



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



La Naturaleza en la Poesía de la Canción de Arte

Obras de:

- I. Robert Schumann, Franz Schubert, Franz Liszt y Hugo Wolf
- II. Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn, Claude Debussy y Camille Saint-Saëns
- III. Carlos Chávez, Luis Sandi, Carlos Jiménez Mabarak,
María Grever y Jorge del Moral.

NOTAS AL PROGRAMA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Música – Canto

PRESENTA

MARIANA CATHERINE MAGAÑA CAILLY

Asesores

Dra. Margarita Muñoz Rubio

Trabajo escrito

Mtro. Rufino Montero Gutiérrez

Presentación pública

CIUDAD DE MÉXICO

2019



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.

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.

Las ilustraciones contenidas en el presente documento fueron realizadas especialmente para esta investigación y su presentación en concierto por la ilustradora y diseñadora visual Aimeé Valentina Cervantes Flores, egresada de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México

A mi madre, Christelle

A mi padre, Ismael

A mi hermana, Anne-Sophie y a mis hermanos, David y Stephane

A K'ay Ha'

A Rubén, Miguel y Zanella

Agradecimientos

Al maestro Rufino Montero, a quien debo mi formación como cantante y quien me enseñó sobre profesionalismo y disciplina en el arte, además de transmitirme su profundo amor por la música mexicana y el gusto por trabajar en su difusión.

A la doctora Margarita Muñoz, quien ha sido una gran mentora tanto a nivel académico como personal y me asesoró con entusiasmo, paciencia y entrega en la realización de este trabajo.

Al doctor Arturo Valenzuela, quien con su comprometida dedicación por la enseñanza me proporcionó a mí y a muchos otros afortunados estudiantes las bases firmes del solfeo y cultura musical general para construir nuestro arte. Siempre nos recomendaba: *dense a la música y la música proveerá*. Hasta ahora ha tenido razón.

A la maestra Ethel González Horta, la mejor directora coral que conozco, por haber sido mi profesora y por seguir enseñándome, por medio del compromiso y la entrega con la que realiza su trabajo, lo que significa la pasión por la música.

A la maestra Lorena de la Rosa, por su dedicación, compromiso y paciencia. En su coro infantil descubrí la música y ya nunca quise dejarla.

A la maestra Silvia Alonso por brindar a este programa la belleza de su interpretación pianística y permitirme hacer música con una gran artista como ella.

A Aimeé Cervantes, cuya genialidad percibo en cada una de sus ilustraciones. Al hablarle de la interpretación de estas piezas jamás habría podido imaginar que surgirían estas obras de arte con vida propia.

A mi familia, que son quienes con su apoyo y cariño hicieron posible que realizara mi carrera. Han estado conmigo sin importar nada, aun cuando ha sido difícil. Yo sé que siempre podré contar con su amor y siempre tendrán el mío.

A K'ay Ha', a todas las personas que han compartido la música conmigo en esta pequeña familia y que me han permitido dirigirles. Por todo lo que me han enseñado, todo lo que hemos logrado juntos y todo el cariño que me han brindado siempre estaré agradecida con ustedes.

A mi querida Citlalli por su generosidad, su alegría, su cariño, su paciencia, su amabilidad, por creer en mí y por inspirarme a siempre seguir adelante.

A mis amigas y amigos, por todo su apoyo, las pláticas interminables sobre los temas de este trabajo, las noches de desvelo, las risas, las lágrimas, los aplausos y los fracasos.

Índice

Introducción	8
Capítulo I. Lied	15
Die Lotosblume	18
Schumann y Heine.....	19
Análisis del poema y la música.....	23
Mignons Gesang	26
Schubert y Goethe.....	28
Análisis del poema y la música.....	32
Im Frühling	37
Wolf y Mörike.....	39
Análisis del poema y la música.....	44
Die tote Nachtigall	48
Liszt y Kaufmann.....	49
Análisis del poema y la música.....	52
Capítulo II. Mélodie	56
Dans la forêt de septembre	57
Fauré y Mendès.....	59
Análisis del poema y la música.....	64
L'hiver a cessé	68
Verlaine	70
Análisis del poema y la música.....	71
Le rossignol des lilas	76
Hahn y Dauphin.....	77
Análisis del poema y la música.....	79
Beau soir	84

Debussy y Bourget.....	85
Análisis del poema y la música.....	89
Soirée en mer.....	95
Saint-Saëns y Hugo.....	97
Análisis del poema y la música.....	99
Capítulo III. Canción Mexicana	104
Nocturna rosa	105
Chávez y Villaurrutia.....	107
Análisis del poema y la música.....	111
Diez Haikais	118
Sandi y Tablada.....	129
Análisis del poema y la música.....	131
Seis canciones para cantar a los niños.....	138
Jiménez Mabarak y Sáenz	140
Análisis del poema y la música.....	143
Rruiseñor	148
Grever.....	149
Análisis del poema y la música.....	153
En plena primavera.....	155
Del Moral.....	156
Análisis del poema y la música.....	157
Comentarios finales.....	161
Bibliografía.....	164
Anexo.....	171

Introducción

Soy parte de una especie con una existencia finita en la Tierra. Siento una profunda alegría en la contemplación de la naturaleza pues soy consciente de su carácter efímero. Si bien experimento la vida cotidiana en el ámbito urbano busco incesantemente las expresiones de la naturaleza que aún subsisten entre el asfalto. Me interesa diferenciar los árboles y aprender sus nombres, así como averiguar la especie de las aves que realizan los cantos que escucho. Confieso que no he llegado a realizar estas acciones en un espíritu ambientalista, sino que han partido de una sincera curiosidad por conocer la naturaleza que tanto me conmueve.

Mi interés y deleite estético por la naturaleza me motivó a investigar y reflexionar sobre ella en el canto, el presente trabajo responde a ese deseo. La Canción de Arte me permitió crear un espacio para esa reflexión, pues también buscaba generar un impacto profundo tanto en mi propia sensibilidad como en la del público. Las sensaciones ocultas en cada giro melódico y en cada palabra de los poemas me permiten dar voz a la diversidad de emociones que siento al contemplar la belleza de la naturaleza, encontrar mi propia relación con el entorno expresada o descrita en la obra de los compositores y los poetas de la Canción de Arte.

Veo representada la felicidad que me provoca el disfrute de la naturaleza en el amor de Orfeo por Eurídice, una ninfa unida a un roble, una representación humana de la naturaleza. Durante la preparación de este programa el entorno natural me ha conmovido a tal punto que no me queda más que ofrecer mi canto para expresar su infinita belleza. A la vez, al igual que Orfeo, he sentido que existen lamentos que sólo encontrarán eco en la naturaleza.

Lo sostenía su dolor por la muerte de Eurídice, que proclamaba a diario con sus cantos, y lo alentaba la entera naturaleza: los árboles y los animales que lloraban con él; las rocas del camino, cuyas lágrimas afloraban en manantiales; la honda conmoción de los humanos (Chico 2017).

Impulsada por este disfrute de la naturaleza y por mi deseo de expresarlo a través del canto, presento una introducción que esboza de las ideas que más me han

interesado sobre la relación de la naturaleza con los seres humanos y su expresión artística en la Canción de Arte.

La relación entre ser humano y la naturaleza

No es gratuito que la naturaleza sea uno de los temas más abordados en el arte, ya que éste reflexiona sobre la esencia del ser humano, lo que necesariamente remite a su relación con el entorno natural. La naturaleza influye en la percepción que tiene el ser humano de su propia existencia pues en la medida en que observa, comprende y da significado a su entorno se conoce a sí mismo. Sobre la relación ser humano-naturaleza, el filósofo alemán Wilhelm Friedrich Hegel afirma:

El hombre, como espíritu, se duplica, por cuanto en primer lugar es como las cosas de la naturaleza, pero luego es también para sí (Hegel 1989).

Establece que el ser humano puede construirse a sí mismo a partir de *aquello que le es dado inmediatamente... lo que existe para él externamente*. También Friedrich Hölderlin, poeta romántico alemán, considera que la naturaleza incide en la construcción de la espiritualidad del ser.

Que así de soberbia la Naturaleza se muestre
Es para que el hombre contemple semejante gozo,
Y al día, a la vida se confíe,
Anudando así su lazo con el Espíritu (Hölderlin s.f.).

El espíritu al que se refiere Hölderlin se deleita con la belleza del entorno natural. En el mismo sentido, el filósofo francés Jean-Paul Sartre plantea que el ser se construye a través de la experiencia de la existencia y de lo que hay en ella.

¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define... Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y hacer recaer sobre él la responsabilidad total de su existencia. Y cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres (Sartre 2007).

Sartre sostiene que la existencia humana no está definida de forma innata, sino que es modificada por la naturaleza y que cada persona puede regular esta interacción.

El compositor austro-húngaro Franz Liszt también abordó la relación entre el ser humano y la naturaleza en el poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne*, realizado sobre la obra homónima del eminente poeta francés Víctor Hugo.

El poeta escucha dos voces; una inmensa, magnífica, inefable, cantando la belleza y las armonías de la creación; la otra henchida de suspiros, de gemidos, de sollozos, de gritos de revueltas y de blasfemias: “*¡Una decía Naturaleza, la otra Humanidad!...Esas dos voces extrañas, inauditas, sin cesar renaciendo, sin cesar desvaneciéndose*”. Se suceden, de lejos al principio; luego se acercan, se cruzan, entremezclando sus acordes ya estridentes, ya armoniosos, hasta que la contemplación conmovida del poeta toca silenciosamente a los confines de la oración (Liszt 1857).

La oración que menciona Liszt hace referencia a una de las formas fundamentales en que las culturas se han relacionado con la Naturaleza, que es por medio de su significación como manifestación de divinidad.

En las religiones politeístas fue usual asignar representaciones antropomórficas a los fenómenos naturales, mismas que posteriormente se consideraron dioses y fueron adoradas por sus poderes para modificar las expresiones o fuerzas de la naturaleza. Aunque en algunos casos las religiones politeístas se volvieron monoteístas el principio rector era esencialmente el mismo: la divinidad es aquello que controla el entorno, por lo tanto la naturaleza es el vínculo entre el ser humano y la deidad en la que cree.

Aunque fuera sólo por su dependencia de ella para sobrevivir, la sociedad tiene una relación inquebrantable con la naturaleza. La bióloga estadounidense Lynn Margulis invita a reflexionar acerca del papel del ser humano en esta relación.

Los humanos no son el centro de la vida. Tampoco lo es cualquier otra especie. La vida ha existido a escala planetaria por al menos 3000 millones de años [...] El planeta nos cuida a nosotros, no nosotros a él. Nuestra pomposa moral imperativa para guiar una Tierra caprichosa, o sanar nuestro planeta enfermo, es evidencia de nuestra inmensa capacidad de engaño propio. Más bien necesitamos protegernos de nosotros mismos (Margulis 1998).

La Canción de Arte y su relación con la naturaleza.

Entre las formas de expresión del espíritu, la canción es una de las más antiguas. En el caso de la Canción de Arte, sus antecedentes se remontan al periodo del Renacimiento en Europa, donde durante los siglos XV y XVI se buscó que los textos de las canciones fueran comprensibles para los escuchas por medio de una creación musical que se basara en el ritmo del texto al ser declamado. Esta relación se presentó inicialmente en la monodia acompañada, donde la música estaba completamente ligada a la declamación del texto y el canto era acompañado por el laúd en una textura mayormente homofónica que buscaba imitar la antigua monodia griega. La construcción musical se volvió más compleja en el madrigal, canción polifónica que continuaba privilegiando al texto y que se desarrolló en Italia durante el siglo XVI.

La estética melódica del madrigal favoreció la aparición de la canción italiana, forma musical que presentaba líneas vocales sumamente líricas y que resaltaba las palabras más expresivas del texto con ornamentaciones y armonías inusuales apoyadas en el acompañamiento homofónico del laúd o de otro instrumento. Esta canción italiana continuó desarrollándose durante el siglo XVII y fue retomada en Alemania, Austria, Francia e Inglaterra, recreando esta forma musical en el idioma de cada país. La adaptación de la canción italiana al inglés realizada por el compositor Henry Purcell logró nuevas formas de expresividad que serían fundamentales para la consolidación de la Canción de Arte.

Durante el siglo XVIII poetas e intelectuales europeos documentaron canciones folklóricas ya que consideraron la relevancia de la fuerza artística contenida en su simplicidad y su profunda relación con el sentido de identidad (Chew 2001). El valor que se le dio a la canción folklórica en este periodo se relaciona con la formación de los estados nación tras la Revolución Francesa. Debido a que una nación se conforma por un grupo social que comparte ideología, costumbres y un territorio considerado como propio (Plano 1971), la canción folklórica fortaleció su formación al cantarse en las lenguas nativas, evocar el entorno natural de dicho territorio y generar sentido de pertenencia.

Aunque la Canción de Arte ya había sido abordada por compositores como Wolfgang Amadeus Mozart en *An die Freude* (1767), *Das Veilchen* (1785)

y *Abendempfindung an Laura* (1787); es en el siglo XIX que esta expresión artística fortalece sus estructuras musicales al diferenciarse de la canción popular por la complejidad que presenta en el acompañamiento del piano, que le da una importancia equivalente a la de la voz. Esto se debe también a la capacidad del piano para, además de proveer el acompañamiento rítmico-armónico de textura homofónica, generar sonidos resonantes, realizar variaciones dinámicas e incluso, representar musicalmente los fenómenos naturales.

Este nuevo género musical se nutrió tanto de la relación entre la música y el texto como de los rasgos distintivos de las canciones folklóricas. Franz Schubert mostró los alcances expresivos de la Canción de Arte, que realizó bajo el nombre de lied y facilitó su difusión en otros países. Su obra impulsó esta forma musical en Francia, donde se le denominó *mélodie* (Chew 2001). Ambas expresiones artísticas fueron referentes para la creación de la Canción de Arte mexicana en los siglos XIX y XX.

La naturaleza fue uno de los principales temas que se abordaron durante el movimiento romántico del siglo XIX, lo cual explica las constantes referencias y elaboraciones en torno a ella dentro de la poesía de la Canción de Arte. Johann Wolfgang von Goethe, uno de los más reconocidos poetas alemanes del romanticismo, expresa su experiencia con la naturaleza en la novela *Die Leiden des jungen Werthers*.

... oía después a mi alrededor a los pajarillos animando el bosque y a los millones de enjambres de mosquitos, danzando animados al último rayo púrpura del sol, cuya última enternecedora mirada rescataba de entre las hierbas al susurrante moscardón, cuando el zumbido y el bullicio de mi entorno atraían mi mirada al suelo, y el musgo que arranca su aliento a la dura roca y la retama que crece en la ladera de la árida colina me revelaba la íntima, ardiente, sagrada vida de la naturaleza... (J. W. Goethe 2017).

Los músicos de este periodo también se interesaron en el tema y buscaron profundizar sobre los medios musicales para expresar la relación entre música y naturaleza.

Goethe,...Liszt, Berlioz,... Byron, recorren en eternos "Wanderer" sus propios países o Europa en busca de nuevas emociones estéticas y, con ellas, de nuevas posibilidades de creación...La naturaleza recobra sus derechos con el canto de los pájaros, la profundidad

de los bosques, la belleza de los paisajes, las viejas aldeas colgadas como nidos de águilas, el encanto del cielo, puerta abierta al infinito... (Gallois, Schumann 1975).

El deseo de estos artistas por expresar su visión del entorno fue tal que buscaron comunicarlo por más de una disciplina artística. Esto generó tanto el surgimiento de músicos que fueron también poetas, como Schumann y Wagner, como la preferencia por la Canción de Arte, que integraba perfectamente poesía y música.

La Canción de Arte como generadora de cultura ambiental

A partir de la Revolución Industrial que se desarrolló durante los siglos XVIII y XIX la relación entre el ser humano y la naturaleza se modificó profundamente. El abandono de las zonas rurales y la complejidad de las líneas de producción diluyeron la relación entre la naturaleza y los productos derivados de ella. Esta disociación continuó polarizándose hasta la actualidad. Los hogares, centros de convivencia y espacios de trabajo están inmersos en lugares donde el entorno natural ha sido profundamente modificado. Difícilmente una persona entra a su casa siendo consciente de que en el cemento de las paredes hay arcilla que proviene de la mina de alguna lejana montaña.

Los que vivimos en las grandes ciudades hemos perdido la sensibilidad para apreciar la riqueza biológica que nos rodea, pero si ponemos atención, nos daremos cuenta que cada rincón del mundo está lleno de señales de la presencia de los seres vivos. (Rastros y huellas. Pistas de vida en la naturaleza. Exposición temporal 2019).

Aferrándose a estas señales, los seres humanos urbanos buscan recuperar su relación con la naturaleza y expresar la emoción que sienten al ser testigos de los fenómenos de su entorno por medio de la obra de arte (Villoro 2013). Esto no sólo deleita a quien crea la obra sino también a quien la interpreta y a quien la escucha. El público es capaz de percibir la relación humanidad-naturaleza a través de la expresión estética del intérprete, quien le transmite emociones que pueden cambiar su perspectiva.

Si admitimos que el arte nos forma, nos humaniza desde los actos perceptivos, podemos confirmar que éste puede ser enriquecido con la intencionalidad de ahondar las reflexiones y propuestas desde la perspectiva ambiental. Así, el acto creativo (de interpretar el arte o de producirlo) puede posibilitar un proceso que

ayude a elaborar un marco ético que dé un giro completo a los valores instaurados en la sociedad de mercado y de consumo (Reyer Ruiz y Castro Rosales 2013).

Considero que la Canción de Arte es idónea para recobrar la consciencia del papel que tiene el ser humano en la naturaleza, por la belleza de su música que alude a los sonidos del entorno, porque sus poemas sensibilizan ante la belleza natural y porque el canto emociona particularmente a las personas por ser un sonido inherente al ser humano. Se trata de una experiencia íntima que permite la relación con la naturaleza a partir de una experiencia estética.

En el programa que propongo a continuación incluyo tres manifestaciones de la Canción de Arte: el lied, la *mélodie* y la Canción de Arte mexicana. En el Capítulo I se comentan los lieder de personajes clave para la Canción de Arte como Schumann, Schubert, Liszt y Wolf. El Capítulo II se adentra en la expresión de la Canción de Arte en Francia con las *mélodies* realizadas por Fauré, Hahn, Debussy y Saint-Saëns. Finalmente se estudia la Canción de Arte en México en el siglo XX a partir de las piezas de Chávez, Sandi, Jiménez Mabarak, Grever y Del Moral.

Presento un análisis de las 24 obras, abordando tanto la poesía como la música y utilizando como punto de partida la información biográfica de sus compositores y poetas. A partir de este primer acercamiento realizo una interpretación que sustenta la relevancia de cada una de estas obras como manifestación de la relación entre los seres humanos y la naturaleza además de guiar la presentación de estas piezas en concierto. En el anexo de este documento se encuentra el programa del concierto junto con las partituras de las obras.

Capítulo I. Lied

El romanticismo fue un movimiento artístico que surgió en Alemania y en el resto de Europa occidental a finales del siglo XVIII y que buscaba dar una mayor importancia a los sentimientos y experiencias personales que a la razón.

En 1778, el escritor y filósofo suizo Jean-Jaques Rousseau aportó un impulso clave para este movimiento con su obra *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Habla en ella de la relación entre el hombre y la naturaleza desde una experiencia sumamente individual: de cómo el caminar rodeado de vida permite un encuentro con el propio ser, un espacio para adentrarse en las profundidades del pensamiento. Este espíritu también es claro en el siguiente fragmento de su obra *Les Confessions*.

Nunca he pensado, sentido ni vivido tanto, ni he sido tan yo mismo, si se me permite expresarme así, como en los [viajes] que he hecho a pie y solo. Andar tiene algo que anima y aviva mis ideas; apenas puedo discurrir cuando estoy quieto, es preciso que mi cuerpo esté en movimiento para poder poner en marcha mi espíritu... Dispongo como dueño de la naturaleza toda; mi corazón vagando de un objeto a otro, se asocia, se identifica con los que le halagan, se rodea de imágenes encantadoras, se embriaga de sentimientos deliciosos (Quiceno Castrillón 1995-1996).

El profundo y personal gozo de la naturaleza al cual hace referencia Rousseau impactó especialmente a los artistas alemanes, quienes profundizaron en esta propuesta. Jean Gallois aborda el movimiento romántico en su libro sobre Schumann y lo contrasta con el movimiento clásico, que apelaba a la razón y a los pensamientos universales. El ideal estético que se deriva de estos principios generó que los artistas representaran sus propuestas en obras de gran formato. Por el contrario, el romanticismo privilegió la experiencia individual y encontró un medio ideal de expresión en la intimidad de la Canción de Arte, que en Alemania se denominó lied.

En el romanticismo, la adoración apolínea a luz del día, el símbolo clásico de la razón, se vio suplantada por la búsqueda del misterio que encierran la noche, la naturaleza y el alma, donde los contornos y las sensaciones se difuminan (Gallois, Schumann 1975).

En Alemania el movimiento *Sturm und Drang* propuso renovar la relación con la naturaleza para poder disfrutarla y privilegiar los sentimientos sobre la razón dando relevancia a conceptos como la infancia, la inocencia, la inspiración y el genio. Estos principios se vieron asentados en creaciones como la trilogía *Wallenstein* de Schiller y *Die Leiden des jungen Werthers* de Goethe. Los protagonistas de estas obras literarias se distinguen por las largas travesías que realizan en la profundidad de sus pensamientos y por su relación inquebrantable con la naturaleza.

En el romanticismo los artistas se acercaron a la naturaleza con una nueva mirada, sorprendiéndose con la belleza oculta en sus más simples manifestaciones. También tuvieron un gran interés en la estética de la Edad Media, pues la influencia de sus formas góticas y sus leyendas se puede apreciar en obras como *Notre-Dame de Paris* y *Les Misérables* de Víctor Hugo; *Tannhäuser* y *Lohengrin* de Richard Wagner. La observación detallada de la naturaleza y el recuerdo de épocas pasadas hicieron que se tuviera una mayor consciencia del carácter único de cada espacio. Como consecuencia, la nostalgia y el anhelo por un lugar ideal, frecuentemente relacionado con el sitio donde se vivió en la infancia o con un lugar utópico, están presentes en muchas de las obras románticas.

Al centrar la creación en la expresión del *Yo*, también se estudió la presencia de un *Otro yo* que tenía emociones y deseos ocultos, que se encontraba latente bajo las decisiones del *Yo* y que podía tanto llevarlo al disfrute más profundo como a una oscuridad desoladora: se estaba formando la idea del inconsciente. Por esta razón se privilegió también la improvisación, manifestación clara de las voces internas que parecen no responder a las decisiones razonadas del *Yo* sino a impulsos de inspiración, manifestaciones del genio que se consideraron inherentes a la creación artística (Gallois, Schumann 1975). Estas improvisaciones no se derivaban de la práctica musical, como sucedía en el barroco, sino que respondían al deseo de liberar a ese *Otro Yo* desde del *Yo* creador.

Los deseos ocultos del *Otro yo* no siempre eran aspiraciones de gozo o placer sino que muchas veces dejaban ver una faceta oscura, violenta o malvada del *Yo* y que incluso podían llevar al *Yo* a perderse en sus propios pensamientos y construir una visión de la realidad que le pareciera insoportable.

Para desentrañar y comprender al Yo se buscó una correspondencia entre la experiencia individual y la naturaleza, misma que se expresó tanto en la ciencia y la filosofía como en las distintas artes. Los protagonistas del movimiento romántico buscaron enriquecerse como artistas al acercarse a diferentes disciplinas, como reflejan las siguientes palabras del diario de Schumann:

El pintor puede aprender tanto con la audición de una sinfonía de Beethoven, como el músico con la lectura de una obra maestra de Goethe. (Gallois, Schumann 1975)

Estas relaciones entre las artes se manifestaron en el lied, donde se fundió la armonía de la lengua con aquella de la música y los versos buscaron pintar una imagen en la mente del escucha.

Die Lotosblume



Die Lotosblume. Op. 25, No. 7, 1840

Robert Schumann (1810-1856), Heinrich Heine (1797-1856)

Die Lotosblume	<i>La Flor de Loto</i>
Die lotosblume ängstigt Sich vor der Sonne Pracht Und mit gesenktem Haupte Erwartet sie träumend die Nacht.	<i>La flor de loto se asusta Por el resplandecer del sol Y con su cabeza pendiendo Espera soñando la noche.</i>
Der Mond, der is ihr Buhle Er weckt sie mit seinem Licht, Und ihm entshleiert sie freundlich Ihr frommes Blumengesicht,	<i>La luna, que es su amante La despierta con su luz, Y para ella revela alegremente Su inocente rostro de flor,</i>
Sie blüht und glüht und leuchtet Und starret stum in die Höh; Sie duffet und weinet und zittert Vor Liebe und Liebesweh.	<i>Ella florece y brilla y reluce Y mira callada hacia arriba; Libera su fragancia y llora y tiembla De amor y de mal de amores.¹</i>

Schumann y Heine

Robert Schumann nació el 8 de junio de 1810 y desde temprana edad desarrolló una sensibilidad que le permitía conmoverse frente a la naturaleza y expresar este gozo en el arte. Gallios documenta que le encantaban los paisajes de pueblo, el canto de los pájaros, las puestas de sol, las flores del prado, los árboles del bosque y los animales. Al crecer no perdería esta importante relación, pues en las notas que escribe a sus 21 años se puede leer:

Dulce y santa naturaleza, déjame marchar sobre tus huellas: llévame de la mano como un niño. (Gallois, Schumann 1975)

A lo largo de su vida, Schumann prefirió los poblados donde se admiraban fácilmente los paisajes naturales y se podía estar alejado de edificios o monumentos históricos.

Esta comunión con la naturaleza lo llevó a deleitarse con la poesía, un arte que le permitía expresarse casi tanto como la música. Admiraba profundamente al escritor alemán Johann Paul Friedrich Richter pues se sentía identificado con el amor del autor

¹ Traducción de Mariana Catherine Magaña

por la naturaleza y la música. La pasión de Schumann por las letras llegó a ser tanta que se debatía constantemente entre dedicarse a la poesía o la música, razón por la cual posteriormente encontró en el lied una de sus formas musicales predilectas, convirtiéndose en un referente de este género tanto para los compositores de las siguientes generaciones como para sus contemporáneos. Sus obras eran frecuentemente interpretadas por los cantantes de la época y hoy en día son parte del repertorio esencial para la formación en el canto académico por presentar elementos fundamentales de la Canción de Arte.

Schumann admiraba la obra de Heinrich Heine y realizó una gran cantidad de piezas con su poesía, aunque al conocerlo personalmente, mientras estudiaba derecho, se sintió más bien desilusionado por el carácter del escritor.

La formación musical de Schumann se vio fuertemente impulsada tras conocer a Friedrich Wieck en Leipzig, pues él le ayudó a perfeccionar su tratamiento de la forma musical basándose en las creaciones de Bach, Beethoven y Schubert. Schumann estaba más interesado en la interpretación que en la composición y se convirtió en un virtuoso del piano que era reconocido por su maestría, su capacidad para improvisar y su amplio bagaje cultural.

Inspirado por la obra de Franz Schubert realizó su primer lied en 1827. En 1830 vivió su más fructífero periodo de creación artística. Observando su realidad cotidiana, sublimaba su entorno por medio de la música. Se deleitaba en los claros de luna y en los susurros del bosque, pues consideraba que un músico podía convertir cualquier paisaje en sonido. En 1832 se lesionó el dedo anular, lo que ocasionó que su carrera de virtuoso terminara pero le permitió dedicarse por entero a la composición (Gallois, Schumann 1975).

En 1840, año en que realizó *Die Lotosblume*, Schumann se casó con Clara Wieck, hija de su maestro en Leipzig y una destacada pianista y compositora con quien mantenía una relación de profundo amor mutuo. Clara fue una virtuosa del piano que gozó incluso de más reconocimiento que Schumann y que contaba entre sus admiradores al poeta Johann Wolfgang von Goethe.

Hacia el final de su vida Schumann intentó suicidarse lanzándose al río Rhin, tras lo cual le pide a Clara que lo lleve al asilo de Endenich, donde fallecería el 28 de julio de 1856. Enfrentándose al reto que significaba mantener a sus 7 hijos, Clara continuó ofreciendo conciertos e interpretando las composiciones de Schumann casi hasta el día de su muerte (Gallois, Schumann 1975).

Schumann no sólo escribió lieder sobre poemas individuales sino que compuso ciclos que los cantantes interpretan frecuentemente por la expresividad que permiten la música y los poemas. Entre sus ciclos más destacados se encuentran *Frauenlieben und leben*, con poesía de Adelbert von Chamisso; y *Dichterliebe*, con poesía de Heinrich Heine.

Aunque se le reconoce principalmente por su creación de lieder, Schumann también realizó obras para orquesta sinfónica, música de cámara y obras para piano solo entre las que destacan *Carnaval* y *Kindersenen*, donde el compositor hace gala tanto de su capacidad ilustrativa como de su vocación pedagógica.

Heinrich Heine nació el 13 de diciembre de 1797 en Düsseldorf, al oeste de Alemania y se formó bajo la influencia de la escuela clasicista que estudiaba los textos de Goethe, Schiller y Hegel. De padre judío, al crecer se convirtió al cristianismo protestante, una decisión que respondía más a motivos políticos-culturales que a religiosos, pues le permitiría introducirse más fácilmente en la sociedad. En 1819, al igual que Schumann y Goethe, estudió derecho hasta 1825, cuando culminó su formación académica con un doctorado en leyes. Durante su formación escribió poemas, relatos de viaje y obras de teatro. Entre 1816 y 1827 realiza varias obras de poesía partiendo de sus experiencias personales y las reúne bajo el título de *Buch der Lieder*, antología donde se encuentra *Die Lotosblume* y en donde el autor abraza aún las formas y principios de la poesía romántica.

En 1830, siendo parte de un movimiento estudiantil, se unió a los procesos revolucionarios que se presentaron en Europa a raíz de la Revolución de julio en París. También en esta época escribe poemas, relatos de viaje y obras de teatro (Juretschke 1998).

Heine se proclamó a sí mismo como el último poeta del romanticismo y el primero de la nueva lírica alemana. El poeta estudió y trabajó las formas románticas hasta que, a su parecer, lo que tenía por ofrecer se había agotado. Decidió entonces simplificar el uso de la lengua alemana a través de la realización de ensayos y artículos periodísticos, muchos de los cuales están compilados bajo el nombre de *Reisebilder*.

Por sus orígenes judíos, firmes posturas políticas y críticas del panorama social en Alemania, fue constantemente criticado y atacado. Esto lo llevó a exiliarse a Francia en 1831, donde fallecería en 1856, el mismo año en que falleció Schumann. En 1835, mientras el pensamiento antisemita cobraba fuerza, el Consejo Federal Alemán prohibió su obra, lo que estuvo cerca de provocar que se perdiera su trabajo. Sin embargo su legado se mantuvo protegido gracias a que sus escritos se difundieron atribuyéndose a un autor anónimo (Murcia 2013).

Análisis del poema y la música

En la obra *Die Lotosblume* la dupla de Schumann y Heine logra que el espectador se identifique con la flor de loto. Ya sea por el apasionado amor que siente por la luna o por su rebeldía al preferir sus rayos a los del sol, la figura de la flor de loto contrapone la fuerza de sus sentimientos a la suavidad de su presencia sobre el agua.

¿Por qué la flor de loto ama a la luna? Durante el romanticismo, como se refirió anteriormente, se exploró la idea del *Yo* y se desarrolló una relación sumamente perceptiva con la naturaleza. El artista del romanticismo dota de cualidades humanas a un fenómeno natural para entenderlo y a la vez para entenderse mejor. Heine encuentra una similitud entre la necesidad que tiene una flor de la luz del sol para sobrevivir y la fuerza del anhelo que se siente al desear ver a la persona amada. Representa entonces ese anhelo humano en la flor de loto, en quien es más potente aún, ya que la flor reniega de su amor esperado, el sol, para rebelar su profundo amor por la luna.

El ciclo fotosintético de la flor de loto en la naturaleza es exactamente el opuesto al que se presenta en el poema. En la realidad, la flor de loto se abre de día para tomar energía del sol y durante la noche cierra su corola. En la propuesta de Heine la flor se rebela y busca la noche que, como se estableció en la introducción de este capítulo, tiene gran importancia simbólica en el periodo romántico.

Considero que, con la insólita y poética relación entre la flor y la luna, Heine busca representar la búsqueda de un ideal estético que desprecia lo evidente y enaltece lo místico, lo oculto.

Die Lotosblume cuenta con tres partes que corresponden a las tres estrofas del texto. El tipo de compás utilizado para la pieza es de 6/4, lo que invita a que no se realicen los acentos de agrupación que se ejecutarían en un 6/8 y da la posibilidad de realizar el énfasis que mejor se adecúe al texto del poema. También favorece a la sensación de amplitud y de flujo constante en delicada suspensión que presenta el acompañamiento armónico del piano. Esta figura alude también a la flor de loto flotando sobre el agua en movimiento con la articulación de *portato* y la indicación de *Ziemlich langsam* (Ejemplo 1).

Ejemplo 1

Ziemlich langsam.



Die Lo - tos - blu - me

En la pieza se hace una distinción entre la relación que tiene la flor de loto con el sol y la que tiene con la luna. El sol es representado con la tonalidad de Fa mayor (Ejemplo 2) y la luna, con La bemol mayor (Ejemplo 3). Schumann aumenta el contraste entre el sol y la luna utilizando una relación tonal que sorprende al espectador: en lugar de comenzar la segunda sección de la obra sobre el quinto o cuarto grado de la tonalidad, provee un panorama sonoro inesperado presentando el tercer grado bemol. Esta modificación contrapone el carácter distante, exótico y oculto de la luna con la luz cálida, directa y amplia del sol.

Por otro lado, la sección referente a la luna presenta una indicación de *pianísimo*, a diferencia de la correspondiente al sol, que presenta sólo un *piano*. Con estas indicaciones dinámicas Schumann refuerza el sentido oculto y delicado de la relación con la luna.

Ejemplo 2



sich vor der Son - ne Pracht,

Ejemplo 3



Mond, der ist - ihr Buh - le,

A medida que la luz de la luna se acerca a la flor, su emoción se representa con un dibujo melódico que asciende mientras acorta los valores rítmicos, simulando así la agitación de la flor. Considero que esto puede reflejarse en la interpretación del canto por medio de una respiración más notoria y que este tratamiento musical responde a que, entre más cerca está la luna, más mueve el agua, agitando así a la flor de loto.

Schumann utiliza voces intermedias en la distribución de acordes que se mueven, la mayoría de las veces, por grados conjuntos. Pienso que estas voces pueden resaltarse para acentuar la sensación de continuidad y elasticidad en la pieza.

La agitación del agua y la emoción de la flor se conducen hasta el clímax del poema y de la música en la palabra *zittert*, donde la flor finalmente se entrega al amor de la luna. El compositor representa el *Liebesweh* con un *ritardando*, la indicación dinámica de *piano* y la ampliación de la figura de cuarto con la adición de un puntillo, aludiendo así a la sensación de éxtasis experimentada por la flor y a su deseo de que la luna no se vaya. Para terminar, la última frase se repite a manera de eco con una ligera variación rítmica.

Ejemplo 4

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "duftet und weinet und zittert vor Liebe und Liebesweh,". The score includes markings for "ritard." (ritardando) and "p" (piano). The piano accompaniment features a prominent bass line with a dotted quarter note and a half note, and a treble line with chords. The vocal line has a melodic line with a dotted quarter note and a half note, and a bass line with a dotted quarter note and a half note.

Mignons Gesang



Mignons Gesang. Aus "Wilhelm Meister" von Goethe. D.321, 1815

Franz Schubert (1797-1828), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Mignons Gesang	Canto de Mignon
<p>Kennst du das Land? wo die Citronen blühen, Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen, Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, Kennst du es wohl? Dahin! Dahin Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.</p> <p>Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach, Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach, Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: Was hat man Dir, du armes Kind, gethan? Kennst du es wohl? Dahin! Dahin Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.</p> <p>Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg; In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut; Es stürzt der Fels und über ihn die Flut. Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!</p>	<p><i>¿Conoces el país donde florece el limonero? En la obscura fronda relumbran las naranjas de oro; una dulce brisa sopla desde lo azul del cielo; humilde se alza el mirto y el laurel con soberbia. ¿Lo conoces bien? ¡Allí! ¡Allí, quisiera irme contigo, amado mío!</i></p> <p><i>¿Conoces la casa? Sobre columnas descansa su tejado, resplandece la sala, refulgen las estancias, y hay figuras de mármol que me miran, diciendo: «¿Qué han hecho de ti, qué han hecho de ti, pobre niña?» ¿La conoces bien? ¡Allí! ¡Allí, quisiera irme contigo, amparo mío!</i></p> <p><i>¿Conoces la montaña y su sendero de nubes? El mulo busca entre la niebla su camino; en la caverna habita la vieja raza de dragones; rueda el peñasco y sobre él el torrente. ¿Lo conoces bien? ¡Allí! ¡Allí, va nuestro camino! ¡Partamos, oh, padre!²</i></p>

² Traducción de R. M. Tenreiro

Schubert y Goethe

Franz Schubert fue un célebre compositor austriaco que nació en Viena el 31 de enero de 1797. Realizó música orquestal, música de cámara y obras para piano, sin embargo es especialmente reconocido por sus lieder. Se entregó de tal manera a la composición en este género que, durante un periodo de su vida, llegó a componer tres canciones por día.

Desde niño Franz Schubert se enfrentó con la muerte, tema que abordaría constantemente en sus lieder, pues tuvo 13 hermanos de los cuales sólo 4 lograron sobrevivir más allá de la infancia. Se formó musicalmente en piano con su hermano mayor Ignaz, en violín con su padre y en canto con Antonio Salieri, quien lo incluyó en un grupo de cantantes con quienes trabajaba para el imperio austriaco. Las destacadas habilidades musicales de Schubert le permitieron conseguir una beca para estudiar en un prestigioso colegio para aristócratas del imperio, donde también participó en la orquesta estudiantil como violín primero.

A los 13 años realizó su primera composición registrada, *Fantasie in G* para dúo de pianos. El año de la muerte de su madre, 1812, coincidió con el año en que la voz de Schubert cambió debido a la llegada de su adolescencia, obligándole a dejar el coro infantil. Frente a la inminente disminución en sus actividades musicales, Schubert decide dejar la formación académica. Al regresar a la casa familiar, estudió para convertirse en maestro como su padre y para ganarse la vida ejerció esta profesión durante dos años, logrando continuar en sus clases de composición con Salieri. Deseaba casarse con una soprano llamada Therese Grob, para quien compuso un álbum de canciones, pero su inestabilidad laboral no le permitió formalizar el matrimonio.

A partir de 1814 Schubert experimentó un desborde de creatividad. Había estado componiendo sobre obras de distintos poetas pero en ese año realizó 14 canciones sobre los poemas del escritor Friedrich von Matthisson. Schubert también admiraba la obra de Goethe desde los 12 años y deseaba utilizar sus textos para componer lieder. Creó algunos de sus lieder más emblemáticos sobre los poemas del reconocido escritor, entre los que resaltan *Gretchen am Spinnrade* y *Erkönig* por la manera en que la música representa la emoción de los personajes y dibuja los elementos de su entorno.

En total, Schubert musicalizó 80 textos de Goethe incluyendo *Mignons Gesang*, que escribiría en 1815. Schubert incluso envió el primer volumen de sus canciones a Goethe cuando el poeta tenía 67 años. Desgraciadamente Goethe lo devolvió sin siquiera abrirlo, posiblemente debido a que él era ya una figura encumbrada definitivamente en el mundo del arte y Schubert tendría apenas 19 años (Brown 2001).

En 1815 comenzó a realizar grupos de canciones sobre la obra de un solo poeta, entre los que se encontraban Goethe y Ossian. Este método de trabajo lo llevó a realizar 150 canciones ese año. Sobre la obra del poeta Johann Mayrhofer, que sería su gran amigo y con quien llegaría a compartir alojamiento, llegó a realizar más de 40 canciones. En este periodo de gran creatividad, Schubert también compuso dos sinfonías, dos misas y dos cuartetos de cuerda.

Cansado de las limitadas aspiraciones que se ofrecían en su trabajo como maestro dejó la casa de su padre para mudarse con su amigo Franz von Schober. Su estancia favoreció la creación de su quinta sinfonía y le brindó finalmente la oportunidad de presentar su obra en una sala de conciertos. A este periodo también corresponden algunos de sus lieder más populares como *An die musik* y *Die Forelle*. Eventualmente su situación económica le obligó a regresar a casa de su padre.

Trabajó como tutor de las hijas del conde Johann Karl Esterházy de Galata lo que restringió su tiempo para la composición y afectó su estado de ánimo por las severas reglas de la casa. Schubert decidió salir de viaje por Austria y escribió entonces una parte importante de su música de cámara.

1822 fue un año casi tan fértil para Schubert como 1815, pues realizó su *Mass in Ab* y la fantasía para piano *Wanderer*, así como una gran cantidad de lieder. Sin embargo su intenso ritmo de trabajo y el consumo de tabaco comenzaron a afectar su salud. A sus 25 años, Schubert contrajo sífilis y su estado fue deteriorándose gravemente. La ausencia de su círculo principal de amigos agravó aún más su condición y en 1824 vuelve suyas las palabras contenidas en su lied *Gretchen am Spinnrade*:

Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer und nimmermehr.

Ahora podría cantar esto todos los días pues al retirarme a la cama todas las

noches espero no volver a despertarme y cada mañana recuerdo solamente el dolor de ayer (Brown 2001).

A pesar de su estado, Schubert continuó escribiendo y realizó obras como el lied *Der Tod und das Mädchen* y las cuatro piezas de *Gesänge aus Wilhelm Meister* sobre el personaje de Mignon (Op. 62 D877). Siguió componiendo hasta que la enfermedad terminó con él. Tenía delirios en los que no dejaba de cantar sus canciones y momentos de lucidez donde aún corregía la última versión de su ciclo *Winterreise*. Falleció el 19 de noviembre de 1828.

La música de Schubert se forjó con la tradición de Haydn, Mozart y Beethoven así como con la apreciación de la música popular. Además su sobresaliente tratamiento melódico Schubert se distingue por temas que se mueven por grados conjuntos pero que se asientan por medio de saltos, por frases que llevan el ímpetu para la siguiente y porque sus resoluciones finales son retrasadas lo más posible (Brown 2001).

Schubert fue quien marcó el primer referente de lied. Schumann y muchos de los liederistas que le precedieron estudiaron la obra de Schubert y la tomaron como punto de partida para desarrollar sus propias aproximaciones a la Canción de Arte.

Johann Wolfgang von Goethe es considerado un genio de la poesía alemana y nació el 28 de agosto de 1749 en Francfort. En su juventud se volvió una figura muy exitosa tras la publicación de su novela *Die Leiden des jungen Werthers*, pero su consagración como escritor fue definitiva con la obra maestra que escribió en su madurez: *Faust*.

La comodidad económica y posición política de la familia de Goethe le permitió tener una formación académica. Desde joven demostró tanto su habilidad para la retórica y su gusto por los idiomas como su desprecio por la gramática. Su padre lo envió a estudiar derecho a la Universidad de Leipzig donde su fascinación por la poesía le lleva a conocer al filósofo Johann Gottfried von Herder. De la amistad y el trabajo de ambos nació el movimiento que encendió la llama del periodo romántico: el *Sturm und Drang*. Para huir de su carrera como abogado, Goethe paseaba por los alrededores de la ciudad y disfrutaba de la naturaleza. Constantemente insatisfecho, Goethe cambió de entorno hasta llegar a Weimar, donde trabajó como tutor del duque Karl August durante más de 50 años.

Después de su primera década en Weimar, y al igual que el protagonista de su novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Goethe buscó dejar atrás la vida burguesa y viajó a Italia para reencontrar sus ideales y retomar su producción artística. En esta estancia de dos años recobró su contacto con la naturaleza y se dedicó también a la pintura y a la mineralogía. Italia fue tan reparadora para él que Goethe asegura haber vuelto a Weimar *como curado de una enfermedad* (J. W. Goethe 2017). A través de la canción de Mignon, Goethe recuerda la plenitud que experimentó durante su estancia en Italia.

Goethe era un espíritu que se conmovía profundamente por la belleza que le rodeaba, ya fuera que se encontrara en la naturaleza o en el trabajo de otras personas. Llegó a decir que aunque no hubiera creado nada bello en su vida no sentiría alegría menor en amar lo bueno y grande que encontraba en los demás. (Gauthier 1975)

Análisis del poema y la música

Mignon es un personaje de la mencionada novela de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Su nombre viene de la palabra francesa homófona que se interpreta como lindo, tierno o coqueto, lo cual describe su personalidad. En esta obra Mignon es una niña que viaja con una compañía de teatro itinerante, donde es maltratada por el director. Wilhelm Meister, un joven burgués que trata de encontrar un significado más profundo de la vida, la rescata y la convierte en su protegida. Juntos realizan un viaje donde Wilhelm busca conocerse mejor a sí mismo. Durante su camino, Mignon toca el arpa y le canta a Wilhelm una melodía que le entenece profundamente. La canción habla de un lugar que ella recuerda vagamente y al cual desea que Wilhelm la lleve. Llena de anhelo le describe el paisaje para averiguar si él sabe de qué país se trata. Al final de la novela se descubre que el lugar del que Mignon hablaba era Italia, de donde había sido secuestrada en la infancia. El siguiente texto es el fragmento de la obra donde el narrador describe la canción.

Melodía y expresión agradaron especialmente a nuestro amigo [Wilhelm Meister], aunque no pudiera comprender todas las palabras³. Hízola repetir y explicar las estrofas, las tomó por escrito y las tradujo al alemán. Pero sólo muy de lejos pudo imitar la originalidad de los giros. Desapareció la inocencia infantil de la expresión cuando fue concordado el antes fragmentario lenguaje y ligado lo que no guardaba relación. Tampoco era capaz de comparar con nada el encanto de la melodía. Comenzaba a cantar cada estrofa de un modo solemne y pomposo como si preparara la atención para algo extraordinario, como si quisiera expresar algo importante. En el tercer verso el canto se hacía más opaco y sombrío; las palabras «¿Lo conoces bien?» las pronunciaba con misterio y circunspección; en «¡Allí! ¡Allí!» había una nostalgia irreprimible, y sabía modificar en tal forma su «quisiera irme contigo» a cada repetición, que tan pronto era suplicante e insistente como animador y lleno de muchas promesas (J. W. Goethe 2003).

La detallada descripción musical que realiza Goethe de la canción, le permite al lector imaginar el sonido de la melodía y la escena entre Mignon y Wilhelm. Llevados por este mismo impulso, varios compositores se dieron a la tarea de crear la música para

³ Mignon hablaba francés porque ese era el idioma de la compañía de teatro itinerante con quien vivió durante su infancia.

la canción de Mignon. Así como los pintores buscan dar forma a antiguos mitos o escenas históricas, compositores tan relevantes en la historia de la música como Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt y Wolf buscaron capturar la esencia del personaje y de su historia por medio de la Canción de Arte alemana. Si bien las versiones son distintas, todas coinciden en que intentan representar la profunda nostalgia que siente Mignon por Italia, un lugar mítico y dichoso para ella, figura que, como se mencionó en la introducción del capítulo, es recurrente en las obras del periodo romántico.

El cariño de Mignon por Wilhelm la incita a realizar para él una improvisación musical llena de inocencia. Cuando ella observa que su acompañante está abrumado decide hacer algo para alegrarlo. Al no encontrar palabras que sean suficientes, recurre a la música, confiando en su capacidad de enternecer los corazones. Con su canto, Mignon quiere emprender junto con su protector un viaje al origen, al lugar de los recuerdos, de la nostalgia y de la felicidad. La obra de Schubert busca representar musicalmente la naturaleza que la niña está recordando. En la historia de Mignon se hace claro cómo la nostalgia por un entorno natural específico se puede convertir en frustración, insatisfacción y melancolía; ella desea volver a ese lugar anhelado, volver a experimentar las sensaciones que le provoca el paisaje natural.

Como se planteó en la introducción, cuando se describen los paisajes de un territorio en una canción, se fortalece el sentido de nación al vincularlo con un entorno natural específico. Al recordar su tierra natal, la primera imagen que le viene a Mignon a la cabeza es la de los limoneros en flor. Para ella la esencia de su país está representada en los árboles, la neblina, los seres mitológicos, la montaña y el río. Mignon no recordaba quién era ni recordaba a su familia pero sí era capaz de recordar el lugar donde vivía por las experiencias y sensaciones que había tenido con la naturaleza que la rodeaba. Al final de la novela, estos recuerdos naturales le permiten encontrar su país y asentar finalmente su sentido de identidad.

Además de la clara descripción de la música que realiza Goethe en la novela, el impacto sensorial que provoca la primera sección del poema es posiblemente otra de las razones por las que fue trabajado por tantos compositores del siglo XIX. En la primera estrofa, el verde del limonero, las naranjas y el azul del cielo provocan una atmósfera fresca y clara. Este cuadro hace presentes a distintos sentidos: el olfato y el gusto por el

olor y el sabor de los limones y las naranjas, el tacto al imaginar el contacto del viento con la piel. Interpretativamente, considero que estas sensaciones pueden ser transmitidas por medio de una voz ligera y expresiva que corresponda a la dinámica solicitada de *piano* y por una elasticidad agógica que permita la agilidad sin dejar de encontrarse dentro de la indicación *Mässig*. En mi interpretación propongo que cada repetición de esta sección se realice de manera diferenciada, cantando la primera estrofa con un *tempo* más ágil, dada la emoción de la niña; y la segunda en un *tempo* más asentado que corresponda al carácter contemplativo del texto.

El carácter “solemne y pomposo” del que habla Goethe en la descripción de la canción es representado por Schubert a través de un acompañamiento con textura homofónica que remite a los himnos de la tradición luterana (Ejemplo 5).

Ejemplo 5

Mässig.

1. Kennst du das Land, wo die Zi-tro-nen blühn,
2. Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,

Después de la frase expuesta en los primeros compases, Schubert introduce tresillos en el piano que, sin acelerar el tiempo, transmiten una mayor exaltación y que representan el acompañamiento del arpa que está tocando Mignon mientras continúa su descripción del paisaje (Ejemplo 6).

Ejemplo 6

Gold - o - ran - gen glühn, ein sanf-ter Wind vom blau-en Him-mel
schimmert das Ge-mach, und Mar-mor-bil - der stehn und sehn mich

En el estribillo se presenta el anhelo de Mignon por un lugar que aún no logra identificar. Schubert representa el entusiasmo de la niña por recordar este sitio a través de la repetición de un patrón rítmico-melódico y de dos escalas cromáticas ascendentes a una tercera de distancia en el piano, que al presentarse con tresillos de semicorcheas provocan una sensación de agitación y emoción. También escribe la indicación agógica *Etwas geschwinder* y realiza un énfasis en las palabras *Dahin! Dahin!* que cierran la sección, por medio de la repetición, el cambio de altura y la ampliación rítmica (Ejemplo 7).

Ejemplo 7

222 *Etwas geschwinder.*

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Da - hin, da - hin, da - hin, da -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Etwas geschwinder.* The second system continues the vocal line with the lyrics: "hin! da - hin möcht ich mit dir, hin! da - hin möcht ich mit dir," and the piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

En el texto *Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn... Dahin! Dahin! Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn* es clara la premura con la que la niña desea partir al lugar que evoca con su canción. Schubert convierte esta petición en un llamado de trompetas con carácter de marcha. El llamado se distingue por desarrollarse en la tonalidad de Si bemol mayor, que es la afinación natural de la trompeta, y por presentar saltos de cuarta y tercera que corresponden a la serie de armónicos naturales de dicho instrumento, utilizado en la cultura alemana para transmitir indicaciones durante la caza o las estrategias militares.

También resalta por el acompañamiento regular de la mano izquierda del piano donde se señala el *staccato* que remite a la marcha (Ejemplo 8).

Ejemplo 8

hin, da - hin möcht ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn,
 hin, da - hin möcht ich mit dir, o mein Be - schü - tzer, ziehn,

Como se comentó anteriormente, la repetición de esta sección se modifica por el contenido del texto. Se habla acerca de una casa, que no es otra que la de Mignon, donde las estatuas parecen mirarla con tristeza mientras le cuestionan su partida. Pienso que esta repetición debe realizarse con un *tempo* ligeramente más lento y una emisión más sonora, por la impresión sobrecogedora que genera el recuerdo del brillo de la casa y la sensación de la protagonista de haber sido obligada a dejar un lugar muy amado.

En la tercera estrofa aparece un contrastante Fa menor para acentuar la atmósfera monumental de esta sección del poema, que habla acerca de la montaña rodeada de neblina y de los dragones que en ella habitan (Ejemplo 9). Recomiendo reflejar dicho carácter en la voz por medio de una emisión más oscura y pesante, y en el piano a través de un toque profundo sobre una dinámica *mezzoforte*.

Ejemplo 9

Mäßig.
 Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?

Esta obra puede resultar demandante para quien la canta debido al peso de la línea melódica y a la presencia de indicaciones dinámicas de *forte* en zonas del registro medio grave. Sin embargo, una correcta diferenciación de las secciones y la realización de contrastes en la emisión vocal favorecerán tanto a la claridad de la obra como a la comodidad del intérprete.

Im Frühling



Im Frühling. Mörike Lieder. 1888

Hugo Wolf (1860-1903), Edward Mörike (1804-1875)

Im Frühling	En Primavera
<p>Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:</p> <p>Die Wolke wird mein Flügel, Ein Vogel fliegt mir voraus. Ach, sag' mir, all-einzige Liebe, Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe! Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.</p> <p>Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen, Sehnend, Sich dehnend In Lieben und Hoffen. Frühling, was bist du gewillt? Wenn werd' ich gestillt?</p> <p>Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß, Es dringt der Sonne goldner Kuß Mir tief bis in's Geblüt hinein; Die Augen, wunderbar berauschet, Tun, als schliefen sie ein,</p> <p>Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet. Ich denke dies und denke das, Ich sehne mich, und weiß nicht recht, nach was: Halb ist es Lust, halb ist es Klage; Mein Herz, o sage, Was webst du für Erinnerung In golden grünen Zweige Dämmerung? Alte unnennbare Tage!</p>	<p><i>Aquí yazco, sobre la colina de la primavera:</i> <i>La nube se convierte en mi ala, Un pájaro vuela frente a mí, ¡Ah, dime, único amor! ¡Dónde vives, que me quede cerca de ti! Pero tú y los vientos no tienen casa.</i></p> <p><i>Igual que el girasol, mi alma permanece abierta, Anhelante, Expandiéndose, En amor y esperanza. Primavera ¿a qué estás dispuesta? ¿Cuándo estaré satisfecho?</i></p> <p><i>Veo viajar las nubes, y el río, El beso de oro del sol me penetra Hasta el fondo de mi sangre; Mis ojos maravillosamente embriagados Actúan como si se quedaran dormidos</i></p> <p><i>Sólo mis oídos aún escuchan el sonido de las abejas. Pienso en esto y pienso en aquello, Languidezco, no sé muy bien por qué: Es mitad gozo y mitad lamentación; Oh mi corazón, dime, ¿Qué recuerdo estiras En las ramas verdes y doradas del crepúsculo? ¡Viejos días, inefables!⁴</i></p>

⁴ Traducción de Mariana Catherine Magaña

Wolf y Mörike

Hugo Wolf fue un compositor austriaco que nació el 13 de marzo de 1860. Intensificó el vocabulario expresivo del lied por medio de la extensión de la tonalidad y la declamación post-Wagneriana, reteniendo a la vez los elementos característicos de la tradición en la canción, heredados de Schubert y Schumann. Profundamente sensible a la poesía, incorporó las lecturas detalladas de los poemas que elegía en las decisiones de composición que tomaba acerca de cada aspecto de la canción: matices armónicos, forma tonal, diseño melódico, declamación vocal, textura pianística y la relación entre la voz y el piano. Buscó un arte *escrito con sangre*, por lo cual llegó más allá de la superficie de la poesía – incluso cuando sus propósitos musicales eran inevitablemente distintos a los del poeta- para lograr recrearla en música de intensidad notable, escrita, como él dijo una vez, *para epicúreos, no amateurs* (Sams 2001).

Wolf era el más pequeño en una familia de 8 hermanos, que se dedicaba a la fabricación de cuero. Su padre era amante de la música pero no la consideraba un medio de vida. Wolf tuvo que insistir para que se le permitiera finalmente estudiar en el Conservatorio de Viena, donde se haría amigo de Gustav Mahler.

Sentía una especial admiración por las obras de Donizetti y Beethoven. Gran apasionado de la ópera, admiraba profundamente a Richard Wagner con quien logró tener un encuentro donde le mostró sus obras para piano inspiradas en Mozart. Wagner no le prestó demasiada atención pero le recomendó que tuviera paciencia y siguiera practicando, además de pedirle que le mostrara sus obras en gran formato.

Al no encontrar un medio de expresión para sus ideales musicales en la réplica de las lógicas de Mozart, Schubert, Schumann y Weber, terminó renunciando al conservatorio y siendo expulsado por indisciplina. Fue maestro de música de la hija del colaborador de Sigmund Freud y sobrevivió gracias a mecenas.

Wolf cultivaba un gran amor por la naturaleza e intentaba sentirse más cercano a ella realizando sus composiciones al aire libre. Muchos de sus lieder, como *Nachtzauber* de Eichendorff, hablan acerca de la admiración que sentía por la magia de la naturaleza nocturna. Se volvió vegetariano para imitar a su admirado Wagner. Constantemente se encontraba en incertidumbre laboral, para angustia de su padre.

Cuando ninguna casa editora quería publicarlo, le mostró sus obras a Liszt, quien lo felicitó abrazándolo y aconsejándole, al igual que Wagner, que probara formas musicales más grandes. Escribió su obra *Penthesilea* en esta temporada. Era propenso a un temperamento iracundo y de constante inconformidad con la autoridad. Frente al legado de Wagner, Wolf se preguntaba qué le quedaba por innovar:

No me ha dejado espacio, como un árbol poderoso que ahoga con su sombra los brotes crecientes bajo sus ramas ampliamente extendidas (Sams 2001).

Fue crítico musical y expresaba su desprecio por Brahms tanto como su admiración por Liszt, Schubert y Chopin. Una de las presentaciones de *Penthesilea* terminó en las risas de la orquesta y en fuertes críticas a su obra. Ante esto, Wolf condenó a sus críticos diciéndoles: *Les juro que serán asados en el azufre del infierno y sumergidos en veneno de dragón* (Sams 2001).

Este desencuentro lo llevó finalmente a abandonar las obras de gran formato, pero como compositor quería seguir transmitiendo firmeza de propósito y resolución frente a la adversidad. Tras trabajar por 3 años como crítico con poca producción musical, tuvo un periodo muy creativo al aislarse en una casa de verano en Perchtoldsdorf. Fue en este momento de 1888 cuando despuntó su producción de lieder, en especial sobre textos de Edward Mörike. Wolf realizó un ciclo sobre 53 obras del poeta entre las cuales se encuentran algunas de sus obras más conocidas, como *Elfenlied* y *Jägerlied*. En el ciclo se incluyen poemas que hablan sobre la naturaleza y el amor no correspondido así como poemas con un subtexto erótico como *Begegnung*. La música en los lieder del ciclo es tan contrastante entre una pieza y otra como los temas tratados en las poesías. Las líneas melódicas son sumamente expresivas y el compositor hace gala en ellas de su conocimiento de la voz, favoreciendo timbre y musicalidad sobre la agilidad y el virtuosismo.

Wolf quedó impresionado de sí mismo con los lieder que realizó en gran número y con gran calidad. Día tras día sentía haber logrado su mejor trabajo. Después de esta etapa creativa tuvo un periodo de gran fama. Su nuevo intento de componer una ópera fracasó y esto afectó fuertemente su ánimo. Lograría tiempo después su ópera *Der Corregidor* que no tuvo éxito por tener un libreto muy pobre. En una ocasión tuvo que

cantar sus propios lieder en concierto pues el cantante lo dejó por otro compromiso. Constantemente sufrió de inflamaciones en la garganta derivadas de la sífilis que padecía y que hacia el final de su vida le hizo perder la razón, llevándolo incluso a intentar suicidarse lanzándose al río. Pasó sus últimos días en un asilo por su delicado estado mental. Su esposa, tras saber de su muerte, se suicidó saltando por una ventana.

La obsesión que Wolf tuvo a lo largo de su vida con la creación de una ópera provocó que pensara constantemente en material musical para la atmósfera y los personajes de la misma. Estos experimentos y reflexiones le sirvieron para sus lieder que están también influenciados por Schumann, Schubert y Liszt. Su poema sinfónico *Penthesilea*, le permitió profundizar sobre la poesía sin la restricción de la utilización del texto. Dentro de su estilo resalta la melodía cromática y el tratamiento de cuarteto de cuerdas (Sams 2001).

Edward Mörike nació el 8 de septiembre de 1804 en Ludwigsburg, una ciudad en el suroeste de Alemania. Antes de la temprana muerte de su padre en 1817 éste le incitó a ser sacerdote. A pesar de la difícil situación económica de su familia, Mörike logró realizar estudios académicos e ingresar al seminario, con ayuda de las influencias de un familiar suyo. Durante este periodo entró en contacto con las obras de Shakespeare y Goethe, lo que lo llevó a conocer personalmente a Hölderlin. En la escuela tuvo un desempeño mediocre pues apenas lograba pasar las evaluaciones periódicas y frecuentaba grupos estudiantiles con ideales revolucionarios y liberales. En este periodo se enamoró de María Meyer, una mesera de las tabernas frecuentadas por estudiantes, pero debió distanciarse debido a la clase de relación que se esperaba en el oficio pastoral, la profesión pensada para él por sus padres. Mörike decidió entonces terminar con dicha relación, que sería sumamente significativa en su posterior producción poética.

Terminó sus estudios en 1826 y se alejó del vicariato que le correspondía hacer en ese momento para probar suerte como escritor independiente. Publicó sus primeros poemas en 1828 pero al no obtener los resultados financieros esperados, regresó al vicariato en 1829. En 1832 publicó su novela *Maler Nolten*, en la misma temporada que publicó *Im Frühling*. En 1834 fue nombrado pastor de Cleversulzbach y la estabilidad financiera derivada de su puesto le permitió publicar en 1838 la compilación de poemas líricos y dramáticos *Iris*. Se jubiló apenas 9 años después argumentando problemas de salud.

En 1851 se casó con Margarethe Speeth con quien tuvo dos hijas. Comenzó a dar clases como profesor de literatura en la escuela para mujeres Katarinenstif, lo que le permitió dedicar más tiempo a su creación artística y publicar la obra que le proporcionaría mayor reconocimiento *Mozart auf der Reise nach Prag*, donde tuvo la libertad de volcar su pasión por la música y su admiración por el genio de Salzburgo. Esta novela provocó que se reconocieran también sus anteriores trabajos y lo convirtió en el poeta alemán más admirado entre sus contemporáneos. La Universidad de Tübingen le otorgó un doctorado *honoris causa* en 1852 para posteriormente nombrarlo profesor en 1856. Fue elegido como miembro de la Orden de Maximilian de Baviera en 1862. En 1866 dejó de trabajar en Katarinenstif y enfrentó una crisis económica y de salud. Se vio

obligado a recibir en su casa a la hermana de su esposa, pero el trato con ella le resultaba tan desagradable que terminó separándose de Margarethe. Falleció dos años después en 1875 (Proudinat 2016).

Mörike consideraba que el proceso poético no sólo estaba en sintonía con los misteriosos poderes de la naturaleza sino formaba parte de ella. En su poesía es claro cómo los sentidos son quienes le permiten a Mörike apreciar tal revelación de la naturaleza. El mundo natural tuvo un papel significativamente central en sus versos y su arte que logró capturar la vida de la naturaleza de modo que tiene casi el mismo poder de estimulación que la naturaleza misma. El escritor buscaba huir de la poesía que llenaba de dulzor a los lectores y creyó que el antídoto estaba en la naturaleza, pues esta proveía al artista con su criterio de vitalidad y de belleza. Para Mörike la inspiración era un regalo de la naturaleza en el cual nunca dejó de tener fe (Yates 1978).

Análisis del poema y la música

Esta obra alude a la tranquilidad, al éxtasis al que es transportado el poeta por experimentar la llegada de la primavera. Presenta cuatro secciones principales y una coda. Si bien la pieza comienza con una armadura de Fa sostenido menor y el primer acorde confirma esta tonalidad, se presentará un constante movimiento armónico en el que rara vez las frases terminan en la tonalidad en la que iniciaron. El compás de *Im Frühling* es de 6/4, lo cual genera la sensación de amplitud y contemplación que presenta el poema, además de que la acentuación por grupos de tres figuras de cuarto permite una sensación de continuidad y un impulso constante hacia adelante. A lo largo de la obra se presenta un motivo en el piano que funciona prácticamente como *ostinato* y que genera la sensación de no poder escapar de una situación, reflejando así el cuestionamiento del poema sobre cuándo se encontrará la plenitud y el descanso (Ejemplo 10).

Ejemplo 10

El poeta se describe a sí mismo dentro del paisaje en un espíritu contemplativo que se apoya musicalmente a través de un *piano*, de la utilización de grados conjuntos finalizados con una cadencia que permite el descanso al escucha (Ejemplo 11).

Ejemplo 11

Posteriormente se inicia un diálogo entre el poeta y alguien a quien él ama, donde éste le pide que le diga dónde está su hogar para irse con ella (Ejemplo 12). Esta súplica se vuelve más intensa al cambiar la dinámica a *forte* y utilizar un registro más agudo aunque finalmente la frase cede hacia *piano* conforme llega a otra cadencia.

Ejemplo 12

(leidenschaftlich)

aus. Ach, sag' mir, all- ein- zi- ge Lie - -

Un momento algo más oscuro habla a continuación de que dicho deseo no es posible, pues al igual que el viento, ella no tiene casa, refiriéndose a los muchos amores que ocupan su corazón. La siguiente frase habla del alma abierta, desenvuelta en un éxtasis de amor y esperanza, donde el compositor utiliza un expresivo motivo que alcanza un pleno Sol, índice 6, acompañado de la indicación *leidenschaftlich*, que se muestra a continuación. Este *fortísimo* debe ceder a rápidamente a un *piano* que exalta la impotencia del poeta, su abandono ante su ansia sin límites de seguir disfrutando la primavera (Ejemplo 13).

Ejemplo 13

Hof - - - fen.

Las nubes, el río y el sol penetran el alma del poeta, poseyéndolo. Esto lo lleva a experimentar una sensación de plenitud profundamente íntima: el clímax de la pieza, donde a través de un *piano* que llegará hasta un *immer ppp*, los ojos del protagonista se fingen dormidos y los oídos escuchan sólo a las abejas (Ejemplo 14).

Ejemplo 14

nur noch das Ohr dem Ton der Bie - ne lau - - - schet.

Esta sección de absoluto goce estético culminará con el piano que volverá al tema inicial. Esta vez un lento *crescendo* acompaña la reflexión interna, pensamientos que vagan sin saber si son de gozo o de dolor y que se enredan en las ramas del atardecer. La última frase se rinde ante la nostalgia de los viejos días, pacíficamente, con el movimiento del piano reducido a acordes tranquilos con la indicación *sehr breit un gedehnt* (Ejemplo 15).

Ejemplo 15

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics under the vocal line are: "Al - te un - nenn - ba - re Ta - ge!". Above the vocal line, there are performance markings: "Sehr breit u. gedehnt" and "pp". The piano accompaniment features chords and arpeggiated patterns, with "pp" markings in the lower register.

“Im Frühling” es un ejemplo de poema contemplativo, un poema sinfónico en miniatura para voz y piano. Tiene una “melodía infinita” donde la voz queda libre para reflejar las emociones y señalar los matices verbales en cada línea del poema, mientras el piano desarrolla sus temas independientes de manera sinfónica. Las secciones de la canción están marcadas de dos maneras. Primero, el tema de un lamento recurrente aparece tres veces en la canción, mientras el poeta pregunta agonizante, cuestionamientos sin sosiego sobre la primavera. En segundo lugar, los interludios del piano proveen pausas en la línea de la voz, como si los pensamientos del poeta hubieran vagado hacia la nada por un momento antes de retomar sus preguntas incesantes.

El acento agógico, que resulta de alargar la duración de la nota acentuada, es más amplia y efectivamente utilizado en los *Mörike Lieder* que cualquier otro recurso rítmico. Wolf a menudo retarda las palabras, prolongándolas para enfatizarlas musicalmente y añadir efecto emocional o incluso nuevo significado. En *Im Frühling* se puede apreciar este recurso en el fragmento *Ach, sag' mir, all-einzige Liebe*. La palabra *all-einzige* está resaltada por medio de la ampliación del valor mientras que las palabras *sag'* y *Liebe* están mucho más enfatizadas por el uso de dos alturas diferentes para cada sílaba, que es otra forma de acento agógico (Marilyn Mayse 1965).

Considero que gran parte de la belleza de este lied radica en la manera en que tanto Mörike como Wolf pudieron abordar el disfrute de la naturaleza en su forma más íntima. Aunque presenta el motivo en *ostinato* y otras intervenciones melódicas, el acompañamiento del piano presenta mayoritariamente acordes no arpegiados que permiten a la voz aprovechar su registro dinámico, generando exitosamente la sensación de intimidad que hace sentir al espectador que está escuchando sus propios pensamientos a través de la melodía del cantante.

Die tote Nachtigall



Die tote Nachtigall. S. 291, 1843

Franz Liszt (1811-1886), Johann Philipp Kaufmann (1802-1846)

Die tote Nachtigall	<i>El ruiseñor muerto</i>
Du arme, kleine Nachtigall! Du solltest den Frühling wecken mit deinem holden, süßen Schall, und nun muß dich die Erde decken!	<i>¡Tú pobre pequeño ruiseñor! Estabas por despertar la primavera Con tu amoroso, dulce sonido, ¡Y ahora la tierra debe cubrirte!</i>
Dein Mütterlein sucht bang sein Kind, wie fehlst du im Kreis der Kleinen! Es weint sich fast die Augen blind, wie traurig, ach! Das ist zum weinen.	<i>Tu madre ansiosa busca a su hijo, ¡Cómo te extraña en el círculo de sus pequeños! Ella está casi cegada por las lágrimas ¡Qué triste! Es para llorar.</i>
Und wenn der Frühling nun erwacht mit seiner Nachtigallen Lieder, Dann schläfst du still in Grabes Nacht, und ach! kein Ruf erweckt dich wieder.	<i>Y ahora cuando la primavera despierte Con todas sus canciones de ruiseñores, Después dormirás en silencio en la noche de la tumba Y ¡ah! Ningún llamado te despertará de nuevo.⁵</i>

Liszt y Kaufmann

Franz Liszt fue un compositor austro húngaro que nació el 22 de octubre 1811. Su padre administraba el palacio del príncipe de Raiding, poblado al este de Austria, y había sido también un virtuoso, motivado nada menos que por Franz Joseph Haydn, experiencia que le motivó a formar a su hijo en el mismo oficio. Desde pequeño Liszt tuvo una salud muy frágil, al grado que en una ocasión se le dio por muerto con tanta certeza que incluso se mandó a hacer su ataúd. A pesar de ello, desde temprana edad dio sus primeros conciertos, deseando llegar a ser como Beethoven. Llegó incluso a encontrarse con él y a recibir sus elogios.

Tras una serie de conciertos en Viena y París, Liszt fue conocido como el nuevo Mozart. A diferencia de Schumann, el interés de Liszt por la composición a sus 14 años era aún más grande que su interés por el camino del virtuosismo. Por ser extranjero, no fue aceptado en el Conservatorio de París, pero recibió clases particulares de grandes maestros entre quienes se encontraba el maestro de contrapunto de Berlioz.

⁵ Traducción de Mariana Catherine Magaña

Liszt sintió un llamado religioso que le llevó a considerar la vida del sacerdocio, pero los ayunos prolongados que realizaba terminaron afectando su frágil salud. Al ver la situación de su hijo, el moribundo padre de Liszt le recuerda que él pertenece al arte y no a la iglesia. A los 17 años Liszt sufrió una fuerte decepción amorosa que le llevó a estar postrado en cama. Tan grave fue esta recaída que nuevamente se le dio por muerto y se llegó a escribir para él un artículo necrológico en el periódico.

Escribió varias obras que contienen ideas humanitarias de rebelión y libertad inspirado por la Revolución de Julio que se llevó a cabo en París en 1830. Era un apasionado de la poesía y entre sus autores favoritos se encontraba Víctor Hugo, quien llevó la batuta del movimiento romántico en Francia.

Tras asistir a un concierto de Paganini, Liszt se sintió inspirado por el virtuosismo del violinista y renovó sus esfuerzos por ser aún mejor compositor y pianista. No sólo admiró a los grandes artistas de su tiempo sino que se hizo amigo de las principales figuras del medio artístico: Paganini, Chopin y Lamartine.

Conoció a la condesa María D'Agoult, una mujer casada con quien mantuvo una relación amorosa y con quien huyó a Ginebra. En Suiza, Liszt encontró la tranquilidad para relacionarse con la naturaleza, los paisajes le conmovieron y comprendió el papel del arte como vínculo entre la humanidad y el entorno que le rodea. Comenzó el primer número de su gran obra *Années de pèlerinage*, dedicado a Suiza. Su obra era prácticamente un diario donde plasmaba musicalmente las experiencias que había tenido y los paisajes que había visto en sus viajes. La finalizó casi después de 40 años de trabajarla y en ella habló específicamente de su profundo vínculo con la naturaleza:

...Habiendo sentido que los aspectos variados de la Naturaleza y las escenas que allí se desarrollan no pasaban delante de mis ojos como imágenes vanas, sino que por el contrario llenaban mi alma de emociones profundas, y que se establecía entre ellas y yo una relación vaga pero inmediata, indefinida pero real, ensayé dar a través de la música algunas de mis sensaciones más fuertes y de mis más vivas percepciones... (Pozzo 2007).

En Ginebra trabajó como maestro en el conservatorio y tras volver momentáneamente a los escenarios por la necesidad económica que implicó el

nacimiento de su hija Blondine, se dedicó por completo a la creación musical. La familia se mudó a Francia pero el nacimiento de su segunda hija Cosima les obligó a moverse a Italia. Liszt regresó a los escenarios en un oficio en el que ya no se sentía cómodo, pues le parecía ser una atracción popular frente al frívolo público de Milán. Regresó a tocar a Viena, satisfecho con un público que buscaba un contenido más profundo que exhibiciones circenses de improvisación y terminó su segundo cuaderno de *Années de pèlerinage*, inspirado en su estancia en Italia. Unos años después, mientras aún vivía en Roma, llegó su tercer hijo Daniel, pero tras su nacimiento, María y Liszt se separan por la incompatibilidad de sus personalidades.

En 1842 aceptó la invitación de la duquesa María Pávlon y su hijo Carlos Alejandro de Sajonia-Weimar-Eisenach para ser maestro de capilla en Weimar, donde también había trabajado Goethe. En 1846 Liszt partió a Hungría y fue recibido como un héroe nacional. Posteriormente viajó por Europa donde ofreció exitosos conciertos y recibió múltiples premios y reconocimientos. Durante sus viajes leía a Heine y a Goethe mientras paseaba por los bosques. En esta temporada realizó la obra mencionada en la introducción, el poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne*, y un año más tarde escribió *Die Tote Nachtigall*.

En 1847 conoció a la princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein quien lo inspiró profundamente. Ambos comenzaron una relación amorosa y se mudaron juntos, pero Liszt siguió escribiéndose afectuosamente con María D'Agoult a lo largo de su vida. En sus estancias en Weimar dirigió una gran cantidad de obras de compositores contemporáneos y encontró el ambiente idóneo para continuar con su creación musical. Programaba tanto a Schumann como a Wagner, quien le había escrito pidiéndole ayuda financiera para presentar sus óperas y quien eventualmente se convertirá en su yerno, al casarse con su hija Cosima. Su relación con Wagner fue cambiante, pero les unía el afecto y admiración. Su producción musical en este periodo fue muy basta y culmina con la creación de *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*.

En 1858 renunció a sus funciones en Weimar, ya que en el palacio no había interés por la música y el poco público anhelaba a los compositores clásicos. Regresó a la tranquilidad de Suiza donde realizó algunas de sus obras más importantes. Falleció de neumonía en 1886 (Gauthier 1975).

Philipp Kaufmann fue un poeta alemán que nació en 1802. Residió en Weimar al mismo tiempo que Liszt y tradujo para él las obras de Víctor Hugo que el compositor utilizó en sus obras. Conoció a Liszt en Berlín en 1843 y fue tutor de su hija Blondine en París. Se suicidó en 1846. Liszt realizó el lied *Die Tote Nachtigall* sobre el poema homónimo de Kaufmann. (Short 2003). En 1839 tradujo la obra en escocés del poeta Robert Burns (1759-1796), pionero del movimiento romántico.

Análisis del poema y la música

El poema de Kaufmann plasma la angustia del ser humano frente a la injusticia de la ineludible muerte. Se trata de un ejemplo de cómo el ser humano se concibe y construye a través de su observación de la naturaleza. En la observación de un fenómeno natural tan usual como la muerte de un ave, el poeta confiere sentimientos y razonamientos humanos a la madre del ruiseñor. Si bien es posible que el ave busque en su nido a alguna de sus crías, pues sabe cuántas son, el asumir su tristeza, imaginar sus lágrimas y compadecer su desolación es un proceso de humanización de la naturaleza. A través de esta transformación el poeta busca generar en el lector un sentimiento de empatía que le permita transitar por los sentimientos de la madre y conmoverse ante la injustamente temprana muerte del ave.

En la imagen del ruiseñor está representada la inocencia y la belleza. El poeta lleva la reflexión del lector hacia la fragilidad de la vida y la inclemencia de la muerte. Es así que a través de un fenómeno natural el poeta significa su existencia, busca patrones en la naturaleza que se reflejen en su propia vida, utilizando al entorno como primer referente en el proceso de concientización de su propia humanidad.

La obra está formada por tres secciones y una coda. A lo largo de la partitura se presentan giros melódicos que aluden al canto del ruiseñor. El lied comienza en Fa sostenido menor con los primeros dibujos del trino del ave en el registro superior del acompañamiento del piano, mismos que se presentan débilmente en una dinámica de *piano* y rápidamente se detienen en un acorde de dominante que sostiene la expectativa del oyente (Ejemplo 16).

Ejemplo 16



El canto retoma el motivo, que estará presente en toda la obra, y sobre él desarrolla un lamento que adquiere aires más alegres al cambiar la tonalidad al relativo mayor. Esto responde al texto del poema que habla de la cercanía de la primavera donde el ruiseñor tendría que haber interpretado su canto. El piano retoma el motivo del trino en un registro mucho más grave, de forma paralela a la voz que llega hasta un Si índice 4, haciendo alusión a la cantidad de tierra que mantiene la tumba del ave en las profundidades (Ejemplo 17).

Ejemplo 17

La segunda sección comienza con el lamento de la madre que pronto se vuelve un canto de completa desolación al modular de Fa sostenido mayor a Si bemol menor y explotar un registro más agudo en la voz donde la plenitud del instrumento es reforzada con la indicación de *espressivo*. Esta sección termina con el llanto de la madre representado por medio de un Fa sostenido, índice 6, acentuado en la palabra *weinen* y por la repetición de dicha palabra en un descenso de medio tono que se realiza con un *diminuendo* (Ejemplo 18). Considero que dicha indicación invita a realizar un pequeño *glissando* para reforzar la representación del llanto.

Ejemplo 18

das ist zum wei - - - nen, zum wei - - - nen.

La tercera sección retoma la asociación entre la primavera con los cantos de los ruiseñores con el relativo mayor de la tonalidad. El motivo del trino aparece nuevamente pero esta vez es reiterado constantemente mientras la altura de las notas asciende hasta una culminación de esta apelación al canto del ruiseñor.

La segunda parte de la sección es la más importante dentro del poema ya que es el punto en el que se enfrenta lo ineludible de la muerte. Si bien en la partitura está indicado que entre la última nota de la voz y la primera del piano para la última sección no hay ningún silencio, considero que este debe hacerse por la contundencia e importancia del texto (Ejemplo 19a). El mismo Liszt realizó una segunda versión de esta obra en 1878, 34 años después de la primera, en donde sí escribe un silencio de 3/8 además de conducir a él retirando al piano, dejando a la voz sola (Ejemplo 19b).

Ejemplo 19a

still in Gra - bes - nacht,

smorz.

F. L. VII 43.

Ejemplo 19b

Dann schläfst du still_ in Gra - bes Nacht, und

Realiza un paralelismo entre la vida-sonido y la muerte- silencio ya que la manera en la que se percibirá que el ruiseñor ha dejado de vivir es a través de su silencio. El ruiseñor canta a la primavera, por lo tanto el momento en que deja de hacerlo representa su muerte.

Este es un punto clave dentro de la fundamentación de este trabajo, pues habla acerca de la importancia que tiene la expresión de la observación de la naturaleza. De la misma manera el ser humano para considerarse plenamente vivo, necesita poder expresarse, poder materializar sus pensamientos a través del arte.

La sección final o coda retoma los elementos utilizados a lo largo de la partitura. La canción termina con el motivo del trino del ruiseñor, la pincelada de relativo mayor al inicio de la frase final que recuerda a la alegría del canto y la cadencia que remite al lamento de la madre, además de cerrar con el piano interpretando el motivo del trino de la misma forma que al inicio, esta vez aludiendo a las últimas notas del ave, a su última expresión de vida (Ejemplo 20).

Ejemplo 20



Capítulo II. *Mélo die*

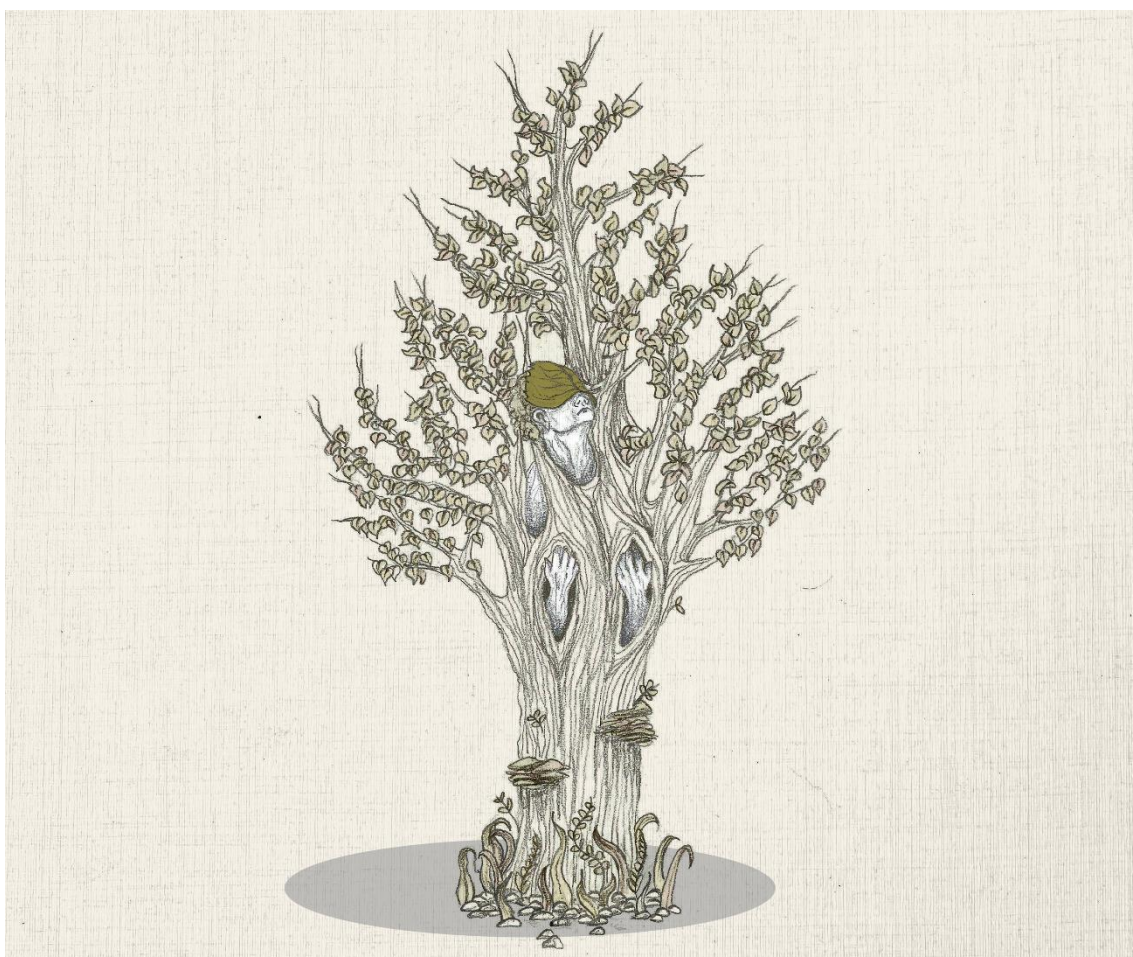
Tras la revolución del 14 de julio de 1789, la aristocracia desapareció de Francia pero la burguesía ocupó su lugar al imponer su voluntad por medio del poder económico. Las artes tuvieron que hacer frente a las limitadas visiones que se les imponían desde el sector burgués. Fue así que se comenzó a abandonar la estética neoclásica, el rigor de la forma, el racionalismo y la imposición de las normas sociales en el arte. Surgieron visiones estéticas revolucionarias que reaccionaron ante la ideología burguesa y que serían las que protagonizarían el movimiento artístico del siglo XIX (Veloso 2006).

Los poetas seleccionados por los compositores de las siguientes canciones de arte, tienen sus raíces en el movimiento romántico pero construyeron las nuevas corrientes poéticas del siglo e incluso transitaron entre ellas. Se caracterizaron por sus posturas contestatarias y buscaron las raíces del arte en la frontera entre la razón y la locura, acercándose a las actividades concebidas como inmorales para deslindarse de una sociedad burguesa que les parecía falsa y moralista. En la segunda mitad del siglo XIX surgió el grupo de poetas conocidos como los poetas malditos, por sus conductas sociales y carácter explosivo, que marcarían el rumbo de la literatura con su trabajo. Entre ellos se encontraban Mallarmé, Verlaine y Rimbaud.

Entre los movimientos literarios que se presentaron en este periodo se encuentra el parnasianismo, que se oponía a la prevalencia romántica de la subjetividad exaltando la virtud de lo impersonal, comprendía el arte como un fin en sí mismo, aislándolo de su contexto social y buscaba precisión formal en la poesía lírica, inspirándose en las formas de verso antiguas. El movimiento decadente también se presentó en la segunda mitad del siglo XIX, como oposición al parnasianismo. Buscaba liberar al arte de toda prisión de la forma y se rebelaba ante la moral burguesa, profundizando en la oscuridad del inconsciente y evadiendo la realidad.

Las siguientes obras comparten un acercamiento común al fenómeno natural. Más allá de la humanización del entorno se aprecia la belleza del ineludible carácter efímero de la naturaleza. La sensibilidad heredada del movimiento romántico hace que cada vez que se observa la belleza se haga consciente el carácter efímero de su presencia, hace que se valore más un evento cuando se sabe que es finito.

Dans la forêt de septembre



Dans la forêt de septembre. Op. 85, no. 1. 1902

Gabriel Fauré (1845-1924), Catulle Mendès (1841-1909).

Dans la forêt de septembre	<i>En el bosque de septiembre</i>
Ramure aux rumeurs amollies, Troncs sonores que l'âge creuse, L'antique forêt douloureuse S'accorde à nos mélancolies.	<i>Follaje de suaves rumores, Troncos sonoros que la edad ahueca, El antiguo bosque doloroso Se armoniza con nuestras melancolías.</i>
Ô sapins agriffés au gouffre, Nids déserts aux branches brisées, Halliers brûlés, fleurs sans rosées, Vous savez bien comme l'on souffre !	<i>¡Oh, pinos aferrados a orillas del abismo, Nidos desiertos en ramas rotas, Matorrales quemados, flores sin rocío, Ustedes saben bien cómo se sufre!</i>
Et lorsque l'homme, passant blême, Pleure dans le bois solitaire, Des plaintes d'ombre et de mystère L'accueillent en pleurant de même.	<i>Y mientras que el hombre, pasante pálido, Llora en el bosque solitario, Lamentos de sombra y de misterio Lo acogen llorando igual.</i>
Bonne forêt ! promesse ouverte De l'exil que la vie implore ! Je viens d'un pas alerte encore Dans ta profondeur encor verte,	<i>¡Buen bosque! ¡Promesa abierta Del exilio que la vida implora! Vengo con paso alerta aún, A tu profundidad aún verde,</i>
Mais, d'un fin bouleau de la sente, Une feuille, un peu rousse, frôle Ma tête, et tremble à mon épaule ; C'est que la forêt vieillissante,	<i>Pero, de un fino abedul en la senda, Una hoja, un poco roja, roza Mi cabeza, y tiembla en mi espalda; Es que el bosque que envejece,</i>
Sachante l'hiver, où tout avorte, Déjà proche en moi comme en elle, Me fait l'aumône fraternelle De sa première feuille morte.	<i>Sabiendo al invierno, donde todo aborta, Ya cercano en mí cómo en él Me da la limosna fraternal De su primera hoja muerta.⁶</i>

⁶ Traducción de Mariana Catherine Magaña

Fauré y Mendès

Gabriel Fauré es uno de los compositores que se dedicó más ampliamente a la creación de la Canción de Arte, conocida en Francia como *mélodie*, y logró una relación armónica con la poesía que seleccionaba. En este sentido, destaca su trabajo sobre las obras del poeta Paul Verlaine como *Prison, Claire de Lune, Spleen* y los ciclos *Cinq mélodies "de Venise"* y *La Bonne chanson*. El autor Jean-Michel Nectoux realiza una biografía de Gabriel Fauré que se desarrollará a continuación.

Fauré nació el 12 de mayo de 1845 en Pamiers, Arège al sur de Francia, muy cerca de la frontera con España. Desde su infancia, que pasó junto con su familia en un monasterio, empezó disfrutar de la música y a interesarse por aprenderla. Realizó sus estudios en la Nueva Escuela de Música Religiosa fundada por Louis Niedermeyer, quien fue impulsor del rescate de la música polifónica de los siglos XVI y XVII. Esta escuela brindaba formación en humanidades a la vez que en la música por medio de una disciplina muy estricta, lo que no impidió que en una ocasión Fauré se fugara junto con sus compañeros de clase para ver la ópera *Fausto* de Charles Gounod.

En 1862 Fauré trabajó intensamente sobre sus canciones, como se refleja en la correspondencia que mantuvo con Victor Hugo y Paul Meurice, donde llegaron a hablar acerca del pago por el uso de sus poemas. A este periodo de composición corresponden sus canciones *Le papillon et la fleur, Mai, S'il est un charmant gazon (Rêve d'amour)* y el dueto *Puisqu'ici bas toute âme*. Aunque Fauré seleccionó 10 poemas de Victor Hugo para convertirlos en canciones, él mismo consideró que nunca logró ponerles música exitosamente.

A pesar de su autocrítica, la capacidad creativa y musical de Fauré de captar y expresar el contenido de un texto se hacía notar ya desde 1865, cuando ganó un concurso de composición con la orquestación de *Le Cantique de Jean Racine*. Si bien la instrumentación presentada no fue la requerida por la convocatoria, los jueces modificaron las reglas para darle el premio por la intensidad y fervor que reflejaba fielmente en la música el texto de Racine (Nectoux, Gabriel Fauré: A musical life 2004).

En 1865, a sus 20 años, Fauré dejó la escuela de Niedermeyer pero la polifonía antigua y la armonía modal en las cuales estuvo sumergido iban a ser una fuerte

influencia en su estilo de composición, que se basaría en el contrapunto y en el uso de la bitonalidad inherente a la armonía modal. Allí recibió una formación rígida y clásica en cuanto a la utilización de las leyes de la armonía. No le era permitido tocar las obras de compositores contemporáneos como Schumann, Chopin, Gounod y Berlioz, aun cuando Camille Saint-Saëns era maestro de la escuela y había ampliado los límites de la educación formal generando técnicas de enseñanza altamente progresivas.

Posteriormente Fauré se convirtió en organista y maestro de capilla en St. Sauveur en Rennes, al noroeste de Francia, donde llevó una vida casi monástica, y participó en la reducida programación de la sociedad filarmónica que ahí existía. En su estancia en Rennes, Fauré no encontró ningún tipo de estimulación más allá de la apreciación de la belleza y de la inteligencia en otras personas: sentía que su mente estaba en un estado estático.

En 1868 Fauré suplió a Camille Saint-Saëns como acompañante de la soprano Caroline Miolan-Carvalho, esposa del director del Teatro Lírico de París, e interpretó obras de Chopin y Liszt entre arias de ópera y canciones. A manera de agradecimiento Caroline interpretó su obra *Le Papillon et la fleur* en el recital. Llamándole para otras interacciones como este concierto, Saint-Saëns se preocupó por que Fauré volviera a la escena musical y no se abandonara a sí mismo en el entorno de Rennes. En agradecimiento por su trabajo como mentor y su amistad, Fauré obsequió a Saint-Saëns una composición llamada *Tantum Ergo*. Saint-Saëns utilizó el tema de esa obra para componer el primer movimiento de su concierto para piano en Sol menor.

En la guerra franco-prusiana Fauré se alistó en el Primer Regimiento de Infantería Ligera y fue condecorado con la *Croix de Guerre* por haber estado en la línea de fuego en Champigny. Tras terminar su participación en la guerra, evitó enlistarse nuevamente pues la violencia de cualquier tipo iba en contra de su carácter y había terminado horrorizado ante lo que había visto. Continuó trabajando como maestro de música en Suiza y la derrota de Francia en 1870 le afectó profundamente.

Las obras que Fauré realizó en este periodo tienen una seriedad particular porque esconden un profundo sentimiento de tragedia bajo un tratamiento expresivo y delicado de la estética. A diferencia de las odas, elegías y marchas realizadas por los

compositores contemporáneos en relación a la derrota francesa, Fauré encontró expresión a través de su canción *L'Absent*, utilizando nuevamente su capacidad para transmitir musicalmente el contenido de un poema, esta vez de Víctor Hugo. También en este periodo utilizó los poemas de Théophile Gautier en sus obras *Seule* y *La Chanson du Pêcheur*.

Se mudó a París en 1871 donde fue segundo organista en St. Sulpice. Allí realizó sesiones de improvisación con el otro organista en la iglesia y compuso varios motetes y cánticos. Durante esta estancia en París, Saint-Saëns fue nuevamente el principal promotor de su carrera, presentándolo a sus amigos y a reconocidos intérpretes. También procuró que se contactara con los principales músicos de la época, Frank, Laló, Duparc y Massenet, pues planeaba que Fauré fuera su sucesor en la importante iglesia de *La Madeleine* en París. Fundaron juntos la Sociedad Nacional de Música, de la que Saint-Saëns era presidente y que procuraba difundir la música contemporánea, casi desconocida por un público que prefería la ópera y el ballet.

En 1880, Fauré trabajó como acompañante en las clases de canto de las damas de la alta sociedad de París. En 1883 se casó con Marie Fremiet, hija de un reconocido escultor, con quien tuvo dos hijos: Emmanuel y Philippe (Nectoux, Gabriel Fauré: A musical life 2004).

De 1880 a 1890 atravesó un periodo difícil donde sus ocupaciones laborales le impedían ocuparse de la composición, razón por la cual se sentía frustrado por la falta de reconocimiento del público y por no ser programado en los conciertos. En 1905 se convirtió en director del Conservatorio de París con lo cual consiguió ser reconocido y sus obras finalmente fueron interpretadas de forma más constante. Para 1920 se había convertido en una celebridad: se le organizó un tributo en La Sorbonne donde grandes intérpretes presentaron sus obras en un concierto al que asistió el Presidente Alexandre Millerand (1920-1924) y se le otorgó la *Grand-Croix de la Légion d'Honneur*. Sus años de mayor fama se vieron opacados por el deterioro de su salud, pues presentó problemas respiratorios y una creciente sordera. Falleció en París el 4 de noviembre de 1924 debido a una neumonía (Nectoux, Fauré, Gabriel. Grove Music Online 2001).

En el estilo compositivo de Fauré, la música sacra forma una parte muy importante, dado su primer encuentro con la música en un monasterio y la elección de una escuela de música profundamente ligada a la religión, así como una vida de desarrollo profesional en el ámbito musical eclesiástico.

En cuanto a los recursos armónicos que utiliza, es usual encontrar el uso del acorde de séptima semidisminuida como acorde ambiguo que vuelve más elástica la tonalidad y brinda un sello sonoro característico del compositor, de la misma manera en que el uso de la enarmonía se vuelve característico de su escritura. Fauré utiliza los acordes de séptima semidisminuida para insinuar movimientos armónicos, sin ser explícito, a tonalidades que guardan poca relación con la tonalidad original. A veces utiliza el acorde de séptima semidisminuida previo a un acorde de dominante enlazado por una nota pedal en el bajo que suaviza el movimiento armónico. También utiliza este acorde como Dominante Frigia para enlazarlo a la siguiente tonalidad como séptimo grado (Tait 1984).

Catulle Abraham Mendès fue un escritor que nació el 20 de mayo de 1841 en Bordeaux, Francia. Perteneció al movimiento literario del parnasianismo. A sus 19 años se mudó a París para vivir de manera independiente y fundó la revista “Revue fantaisiste” que le permitió posicionarse en el círculo poético de la época. Su revista era apoyada por dos poetas que también serían considerados como exponentes del parnasianismo: Théophile Gautier y Charles Baudelaire, en quien Catulle se inspiraría para la elaboración de su obra. La revista funcionó como plataforma para nuevos poetas que posteriormente se convirtieron en figuras fundamentales de la poesía occidental.

Cabe señalar que, a pesar del ambiente de libertad artística que defendían los poetas, la censura tenía un gran poder sobre los escritores. Mendès escribió la obra teatral *Le Roman d'une nuit* que fue juzgada como una obra escandalosa y falta de moral, por lo cual fue juzgado y encontrado culpable, debiendo pasar un mes en prisión. El poeta Baudelaire, que estuvo frente a una situación muy similar por su obra *Las Flores del Mal*, estuvo presente en el juicio de Mendès.

Tras ser liberado, Mendès se volvió uno de los cofundadores del parnasianismo, movimiento en el cuál destaca por su manejo de los temas helénicos, considerados como la epítome de la estética.

Mendès mantuvo una relación formal con la poeta Judith Gauthier, hija del escritor Théophile Gautier, pero posteriormente tuvo 5 hijos con Augusta Holmès. Tres de sus hijas fueron retratadas en un cuadro de Auguste Renoir titulado *Las hijas de Catulle Mendès* en 1888, lo cual habla de las relaciones que el poeta había logrado en la comunidad artística.

Hacia el final de su vida, Catulle continuaba escribiendo críticas, obras teatrales, novelas y cuentos lésbicos de ficción, obras que lo posicionaron como poeta perteneciente al movimiento decadente, que rechazaba la moral burguesa. Murió el 8 de febrero de 1909 tras caer de un vagón de ferrocarril mientras este se encontraba en movimiento dentro del túnel (Bartlett 2019).

Además de trabajar con Gabriel Fauré, Mendès colaboró con Debussy para la creación de una ópera llamada *Rodrigo y Jimena*, pero el compositor abandonaría el proyecto al no interesarle más que como medio para vincularse políticamente (Gourdet 1974). Aunque actualmente no es un escritor especialmente reconocido, Catulle Mendès fue una figura importante e influyente en su tiempo. Sus obras fueron objeto de estudio para Rubén Darío, quien a través de él conformaría su propuesta de poesía modernista.

Análisis del poema y la música

La *mélodie Dans la forêt de septembre* fue escrita por Fauré el 29 de septiembre de 1902 y publicada en ese mismo año como parte de su Opus 85 *Trois Mélodies*, que incluía también *La fleur qui va sur l'eau*, también con poesía de Mendès y *Accompagnement* poesía de Albert Victor Samain.

Considero que el periodo que pasó como maestro de capilla en St. Sauveur en Rennes, abonó a la capacidad de observación y de apreciación del entorno de Fauré, tanto de la condición humana como de la naturaleza, ya que la poca actividad del pueblo le permitía dedicarse a la contemplación. Esta escucha al entorno natural y el estudio de la conexión con el mismo, se ven reflejados en *Dans la forêt de septembre* desde la elección del poema y hasta los acordes iniciales que, con una textura coral, transmiten la sensación envolvente y majestuosa del bosque sobre la tonalidad de La bemol mayor (Ejemplo 21).



En el poema Catulle Mendès expone un paralelismo entre el ciclo de las estaciones y el de la vida humana. El protagonista del poema se interna en el bosque pensativo y melancólico. Observa a su paso la belleza del bosque en otoño, cuando ya se acerca el invierno. Lo primero que perciben sus sentidos es el sonido del bosque: el sonido del aire al pasar entre las suaves ramas y los agujeros de los troncos viejos. El bosque recibe al visitante llevándole a través del aire sus sonidos. Pareciera que el bosque gime dolorosamente, reflejando su propia melancolía. En este punto de la partitura, al terminarse la primera estrofa del poema, el texto deja de ser descriptivo para convertirse en un diálogo entre la voz del poeta y el bosque que le responde con sonidos que logran que el poeta se sienta comprendido. Interpreto en este punto que el protagonista comienza a caminar adentrándose en el bosque, siendo esto reflejado por el cambio de la textura coral a la utilización de arpeggios en la mano derecha, que comienzan una vez que se regresa al primer grado de la tonalidad y estarán presentes durante toda la segunda estrofa en las palabras que el protagonista dirige al bosque (Ejemplo 22).

Ejemplo 22

S'ac - cor - de à nos mé-lan - co - li - es.

El protagonista le habla a los pinos del acantilado, a los nidos en las ramas, a los matorrales quemados y a las flores sin rocío percibiendo que estos elementos, al vivir su propio ciclo, pueden comprender su dolor. Cabe resaltar que las partes del bosque citadas por el protagonista se presentan en orden descendente al igual que la progresión armónico-melódica del fragmento “flores sin rocío”: Re natural, Mi bemol, La bemol---Do natural, Re bemol, Sol bemol (Ejemplo 23).

Ejemplo 23

lés, fleurs sans ro - sé es,

Pareciera que el poeta encuentra consuelo en que el bosque comparta su sentir pues al expresarlo la tonalidad cambia a un luminoso Fa mayor, armónicamente contrastante (Ejemplo 24).

Ejemplo 24

Vous sa - vez bien com - me l'on souf fre!

Al terminar esta sección, el tema inicial regresa al igual que el elemento sonoro en el poema: si al principio el rumor del bosque se acoplaba a la melancolía del protagonista ahora sus lamentos se acoplan a su llanto (Ejemplo 25).

Ejemplo 25

19 *doice*
Et lors - que l'hom - me, pas-sant blê - me,

pp

Nuevamente el poeta deja la descripción atrás para dirigirse directamente al bosque, diciéndole que es la promesa del exilio soñado. Los arpeggios regresan denotando que el protagonista se adentra aún más en el bosque lo que se confirma cuando exclama que viene a su profundidad aún verde, pero una hoja cae sobre su espalda, llegando al clímax a través de los arpeggios del piano (Ejemplo 26).

Ejemplo 26

40 pau - le;

cresc *f* *espressivo*

Finalmente vuelve el tema una vez más con el paralelismo final: la hoja que representa al invierno del bosque acoplándose al invierno del protagonista al tocarlo, estableciendo la realidad de la relación empática con el bosque, resaltando la fraternidad en la unión, expresando cómo comparte su dolor. El protagonista se conmueve profundamente por el gesto que representa la caída de la hoja, encontrando la tranquilidad al saber que, si bien no encontrará fin a su melancolía ni podrá evitar la llegada de su propio invierno (la muerte), el bosque lo acompaña y lo comprende. Esta profunda emoción y posterior paz final se perciben en las indicaciones dinámicas que elige Fauré para estos dos últimos versos y en la escala descendente de Si bemol a Do que se dibuja entre los arpeggios del último sistema para finalizar la pieza (Ejemplo 27).

Ejemplo 27

49 *f* fait l'au-mô - ne fra-ter - nel - le *p* De sa pre - miè - re feuil - le

52 mor - te!

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 49, features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*) at measure 51. The piano accompaniment also starts with *f* and becomes *p* at measure 51. The lyrics are in French: "fait l'au-mô - ne fra-ter - nel - le De sa pre - miè - re feuil - le". The second system, starting at measure 52, continues the vocal line with the lyrics "mor - te!" and concludes with a double bar line. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern and ends with a final chord.

El protagonista del poema se sabe parte de la naturaleza, se reconoce en su propio invierno, y es consciente de que lo rigen los mismos principios que a su entorno natural. El reconocer esta condición le permite volverse uno con su entorno y transitar con calma por el periodo anterior a la muerte. Si bien en un principio puede interpretarse que existe una sensación de tristeza o miedo, al finalizar el poema, el protagonista comprende y acepta que su paso por la vida, al igual que el del bosque, es finito.

L'hiver a cessé



L'hiver a cessé. Op. 61, 1894.

Gabriel Fauré (1845-1924), Paul Verlaine (1844-1896)

L'hiver a cessé	<i>El invierno ha cesado</i>
L'hiver a cessé: la lumière est tiède Et danse, du sol au firmament clair. Il faut que le cœur le plus triste cède A l'immense joie éparsé dans l'air. [...]	<i>El invierno ha cesado: la luz es tibia Y baila, desde el cielo hasta el firmamento claro El corazón más triste debe ceder A la inmensa alegría esparcida en el aire</i>
J'ai depuis un an le printemps dans l'âme Et le vert retour du doux floral, Ainsi qu'une flamme entoure une flamme, Met de l'idéal sur mon idéal.	<i>Tengo desde hace un año la primavera en el alma Y el verde regreso del dulce florecer Como una flama alrededor de una flama, Pone ideal sobre mi ideal.</i>
Le ciel bleu prolonge, exhausse et couronne L'immuable azur où rit mon amour. La saison est belle et ma part est bonne Et tous mes espoirs ont enfin leur tour.	<i>El cielo azul se expande, exalta y corona El inmutable azur donde ríe mi amor La estación es bella y mi parte es buena Y les llega su turno a todas mis esperanzas</i>
Que vienne l'été! Que viennent encore L'automne et l'hiver ! Et chaque saison Me sera charmante, ô Toi que décore Cette fantaisie et cette raison !	<i>¡Que venga el verano! ¡Que vengan de nuevo El otoño y el invierno! Y cada estación Será encantadora para mí, oh tú que adornas Esta fantasía y esta razón.⁷</i>

⁷ Traducción de Mariana Catherine Magaña

Verlaine

Paul Verlaine fue un poeta que nació el 30 de marzo de 1844 en Metz, una ciudad al noreste de Francia. Perteneció tanto al parnasianismo como al movimiento decadente. Se le considera también como una de las principales figuras del simbolismo, corriente literaria que buscó desentrañar las verdades absolutas por medio de la metáfora y la sugestión en un entorno misticista. Fue educado en París y trabajó en la industria de los seguros, lo que le proporcionó la suficiente estabilidad económica para dedicarse a la creación literaria sin tener preocupaciones financieras.

En 1870 se casó con Mathilde Mauté pero en 1871 formó una relación de pareja con Arthur Rimbaud, lo que impactó profundamente su vida y su poesía (Jacob 2018). Aunque sus creaciones literarias se enriquecieron mutuamente, los poetas llevaban una relación sumamente violenta en Inglaterra (Meyers 2011). En una ocasión Verlaine llegó a dispararle a Rimbaud alcanzándole la muñeca. Por ese acto Verlaine estuvo en prisión en Bélgica de 1873 a 1875, periodo en el cual se convirtió al catolicismo y escribió 32 poemas. Cuando Verlaine regresó a Francia en 1875 su esposa se divorció de él. Regresó a Inglaterra para ganarse la vida como maestro de francés. (Jacob 2018)

Realizó el texto *Los poetas malditos* donde habla del trabajo de destacados escritores de su época, incluido él mismo, y de cómo su genialidad los llevó a una vida ermitaña que se debatía constantemente entre la razón y la locura.

Verlaine fue elegido por varios compositores para realizar obras sobre su poesía. Esta preferencia se debe en gran parte a la musicalidad que Verlaine buscaba lograr en sus poemas. Consideraba que la música que componen las palabras generaba estados abstractos de la poesía. Para esto utilizaba métricas impares que se hacían más melódicos por romper sus esquemas y difuminarse suavemente hasta casi ser solubles en el aire. Realizaba este proceso valiéndose del recurso de la sinestesia, que alude a dos imágenes procedentes de distintos sentidos para enriquecer una descripción poética (Pueyo s.f.).

Análisis del poema y la música

El poema *L'hiver a cessé* forma parte de *La Bonne Chanson*, una antología de 21 poemas que Verlaine realizó de 1860 a 1870 para su prometida y futura esposa Mathilde. Este ciclo es uno de los más luminosos dentro de la obra de Verlaine, pues pertenece a una etapa muy temprana de su obra y estaba dedicado a la joven Mathilde cuando ella tenía apenas 16 años. Los poemas de este ciclo se caracterizan por su simplicidad, según juzgó posteriormente el mismo Verlaine. Utilizó recursos sencillos como la construcción con rimas pareadas e incluso llegó a servirse repetidamente de la socorrida rima *amour/jour*. (Lemaire s.f.)

Esta simplicidad se puede apreciar en *L'hiver a cessé* por la elección de la rima alternante ABAB y la utilización de rimas que en la lengua francesa se consideran *rimas ricas*: aquellas con la máxima coincidencia de fonemas en las palabras y por lo tanto las más obvias para ser usadas. Pese a estas características, el poema presenta paisajes de una gran belleza y comunica una felicidad profunda, por la gran admiración que sentía el poeta por su prometida en ese momento.

Es impresionante la similitud de conceptos, las sensaciones comunes que se encuentran entre los distintos poemas de este programa en relación a la experiencia de la primavera. Como se comentó anteriormente, esto responde a las condiciones de los países en los cuales fueron escritas. Los prolongados meses de frío hacen que sea más fuerte el anhelo por la luz del sol en primavera.

Al inicio del poema la luz se presenta como una danza que lo cubre todo, el poeta afirma que hasta el corazón más triste debe rendirse al profundo gozo presente en el aire; está hablando de una sensación de plenitud profunda. Este gozo es representado por Fauré con un derroche de color armónico, desarrollo pianístico y una amplitud dinámica que va desde el *pianísimo* a la constante aparición de la indicación *forte*.

La siguiente sección del poema habla acerca de todo lo que vive quien anhela y espera la llegada de esta experiencia inefable. Se trata de una espera que enmarca la percepción de la realidad, reconociendo su dependencia de los ciclos de la naturaleza. El poeta dice que el amor y la belleza están presentes en cada espacio y que poder percibirlo con los sentidos es aquello que construye toda sensación de esperanza.

Hacia el término del poema se habla acerca de la belleza de las otras estaciones. Cada una de ellas y las diferencias que las definen, hacen que se llegue a un estado de plenitud total.

Gabriel Fauré realizó el ciclo *La Bonne Chanson* inspirado por Emma Bardac, con quien tuvo una relación amorosa mientras ambos estaban casados. Emma obtuvo el divorcio de su esposo en 1908 para poder casarse con Claude Debussy, con quien tenía ya una hija llamada Claude-Emma, Chouchou, a quien Debussy dedicó la suite *The Childrens Corner* (Nectoux, Gabriel Fauré: A musical life 2004).

Fauré eligió nueve poemas de *La Bonne Chanson* de Verlaine para la creación de su ciclo homónimo de *mélodies* y los organizó de la siguiente manera:

- | | |
|---|--|
| 1. "Une sainte en son auréole" | 6. "Avant que tu ne t'en ailles" |
| 2. "Puisque l'aube grandit" | 7. "Donc, ce sera par un clair jour d'été" |
| 3. "La lune blanche luit dans les bois" | 8. "N'est-ce pas?" |
| 4. "J'allais par des chemins perfides" | 9. "L'hiver a cessé" |
| 5. "J'ai presque peur, en vérité" | |

Al ser la obra que cierra el ciclo, *L'hiver a cessé* presenta diferentes elementos de las obras anteriores que, para fines del análisis de la obra, serán denominados A, B Y C. El Elemento A se encuentra en la segunda canción del ciclo, donde se presenta un acompañamiento arpegiado del piano distribuido en grupos de 6 octavos al igual que el que se presenta en *L'hiver a cessé*, especialmente en su segunda sección. También introduce el tema que será utilizado en *L'hiver a cessé* en el fragmento del texto *et chaque saison me sera charmante* (Ejemplo 28).

Ejemplo 28

Puis que l'aube grandit

L'hiver a cessé

The image shows a musical score for the piece 'L'hiver a cessé'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'cha - que sai - son me se - ra char - man - te,'. The piano accompaniment features a rhythmic motif of eighth notes, often marked with a 'tr.' (trill) and an asterisk (*). The vocal line is melodic and follows the rhythm of the piano accompaniment.

El segundo poema del ciclo habla acerca de que el poeta quiere caminar junto a su prometida, la sección de *L'hiver a cessé* donde se retoma el tema habla acerca de que cada estación le será maravillosa al poeta. El uso del tema de la segunda canción indica que si las estaciones serán magníficas es porque el poeta podrá compartirlas con Mathilde, como confirman los últimos versos del poema.

En la canción número 6 del ciclo, *Avant que tu ne t'en ailles*, se presenta el Elemento B, que será el tema principal en el piano en *L'hiver a cessé*. El texto del tema dice *Mille cailles chantent, chantent dans le thym* y se retoma en la segunda estrofa el tema con el texto *L'alouette monte au ciel avec le jour*. El motivo rítmico melódico del piano representa el canto de la codorniz y la alondra y es retomado en *L'hiver a cessé* para indicar que el canto de los pájaros anuncia el fin del invierno y la llegada de la primavera (Ejemplo 29).

Ejemplo 29

Avant que tu ne t'en ailles

Primera aparición. (Codorniz)

Allegro moderato. $\text{♩} = 96$

Mil - le cail - les chan - tent, (*cresc.*)

Segunda aparición (Alondra)

Allegro moderato. $\text{♩} = 96$

L'a-lou - et - te mon - te au (*cresc.*)

pp

L'hiver a cessé

poco a poco *cresc.*

El Elemento C se presenta en *Donc, ce sera par un clair jour d'été*, la séptima canción del ciclo, cuyos temas pianísticos se retomarán en *L'hiver a cessé*. Este tema, originalmente vinculado a la idea de *un jour d'été* se utiliza como referencia de la plena luminosidad de la naturaleza en la primavera durante la introducción del piano en *L'hiver a cessé* (Ejemplo 30).

Ejemplo 30

Donc, ce sera par un clair jour d'été

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G minor, 3/4 time, and features a melodic phrase starting with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment is in the same key and time, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is placed above the vocal line, and *p* is placed below the piano accompaniment.

L'hiver a cessé

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G minor, 3/4 time, and features a melodic phrase starting with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment is in the same key and time, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *f* is placed below the piano accompaniment, and *dimin.* is placed above the vocal line.

La *mélodie* *L'hiver a cessé* tiene 5 secciones principales, cada una de las cuales corresponde a las 4 estrofas del poema. La última estrofa se divide en dos y la segunda parte presenta un material musical sumamente contrastante en agógica, dinámica y textura musical que pretende enaltecer la figura de Mathilde como aquello que colma de perfección la alegría por la llegada de la primavera.

Le rossignol des lilas



Le rossignol des lilas

Reynaldo Hahn (1874-1947), Léopold Dauphin (1847-1921)

Le Rosignol des lilas	El ruiseñor de las lilas
<i>O premier rossignol qui viens Dans les lilas, sous ma fenêtre, Ta voix m'est douce à reconnaître! Nul accent n'est semblable au tien!</i>	<i>Oh, primer ruiseñor que vienes A las lilas, bajo mi ventana, ¡Me es dulce reconocer tu voz! ¡Ningún acento se asemeja al tuyo!</i>
<i>Fidèle aux amoureux liens, Trille encor, divin petit être! O premier rossignol qui viens Dans les lilas, sous ma fenêtre!</i>	<i>Fiel a los amantes enlazados, ¡Trina de nuevo, pequeño ser divino! ¡Oh, primer ruiseñor que vienes A las lilas, bajo mi ventana!</i>
<i>Nocturne ou matinal, combien Ton hymne à l'amour me pénètre! Tant d'ardeur fait en moi renaître L'écho de mes avrils anciens, O premier rossignol qui viens!</i>	<i>Nocturno o matinal, ¡cómo Tu himno al amor me penetra! Tanto ardor hace renacer en mí El eco de mis viejos avriles, ¡Oh, primer ruiseñor que vienes!</i>

Hahn y Dauphin

Reynaldo Hahn nació en 1874 en Caracas, Venezuela. Su padre era alemán, perteneciente a una familia de Hamburgo y su madre era venezolana de origen español. Era el más pequeño de 8 hermanos, 4 mujeres y 4 hombres. Debido a que su nana era inglesa, Hahn aprendió inglés además de alemán y español, lenguas que hablaba con su familia. A sus cuatro años, la familia se mudó a París, donde Hahn aprendió a hablar francés.

Entró al Conservatorio de París a los 10 años y terminó su carrera como sólido pianista. Impresionó a su maestro, Jules Massenet, con su habilidad para la creación melódica. Massenet consideraba a Hahn casi un hijo y lo apoyó durante toda su vida. A los 14 años compuso la mélodie *Si mes vers avaient des ailes*, que se convertiría en un gran éxito en los salones de la época y que se canta aun actualmente. Esta obra, como muchas del compositor, podría parecer simple a primera vista, pero la equilibrada manera en la que está construida, con aparentemente pocos recursos, es lo que la hace una pieza sumamente bella y exitosamente bien realizada.

Hahn estaba dotado de una memoria prodigiosa y esa habilidad le permitió memorizar y escribir fragmentos de las obras de Offenbach, además de realizar conciertos interpretando de memoria un gran repertorio de *mélodies* de Fauré, Berlioz y Massenet acompañándose al piano mientras cantaba como barítono. A los 17 años escribió la ópera *L'Île du Réve* que fue estrenada por la Opéra Comique de París.

Fue también un sobresaliente director de orquesta y a los 32 años dirigió *Don Giovanni* en el Festival de Salzburgo. Posteriormente dirigió la Ópera Nacional de 1945 a 1947, donde conoció al renombrado bailarín de ballet y coreógrafo ruso Vaslav Nijinsky, para quien escribió la obra *Le Dieu bleu*. Hahn tenía una presencia constante en los círculos artísticos de los salones de su tiempo y mantenía amistad con celebridades como Camille Saint-Saëns. Fue un personaje que no sólo figuró en la escena musical sino en aquella de la alta sociedad de París. Hahn mantuvo una relación amorosa con el escritor Marcel Proust de quien posteriormente fue gran amigo hasta que el literato falleció en 1922.

Las obras de Reynaldo Hahn se vieron enriquecidas significativamente gracias a su pasión por el canto. Desde sus seis años realizaba presentaciones donde se acompañaba a sí mismo al piano interpretando arias de Offenbach. La relación que tuvo con el tenor Jean de Reszke le permitió también aprender del talento y la experiencia del cantante. Posteriormente continuó ofreciendo recitales de canto donde también interpretaba obras de Gabriel Fauré, quien era su amigo y a quien admiraba profundamente (Depaulis 2006).

Cuando Hahn comenzó a escribir canciones, la *mélodie* francesa estaba ya encumbrada como parte integral del movimiento artístico de *la Belle Époque*. Aun así, Hahn no se aventuró lejos de la forma de la romanza como la base estructural de muchas de sus canciones, de las cuales la mayoría fue compuesta antes de 1912, ya que después dirigió su atención a formas musicales más grandes como la ópera y la opereta (Kimball 1995). Falleció por un tumor cerebral en 1947.

Léopold Dauphin fue un violinista, compositor, poeta y crítico francés que nació en 1847 en Béziers, Hérault, al sur de Francia. Realizó piezas para piano y obras para coro de voces iguales como *La ronde des fleurs*. Escribió obras poéticas como *L'âme de mon violon*, una canción con 6 partes. Dedicaba especial atención en sus críticas a Stéphane Mallarmé (Bibliothèque Nationale de France - Léopold Dauphin s.f.).

Análisis del poema y la música

Le Rosignol des Lilas es una de las canciones donde se puede apreciar el lirismo de las melodías de Hahn. La línea vocal presenta un espíritu *cantabile* que refleja el conocimiento que tenía el compositor sobre la voz.

Poemas como *Le Rosignol des Lilas* son una manera de expresar la profunda alegría que genera escuchar el primer canto del ruiseñor que regresa en primavera. Es una de las razones por las que el canto de este pájaro se asocia a la esperanza, pues tiene que ver con la continuidad de los ciclos naturales, con la noción de que la vida continúa y que los momentos difíciles quedan atrás.

El ruiseñor, como se estableció anteriormente, es un ave cargada de un profundo significado simbólico. En este texto representa la esperanza y la fe en la vida. La confianza en los ciclos naturales como fenómenos que brindan estabilidad a las experiencias humanas. El ruiseñor representa el inicio de uno de estos ciclos: la primavera. Esta estación se caracteriza por la presencia de las flores, animales y del verde de las hojas de los árboles, lo cual la asocia con una sensación de color y alegría. La llegada del ruiseñor, el escuchar su canto, ver su figura, significa el retorno de un nuevo ciclo, pero también la confianza en que la naturaleza sigue su curso, indiferente a los problemas que angustian a la humanidad. Este periodo de reproducción primaveral llega incluso a las personas, y el sonido del canto del ruiseñor se asocia a esta interacción humana, generando por anticipado las emociones que se liberarán en la temporada.

La canción está escrita en la tonalidad de La bemol mayor, que técnicamente resulta mucho más cómoda para la voz que La mayor, ya que el Mi natural índice 6 representa una zona de paso entre el registro central y el registro agudo de la voz de soprano.

El compás es partido a 2/2 favoreciendo a la indicación agógica de *Modéré mais sans lenteur et avec élan* que también alude a una sensación general de alegría y entusiasmo ante la esperada escucha del canto del ruiseñor. Hahn busca que ese impulso se mantenga a lo largo de la obra y es por eso que las indicaciones de *rallentando* aparecen de manera sutil, modificando la velocidad sin detener el ritmo interno de la obra. El compás de 2/2 también permite la elasticidad a la segunda mitad de ambos tiempos del compás para favorecer a la dirección melódica. Esta sensación se ve reforzada por entradas a contratiempo presentes a lo largo de la obra que generan agitación y sorpresa en el desarrollo musical por medio de la síncopa. Casi toda la pieza se encuentra bajo la indicación dinámica de *piano* exceptuando el climax ligado a la coda, donde la indicación de *mezzoforte* coincide con la nota más alta de la obra: La bemol índice 6.

La pieza tiene dos partes principales y una coda. La primera presenta dos grandes secciones claramente emparentadas en material melódico y rítmico. La segunda cambia el *tempo* al iniciar y conduce al clímax mencionado anteriormente. La pieza está elaborada de manera que el desarrollo del piano tiene, casi todo el tiempo, cuatro componentes: la repetición literal de la melodía del canto, la armonía abordada con arpeggios, la armonía abordada desde el acompañamiento homofónico y la melodía complementaria a la principal que desarrolla el bajo. Al finalizar la primera estrofa presenta una inflexión al tercer grado, Fa menor, que da entrada al tema melódico del interludio del piano (Ejemplo 31).

Ejemplo 31

The musical score for Example 31 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. The lyrics are: ". cent n'est sem.ble au tien!". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and features arpeggiated chords. The bottom staff is in bass clef and features a complementary bass line. A dynamic marking "mp" is placed above the piano part. The score is enclosed in a large bracket.

La segunda estrofa finaliza con el verso que inicia el poema pero, aunque la figura rítmica es idéntica a la inicial, el tratamiento del piano cambia, pues sólo permanece una de sus cuatro partes: la armonía dibujada a partir del arpeggio, dejando así mayor espacio para la expresividad de la melodía en el canto. Sólo hacia el final de la frase se retoma

la repetición literal de la melodía en la voz y la melodía complementaria presente en la línea superior de la mano derecha (Ejemplo 32).

Ejemplo 32

The musical score for Example 32 consists of two staves. The upper staff is the vocal line, marked with the tempo instruction *tendrement*. It contains the lyrics: "Ô premier ros-si-gnol qui viens Dans les li-las, sous ma fe...". The lower staff is the piano accompaniment, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand that mirrors the vocal melody, and a bass line. The piece concludes with a *dolce* marking.

Tras el cierre de esta sección una melodía pianística se presenta en el interludio a manera de eco. Comienza la segunda sección con la indicación agógica *Un peu ralenti*. Aquí el poema realiza un contraste entre el canto nocturno o matinal del ruiseñor y el compositor lo refleja en su elección de armonía pues utiliza Do menor, el tercer grado de la tonalidad original, para llegar a la palabra *nocturne* que aterrizará en la tonalidad de la inflexión, Fa menor. En cambio cuando la frase se cierra en *matinal* se utiliza el mismo acorde pero en modo mayor y como quinto grado de la nueva tonalidad, proporcionando una atmósfera más clara en la palabra *matinal* (Ejemplo 33).

Ejemplo 33

The musical score for Example 33 consists of two staves. The upper staff is the vocal line, marked with a *p* (piano) dynamic. It contains the lyrics: "Noe-tur-ne ou ma-ti-nal, com...". The lower staff is the piano accompaniment, starting with a *p* dynamic. It includes the instruction *suivez* (follow) and *Tempo*. The music features a melodic line in the right hand and a bass line that moves in a stepwise fashion.

Posteriormente se contrapone una línea de bajo que asciende por grados conjuntos y las entradas de intervalos de octava y séptima en síncopa tras cada tiempo fuerte del compás, lo que facilita que la música vaya siempre hacia adelante, sin hacer el tiempo pesado (Ejemplo 34).

Ejemplo 34

sans rigueur
bien Ton hymne à l'a-mour me pé-né-tre!

Esta agilidad se mantiene al presentar una progresión en el piano que avanza por grados conjuntos ascendentes en el bajo y utiliza el patrón rítmico presentado en sus interludios en su respuesta en la mano derecha (Ejemplo 35). Dicha progresión se convierte en una cadena de enlaces activos que, acompañada de la indicación de *crescendo* conducirán la melodía a un súbito *piano* donde el tema principal se presentará nuevamente en el piano con una melodía complementaria en el bajo mientras la voz permanece con una nota pedal.

Ejemplo 35

p
Tant d'ar-deur fait en-moi re-naître L'é-

Finalmente esta construcción culminará en la coda que retoma nuevamente el primer verso del poema, iniciándolo con la nota más alta de la obra. Mientras se termina la última línea del canto, el piano presenta una vez más el tema principal de la pieza, cuya cadencia termina la obra (Ejemplo 36).

Ejemplo 36

mf *p* *à peine retardé*
ô pre-mier rossignol qui viens!

p *suites* *dolce*



A lo largo de la obra, Hahn entrelaza los recursos que utiliza, sobreponiéndolos de forma tal que, unidos a la utilización de las constantes síncopas y a la colocación de acentos fundamentales del texto en la segunda mitad del compás, generan una sensación de continuidad que unifica la pieza y refleja la alegría por presenciar el retorno del ruiseñor.

Beau soir



Beau soir (1890-1891)

Claude Debussy (1862-1918), Paul Bourget (1852-1935)

Beau soir	<i>Bella tarde</i>
Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses, Et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé, Un conseil d'être heureux semble sortir des choses Et monter vers le cœur troublé ; Un conseil de goûter le charme d'être au monde, Cependant qu'on est jeune et que le soir est beau, Car nous nous en allons comme s'en va cette onde : Elle à la mer, -- nous au tombeau !	<i>Mientras que al ponerse el sol los ríos son rosas, Y que una brisa tibia corre sobre los campos de trigo, Un consejo de ser feliz parece salir de las cosas Y subir hasta el corazón turbado; Un consejo de probar el encanto de estar en el mundo, Mientras que somos jóvenes y que la tarde es bella, Porque nos vamos como se va esta ola: Ella al mar,-- ¡nosotros a la tumba!</i>

Debussy y Bourget

Claude Debussy nació el 22 de agosto de 1862 en Saint-Germain-en-Laye, ciudad francesa cercana a París. Su padre formó parte de la Infantería de Marina, lo que probablemente esté relacionado con el interés que tenía el compositor en el mar pues incluso en una entrevista con una joven inglesa en 1889, Debussy dijo que de no haber sido músico habría deseado ser marino (Gourdet 1974).

Debido a sus actividades como capitán del ejército en la guerra franco-prusiana (1870-1871), su padre fue apresado y encarcelado por 4 años. Aunque su familia vivía modestamente, se interesaba en las artes; hacía lo posible por asistir al teatro y a la ópera, donde el joven Debussy quedó profundamente impresionado por *Il Trovatore* de Verdi.

Las primeras clases de piano las tomó en la casa de su tía Clémentine Debussy, quien vivía junto al mar mediterráneo. Posteriormente Antoinette Mauté de Fleurville, madre de la esposa de Paul Verlaine, le dio clases de piano para lograr su admisión en el Conservatorio de París. Fleurville era conocida de la familia ya que su hijo, director de

orquesta, había sido encarcelado en el campamento de Satory junto con el padre de Debussy. Durante su estancia en el conservatorio, Claude desarrollaba concepciones musicales acerca de la autonomía de la expresividad de cada acorde, de cómo cada uno tiene un color específico que genera una cierta sensación y no se significa solamente por las relaciones armónicas que tiene con otros. También consideraba que las personas que no pudieran percibir la individualidad expresiva de cada acorde no deberían llamarse músicos. Hacia 1880 se enamoró de Marie Blanche Vasnier a pesar de que era una mujer casada y que tenía 14 años más que él. Debussy le dedicó varias obras y entre ellas se encuentra la primer serie de *Fêtes Galantes*.

Tras consolidarse como compositor, a raíz de haber ganado en 1884 el Premio de Roma que otorga el gobierno francés, buscó constantemente crear una composición innovadora y original. En 1887 la pintura impresionista llegó a un desarrollo definitivo y su propuesta de ruptura estética y formal motivó poderosamente a Debussy a buscar un nuevo lenguaje musical (Gourdet 1974). La imaginación de Debussy captaba el color de los acordes de manera distinta, sus obras no están condicionadas por la estructura tradicional sino que tienen gran elasticidad; su manera de utilizar arpeggios y acordes se puede comparar al trazo seguro y rápido de un pintor impresionista. Como comenta el autor Juárez Zamudio, algunos de los objetivos de este movimiento en la pintura fueron dar mayor importancia a la imaginación en la composición, abandonar todo simbolismo y lograr un trazo tan libre y suelto como rápido y esbozado.

A diferencia de otros compositores, Debussy alcanza la fama en vida gracias al éxito que obtienen sus obras. Su ópera *Pelléas et Mélisande* (1902) llegó a presentarse 100 veces en la Ópera Comique mientras él aún vivía (Gourdet 1974) y el poema sinfónico *L'après-midi d'un faune* (1894), muy admirado por Ravel, lo consagró como compositor en éste género (Camarero Julián 2017). Su posicionamiento como compositor y la aceptación de sus obras se debió a que en ellas mostraba una relación constante con la naturaleza, como reflejan las siguientes palabras:

Me he hecho una religión de la misteriosa naturaleza [...] Admirar los espectáculos turbadores y soberbios con los que la naturaleza obsequia a sus efímeros y perturbadores peregrinos es lo que yo llamo rezar (Barraqué 1982).

En 1905 estrenó *La Mer*, una obra para orquesta que se considera música programática a pesar de que no se basa totalmente en un texto como en la aproximación romántica al poema sinfónico, sino que describe al mar y sugiere una cierta narrativa a través de los títulos de los 3 movimientos. El compositor Eric Satie, que también fue amigo de Debussy, le comentó que le había gustado especialmente el primer movimiento (Scruton 2001). En esta obra Debussy transporta al escucha y le lleva a compartir su visión del mar, que tiene su origen, como se comentó anteriormente, en el trabajo de su padre como marino pero que se concreta definitivamente gracias a su concepción de los colores armónicos. Sobre esta obra, el compositor comentó:

El rumor del oleaje, el canto de los pájaros, los ruidos de la fábrica, el choque del metal y los crujidos de la madera, el chapoteo del agua y el fragor del viento representan en cierta medida la zona fronteriza más allá de la cual el arte se reabsorbería simplemente en la realidad (Jankélévitch 2005).

Debussy falleció el 25 de marzo de 1918, trece años después del estreno de *La Mer*. Murió en la cama de su hogar, donde los amigos que lo visitaban tocaban el piano para él. Incluso después de su muerte su obra continuó siendo interpretada y la Ópera Comique, donde se presentó con tanto éxito *Pélleas et Mélisande*, le recordó 24 años después con una exposición.

Al cierre del catálogo de la exposición sobre Debussy que, en 1942, organizó la Ópera-Comique de París, pueden leerse estas palabras de Jean Cocteau: «Debussy existía antes que Debussy. Eran la arquitectura cuyo reflejo invertido se mueve en el agua, las nubes que se forman y se destruyen, las ramas adormecidas, la lluvia sobre las hojas, los prunos que al caer mueren sangrando oro. Pero todo esto murmuraba, farfullaba: no había aparecido voz humana apta para expresarlo. Mil vagas maravillas de la naturaleza han descubierto, por fin, a su traductor». Estamos ante una música que actúa en la zona fronteriza entre el estatismo y el movimiento... Su sello de identidad es la naturaleza y el poético tratamiento que de ella hace. Y elegir la naturaleza es tanto como no elegir al sujeto, como no poner al hombre en el centro del universo (Camarero Julián 2017).

Debussy consideraba a la naturaleza la fuente última de belleza en el universo, incluso apreciaba en mayor medida el esplendor que podía verse en la naturaleza, por

ejemplo al salir el sol, que aquel que pudiera apreciarse en la música (Morrow 2011). A pesar de su creencia en la supremacía estética del mundo natural, Debussy reconocía que la música posee una capacidad única entre las artes para evocar la grandeza de la naturaleza. En 1911 el compositor ahondó aún más sobre este punto comentando que amaba la música apasionadamente, y que a través de este amor se había obligado a sí mismo a liberarse de ciertas tradiciones pues consideraba que el arte era libre, como los elementos, como el viento, el mar y el cielo. Por esta razón defendía que el arte no debía estar confinado ni encerrado en un marco académico. De acuerdo a Debussy, la música sólo podía alcanzar su máximo potencial si tomaba como modelo a la belleza del mundo natural y este pensamiento era para él irreconciliable con el academicismo y el autoritarismo que regía la música francesa en ese momento. Consideraba que los conservatorios y las academias estaban suprimiendo sistemáticamente la creatividad individual a favor de la estandarización musical, una dañina situación que él mencionaba frecuentemente en términos industriales, como escribe en el siguiente fragmento de entrevista de 1908.

El arte se ha convertido casi en una especie de industria. Pero, créanme, aquellos que se resignen a esta verdad no son verdaderos artistas. Si un día yo me vuelvo así, dejaré mi pluma para siempre. No me quejaré sino que me iré lejos en silencio a afinar pianos (Morrow 2011).

Debussy casi cumplió esta promesa pues hacia 1916, cuando se encontraba enfermo, se preguntaba dónde había perdido ese deseo por ir siempre más lejos, Sentía que se había vuelto uno de aquellos músicos a los que criticaba pues le parecía que su música ya sólo remitía al ayer y nunca al mañana (Gourdet 1974).

Paul Bourget fue un poeta, novelista, ensayista y crítico francés que nació el 2 de septiembre de 1852 en Amiens, una ciudad al norte de Francia. Tenía un carácter dicotómico analítico-emocional que él consideraba deberle a sus progenitores, ya que su padre era profesor de matemáticas y su madre falleció muy joven por una enfermedad mental (Singer 2018).

Su trabajo como novelista es su mayor aporte a la literatura francesa. Sus trabajos tempranos representan un período de búsqueda filosófica. A lo largo de su vida buscó constantemente el camino para encontrar una religión personal, que finalmente

consistió en regresar a la religión católica y en compartir las ideas de la extrema derecha. Sus novelas desarrollan estudios psicológicos sobre sus personajes, que son invariablemente dibujados desde la clase alta de la sociedad. Estos trabajos, aunque presentan un valioso panorama del periodo, muestran más sensibilidad que verdadero carácter de psicológico (Singer 2018).

En el mundo literario participó en el movimiento naturalista, liderado por el novelista Émile Zola, quien sostiene como fundamento de su perspectiva de narración que el ser humano depende de las condiciones ambientales y aborda sus tópicos sin juzgarlos como *bellos* o *feos* sino como parte de los fenómenos naturales (Gourdet 1974).

Fue nombrado miembro de la Academia Francesa el 31 de mayo de 1894, distinción poco usual tratándose de un escritor joven, por lo que le representó un gran honor. Los enemigos de Émile Zola se empeñaban en señalar a Bourget como mejor escritor, sin embargo él siempre consideró a Zola como al maestro a quien tenía que alcanzar; además era lo suficientemente consciente para reconocer que se estaba haciendo uso de su nombre y su fama como escritor joven para atacar al eminente autor (Alas 1889).

Análisis del poema y la música

En el presente poema, Bourget establece que el no ser consciente de la finitud de la vida es casi equivalente a no vivirla y que para existir plenamente y probar el goce de estar en el mundo es necesaria la contemplación de la naturaleza. Presenta la vida como una pequeña parte de la totalidad natural, sólo un fragmento de lo que es el mundo. Por tanto invita a disfrutar los momentos de degustación de la vida, aún más cuando se es joven y se tienen mayores posibilidades para hacerlo.

Conceptualiza la experiencia de la vida humana, su fugacidad y su término a través de la comparación con un fenómeno natural: una ola que viaja a través del río para perderse, diluirse y morir en el mar.

Como se puede apreciar en otras partituras de Debussy, las indicaciones para la interpretación son muy específicas. El compositor guía claramente al intérprete a través

de la intencionalidad de su música, mientras le permite una gran libertad y elasticidad por las texturas sonoras que presenta.

Beau soir se caracteriza por un bello *legato* en la estructura de la línea vocal acompañada por el constante fluir de los arpeggios en el piano, que presenta acordes contrastantes en cuanto al color armónico. Los arpeggios atresillados remiten a un suave oleaje, presente constantemente en la obra de Debussy por su fuerte vínculo con la naturaleza, en específico con el mar. El oleaje no es sólo el de los ríos rosas mencionados al inicio del poema sino el que se genera por el paso del viento sobre el trigo.

El inicio de la obra es un reto para el pianista, ya que el *pianísimo* que se indica junto con la ligadura de fraseo y el *tenuto* en la corchea al final plantean dificultades para crear un sonido que sea a la vez pleno, por la figura de medio con punto que se mantiene en el pedal, y ágil, al desplazarse por todo el arpeggio y generar la sensación de movimiento que remite al oleaje del río y el trigo. Esa contraposición de intenciones es apoyada por la indicación de Debussy de *Andante ma non troppo*, que alude a una fluidez natural, que no se vuelva ni *pesante* ni superficial. La figura de medio con punto favorece a encontrar este equilibrio, pues invita al intérprete a apoyarse en el primer tiempo del compás y desprender de allí el resto del arpeggio (Ejemplo 37).

Ejemplo 37

The image shows a musical score for piano, labeled 'Ejemplo 37'. The tempo is marked 'Andante ma non troppo' and the dynamics are 'PIANO' and 'pp'. The score features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line is a half note with a fermata. The score is in 3/4 time and the key signature is one sharp (F#).

La armonía que se presenta en la sección introductoria a cargo del piano presenta una oposición de colores mediante la utilización de una sucesión de acordes mayores y menores que no es usual en la tonalidad de Mi mayor: Mi mayor, Si menor, Mi mayor y Sol menor. La entrada del canto presenta una delicadeza no menor a la del piano. El Sol índice 5 en el cual comienza la línea melódica, se encuentra en un registro medio lo cual, unido al patrón rítmico, remite a un uso salmódico, casi recitado, de la voz. Los cromatismos que se presentan en la línea melódica proporcionan una mayor expresividad y favorecen a la sensación de un gozo profundo al alargar los momentos

de tensión durante una línea que se desarrolla en *legato* sobre la indicación de *piano*. Debussy crea una relación de tensión-resolución mediante el contraste entre la línea melódica, el color y los movimientos armónicos (Ejemplo 38).

Ejemplo 38

The musical score for 'Lorsque au soleil couchant' consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with the lyrics 'Lorsque au soleil couchant les ri-viè-res sont' and the piano accompaniment. The second system continues with 'ro-ses, Et qu'un tiè-de fris-son court sur les champs de' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with the word 'blé,' and the piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the left hand that moves in a direction opposite to the vocal line towards the end of the phrase.

En la segunda frase el piano presenta ya una línea melódica muy expresiva en la mano izquierda, que tiene un desarrollo independiente a aquella de la voz y que se complementa con un movimiento contrario en la mano derecha hacia el final de la frase. Se mantiene la figura del tresillo en el piano que estará presente en toda la obra dándole unidad. Esta sección, a diferencia de la primera que insinúa la tonalidad de Mi mayor, se mueve sobre una escala dórica sobre Sol sostenido que resuelve a un Fa sostenido mayor (Ejemplo 39).

Ejemplo 39

Un conseil d'être heureux semble sortir des
cho - ses Et mon - ter vers le cœur trou -
- blé

poco rit.

Detailed description: This musical score consists of three systems. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics 'cho - ses Et mon - ter vers le cœur trou -'. The third system shows the vocal line ending on a long note and the piano accompaniment with the instruction 'poco rit.'.

La tercera frase llega a un climax marcado por las únicas indicaciones de *forte* en la partitura tanto en la melodía del canto como en la del piano. Esto ocurre mientras el texto dice: *Un conseil de goûter le charme d'être au monde, cependant qu'on est jeune et que le soir est beau*, siendo esta última palabra cantada con la nota más sobresaliente de la línea vocal, tanto por su registro, un Fa sostenido índice 6, como por la indicación dinámica (Ejemplo 40). En la parte A de la frase el color armónico transcurre sobre mi mayor y en la parte B sobre Si menor.

Ejemplo 40

p
Un con - seil de goûter le char - me d'être au

a Tempo.

p

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the instruction 'a Tempo.' and a piano (*p*) dynamic.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics: "mon - de Ce - pen.dant qu'on est jeune et que le soir est". The piano accompaniment is in the same clef, with the tempo marking "animato poco a poco e cresc." above it. The second system shows the vocal line with the lyric "beau," and the piano accompaniment, also with the tempo marking "animato poco a poco e cresc." above it. The piano part consists of arpeggiated chords in both hands.

En esta sección de la obra la melodía del piano utiliza el mismo patrón rítmico que en la frase anterior, pero se ve reforzada en cuanto al protagonismo que tiene en relación a la voz, ya que se presenta en octavas en la mano derecha y en un registro agudo mientras la voz se mantiene en el registro medio, exceptuando la nota final.

La cuarta y última frase retoma en dos compases las disposiciones de la melodía del piano que se realizaron anteriormente pero en orden invertido: primero la línea aguda y octavada y después la línea en la mano izquierda. Las presenta rodeando la tonalidad de re mayor. Un sorpresivo acorde de Si mayor anuncia el regreso a la secuencia principal de acordes que se presenta en la introducción. Antes de resolver a los arpeggios iniciales de Mi mayor, el acorde de Si mayor suspende el arpegiado que ha estado presente durante toda la pieza para centrar toda la atención en el canto. Sobre la estaticidad de este acorde en *plaquet*, la voz pronuncia las palabras *Elle, a la mer*, refiriéndose a la ola que se pierde, sobre un registro medio en *piano* que acompañado del *tenuto* en cada nota, remite a la ineludibilidad de la muerte humana, igual a la de la ola.

Cuando en su última aparición la voz expresa, sobre un *pianissimo*, la condición mortal de los seres humanos que caminan hacia la tumba igual que la ola se va al mar, empata su dinámica y estética con la del piano para dar lugar al cierre de la pieza. Este final presenta un *ralentando* escrito por el uso de la síncopa y la modificación del patrón de tresillo, además de que se desvanece en los últimos tres compases con la indicación de *morendo*. El final de la obra insinúa que, si bien la muerte está rodeada de soledad, conducirá a un reposo luminoso y libre, como el último acorde de Mi mayor de la partitura (Ejemplo 41).

Ejemplo 41

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of staves. The top system shows a vocal line with the lyrics "Elle a la" and a piano accompaniment. The middle system continues the vocal line with "mer, —" and "Nous au tom -". The bottom system concludes the piece with the word "beau." and features a *morendo* marking. Performance markings include *Plus lent.*, *p*, *più p*, *pp*, and *più pp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Esta es una pieza bien conocida del repertorio vocal sobre la cual se han realizado diferentes adaptaciones, sobre todo para violonchelo y piano por su registro central, pronunciado *legato* y gran expresividad. Decidí incluirla en el presente programa por la claridad de la sensación que provoca: plenitud, tranquilidad y éxtasis al experimentar un encuentro con la naturaleza.

Soirée en mer



Soirée en mer. 1880

Camille Saint-Saëns (1835-1921), Victor Hugo (1802-1885)

Soirée en mer 1837	<i>Tarde en el mar</i>
<p>Près du pêcheur qui ruisselle, Quand tous deux, au jour baissant, Nous errons dans la nacelle, Laisant chanter l'homme frêle Et gémir le flot puissant;</p> <p>Sous l'abri que font les voiles Lorsque nous nous asseyons, Dans cette ombre où tu te voiles Quand ton regard aux étoiles Semble cueillir des rayons;</p> <p>Quand tous deux nous croyons lire Ce que la nature écrit, Réponds, ô toi que j'admire, D'où vient que mon cœur soupire? D'où vient que ton front sourit?</p> <p>Dis, d'où vient qu'à chaque lame Comme une coupe de fiel, La pensée emplit mon âme? C'est que moi je vois la rame Tandis que tu vois le ciel!</p> <p>C'est que je vois les flots sombres, Toi, les astres enchantés! C'est que, perdu dans leurs nombres, Hélas! je compte les ombres Quand tu comptes les clartés!</p> <p>Que sur la vague troublée J'abaisse un sourcil hagard; Mais toi, belle âme voilée, Vers l'espérance étoilée Lève un tranquille regard!</p> <p>Tu fais bien. Vois les cieux luire. Vois les astres s'y mirer. Un instinct là-haut t'attire. Tu regardes Dieu sourire; Moi, je vois l'homme pleurer!</p>	<p><i>Cerca del pescador que rema, Cuando los dos, al caer el día, Erramos en el pequeño bote, Dejando cantar al hombre frágil Y gemir a la marea poderosa;</i></p> <p><i>Bajo el abrigo que hacen las velas Mientras nosotros nos sentamos En esta sombra donde te colocas un velo Cuando miras a las estrellas Que parecen reunir rayos de luz;</i></p> <p><i>Quando los dos pensamos leer Lo que la naturaleza escribe, Responde, ¡Oh tú, a quien yo adoro! ¿De dónde viene el suspiro de mi corazón? ¿De dónde viene la sonrisa de tu frente?</i></p> <p><i>Di, ¿de dónde viene que a cada remo, Como una copa de hiel, El pensamiento llena mi alma? ¡Es que yo veo el remo Mientras que tú ves el cielo!</i></p> <p><i>¡Es que yo veo la marea sombría, Tú, los astros encantados! Es que, perdido en su número, ¡Oh! ¡Yo cuento las sombras Cuando tu cuentas las luces!</i></p> <p><i>Que sobre la ola agitada Baje una demacrada ceja; ¡Pero tú, bella alma velada, Hacia la esperanza estrellada Levanta una mirada tranquila!</i></p> <p><i>Haces bien. Mira los cielos relucir. Mira los astros reflejarse. Un instinto allá arriba te atrae. Tu miras a Dios sonreír; ¡Yo, veo al hombre llorar!⁸</i></p>

⁸ Traducción de Mariana Catherine Magaña

Saint-Saëns y Hugo

Camille Saint-Saëns nació el 9 de octubre de 1835. Su padre murió tras su nacimiento y Camille tuvo que pasar los primeros años de su vida en un orfanato. A los tres años, volvió con su madre y su tía abuela y aprendió a tocar el piano.

Al igual que otros artistas, Camille demostró gran interés en distintas disciplinas, especialmente en las ciencias naturales realizando varios escritos al respecto. Incluso vendió los derechos de publicación de sus *6 dúos* para armonio y piano para poder comprar un telescopio. Otro ejemplo de su constante relación con la naturaleza son sus obras corales *Calme des nuits* y *Les fleurs et les arbres*. En esta última el poeta anónimo exclama: *Nature éternelle, tu sembles plus belle au sein des douleurs!*

Berlioz y Liszt admiraban su trabajo. Liszt llegó a considerarlo el mejor organista del mundo y Gounod lo nombró el *Beethoven francés*. Era un pianista virtuoso por lo cual podía dar gran popularidad a sus propias obras. Fundó la Sociedad Nacional de Música que presentaba piezas de compositores franceses vivos, entre los cuales estaba Claude Debussy. Fue nombrado miembro de la *Légion d'Honneur* en 1884 y fue nombrado Comandante de la Orden Victoriana en 1902.

Los hijos de Saint-Saëns fallecieron muy pequeños, uno a los 6 meses y otro a los 2 años y medio. Los impulsos paternos del compositor se expresaron entonces en su relación con Fauré, pues promovía su carrera y se sentía parte de su familia.

En el continente americano e Inglaterra fue considerado el mejor compositor vivo de su tiempo. Realizó 13 óperas a lo largo de su vida pero la que más trascendió fue *Samson y Dalila*, que se estrenó en Weimar en 1877 bajo el patrocinio de Liszt. En 1900 su cantata *Le feu céleste* inauguró la Exposición Universal y al año siguiente fue nombrado presidente de la Academia de Bellas Artes. Falleció en 1921 y se realizó para él un funeral de Estado.

Saint-Saëns pertenecía a una corriente nacionalista con un estilo de composición neoclásico, por lo que sus formas musicales son claras y usualmente rígidas. Utiliza armonías simples y directas así como patrones rítmicos repetitivos. Realizó sus trabajos más reconocidos de 1870 a 1880 (Fallon 2001).

Víctor Hugo es posiblemente el poeta francés más conocido y tuvo un papel fundamental en la historia de la literatura. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Notre-Dame de Paris* y *Les Misérables*. Fue además una figura pública de su tiempo que utilizó su renombre para visibilizar diversas problemáticas sociales, un artista e intelectual que realizó comentarios y actividades políticas denunciando las injusticias que aquejaban a la sociedad a la que pertenecía.

Víctor Hugo nació el 26 de febrero de 1802. Su padre promovía los ideales de la Revolución Francesa y su madre sentía aún simpatía por la realeza. A los 7 años podía leer y escribir latín y había viajado a España e Italia para complementar su formación.

Fue durante su trabajo en el periódico *Muse Française* que tomó plena consciencia del papel del poeta en la sociedad. Tras adquirir renombre con las formas clásicas, se aventuró a adentrarse en el estilo romántico. Buscaba realismo y libertad en la producción poética pues establecía que todo lo que se considera naturaleza pertenece al arte y esperaba que la humanidad prestara oídos a la voz de la naturaleza. En sus trabajos se manifiesta su imaginación pictórica y su gusto por el arte y la arquitectura (McConnell 2018).

Victor Hugo tuvo 4 hijos y desgraciadamente los vio morir a todos. Léopoldine en un accidente de bote con su esposo en 1843, Adèle en 1915 tras tener que vivir con lo que se le diagnosticó como locura y Charles y François murieron a mediana edad. Sufrió también el engaño de su esposa y amor de juventud, pues ella tuvo un romance con uno de los mejores amigos del poeta, que a la vez era su colega.

Sus inclinaciones políticas lo obligaron a abandonar Francia. Prosiguió escribiendo poesía sobre temas políticos. Incluso realizó una carta de apoyo al pueblo mexicano en 1862, cuando Maximiliano de Habsburgo se proclamó Emperador:

¡Mexicanos! Tenéis la razón y yo estoy con vosotros. Podéis contar con mi apoyo. Y habéis de saber que no es Francia quien os hace la guerra, es el Imperio... Pero sabed que vencedores o vencidos, Francia será siempre vuestra hermana, hermana en vuestra gloria como en vuestra desgracia. Yo por mi parte, envío a los vencedores mexicanos mi fraternidad de ciudadano libre; y si vencidos, mi fraternidad de proscrito.

La esposa de Víctor Hugo falleció en los brazos del poeta durante unas vacaciones en 1868. El escritor fue tan famoso y reconocido en su tiempo que el día de su cumpleaños 80 una multitud de personas desfiló incesantemente por la ventana de su departamento. La calle donde vivió lleva ahora su nombre.

Dadas las complicaciones que le implicaban sus posturas políticas, Víctor Hugo buscaba la paz en la figura de Dios, como se puede leer en su testamento:

Dios. El alma. Responsabilidad. Esta idea es suficiente para la humanidad. Ha sido suficiente para mí. Es la verdadera religión. He vivido en ella. Verdad, luz, justicia, conciencia: eso es Dios... Dejo 40,000 francos a los pobres. Y deseo ser llevado al cementerio en el carro fúnebre de los pobres... Voy a cerrar los ojos terrenales, pero los ojos espirituales seguirán abiertos más grandes que nunca. Rechazo la oración de todas las iglesias, pido una oración a todas las almas.

Análisis del poema y la música

Dentro del presente programa, esta pieza representa un momento protagónico, pues en ella se puede apreciar cómo la percepción de la naturaleza varía dependiendo cómo se observa.

Victor Hugo realizó *Soiré en mer* el 9 de noviembre de 1836, aclarando al final del poema que fue a las 12:30 am. La obra forma parte de *Les voix intérieures*, que escribió a sus 35 años. En el texto una persona describe el paseo que realiza con su acompañante en una pequeña barca mientras se acerca la noche. A lo largo del viaje, el protagonista, que representa al poeta, no logra ver a su alrededor más que reflejos de desesperanza y tristeza por un mundo que irradia dolor. Desde el comienzo, la manera en la que se concientiza la fragilidad del ser humano frente al poder del mar marca la mirada con la que el poeta interpreta lo que ve.

Las dos personas en la barca experimentan de forma distinta los fenómenos que observan. El espíritu que guía sus pensamientos queda manifiesto en sus acciones: mientras el protagonista se pierde en suspiros de pesadumbre, su acompañante no puede desvanecer su alegre sonrisa. El sentimiento de nostalgia invade poco a poco al poeta pues no puede concentrar su atención más que en la oscuridad del agua, lo que le impide apreciar la belleza del cielo. Incluso al poner su atención en el cielo, no puede

concentrarse en la hermosura del brillo de los astros pues sólo consigue ver la oscuridad entre ellos y se pregunta por qué sólo es capaz de ver la desolación a su alrededor.

Finalmente, el protagonista sabe que como poeta no puede dejar de ver el dolor de la humanidad y la indiferencia de Dios pero invita a su acompañante, y a la vez al lector, a no perder la mirada tranquila que le permite encontrar esperanza en su mundo. Reconoce que el encontrar la armonía y belleza en la naturaleza es encontrar la felicidad, es experimentar la divinidad presente en el mundo. Posiblemente estos dos personajes encarnen a la dualidad de actitudes que existían en el renacimiento, exponiendo sus contradicciones.

La obra musical consta de tres partes y es estrófica. Las tres secciones son casi idénticas. El acompañamiento del piano alude al movimiento de la barca en el oleaje del atardecer, mientras que hace las veces de un *ostinato* que representa las ideas en las que el protagonista no puede dejar de pensar. La forma de la pieza y el desarrollo del piano son tan regulares que forman una sensación cíclica de la cual no es posible salir, al igual que el protagonista no puede escapar de sus propios pensamientos. La línea del canto presenta valores largos y una línea sumamente *legato*, plena de melancolía. Sus frases están construidas de manera muy regular, con cuatro partes cada una y variaciones mínimas. Utiliza mayoritariamente un registro medio, muy cómodo para el intérprete, lo cual permite dar mayor expresión con el color de la voz, reflejando el estado anímico del poeta (Ejemplo 42).

Ejemplo 42

Chant
dol.

Près du pêcheur qui ruis.sel . le,

La angustia y agitación del protagonista se reflejan en la última parte de cada una de las tres secciones de la obra con una indicación de *crescendo*, que aparece mientras los valores rítmicos se acortan y el registro, antes central, se desplaza hacia el agudo. En esta primera sección, el *crescendo* comienza en el texto *Quand tous deux nous croyons lire ce que la nature écrit*, dejando ver una duda profunda: ¿cómo puedes ver algo que yo no? ¿cómo podemos estar en el mismo mundo y ver dos realidades tan diferentes? (Ejemplo 43).

Ejemplo 43

The image displays a musical score for Example 43, consisting of two systems of vocal and piano parts. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The first system features a vocal line with lyrics: "cuelir des rayons; Quand tous deux nous croyons". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: "lire ce que la nature écrit, Réponds, 6". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Performance markings include "poco a poco cre-" above the vocal line in both systems, and "-scen - do." below the piano line in both systems.

Cada sección culmina en un expresivo La bemol índice 6 que representa un clamor ante la profunda soledad que siente el poeta mientras reflexiona sobre el sentido de la vida. Son reclamos a la vez que súplicas que, aunque se dirigen a su acompañante, en realidad van dirigidas a Dios. Para el protagonista, el no poder apreciar la belleza de la naturaleza representa no poder ver a Dios, es sentir su ausencia y su indiferencia. Los motivos cíclicos del piano están cerca de hacer las veces de un mantra al que se regresa después de cada culminación de la frase. Las variaciones entre el modo mayor y el menor, que aparecen antes de iniciar la sección siguiente, reflejan la lucha interna del protagonista por concentrarse en el momento presente, en la barca, con su acompañante.

Victor Hugo buscó durante toda su vida una manera de encontrar a Dios. Este poema podría interpretarse como un simple cuestionamiento: ¿Dónde está Dios? Porque ya no puedo verlo.

Al interesarse en las ciencias naturales y en especial en la astronomía, Camille Saint-Saëns seguramente se sintió identificado con este poema que observa las estrellas para encontrar la presencia divina. Esta interpretación se ve reforzada por el tratamiento que el compositor realiza sobre la sección final de la obra donde el texto es *Tu regardes Dieu sourire; Moi, je vois l'homme pleurer!*. Es el único lugar en donde aparece un *ritardando* y el patrón del piano se detiene en dos momentos dejando a la voz en un silencio completo para que el poeta diga sus últimas palabras de desolación y termine la obra (Ejemplo 44).

Ejemplo 44

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "- tinct là-haut t'at - ti - re. Tu re - gar - des Dieu sou - ri -". Above the vocal line, there are markings "più cresc." and "dim.". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics: "re; Moi, je vois l'hom - me pleu - rer!". Above this line, there are markings "Rit." and "A tempo". The piano accompaniment has markings "dim." and "p".

Además de atravesar momentos difíciles a lo largo de su vida, Victor Hugo es profundamente afectado por las condiciones de pobreza e injusticia que viven las personas de su tiempo. Esto provoca que mucha de su obra literaria, incluido este poema, reflexione acerca de la razón última de la existencia. El poema también habla de la gran politización del escritor, pues no le es posible apreciar la felicidad y la libertad sin recordar que hay muchos pueblos que no gozan de ella, algunos bajo el yugo de su propio gobierno.

Este texto permite darse una idea de la sensibilidad del poeta. De aquel ser que encuentra lo sublime en todas las cosas, incluso en las que se dan por sentado como la naturaleza.

Al comprender la finitud de la vida surge un reclamo a Dios, por la frustración ante el hecho de que todo aquello que se pueda realizar o decir, cada persona que pasa por la tierra está destinada a la tumba y al olvido. La dificultad que enfrenta el poeta es hacer conciliar esta verdad con la capacidad de disfrutar la belleza del momento.

Capítulo III. Canción de Arte Mexicana

El siglo XX en México fue una época de profundas transformaciones sociales, políticas y culturales. La Revolución fue quien recibió el cambio de siglo generando el cuestionamiento de la idea de lo mexicano. El nacimiento de las instituciones culturales permitió que las generaciones de compositores pudieran sucederse de manera más clara y que su trabajo pudiera tener una mayor difusión.

Posteriormente, la llegada de la radio en 1921 y sus emisoras jugaron un papel central en la difusión de la música nacional, posicionando tanto a intérpretes como a compositores. Este medio de comunicación masiva y la búsqueda de una identidad mexicana dentro de la sociedad, llevaron a los compositores a generar un tipo de canción que tuviera todos los elementos correspondientes a su vasta preparación musical y que a la vez estuviera construida de manera que las personas pudieran sentirse identificadas con ella y recordar sus principales frases, se buscaba crear sellos musicales. Este contexto favoreció a que aquellos artistas que tenían una formación académica comenzaran a trabajar adaptaciones de melodías tradicionales y obras originales inspiradas en la música popular.

El avance en materia de derechos de autor permitía que la publicación de partituras fuera una estable fuente de ingresos que se combinaba con la realización de grabaciones y de recitales públicos.

La poesía mexicana también se encontraba en constante movimiento entre los escritores nacionalistas que deseaban trabajar sobre la investigación de lo mexicano, la herencia de las culturas prehispánicas y las voces de los pueblos indígenas; y aquellos que encarnaban a las corrientes del modernismo y la vanguardia, también llamados universalistas, que deseaban teorizar y profundizar en el arte investigando para ello las propuestas existentes en otros países.

Se trata del periodo de la construcción de un Estado más cercano al ideal de República, un periodo de transformaciones, de creación desde la contraposición de distintos acercamientos artísticos.

Nocturna rosa



Nocturna Rosa 1938.

Carlos Chávez (1899-1978) Xavier Villaurrutia (1903-1950)

Nocturna Rosa

Yo también hablo de la rosa.
Pero mi rosa no es la rosa fría
ni la de piel de niño,
ni la rosa que gira
tan lentamente que su movimiento
es una misteriosa forma de la quietud.

No es la rosa sedienta,
ni la sangrante llaga,
ni la rosa coronada de espinas,
ni la rosa de la resurrección.

No es la rosa de pétalos desnudos,
ni la rosa encerada,
ni la llama de seda,
ni tampoco la rosa llamada.

No es la rosa veleta,
ni la úlcera secreta,
ni la rosa puntual que da la hora,
ni la brújula marinera.

No, no es la rosa rosa
sino la rosa increada,
la sumergida rosa,
la nocturna,
la rosa inmaterial,
la rosa hueca.

Es la rosa moldura del oído,
la rosa oreja,
la espiral del ruido,
la rosa concha siempre abandonada
en la más alta espuma de la almohada.

Es la rosa que abre los párpados,
la rosa vigilante, desvelada,
la rosa del insomnio desojada.

Es la rosa del humo,
la rosa de ceniza,
la negra rosa de carbón diamante
que silenciosa horada las tinieblas
y no ocupa lugar en el espacio.

Chávez y Villaurrutia

Carlos Chávez fue un fundamental compositor y director de orquesta mexicano que trabajó arduamente en la institucionalización de la música en México. Nació el 13 de junio de 1899 en la Ciudad de México. Su abuelo paterno, José María Chávez, fue gobernador de Aguascalientes y fue fusilado por las fuerzas armadas de Maximiliano de Habsburgo. Agustín Chávez, el padre de Carlos, falleció cuando él tenía 3 años y fue su madre, Juvencia quien lo crió junto con sus otros 5 hermanos. Su contacto en esta temprana infancia con los pueblos indígenas de Tlaxcala, Puebla, Nayarit, Guanajuato, Oaxaca, Jalisco y Michoacán de vería reflejado posteriormente en sus trabajos musicales.

Sus primeras clases de piano fueron con uno de sus hermanos y posteriormente con el reconocido compositor Manuel María Ponce, quien fundó el movimiento musical nacionalista. Se formó mediante clases de piano y el estudio de tratados de instrumentación y de armonía, así como a través del análisis de composiciones de reconocidos exponentes de la música académica.

Con el final de la Revolución en 1921 y la llegada a la presidencia del general Álvaro Obregón, inició un nuevo movimiento nacionalista financiado por el Estado. José Vasconcelos, fundador de la Secretaría de Educación Pública, conoció a Carlos Chávez en este periodo y le encomendó la creación de un ballet sobre la cultura azteca. Carlos Chávez escribió entonces *El Fuego Nuevo* y, aunque no logró presentar la obra públicamente, este vínculo con José Vasconcelos le permitió adentrarse en la política cultural y estar presente en la mayoría de las intervenciones artísticas oficiales.

Se casó en 1922 con Otilia Ortiz y se mudó con ella a Berlín, donde únicamente publicó dos obras, pues no fueron bien recibidas sus composiciones con inspiración indígena. En Estados Unidos gozó de un gran éxito realizando conciertos en el Museo de Arte Moderno en Nueva York y brindando conferencias en la Universidad de Harvard.

En México colaboró con una columna sobre música para el periódico *El Universal* y realizó conciertos de música nueva en la Escuela Nacional Preparatoria junto con Silvestre Revueltas de 1924 a 1926. El 1928 el Sindicato de Músicos Mexicanos creó su propia orquesta e invitó a Carlos Chávez como director. Esta orquesta se convirtió en la

Orquesta Sinfónica Mexicana y Chávez la dirigió durante 21 años. Durante ese tiempo la orquesta realizó conciertos que incluían el estreno de obras de compositores mexicanos, así como conciertos especiales para trabajadores y público infantil que se llevaban a cabo en diferentes estados de la república.

En 1928 Chávez fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música donde impulsó el estudio, catalogación e interpretación de la música popular mexicana, con especial énfasis en la música de los pueblos indígenas así como la experimentación de aproximaciones a la música tanto con escalas antiguas como con nuevas sonoridades.

Respondiendo a una solicitud del presidente Miguel Alemán, Carlos Chávez realizó los planes para la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes del cual se vuelve director general en 1947 y hasta 1952. Impulsó desde este puesto la publicación de la revista *Nuestra Música*, en la cual colaboraban los principales compositores de la época.

En 1947 fundó la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes, que se convertiría en la agrupación orquestal más reconocida del país. En 1949 renunció como director de la Orquesta Sinfónica Mexicana y dedicó mayor tiempo a la creación musical. En 1960 realizó un taller de composición en el conservatorio en el cual participaron el director de orquesta Eduardo Mata y los compositores Mario Lavista y Julio Estrada. Murió el 2 de agosto de 1978 en casa de su hija en Coyoacán (R. Parker 2001).

Entre su vasta producción musical, Carlos Chávez realizó 25 obras para voz. Escribió canciones utilizando poesía católica y al igual que muchos de los compositores del presente programa, se sintió atraído por los poemas de Víctor Hugo y Heinrich Heine, llegando incluso a coincidir con Schumann en la elección de la obra *Du bist wie eine blume*. Un gran número de sus canciones presenta a poetas mexicanos, varios de ellos eran contemporáneos suyos, como Carlos Pellicer, Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo (R. L. Parker 2002).

Xavier Villaurrutia fue un poeta mexicano de la primera mitad del siglo XX. Es conocido tanto por su poesía como por su literatura dramática. Nació el 27 de marzo de 1903.

Estudió en la Escuela Nacional Preparatoria donde Ramón López Velarde fue su maestro de Lengua Española y donde conoció a quien sería su colega y amigo durante toda la vida: Salvador Novo. Tanto Villaurrutia como Novo comenzaron a escribir y publicar desde muy jóvenes y decidieron dejar la carrera de derecho para dedicarse de lleno a la literatura.

Formó parte del grupo de poetas que se reunían en torno una revista de arte y literatura mexicana llamada *Contemporáneos* que surge en 1928 y que da nombre al grupo de poetas que colaboraron en ella. Habiendo experimentado el final de la revolución y presenciando su corrupción, los Contemporáneos se mostraban escépticos a los cambios en la política y rechazaban la subordinación de la literatura a sus ideologías. Si bien no abordaban los temas en torno a la construcción de la esencia de lo mexicano, estudiaban a fondo la literatura nacional, creando *un arte no desligado de la historia, sino más allá de la historia* (Echavarría 2013).

Los Contemporáneos se distinguieron por su crítica constante al entorno artístico y a su propia obra, por estudiar y desentrañar temas poéticos específicos y por elegir conscientemente las vanguardias que influenciarían su trabajo, adquiriendo así una postura de universalismo frente al nacionalismo presente en el entorno postrevolucionario. Entre los integrantes de este grupo se encuentran Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Jorge Cuesta (Echavarría 2013).

Villaurrutia colaboró en trabajos de dramaturgia con Celestino Gorostiza y Julio Bracho, con quienes realizó proyectos de experimentación teatral que hicieron posible la posterior presentación de sus obras *Parece mentira* y *¿En qué piensas?* En 1935 recibió una beca de la Fundación Rockefeller para estudiar teatro en la Universidad de Yale en New Heaven, Estados Unidos, al igual que Rodolfo Usigli. Poco después de dicha estadía, realizó en 1938 el libro *Nostalgia de la muerte*, del que forma parte el poema *Nocturna Rosa* (Banderas Manzano 2015). Este poema está dedicado a José Gorostiza, quien se preocupó especialmente por estudiar la naturaleza de lo poético y que sobre ello escribiría:

[El poeta] Ha de sentirse el único, en un mundo desierto, a quien se le concedió por primera vez la dicha de dar nombre a todas las cosas (Echavarría 2013).

En esta imagen de poeta, que corresponde a los Contemporáneos, se ve reflejado Villaurrutia quien desde un constante aislamiento se dedicó a reflexionar sobre su propia construcción poética, exaltando la experiencia individual de la vida. Esta postura de Villaurrutia se ve confirmada por el poeta y diplomático mexicano Octavio Paz quien, en su libro sobre el autor, comenta:

No era un hombre de ideas, era un hombre extraordinariamente inteligente. Incapaz de creer en nada se aisló en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte (Paz 1990).

Siendo este el acercamiento de Villaurrutia a la literatura, resulta lógica su opinión frente al modernismo, plasmada en sus siguientes palabras:

Si ha habido una escuela de la que me siento totalmente opuesto y extraño, es el modernismo. Para mí no tiene sentido alguno la poesía que es solamente juego exterior o encanto de los sentidos (Echavarría 2013).

Villaurrutia realizó también una importante cantidad de textos críticos sobre la literatura, las artes plásticas y el cine, comentando tanto la producción mexicana como la europea y norteamericana. Murió el 25 de diciembre de 1950 (Banderas Manzano 2015).

Realizó tres antologías poéticas: *Nostalgia de muerte*, *Reflejos* y *Canto a la primavera*. El poeta mexicano Alí Chumacero considera a *Nostalgia de muerte* como el punto cumbre de la obra de Villaurrutia, pues en él, el escritor elabora su propia poética, proporcionándole, junto con al tema de la muerte, un lugar central en su trabajo (Banderas Manzano 2015).

Análisis del poema y la música

Nocturna Rosa, el poema elegido por Carlos Chávez para la creación de esta canción, forma parte del segundo libro de poesías de Xavier Villaurrutia *Nostalgia de Muerte*. Sobre esta antología, Villaurrutia comenta:

En él aparecen dos temas que son capitalmente interesantes para mí: la muerte y la angustia. La angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad (Villaurrutia 2013).

Nocturna Rosa habla de cómo Villaurrutia quiere reflejar en su poesía esa serenidad. Para hablar de la poesía, el poeta se refiere a ella como *la rosa*, que posee un carácter simbólico especial al ser asociada con el amor, la pasión, lo oculto, el misterio y a la vez como un pequeño universo de belleza viva.

Esta sublimación de ideas a partir del símbolo de una flor es un ejemplo más de cómo el ser humano se comprende y construye a través de su relación con la naturaleza. Se utiliza el lenguaje de la naturaleza para dilucidar el pensamiento humano, para darle nombre y forma. Partiendo de la imagen de la rosa, el poeta construye un ideal de poesía hablando también de todo aquello de lo cual quiere alejarse.

El poeta aclara que la poesía que realiza no es frágil como un niño y no se encuentra muerta o inerte, que no se pierde en la frivolidad (Martínez Hernández 2017). Anteriormente se mencionó la opinión que Villaurrutia tenía del modernismo y considero que los elementos que rechaza buscan establecer una postura de distanciamiento frente a esta movimiento.

[...] mi rosa no es la rosa fría ni la de piel de niño,
ni la rosa que gira tan lentamente
que su movimiento es una misteriosa forma de la quietud [...]
No es la rosa de pétalos desnudos ni la rosa encerada,
ni la llama de seda ni tampoco la rosa llamarada.

A continuación el poeta habla de que su poesía no glorifica el sufrimiento como en la lógica sacra ni se basa en la formalidad inamovible, sino que explora un lugar allá donde no se piensa que existe. Habla de una poesía relacionada profundamente con los

sentidos, uno de los elementos constantes en su trabajo junto con la reflexión y la subjetividad.

Profundiza en el sentido del oído y sobre cómo este permite la existencia de la poesía a través de su comprensión de los sonidos. En el sentido de la reflexión, deja ver en el texto que la poesía sobre la cual habla no es una que esté realizada para contemplarse sino para despertar al lector y obligarle a analizar su entorno.

Finalmente habla de la poesía, como esa existencia que se encuentra oculta, que no puede ser asida y que sin embargo está presente. La noción de que la poesía es aquello que no se dice y que se busca refuerza también su relación con la imagen de la rosa, ya que la belleza de ésta se pretende suspender, aprisionar e imitar pero es imposible capturar su esencia. Villaurrutia marca la poesía como aquello que se busca, que se espera ver y que se encuentra presente aunque no se logre distinguir (Martínez Hernández 2017).

Nocturna Rosa es parte de la obra *Tres poemas para voz y piano*, las primeras canciones que le fueron publicadas a Carlos Chávez en 1938. Las otras dos canciones fueron *Segador* sobre un poema de Carlos Pellicer y *Hoy no brilló la estrella de tus ojos* con poema de Salador Novo. Ambos escritores, al igual que Xavier Villaurrutia, eran integrantes del grupo de *Los Contemporáneos* (R. L. Parker 2002).

En *Nocturna Rosa* Carlos Chávez desarrolla la línea melódica en la voz de manera recitada, casi salmódica, para permitir que la atención se dirija al poema. Por esto la rítmica se deriva directamente de la acentuación de las palabras y del fraseo de los versos. El piano funciona principalmente como un marco armónico que crea un lienzo sonoro para la voz, aunque presenta también algunos motivos melódicos. Interviene duplicando la melodía de la voz o bien generando tensión con ella por medio de intervalos disonantes.

Para definir su poesía, Villaurrutia utiliza ideas concretas que Chávez representa por medio de secciones musicales cortas que abarcan una estrofa cada una. La reflexión introspectiva del poema de Villaurrutia es traducida por Chávez en una atmósfera sonora que proporciona una sensación atemporal y de una gran amplitud. Esta estética se establece con la indicación agógica de *Calmo*, la dinámica de *piano*, la indicación de

incoloro y el uso del acorde de Fa mayor con novena menor, que estará presente en diversos momentos de la obra como transición entre secciones y será el acorde final (Ejemplo 45).

Ejemplo 45

Calmo $\text{♩} = 52.$
p incoloro
 Yo tam-bien ha-blo de la ro-sa.
mf incoloro
 4-3715
 R-2462

Nocturna Rosa presenta una serie de elementos que la constituyen en cuanto a forma musical. Uno de los principales temas melódicos aparece por primera vez con el texto *no es la rosa sedienta* (Ejemplo 46a) y se presentará con tres variaciones (Ejemplos 46b, 46c y 46d) que serán modificadas por ampliación, por modificaciones armónicas y por una creciente homogeneización de la línea del piano con aquella del canto.

Ejemplo 46a

mp poco esp.
 No es la ro-sa se-dien-ta,
mp

Ejemplo 46b

mp
 No es la ro-sa de pé-ta-los des-nu-dos.
mp
 dim.

Ejemplo 46c

Handwritten musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "en la más al-ta es-pu-ma de la al-mo-ha-da." Above the first measure, it says "senza rigore il tempo" and "pp". There are triplets and slurs in the melody. The piano accompaniment is on two staves, starting with "pp" and ending with "ppp". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ejemplo 46d

Handwritten musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "la no-gra ro-sa de car-bón diá-man-te". Above the first measure, it says "Tutti mosso 1 = 63" and "p sempre". There are slurs and a fermata in the melody. The piano accompaniment is on two staves, starting with "p sempre". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Cuando el poema habla acerca de la poesía sacra Chávez insinúa la presencia de campanas, imitando su sonido por medio de saltos de octava en el piano, alturas contrastantes que van desde un Do índice 3 a un Sol índice 6 y una armonía de Do mayor, muy sorpresiva después de la ambigüedad tonal anterior (Ejemplo 47).

Ejemplo 47

Handwritten musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "ni la san-gran-te lla-ga,". Above the first measure, it says "p". There are triplets and slurs in the melody. The piano accompaniment is on two staves, starting with "p" and "p legato sempre". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Aunque cada una de las secciones del poema comienza con un elemento musical que contrasta con el inmediato anterior, resalta el cambio que se presenta en el texto *no es la rosa veleta* (Ejemplo 48). El tempo indicado es mucho más rápido que los

anteriores y el patrón repetitivo del piano sobre el compás de 6/8 alude tanto al sonido del reloj (*la rosa puntual que da la hora*) como al movimiento de las olas que acompaña a los navegantes (*ni la brújula marinera*).

Ejemplo 48

Toco piu $\text{♩} = 88$ *mp*

No

es la ro. sa ve. le. - ta,

siempre

En la siguiente sección, Chávez presenta a la voz sobre un intervalo de segunda menor, planteando la tensión de la lucha por liberarse de todo lo que para Villaurrutia no es la poesía y poder declarar aquello que sí lo es. El tema de esta lucha será retomado en un momento de lucimiento del piano al finalizar la sección. Posteriormente, Chávez presenta esa oposición de ideas por medio de disonancias de segundas mayores y menores entre el piano y la melodía de la voz (Ejemplo 49).

Ejemplo 49

la su-mer-gi-da ro. sa, la noc-tur-na,

Al comenzar la exposición de la poesía buscada por Villaurrutia la agógica se estabiliza nuevamente con la indicación *Tranquillo*, la dinámica de *piano* y un acompañamiento mínimo del piano sobre fa mayor con onceava mayor (Ejemplo 50).

Ejemplo 50

Tranquillo $\text{♩} = 63$

mf Es la ro-sa mol-du-ra del o-í-do,

ritenuto poco $\text{♩} = 54$

p

ritenuto poco

A partir de *Es la rosa que abre los párpados* la dinámica irá en aumento y será realizada por la aparición de indicaciones de *rubato* y *cedendo*, cuyo climax será expresado en el piano (Ejemplo 51). Chávez realiza esta explosión dinámica para posteriormente hacer resurgir a la voz como único elemento sonoro, mientras se canta el texto *es la rosa de humo, la rosa de ceniza*.

Ejemplo 51

f rubato $\text{♩} = 80$ *cedendo poco a poco*

la ro-sa del in-som-nio des-o-

f rubato *cedendo poco a poco*

f *sempre* *legato* *Cresc.*

poco ja-da.

poco *Calmo come prima* $\text{♩} = 52$ *mp* Es la ro-sa del hu-mo, la

p

cresc.

El compositor reconstruye la sonoridad poco a poco utilizando por última vez el tema repetido en la voz, *la negra rosa de carbón diamante*, y cierra la canción utilizando nuevamente el choque de segundas mayores y menores, retomando en el piano el elemento que utilizó en la voz en *la espiral del ruido* y el acorde inicial de Fa mayor con novena mayor (Ejemplo 52).

Ejemplo 52

The image shows a handwritten musical score for Example 52. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are: "y no o - cu - pa lu - gar en el es - pa - cio." The tempo/mood marking is *p senza rallentare*. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a triplet of eighth notes in the first measure and a series of chords. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, showing a sequence of chords. At the end of the piece, there are two chord diagrams for F major with a major ninth, marked *ppp*, and a final fermata.

Diez Haikais

El Pavo Real



Las Abejas



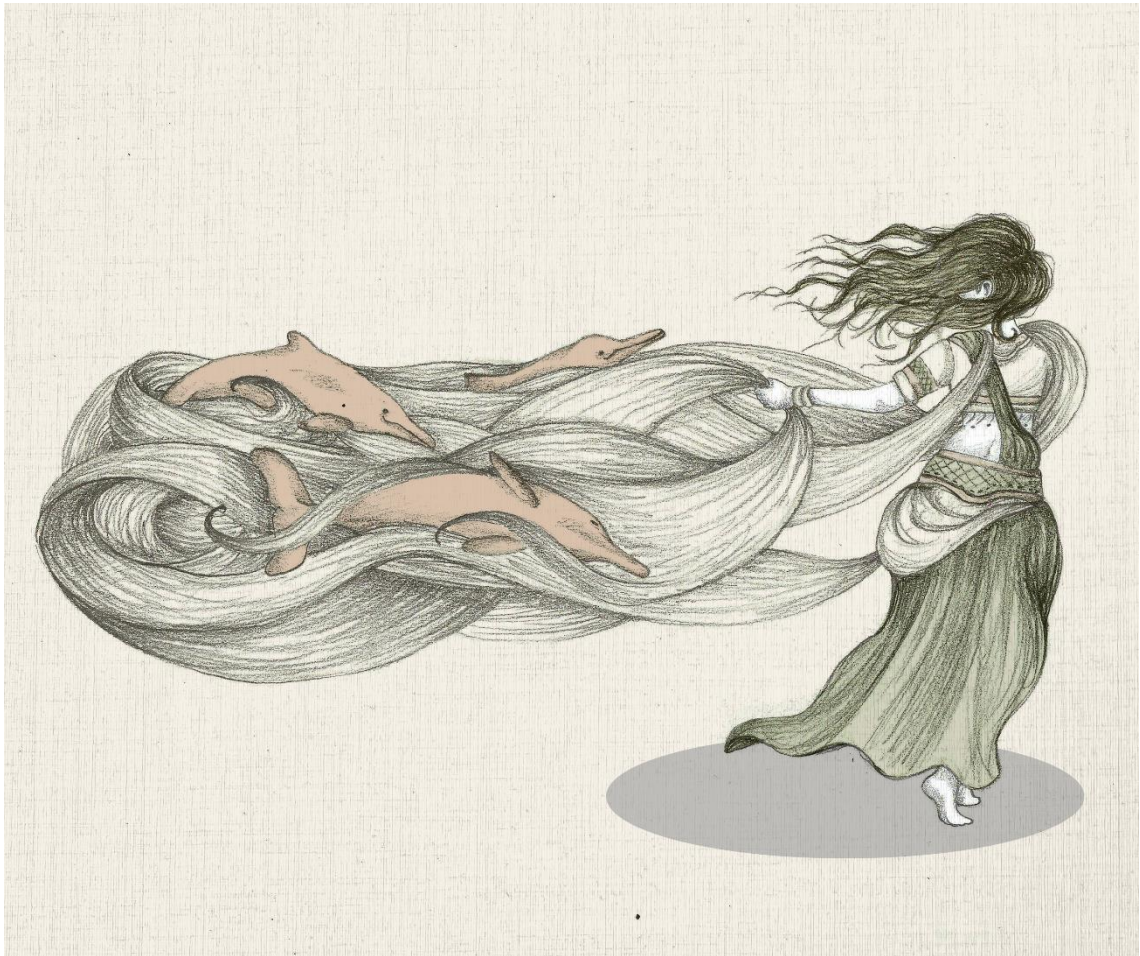
El Sauz



El Abejorro



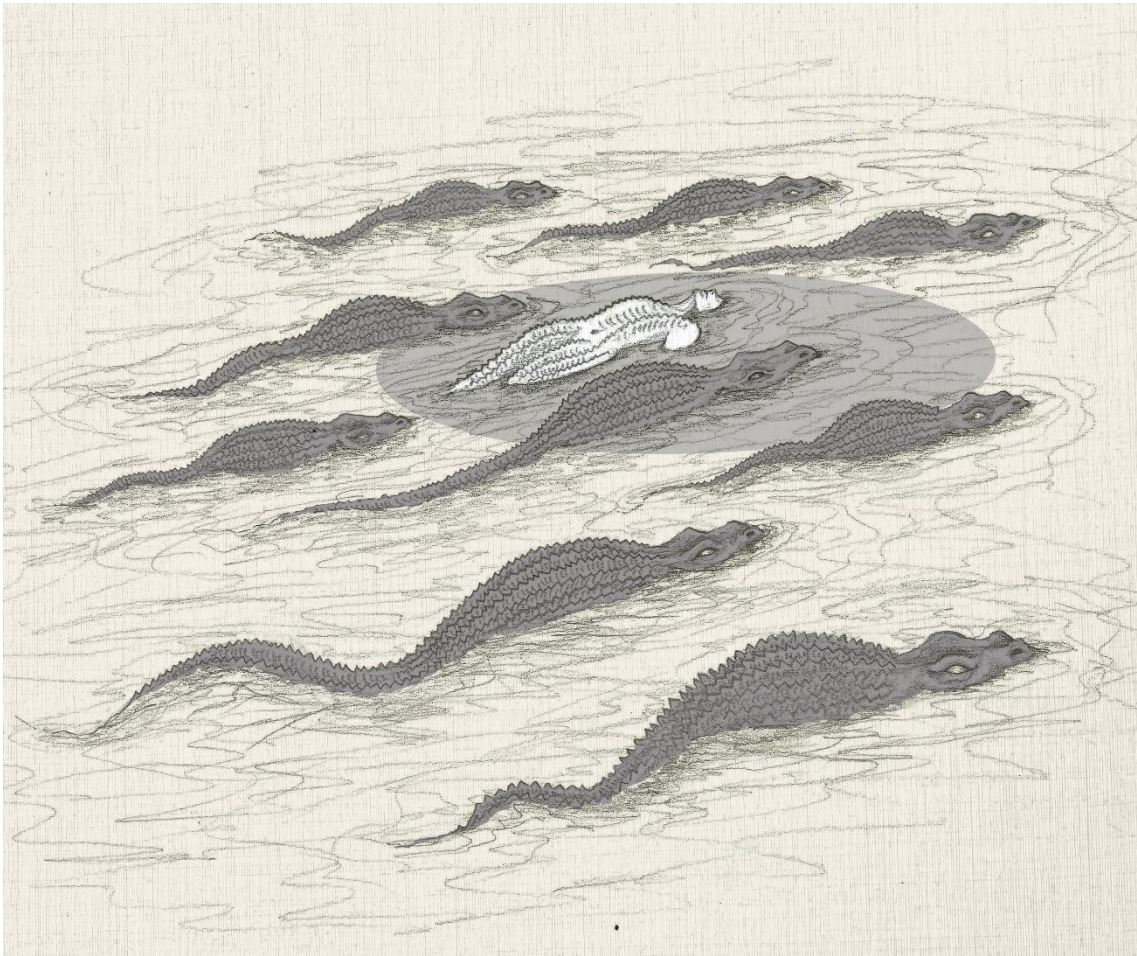
Las Toninas



Caballo del Diablo



El Caimán



La Mariposa



Peces voladores



El Bambú



Diez Haikais. 1933.

Luis Sandi (1905-1996), José Juan Tablada (1871-1945)

Diez Haikais

<p>1. El Pavo Real Pavo real, largo fulgor, Por el gallinero demócrata Pasas como una procesión.</p> <p>2. Las Abejas Sin cesar gotea Miel el colmenar; Cada gota es una abeja...</p> <p>3. El Sauz Tierno sauz Casi oro, casi ámbar, Casi luz...</p> <p>4. El Abejorro El abejorro terco Rondando el foco zumba Como abanico eléctrico.</p> <p>5. Las Toninas Entre las ondas azules y blancas Rueda la natación de las toninas Arabescos de alas y de anclas.</p>	<p>6. Caballo del Diablo Caballo del diablo: Clavo de vidrio Con alas de talco.</p> <p>7. El Caimán El gris caimán Sobre la playa idéntica Parece de cristal...</p> <p>8. La Mariposa Devuelve a la desnuda rama, Nocturna mariposa, las hojas secas de tus alas.</p> <p>9. Peces Voladores Al golpe del oro solar estalla en astillas el vidrio del mar.</p> <p>10. El Bambú Cohete de larga vara El bambú apenas sube se doblega En lluvia de menudas esmeraldas.</p>
---	---

Sandi y Tablada

Luis Sandi fue un compositor, director coral y educador mexicano que tuvo una importante actividad como directivo de instituciones culturales. Estudió composición y violín, logrando un nivel que le permitió tocar con una compañía de ópera que dio una gira por Cuba cuando apenas tenía 19 años. En 1932 fue nombrado subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes y en 1959 se volvió director general de ópera. Fue fundador del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes en 1938 y se retiró de la administración pública en 1965.

Luis Sandi se dedicó durante toda su carrera a colaborar en la institucionalización de la música. Debido al periodo postrevolucionario en el que vivió, comprometió su trabajo con el desarrollo social para buscar construir una nación artísticamente más preparada, poniendo especial esfuerzo en el fortalecimiento de la formación musical básica. Sandi fue un director que priorizó el impacto que podía ejercer en el desarrollo musical de su país y en el bien común sobre su ejercicio de la composición. Sin embargo, contaba con una facilidad sobresaliente para abordar formas musicales que presentan dificultades en cuanto a composición.

Diez Haikai plantea un reto importante al exigir del compositor la capacidad de expresar el contenido de los poemas de una manera que coincida con la naturaleza sintética del haiku (Chávez 1949). Sandi también abordó exitosamente la ópera, un género que a muchos compositores les representa gran dificultad, como se mencionó anteriormente en el caso de Hugo Wolf. Realizó las óperas *Carlota* (1948) y *La señora en su balcón* (1964). Ninguna de ellas fue publicada pero *Carlota* fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes (Stevenson 2002). Su obra *La Danza del Venado*, escrita para una orquesta mexicana y posteriormente adaptada para orquesta sinfónica, impresionó a Carlos Chávez y a Silvestre Revueltas por reflejar el dominio del lenguaje instrumental y la comprensión de la forma musical. Estas piezas demuestran un gran conocimiento sobre composición a pesar de que son de las primeras obras de Luis Sandi, es por ello que Chávez lo consideraba un artista con cualidades innatas verdaderamente excepcionales (Chávez 1949).

José Juan Tablada fue un poeta modernista que nació en la Ciudad de México y cuyo trabajo en los haikais lo acerca a la corriente de la vanguardia. Trabajó en los periódicos *El Universal*, *El Imparcial* y en revistas como *Revista Moderna*, *Revista de Revistas* y *Mexican Art & Life*. Viajó a Japón en 1900 y en 1904 publicó en México *Musa Japónica*, su primera poesía sobre tema japonés. Vivió en Nueva York al ser exiliado en 1914 por mostrar su apoyo a Victoriano Huerta. Se le proporcionó el perdón hasta 1918.

Tablada introdujo la forma japonesa del haiku a la poesía mexicana utilizando la metáfora, que tradicionalmente no se permite de manera explícita pero que resulta inevitable porque las diferentes culturas asocian ciertas ideas a elementos naturales que se convierten incluso en símbolos. Sus haikais se convierten en una miniaturización del modernismo, contrastando constantemente la belleza natural con la de las piedras preciosas y escondiendo el erotismo en las palabras (Bucio García 2000).

El haiku es una forma poética japonesa que adquirió popularidad en el siglo XVI gracias al monje zen Matsuo Basho. El budismo zen prohíbe al poeta expresar sus sentimientos al momento de elaborar un haiku, ya que se busca la contemplación de la naturaleza sin la intervención de la emoción propia. Sin embargo, los haiku se llegaron a utilizar como medio de cortejo, escondiendo símbolos de amor entre sus palabras de contemplación.

Esta forma poética pasó por diferentes etapas, mismas que se publicaron en antologías de poesía japonesa en francés. Fue a través de estas publicaciones que Tablada la conoció el haiku durante su estancia en París.

El haikú sirve para dar vida y condición humana a la naturaleza. Está presente el factor de la piedad, la preocupación por los dramas mínimos de la vida. Utiliza onomatopeyas y en ocasiones el título como verso extra. En el haikú debe haber una pausa que separe las dos ideas del poema, puede estar después de la primera línea o de la segunda pero no de las dos; el clímax usualmente llega en la tercera línea. Se tienen entonces dos imágenes separadas por una pausa que llevan a una tercera que no está dicha. También se incluye la sorpresa, un momento de hacer consciencia sobre los tres versos. Se caracteriza por su atemporalidad y se evita la utilización de adverbios y pronombres. Se desarrollan en una estación del año específica, la cual se debe percibir

en el poema: primavera, alegres y frescos; verano, plenitud de la vida, otoño; reflexión y proximidad de la muerte; e invierno, muerte, frío y nieve.

Aunque Tablada no respeta la métrica original de 5-7-5, mantiene la característica del ritmo en el poema, no se preocupa por la forma, pero respeta el fondo. En su libro *Un día...* Tablada representa el elemento de las estaciones del año en cuatro secciones: la mañana, la tarde, crepúsculo y la noche. En *Jarro de Flores* se toma la libertad de hacer una agrupación por temas (Bucio García 2000). Tablada denomina estos poemas haikais como una manera de declarar a sus lectores que aunque se inspiran en los haiku son una forma distinta, con sus propias reglas.

Análisis del poema y la música

Los haikais seleccionados por Luis Sandi en 1933 para esta obra forman parte de dos libros diferentes en donde Tablada se refiere a ellos como Poemas Sintéticos.

Un Día... Caracas, 1919.

La Mañana

Pavo Real
Las Abejas
El Sauz
Caballo del Diablo
El Bambú

Crepúsculo

La Mariposa

La Noche

El Abejorro

El Jarro de Flores. Nueva York, 1922.

Bestiario

Caimán

Marinas

Toninas
Peces voladores

Cada uno de los haikais de Tablada logra capturar la esencia del animal o planta al cual se refiere. Luis Sandi logra apoyar dicha representación a través de la ilustración musical. Muy cerca del concepto de la música programática, Sandi recurre a las experiencias del escucha y a las sensaciones corporales generadas por la música para recrear cada haikai. En estas obras se encuentra presente la necesidad de reflejar a la naturaleza en las creaciones del ser humano, imitar las sensaciones que produce para poder reproducirlas cuando el estímulo real no esté presente.

Carlos Chávez comenta la exitosa creación musical que realiza Sandi sobre los poemas de Tablada en la revista *Música Nuestra*.

Los *Diez Haikais* para canto y piano, sobre poemas de José Juan Tablada, también una de las primeras producciones de Sandi, es otra pequeña obra maestra en la que la pequeñez de la forma, llevada al máximo, lejos de significar reducción de problemas implica mucho mayores, por la necesidad de hacer una síntesis extrema.

Aunque cada trocito es una pieza en sí misma, el conjunto tiene tal unidad de estilo que puede considerarse como un todo. La inventiva melódica es fluida. La armonía es sencilla. La voz está tratada con flexibilidad y seguro conocimiento. Cualidades de un maestro largamente experimentado. Al conocer los *Haikais*, sin saber que es obra de Sandi, nadie podría creer que es una obra primeriza (Chávez 1949).

En efecto, el ciclo tiene un ritmo tan cuidadosamente creado que permite que el público pueda experimentar las canciones como una sola pieza. El contraste entre cada una de las piezas permite que el espectador transite naturalmente por la narración musical de Luis Sandi, quien encadena sus creaciones hasta cerrar con los fuegos artificiales y el gong de *El Bambú*.

En *El Pavo Real* Tablada se burla de la hipocresía de los partidarios de la democracia al apoyar la diferenciación de las personas con su reverencia hacia la realeza. Sandi representa la parsimonia de la realeza con la indicación *Lento e solenne* y alude a una marcha real por medio de figuras rítmicas largas, una escala descendente y una textura predominantemente homofónica (Ejemplo 53a). Este recurso es retomado al finalizar la pieza (Ejemplo 53b).

Ejemplo 53a

Lento e solenne ♩ = 56.

The musical score for 'Ejemplo 53a' is presented in two systems. The first system features a vocal line with a whole rest and a piano line with a whole note chord. The second system features a vocal line with a whole rest and a piano line with a descending eighth-note scale and a whole note chord.

Ejemplo 53b

Tempo I.

co - mo u - na pro - ce - sión.
Pass on, thou royal pa - rade!

Tablada habla de la incesante e inconsciente productividad social por medio del haikai *Las Abejas*, planteando que ellas están tan centradas en hacer la mayor cantidad de miel, que no se percatan de que se está derramando y por lo tanto perdiendo. El piano representa la caída constante de las gotas de miel por medio del salto tónica-dominante-tónica y el trabajo cíclico de las abejas con un patrón repetitivo que se intercambia entre la mano derecha y la izquierda (Ejemplo 54a). En este haikai está presente el elemento de la pausa referido anteriormente dentro de las características del haiku. Se percibe tanto en la música como en el texto y se encuentra antes de *cada gota es una abeja* (Ejemplo 54b).

Ejemplo 54a

Allegretto $\text{♩} = 120$.

Ejemplo 54b

mf
ca - da go - ta es
drop - ping bees and

u - na a - be - ja.
drip - ping ho - ney!

En *El Sauz* Tablada compara al árbol con el oro y el ámbar para hablar del valor que tiene. Cabe resaltar que uno de los elementos recurrentes del haiku tradicional es la comparación del brillo natural del sol con aquel del oro. Tablada compara también al

Sauz con la luz entendida como conocimiento al basarse en la imagen donde los rayos del sol atraviesan sus hojas, pues la comprensión del valor del Sauz podría conducir a las personas a entender el valor de la naturaleza. Sandi representa el suave movimiento de las hojas en la mano derecha por medio de un arpeggio en forma de *ostinato* (Ejemplo 55).

Ejemplo 55

♩ = 60.

p

Tier - no sa - uz
Al - most of gold,

p

Red.

* *mf e molto cantabile*

En *El Abejorro* el poeta compara al insecto con un abanico eléctrico. Tal contraposición evidencia que Tablada representa una transición entre el modernismo y la vanguardia, pues es en esta última donde se incluyen elementos técnicos y científicos guiados por un pensamiento futurista. Aborda el impacto de la tecnología en la naturaleza al presentar al abejorro prisionero del brillo del foco. En esta pieza el piano representa el sonido del vuelo del abejorro por medio de escalas cromáticas en un intervalo de tercera mayor que realizan un movimiento contrario entre mano derecha e izquierda (Ejemplo 56). El compás es de 5/8 pero los acentos rítmicos se desplazan, agrupándose primero cada cuatro dieciseisavos, luego cada tres y finalmente cada dos. Al final de la pieza el compás cambia a 6/8 y los intervalos se vuelven más amplios y sin cromatismos.

Ejemplo 56

Allegro ♩ = 132.

mf

El a - be - jo - rro
Bu - sy bum - ble bee,

pp

Red.

* *mf*

Las Toninas es una obra donde Tablada invita a reflexionar sobre cómo la humanidad quiere realizar actividades que imiten a la naturaleza y le permitan sentirse parte de ella. Juega con la idea de la natación y el ballet oponiéndolas al movimiento de las toninas en el mar. Tablada realiza un símil entre el movimiento de las toninas y el *arabesque*, una postura básica del ballet clásico en la cual se extienden los brazos a los lados del cuerpo y se levanta una pierna extendida hacia atrás, posición semejante a la de las toninas al saltar. Las toninas son delfines pequeños tienen el cuerpo blanco y negro. Saltan en el mar de manera intercalada generando la sensación cíclica, descrita en *rueda la natación*. Sandi dibuja musicalmente el dancístico movimiento de las olas con el acompañamiento del piano, donde se da un mayor peso al primer tiempo y uno menor al segundo, que tiene un acento mientras que el tercero tiene menos relieve (Ejemplo 57).

Ejemplo 57

$\text{♩} = 120$
 En - tre las on - - das a -
 A - mong the blue waves see the

En *Caballo del diablo* el poeta plantea la fragilidad de la vida del insecto frente a la humanidad y para ello evoca la idea de un clavo de vidrio que se rompería en mil pedazos al intentar utilizarlo para la función de productividad que se espera de él. En la música, el acompañamiento del piano, más que hacer referencia a las características de este insecto, parece emular el sonido de un martilleo, aludiendo al clavo de cristal con el que lo compara el poeta (Ejemplo 58).

Ejemplo 58



En *El Caimán* el poema habla acerca de la fugacidad de la vida evidenciando cómo la existencia del caimán depende únicamente de una ilusión óptica. El dibujo melódico por saltos y sobre el compás de 9/8 recuerda al caminar del caimán quien, por la posición de sus patas, no camina completamente en línea recta sino que se balancea de lado a lado para lograr desplazarse hacia adelante. El matiz de *pianísimo*, junto con el paso de la voz por el registro agudo, evoca la imagen delicada del cristal al cual se asemeja el caimán al encontrarse sobre una playa de su mismo color (Ejemplo 59).

Ejemplo 59

En el poema *La Mariposa*, Tablada habla acerca del ciclo regenerativo de la vida; de cómo la muerte de algunos seres de la naturaleza representa el nacimiento de otros. La elaboración rítmico-melódica es muy semejante a la de la pieza anterior, pero se realiza un contraste importante mediante la utilización de un compás simple de 3/4 en lugar de uno compuesto de 9/8 (Ejemplo 60). Se alude a la delicadeza de las alas de la mariposa, semejantes a hojas secas, mediante la indicación dinámica de *piano*.

Ejemplo 60

Andante con moto ♩ = 72

De - vuel - ve a la des -
Re - new - on win - ter's

En *Peces voladores* la indicación de *forte* y el despliegue de un acorde ascendente representan el choque de los peces voladores con el agua. En los últimos compases se utilizan semicorcheas y un *fortissimo* para representar el salpicar del agua que *estalla en astillas* (Ejemplo 61).

Ejemplo 61

el vi - drio del mar.
the glass of the sea.

En la última pieza, *El Bambú*, se utiliza la escala pentátona, característica de la música oriental, pues más allá de la forma poética el autor hace una referencia a los fuegos artificiales, originarios de la cultura china (Ejemplo 62a). La pieza y el ciclo finalizan con tres acordes en forma de closters que representan el sonido de un gong al ser percutido (Ejemplo 62b).

Ejemplo 62a

♩ = 80

Co - he - te de lar - ga va - ra
A rock - et of ta - perit shall the

Seis canciones para cantar a los niños

Ron Ron



El Alacrán



Seis canciones para cantar a los niños

Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994), Carlos Luis Sáenz (1899-1983)

Seis canciones para cantar a los niños
4. Ron Ron Cuando bebe leche, gatito parado; Si le sobo el lomo, ron ron ronroneando; Y el buen don bigotes duerme en los tejados. Y el buen don bigotes duerme en los tejados.
6. El Alacrán ¡Por allí va el alacrán! ¡Por allí va! ¡Por allí va! ¡Cuidado, que su ponzoña puede tu lengua anudar! ¡Por allí va! ¡Por allí va! Mira bien bajo la teja, no lo dejes escapar. ¡Por allí va! Aquí está, como cuerda de reloj que se acaba de enrollar. Aquí está. ¡Quién lo ve tan quietecito a este señor alacrán!

Jiménez Mabarak y Sáenz

Carlos Jiménez Mabarak fue un reconocido y repetidamente galardonado compositor y pianista mexicano que nació en 1916 en la Ciudad de México. Durante su infancia viajó constantemente por el trabajo que desempeñaba su madre como diplomática. Dicha situación provocó que su formación musical se desempeñara en Guatemala, donde estudió piano con Jesús Castillo; en el Conservatorio Nacional de Santiago de Chile y en el Instituto de Altos Estudios Musicales de Ixelles, en Bélgica. Realizó también la carrera de ingeniería en telefonía, lo cual le permitió tener más recursos al momento de interesarse por la experimentación en música electrónica.

Regresó a México en 1937 para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música y asistía a los ensayos de la orquesta de alumnos que era dirigida por Silvestre Revueltas. Los comentarios de Revueltas durante el proceso de montaje de las obras eran de gran interés para Mabarak. En este espacio, como en los ensayos abiertos de la Orquesta Sinfónica Nacional a cargo de Carlos Chávez, fue en donde el compositor pudo solidificar

sus técnicas de orquestación y familiarizarse con la tímbrica de los instrumentos. (Jasso Villazul 1996).

Su sólida formación en piano le permitió trabajar como acompañante en la Escuela Nacional de Danza y en el Conservatorio Nacional de Música. En esta última institución trabajó como docente por más de 25 años (Prieto 2016). Dentro de su labor como maestro y compositor, Mabarak realizó una cantidad importante de piezas con miras a la formación musical de los jóvenes. Su obra coral *Cantos para la Juventud*, donde también utilizó textos de Carlos Luis Saenz, es una partitura creada para el desarrollo de la voz y el lenguaje musical de los coros a voces iguales. Luis Sandi aseguró que Mabarak era el compositor mexicano que había realizado más obras originales para coro. Su solvencia en este género fue tan notable que Carlos Chávez le comisionó la Sinfonía en Mi Bemol porque dos de sus canciones para coro despertaron su interés (Jasso Villazul 1996).

Mabarak tuvo una producción variada que incluye obras para orquesta sinfónica, ballets, orquesta de cámara, piano, percusiones, voz, música para obras de teatro infantil, espectáculos de títeres, radio y cine. Escribió también las óperas *Misa de seis* (1962) y *La Güera* (1982). Ambas se presentaron en el Palacio de Bellas Artes (Prieto 2016). Guillermina Higareda interpretó el papel protagónico en *La Güera* y dio difusión a las obras de canto y piano del compositor, interpretándolas en recitales públicos. (Diaz Du-Pond y Ceballos 2003)

A lo largo de su carrera Mabarak recibió una gran cantidad de premios y condecoraciones entre los que se encuentran el Premio Nacional de Artes y Ciencias de México (1993) y la selección de su obra *Fanfarría Olímpica* para los Juegos Olímpicos de 1968 en México. (Prieto 2016)

Dentro de su trabajo en cine destaca la musicalización de las películas *Deseada* y *Veneno para las hadas*, por las cuales la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas le otorgó el Premio Ariel en 1952 y 1986 respectivamente. (AMACC Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas s.f.)

Carlos Luis Sáenz fue un poeta costarricense que nació el 9 de junio de 1899. Realizó sus estudios en la Escuela Normal de donde se tituló como maestro en 1918. Dio clases en diversos colegios, llegó a ser director de la Escuela Normal y fue maestro en la Universidad de Costa Rica.

A raíz de sus asociaciones políticas se le destituyó de su cargo de director de la Escuela Normal en 1936. Fue militante en el Partido Comunista así como en el Partido Vanguardia Popular y fue Director del Departamento de Educación Sanitaria del Servicio Cooperativo Interamericano de Salud Pública, candidato a diputado en 1938 y candidato a Presidente de la República en 1940. Al finalizar la guerra civil en 1948, fue exiliado y trabajó como maestro en la Escuela Normal de México y en la Escuela Normal Justo Arosemena de Panamá.

Dedicó su obra literaria principalmente al público infantil, realizando obras de teatro, poesía, narraciones y compilaciones de leyendas. Algunas de sus obras más sobresalientes son *Mulita Mayor* y *Memorias de Alegría*. Se le llegaría nombrar por el título de una de sus obras con mayor difusión: *El abuelo Cuenta Cuentos*. Dirigió la revista infantil *Triquitraque* junto con Luisa González y Adela Ferreto, quien posteriormente se convertiría en su esposa. Colaboró también con otras revistas y periódicos nacionales.

Recibió varias distinciones a lo largo de su carrera, como el Primer Premio del Concurso Centroamericano de Poesía en 1953, el Premio Nacional de Cultura Magón en 1966, el nombramiento como miembro de honor del Colegio de Licenciados en Letra y Filosofía y la realización de una película biográfica “Carlos Luis Sáenz, las palabras del poeta”. Murió el 8 de noviembre de 1983 (Archivo Nacional de Costa Rica s.f.).

Análisis del poema y la música

Tras el primer encargo de composición para una obra de teatro infantil de la Dirección Escolar de Educación Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública, Mabarak realizó una gran cantidad de música para niños, ramo en el cual se le consideró un especialista. No sólo se le encomendaba la creación de la música sino también la dirección de la orquesta y este contacto directo con el resultado sonoro de su composición, le permitía criticarla y mejorarla constantemente. Sobre esta etapa de composición, Mabarak comenta:

Yo les daba a los niños una música muy bien escrita, muy límpida, que no desorientara su oído. Esa forma muy clásica era una convicción y con ella trabajé muchas canciones (Jasso Villazul 1996).

Para darse a conocer como compositor en México, Mabarak recurrió a la creación de canciones, inspirándose tanto en Schumann, Schubert y Debussy como en Manuel M. Ponce, Blas Galindo y Salvador Moreno. Su experiencia con la forma de la canción unida a su trabajo en el teatro infantil le llevarían a escribir el ciclo *Seis canciones para cantar a los niños*, a donde pertenecen *Ron Ron* y *El Alacrán*, y sobre el cual el compositor comenta:

Lo mejorcito que yo he escrito para canto y piano son las Seis canciones para cantar a los niños [...] Están muy académicas pero poseen mucha invención, lo que me apasiona es que se inventa con cualquier material (Jasso Villazul 1996).

Los poemas elegidos por el compositor son atractivos desde sus títulos y la música que destinó para ellos está llena de construcciones sonoras contrastantes y llamativas. La importancia que dio Mabarak a estos poemas puede constatarse en sus siguientes palabras:

Cuando hago una canción lo más importante para mí es el texto, me interesa que el texto quede en relieve. Sé que soy un músico de teatro y que con mi música modifico el texto como los reflectores modifican el ámbito escénico (Jasso Villazul 1996).

Considero que la gran riqueza tímbrica de este ciclo también está relacionada con la formación orquestal de Mabarak. Aunque las piezas son para canto y piano, la manera

en la que el piano está presentado permite al escucha percibir una gama de timbres contrastantes que atrapan y mantienen la atención. Sus canciones, posiblemente retomando elementos de sus obras para ballet, también invitan al movimiento por medio de sus figuras rítmicas llamativas, contrastantes y sus armonías brillantes, claras y ágiles.

En *Ron Ron*, el poema habla de la particular costumbre de los gatos de interactuar con sus dueños sólo cuando ellos así lo desean. La música y el texto dejan ver cómo el jugueteo del animal es visto con cariño por parte del protagonista del poema.

Considero que la utilización de temas con semicorcheas, el uso de la síncopa y el contratiempo responden a la intención de Mabarak de representar en la música el jugueteo del gato en torno a quien lo alimenta y *le soba el lomo*. También pienso que los patrones de cuartas ascendentes presentes en los primeros compases de la obra y retomados en la segunda parte representan al gato subiendo hacia el tejado para pasar la noche (Ejemplo 63).

Ejemplo 63
Animato

Mabarak, como él mismo comenta acerca de sus obras infantiles, utiliza una armonía clara con algunas alteraciones cromáticas que funcionan para acentuar la tensión en los momentos de juego, de emoción y de sorpresa. También utiliza las dinámicas como recurso teatral, para generar atmósferas y escenarios donde pueda desarrollarse la historia. Tras comenzar en un amplio *mezzoforte*, el compositor sorprende con la dinámica de *piano subito*, lo cual captura la atención del escucha y le prepara para captar el texto que comenzará a continuación. Lo mismo sucede unos compases más adelante, ahora con el refuerzo de dos golpes sonoros en *forte* y con

acentos que llevarán a la canción a una modulación al segundo grado por medio de un acorde de Fa sostenido con séptima y Si menor (Ejemplo 64).

Ejemplo 64

The musical score for Example 64 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics: "- ra - do; si le so - bo el". The piano accompaniment is written in two staves. The first staff shows a dynamic shift from *f* to *p sub.* and includes a modulation to the second degree. The second staff shows a melodic line with a modulation to the second degree.

Estos movimientos armónicos, rápidos pero claros son otra de las herramientas de Mabarak para capturar la atención. Al utilizar la tonalidad de La mayor y semicorcheas con saltos ascendentes en el registro agudo del piano para Ron Ron, el autor presenta los temas en un contexto sumamente luminoso y juguetón. También presenta figuras rítmicas contrastantes y patrones rítmico-melódicos cortos que enlaza continuamente sin dejar largos silencios que dispersen la atención. A la entrada de cada nuevo verso Mabarak presenta un motivo de tres dieciseisavos y un cuarto que retomará ligeramente variado en la sección final de la obra (Ejemplo 65) junto con el motivo de cuartas ascendentes, recapitulando y fijando en la memoria del escucha los elementos de la obra.

Ejemplo 65

The musical score for Example 65 consists of a piano accompaniment written in two staves. The first staff shows a dynamic shift from *p sub.* to *cresc.* and includes a modulation to the second degree. The second staff shows a melodic line with a modulation to the second degree.

En *El Alacrán* el compositor utiliza rasgos del modo frigio sobre Fa menor, comenzando con el séptimo grado descendido, Mi bemol menor. Utiliza constantemente acordes disminuidos con séptima para acentuar la sensación de sorpresa y temor que produce el animal. Con las semicorcheas que se presentan en *no lo dejes escapar*, el compositor representa la carrera del alacrán al ser levantada la teja, también expresa la cuidado que hay que tener justo antes de atrapar al alacrán con los octavos con puntillo, que dentro del compás de 12/8 dan una sensación de *ralentando* (Ejemplo 66).

Ejemplo 66

Mi-ra bien ba-jo la te-ja, no lo de-jes es-ca-

- par.

The musical score for Ejemplo 66 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "Mi-ra bien ba-jo la te-ja, no lo de-jes es-ca-". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *ff* and *Meno mosso*.

Toda esta sección transmite la tensión de la búsqueda del insecto con el peligro latente de un piquete. El climax de la obra se presenta cuando finalmente se encuentra al alacrán en *por allí va*. El *fortísimo* acompañado del *meno mosso* acentúan la emoción del momento. Tras descubrir al animal, mucho del miedo que se le tenía desaparece, pareciera que todo lo imaginado fue más terrorífico que la realidad. El disminuyendo natural que se origina por el descenso en la altura de las notas, acompañado de la homogeneidad del patrón rítmico y la claridad en los enlaces armónicos representa esta sensación de calma (Ejemplo 67).

Ejemplo 67

Meno mosso
ff

Por a-llí va! A-quí es-tá, co-mo cuer-da de-re-loj

Meno mosso

The musical score for Ejemplo 67 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "Por a-llí va! A-quí es-tá, co-mo cuer-da de-re-loj". The piano accompaniment is in a grand staff with the same key signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *ff* and *Meno mosso*.

Sin embargo al decir las palabras *aquí está*, vuelve una tensión a la música, reflejando cuidado que se debe tener al manipular de cerca al animal. El *adagietto* marca el último momento de contemplar con calma al insecto. El calderón funciona como un enlace, manteniendo la tensión hasta la resolución final, donde se presenta nuevamente la gran agilidad y rapidez planteada al principio, que parece dibujar la cola levantada del alacrán, que finalmente es liberado donde no cause peligro. En el penúltimo compás se retoma el tema inicial sobre el séptimo grado descendido, Mi bemol menor (Ejemplo 68).

Ejemplo 68

The musical score for 'Ejemplo 68' consists of two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and an *Adagietto* tempo marking. The lyrics are: "Quién lo ve tan quieto". The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic and an *Adagietto* tempo marking. The second system continues the vocal line with the lyrics: "- ci - to a es - te se - ñor a - la - cránul". The tempo changes to *Tempo I* and the dynamic to *f*. The piano accompaniment includes a *f* dynamic marking, a triplet of eighth notes, and a *sfz* (sforzando) marking. The score concludes with the dynamic marking *secco*. The identifier "BA 12196" is printed at the bottom center of the second system.

Ruisenor



Ruiseñor

María Grever (1885-1951)

Ruiseñor

Junto a tu reja llena de flores
es donde habitan los ruiseñores que cantan
y entre sus trinos arrulladores
al despertarte te hablan de amores
que inflaman tu corazón.

En tu ventana muy tempranito
pasan volando los pajaritos que cantan
y en la mañana que no les abres
cantan sus penas y sus pesares
del alma y su dolor.

Vuela, vuela ruiseñor
vuela por favor
en tus alas pongo yo
toda, toda mi ilusión y mi esperanza.

Canta, canta ruiseñor
pajarillo encantador
entre tus trinos
en un suspiro
llévale mi amor.

Grever

María Grever fue una compositora mexicana de principios del siglo XX. Su nombre de nacimiento fue María Joaquina de la Portilla Torres. Nació el 14 de septiembre de 1885 en la ciudad de León en el estado de Guanajuato, México.

El padre de María era español y contaba con una estabilidad económica considerable. La familia tenía una Hacienda en San Juan de los Otates, en Lagos de Moreno, Jalisco, donde la compositora vivió su niñez. La familia de María hablaba inglés, español, francés e italiano y procuraba que todos tomaran clases de piano y recibieran educación con tutores particulares. Realizaban viajes a España y Londres cada año pues tenían una casa en Madrid y una Hacienda en Sevilla. Fue en España donde María realizaría a los 4 años su primera composición: *Villancico de Navidad para el Niño Jesús*,

obra que cantó acompañándose con la guitarra. María Grever tuvo oportunidad de tomar clases con Claude Debussy durante un viaje que su familia realizó a París.

El padre de María falleció cuando ella tenía menos de 15 años. El hermano de su padre se hizo cargo de su familia, lo que les llevó a establecerse definitivamente en México en 1900. María se casó en 1907 con León Augusto Grever, quien originario de Ohio, Estados Unidos, había llegado a México como contador de una petrolera norteamericana. El matrimonio se mudó a Veracruz, donde nacieron sus hijos Carmen, Carlos y León, el último falleció 6 meses después. Durante un tiempo vivieron en la Ciudad de México, donde nació su hija Laura, quien fallece a los 4 años. La familia vivió en Coyoacán hasta 1916, cuando se les comunicó que todos los estadounidenses debían abandonar el país por la Revolución. El esposo de María tuvo que quedarse trabajando en México mientras la familia tuvo que salir del país. Durante su camino a Estados Unidos, María y sus hijos presenciaron batallas y asaltos que eran consecuencia del movimiento revolucionario.

En Nueva York, María realizaría dos discos con la orquesta de Fernando L. Cabello en 1918 y 1919. En ambos discos María cantó como soprano varias obras de compositores mexicanos, dentro de las que se encuentra *Estrellita* de Manuel M. Ponce. En 1920 escribió su primera canción llamada *Un Beso*. Fue contactada por el tenor José Mojica, quien acababa de llegar de México y buscaba hacer carrera en la ópera. Cantó con él en un cuarteto vocal donde también estaban Ángel Esquivel y Carmen García. María conseguía los contratos para el grupo y posteriormente fue representante individual de sus integrantes.

Cuando José Mojica logró posicionarse como primer tenor de la Ópera de Chicago, recibiendo tanto ofertas de la Metropolitan Opera House como de películas de Hollywood, realizó la grabación de la obra que daría a conocer definitivamente a María Grever como compositora: *Júrame*. La canción fue publicada por la casa Schirmer de Nueva York en 1926 y fue difundida en los conciertos y grabaciones de Mojica, obteniendo siempre gran éxito.

La compositora y el cantante no se volvieron a encontrar hasta 1928, cuando por casualidad se hospedaron en el mismo hotel y Grever reconoció a Mojica en el restaurante. Recordaron los tiempos en donde María era su representante y ella le dijo:

Soy una compositora que ha servido de enfermera en un hospital por muchos años, y en el hospital conocí a un joven doctor que me inspiró un amor tremendo. Nos amamos; pero no pude casarme con él porque era casado. Desde entonces, con el corazón hecho pedazos, vuelco en mis composiciones el desengaño y los recuerdos de esa pasión que no puedo olvidar. Mi inspiración entera la debo a ese amor frustrado. Tengo canciones de nostalgia, de desesperación, de celos, de ilusión y hasta algunas de despecho.

Tras este encuentro, Grever le proporcionó a Mojica un gran número de sus canciones para que este las interpretara. Entre las que se llegaron a grabar se encuentran *Ni de día ni de noche* y *Cuando me vaya*. Mojica también realizó una película en 1933 para los estudios Fox llamada *The Forbidden Melody* donde interpretó la canción de María Grever *Como tú y yo*. Para la publicación de sus partituras, María se acercó a diferentes editores, pero la competencia y la dificultad que representaba este medio de trabajo movió a la familia Grever a crear la compañía Portilla Music Corporation en Nueva York. María también realizó giras internacionales cantando sus obras en México, Cuba, Colombia, Estados Unidos y Puerto Rico. Cabe resaltar sus conciertos en el Carnegie Hall en Nueva York.

En 1928 G. Schirmer publicó un álbum promocional con 7 canciones de la compositora bajo el título de *María Grever Songs*. En este álbum apareció por primera vez como *poet-composer*. En su concierto en México en 1929, presentó sus canciones como Poesías Musicadas.

María era reconocida tanto como por intérpretes como por compositores. Enrico Caruso y Tito Schipa expresaban su gusto por interpretar las canciones de Grever. El compositor mexicano Julián Carrillo dijo:

Todos los mexicanos nos debemos sentir orgullosos de tener como representativo de nuestro arte a María Grever (Rodríguez Lee 1994).

María también trabajó para Paramount y Fox de Hollywood escribiendo música de fondo y canciones para sus películas de 1929 a 1932. En la película *Bathing Beauty* se presentó la canción *Te quiero, dijiste* en la versión en inglés *Magic is the Moonlight* y fue interpretada por cantantes estadounidenses como la soprano Jessica Dragonette.

Su canción *Tipitipitin* alcanzó el Hit Parade en Estados Unidos. También en 1941 María Grever y Raymond Leveen escribieron la letra y música para la obra musical en dos actos, *Viva O'Brien!*, que se presentó en el Majestic Theatre de Broadway en Nueva York. Compuso también un método para enseñar a los cantantes la correcta pronunciación del español.

Al entrevistarla sobre su proceso creativo y la raíz de su inspiración, María Grever comentó:

Hago mis canciones en tres o cuatro minutos. El tiempo que necesito para interpretarlas. Para mí es una necesidad escribir para expresar mis pensamientos. Algunas veces son las personas que observo el motivo de una nueva canción. Una flor, una sonrisa, una mirada, son suficientes para tener el personaje central de una nueva composición.

De 1947 a 1948 tuvo un programa de radio llamado "Con María Grever en Su Casa" transmitido por la radiodifusora CBS de Nueva York. En el estudio de grabación sufrió un derrame cerebral que le paralizó parte del cuerpo, por lo que posteriormente tuvo que desplazarse en silla de ruedas. A pesar del incidente, siguió trabajando componiendo y dirigiendo la interpretación de sus canciones.

Realizó un último viaje a México donde se le otorgó la Medalla del Mérito Civil y la Medalla del Corazón de México. Falleció en Nueva York el 15 de diciembre de 1951 por una complicación en una operación (Rodríguez Lee 1994).

Análisis del poema y la música

Como la misma Grever comenta, es una necesidad de expresar su pensamiento la que la lleva a crear una nueva canción sobre algo que observa. En esta obra se manifiesta nuevamente el deseo por expresar la belleza de la naturaleza por medio de la canción.

El poema habla de cómo el ruiseñor es un mensajero que va de balcón en balcón transmitiendo los mensajes de amor entre dos personas que se adoran. El vuelo del ruiseñor representa la anhelada libertad para estar con la persona amada. Como se había abordado en otras piezas del programa, el simbolismo que se le da al ruiseñor se relaciona con la belleza y complejidad de su canto. En esta canción se hace referencia al canto del ruiseñor como el sonido que esconde entre sus notas la pasión de los amantes, así como la nostalgia al recordar a la persona amada y la tristeza que se siente en el desamor.

El Ruiseñor es una obra con forma binaria donde la primera sección está escrita en Do menor. Este modo, junto con la utilización del intervalo de segunda menor en la melodía, busca generar la nostalgia por recordar la imagen de los ruiseñores llegando a la ventana (Ejemplo 69). Se trata de la clase de elementos naturales que se presentan en la vida cotidiana y que se echan de menos cuando ya no se presentan.

Ejemplo 69

Lento

Jun...to a tu re...ja lle...na de flo...res
En tu ven.ta...na muy tempra.ní...to

El enlace a la segunda sección de la obra se realiza por medio de la utilización del segundo grado mayor como quinto grado de la nueva tonalidad: Sol mayor.

En esta sección la melodía está construida sobre figuras rítmicas largas que dan la oportunidad de realizar modulaciones dinámicas. Este elemento, junto con la presencia de los intervalos de cuarta y sexta (Ejemplo 70), dan la posibilidad al intérprete de realizar un fraseo más expresivo, suavizando el cambio entre las notas por medio del *glissando*.

Ejemplo 70

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The top system is a vocal line in a single treble clef staff. The melody is written with long, flowing notes, including a half note, a dotted half note, and a whole note, all connected by a slur. The lyrics 'Vue - la vue - la ruí - se ñor' are written below the notes, with dashed lines indicating the syllable placement. The bottom system is a piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs). The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes, providing a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line.

En las canciones de esta época que presentan esta estructura musical se acostumbra que en la repetición de la segunda sección la voz realice alguna variación sobre la melodía original. En la presente interpretación se cambiará la penúltima nota de la pieza, un La índice 5, por un Mi índice 6 que será preparado con un *ralentando* y suspendido en un calderón.

En plena primavera



En plena primavera

Jorge del Moral (1900-1941)

En plena primavera
Florequilla ignorada que en la colina estás en plena primavera ignorada serás.
Hermosa florecilla que tu perfume das sólo a la mariposa que te viene a besar.
Florequilla del campo salvada del galán Que por darte a su amada te podría llevar.
Persistes florecilla escondida al azar Y en plena primavera ignorada serás.

Del Moral

Jorge del Moral fue un pianista y compositor que nació el 23 de diciembre de 1900 en el Estado de México. Al igual que Grever, Jorge del Moral escribía tanto la música como la poesía en la gran mayoría de sus canciones. Se formó en la música como pianista, logrando un nivel que le mereció un reconocimiento considerable. Gracias a la comodidad económica de su familia, pudo perfeccionar su formación en Nueva York y Berlín. Durante su estadía en Alemania tuvo la oportunidad de conocer a Arnold Schönberg y de grabar sus primeras canciones con Casa Polydor (Voladora 2015). Estaban entre sus compañeros de estudio los pianistas chilenos Armando Palacios y Claudio Arrau (Diaz Du-Pond y Ceballos 2003).

Al regresar de su formación en Europa, Jorge del Moral ofreció un concierto de sus composiciones, acompañando al piano a algunos de los más reconocidos cantantes de la época, dedicando una canción a cada uno de ellos (Diaz Du-Pond y Ceballos 2003). El pianista y compositor también había capturado la atención del público y de los críticos en un concierto de piano donde interpretó obras de Leonardo Nierman. Realizó giras por varios países presentando sus canciones, entre las que se encuentran *Divina mujer*, *Besos Robados*, *Tu imposible amor*, *No niegues que me quisiste* y *¿Por qué?* (Voladora 2015).

En 1930 Jorge del Moral participó en el concurso de vales Ann Harding con una de sus piezas más conocidas: *Divina mujer*. Ganó el segundo lugar del concurso y un contrato como pianista en la emisora de radio XEW.

El tenor José Mojica grabó varias de las canciones de Jorge del Moral para los discos Víctor Sello Rojo como *País Azul*, *Pasas por el abismo*, *Amores y amoríos* y *Gitana*. (Rodríguez Lee 1994). Del Moral también fue muy amigo del compositor cubano Ernesto Lecuona con quien llegó a realizar amistosas competencias en noches de bohemia donde cada uno interpretaba sus propias obras, cantando y acompañándose a sí mismos con el piano (Díaz Du-Pond y Ceballos 2003).

Jorge del Moral también organizaba veladas masculinas con los cantantes de su tiempo, donde vivía bastante abiertamente su homosexualidad. Su célebre canción, *No niegues que me quisiste* está dedicada a una de sus parejas. Murió a los 41 años de edad el 26 de octubre de 1941 (Voladora 2015).

Análisis del poema y la música

El poema de Jorge del Moral describe la fragilidad de la naturaleza al enfrentarse a la manipulación humana. La flor que acaba de nacer en la colina lleva con ella la belleza intrínseca de la aparición de la vida, misma que se ve acrecentada por el simbolismo de las flores, las cuales se relacionan con el amor y la inocencia. El autor confronta los dos posibles destinos de la flor: crecer y embellecer su entorno mientras forma parte de una relación vital en la que hace posible la vida de seres como la mariposa o ser arrancada por un galán que quiera comunicar con ella la pasión que siente por su amada. El poeta se alegra al ver que la flor logra pasar desapercibida por el muchacho y sobrevivir durante la primavera.

Este poema habla de cómo la naturaleza tiene su propio desarrollo. Es una invitación a reconocer la belleza de la naturaleza más allá del valor utilitario que pueda tener. Invita a comprender la función que tienen los elementos naturales en su entorno; a conocer, respetar y proteger su importancia.

La pieza está escrita en la tonalidad de Fa mayor en un compás de 4/4 y tiene una forma ternaria A-B-A. El acompañamiento de piano comienza sobre un arpeggio de

Fa mayor con séptima mayor que transmite una sensación envolvente y luminosa. Los arpeggios ascendentes y descendentes recuerdan al acompañamiento de Debussy en la obra *Beau Soir*, donde representan el lento fluir del río durante la tarde. En el poema de Jorge del Moral los arpeggios representan al viento sobre la colina (Ejemplo 71).

Ejemplo 71

Un poco agitato e amoroso "En Plena Primavera" Poema y música de Jorge del Moral
Flo... re... ci... lla

A diferencia del tratamiento de la melodía de la voz en *Beau Soir*, presentada con una estética de *recitativo*, la melodía de Jorge del Moral está construida para permitir un gran lucimiento vocal por parte del cantante. Al ser un pianista experimentado, Jorge del Moral sabía apoyar el fraseo y hasta el *fiato* del cantante por medio de la elasticidad agógica que permite el fluir de un patrón rítmico repetido en los diferentes arpeggios de la armonía. La obra *Soirée en mer* de Camille Sain-Säens utiliza este mismo recurso. Este patrón se modifica únicamente en la parte central de la pieza, donde el acompañamiento arpegiado es sustituido por un acompañamiento homofónico (Ejemplo 72).

Ejemplo 72

Flo... re... ci... lla del cam... po Sal... va... do del ga... lan... que
por dar... sea... su... ma... da... te po... dri... a lle... var

Posteriormente los arpeggios regresan pero la mano derecha mantiene doblada la melodía de la voz en *fortissimo* que con la indicación de *con tutto amore* que lleva al piano a su momento de mayor protagonismo y lirismo.

En la entrada de la voz se presenta un motivo que también iniciará la sección final de la pieza. Se trata de un salto de sexta disminuida que va de un Do índice 5 hasta un La bemol índice 6 y que permanece en la memoria del escucha como rasgo distintivo de la obra. La insistencia del motivo en la última sección de la canción se presenta además en la palabra *persistes*, ilustrando así la fuerza de la flor al seguir vivía durante toda la primavera (Ejemplo 73).

Ejemplo 73



Los valores largos y el *legato* que se genera en la melodía vocal al ser contrastada con el piano reflejan el amplio conocimiento que Jorge del Moral tenía de la voz. La sección final es un ejemplo de su favorecedor tratamiento de la línea vocal pues conduce la música hasta llegar al climax con el texto *en plena primavera*. El compositor prepara la llegada a las notas más agudas: suaviza el ataque del Sol índice 6 desplazándolo al segundo tiempo y preparándolo con un Mi índice 6; llega al Fa índice 6 por medio de grados conjuntos desde el agudo anterior, lo cual facilita mantener la misma posición y amplitud sonora; y coloca la palabra *serás* al final del verso, dando oportunidad de realizar una respiración que permita preparar el Fa índice 6 final, mismo que permite atacar en un cómodo *mezzoforte* antes de la realización del *diminuendo* y el posterior cierre del piano en *pianissimo* (Ejemplo 74).

Ejemplo 74

The musical score for 'Ejemplo 74' consists of two systems of staves. The first system includes a piano accompaniment with a treble and bass clef, marked *allarg.* (ritardando), and a vocal line with lyrics 'da se ras'. The second system continues the piano accompaniment, marked *dim.* (diminuendo) and *perdendosi* (fading away), and includes a vocal line with lyrics 'ga'.

Comentarios finales

La motivación principal para realizar una reflexión sobre la Naturaleza en la Canción de Arte fue precisamente que a lo largo de su historia este género musical ha expresado la relación de la música con los fenómenos naturales. Es decir, la Canción de Arte ha generado las condiciones ideales para la reflexión en torno a la naturaleza. Cada una de las obras analizadas en este trabajo es una pequeña oda a una manifestación natural.

Entre estas manifestaciones resaltan la primavera y el ruiseñor como temas recurrentes en la poesía de la Canción de Arte. La llegada de cada estación hace tangible el paso del tiempo al evidenciarse por medio de cambios en el entorno natural. Escuchar el primer canto de ave que anuncia la llegada de la primavera es ser consciente del año que pasó desde la última vez que se escuchó. También es una invitación a prepararse para disfrutar de la belleza que se presenta en esa estación, un espectáculo natural que tiene una duración limitada.

Actualmente, debido al calentamiento global la regularidad de estos ciclos es cada vez menor, mientras las temperaturas características de cada estación se vuelven extremas en algunas zonas, en otras los cambios son casi imperceptibles. Así, el calentamiento global debilita el peso simbólico de la primavera y del canto del ruiseñor, pues su mención va dejando de ser la expresión de una vivencia común y se transforma cada vez más en un ejercicio de imaginación.

Otros fenómenos naturales que se presentaron reiteradamente en las poesías de este programa, además de la primavera y del canto de los pájaros, fueron el amor, la muerte, la soledad, el sol, el mar y las flores. La especial simbolización de estos tópicos forma parte central del pensamiento e imaginación del movimiento romántico, que buscaba un acercamiento a la naturaleza a partir de privilegiar la experiencia subjetiva e individual frente al acercamiento, pretendidamente objetivo, desde la razón.

Dentro de estos temas me entusiasma personalmente el mar, pues contemplar su inmensidad permite reconocerse a una misma como un ser vivo más en un vasto mundo. En las obras de este programa se abordó al mar como un espacio de confrontación con el propio ser en *Soirée en mer* y como una representación del misterio

que existe después de la muerte en *Beau soir*. También se planteó al mar como refugio de vida en *Las toninas* y *Peces voladores*.

En cuanto a los compositores y poetas de este programa, me resultó apasionante la forma en la que se relacionaban entre sí. Un buen número de los autores de este programa frecuentemente eran colegas, se relacionaban académicamente o como mentores, tenían vínculos de amistad e incluso llegaron a coincidir en sus amistades y amores. Por otro lado, varios de ellos coincidieron en espacios artísticos donde desarrollaban su trabajo, además de compartir principios estéticos y posturas políticas frente a su contexto social. La comprensión de estas relaciones facilita la interpretación de la Canción de Arte pues invita a no analizar cada obra como un fenómeno aislado, sino como la manifestación de la creatividad y sensibilidad de un artista que está inmerso en un entorno social y natural que permea su trabajo.

Sobre la relación de los compositores con el canto, fue revelador descubrir que algunos de ellos tuvieron una formación como cantantes, como es el caso de Schubert, Hahn, Grever y Jorge del Moral. También cabe resaltar que la gran mayoría de los compositores se formaron como pianistas y trabajaron como directores de orquesta.

Por supuesto, dada la temática de la presente investigación, dediqué especial atención a los datos biográficos de los compositores y poetas que describieran su relación con la naturaleza. Pude documentar la importancia de dicha relación en el caso de Schumann, Wolf, Liszt, Debussy, Sain-Saëns, Goethe, Víctor Hugo y Tablada. Aunque esta corroboración no fue posible con todos los autores, la misma creación de las obras de este programa habla de su interés por la naturaleza.

Como parte de la preparación interpretativa del programa tuve la oportunidad de presentarlo en el Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental de la Ciudad de México. No podría pensar en un espacio más idóneo para la presentación de estas piezas ya que la misión del recinto es promover el conocimiento acerca del universo, la Tierra y la vida. Fue muy placentero, además de revelador, interpretar estas obras que me conmueven profundamente mientras se proyectaban sus poemas en su traducción en español junto a las ilustraciones realizadas para cada una de ellas. Sentí una satisfacción aún mayor al confirmar que, como expuse en la introducción, las sensaciones que me

transmite la Canción de Arte van más allá de mi percepción individual, pues al finalizar el concierto varias personas del público expresaron sus sentimientos y opiniones. Sus aportaciones abordaron principalmente los siguientes temas:

- La emoción al disfrutar de la música, la poesía y las ilustración de cada pieza
- La comprensión de temas como la muerte y la belleza a partir de su representación en la naturaleza
- El reconocimiento de la dificultad que representa comprenderse como un ser que forma parte de la naturaleza mientras se vive en un entorno urbanizado.
- La tranquilidad que se deriva de comprender la muerte como parte de un ciclo natural de la vida.
- El efecto destructivo que tienen el calentamiento global y la contaminación en la naturaleza.
- La conciencia de la naturaleza presente en el entorno tras asistir al concierto.

Estos comentarios denotan la capacidad universal de la Canción de Arte para fortalecer la relación entre el ser humano y la naturaleza.

Considero que actualmente los artistas tenemos una relación con la sociedad que va más allá de ofrecer experiencias estéticas que sólo valen por sí mismas. Está dentro de nuestras posibilidades sensibilizar a los públicos acerca de sus relaciones con la naturaleza, incluso desde el inicio de su vida. Las obras de Mabarak y Saenz son un ejemplo de cómo abordar la relación con la naturaleza a partir de proyectos artísticos dedicados al público infantil.

Termino este trabajo recordando las palabras de *Beau Soir* de Paul Bourget: hay que *degustar el encanto de estar en el mundo* y, simultáneamente protegerlo para que las futuras generaciones también puedan disfrutarlo.

Bibliografía

Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental. *Rastros y huellas. Pistas de vida en la naturaleza. Exposición temporal*. Ciudad de México, 2019.

Acevedo Guerra, Jorge, y François Fédier. «En torno a El Origen de la Obra de Arte de Martin Heidegger.» Editado por Alan Martin. *Revista de Filosofía* (Universidad de Chile) 72 (2017): 25-35.

Alas, Leopoldo "Clarín". «Paul Bourget.» En *Mezclilla/ por Clarín*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1889.

AMACC *Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas*. s.f.
<https://www.amacc.org.mx/historico-de-nominados-y-ganadores/> (último acceso: 2019 de Mayo de 14).

Archivo Nacional de Costa Rica. s.f.
www.archivonacional.go.cr/pdf/isadg_carlos_saenz.docx (último acceso: 2019 de mayo de 14).

Banderas Manzano, Karen. *Estudio de la madurez sintáctica de 4 poemas de Xavier Villaurrutia. Tesis de Licenciatura*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México., 2015.

Barraqué, Jean. *Debussy*. Traducido por María Amparo Bravo. Barcelona: Antony Bosch, 1982.

Bartlett, Kathleen M. "*Catulle Mendès*" *Salem Press Biographical Encyclopedia*. 2019.
<http://eds.a.ebscohost.com.pbidi.unam.mx:8080/eds/detail/detail?vid=3&sid=1598595d-4f3f-4c44-9dfd-0ca45d213f89%40sessionmgr104&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=89872799&db=ers> (último acceso: 30 de 03 de 2019).

Bibliothèque Nationale de France - Léopold Dauphin. s.f.
<https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb120682276> (último acceso: 2019).

Brown, Maurice J.E., Eric Sams, and Robert Winter. «Schubert, Franz.» *Grove Music Online*. 2001.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109>. (último acceso: 1 de 1 de 2019).

Bucio García, Jackeline. *Comentarios al Jaikú de Jose Jua Tablada. Tesis de Licenciatura*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Camarero Julián, María Celia. «Debussy y la naturaleza ¿una filosofía de la objetividad?» Editado por Luis Palacios Bañuelos. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* (La Albolafia. Asociación de Humanidades y Cultura), nº 10 (febrero 2017): 109-118.

Chávez, Carlos. «Luis Sandi.» *Nuestra Música*, nº 15 (Julio 1949): 171-179.

Chew, Geoffrey, Thomas J. Mathiesen, Thomas B. Payne, and David Fallows. «Song.» *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050647> (último acceso: 30 de 05 de 2019).

Chico, Isabel Barceló. *Orfeo descende a los infiernos*. Ciudad de México: RBA Editores México, S. de R.L de C.V., 2017.

Depaulis, Jacques. «Un Compositeur Français Sous-Estimé : Reynaldo Hahn.» *Fontes Artis Musicae* 53, nº 4 (2006): 263–308.

Diaz Du-Pond, Carlos, y Edgar Ceballos. *100 Años de Ópera en México*. Ciudad de México, México: Escenología A.C., 2003.

Echavarría, Héctor. *Xavier Villaurrutia: Poesía, Nostalgia y Finitud*. Morelia, Michoacán: Secretaría de Cultura de Michoacán, 2013.

Fallon, Daniel M., y James Harding. "*Saint-Saëns, (Charles) Camille*". *Grove música en línea*. 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050647>

92630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024335. (último acceso: 12 de febrero de 2019).

Gallois, Jean. *Schumann*. Madrid: Epasa-Calpe,S.A., 1975.

—. *Schumann*. Madrid: Epasa-Calpe, S.A., 1975.

Garrido, Juan S. «Historia Musical de México (1984-1981).» *Manuel M. Ponce, Ricardo Palmerín, Antonio Núñez, María Luisa Landín, Hugo Avendaño, Jorge del Moral y Genaro Codina*. s.f. <https://www.imer.mx/fonoteca/historia-musical-de-mexico-1984-1991/> (último acceso: 2019 de mayo de 17).

Gauthier, André. *Liszt*. Madrid: EPASA- CALPE, S.A., 1975.

Goethe, Johann Wolfgang Von. *Las Desventuras del Joven Werther*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya,S.A.), 2017.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*. Traducido por R. M. Tenreiro. Editorial Del Cardo, 2003.

Gourdet, Georges. *Debussy*. Traducido por Felipe Jiménez de Sandoval. Madrid: Epasa-Calipe, S.A., 1974.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de Estética*. Traducido por Raúl Gabás. Vol. I. Barcelona: Edicions 62 s|a, 1989.

Hölderlin, Friedrich. *Poemas de la Locura*. Traducido por José María Álvarez Txaro Santoro. Biblioteca Mundial de la Poesía UAMENEX, s.f.

Jacob, John. *Paul Verlaine*. Salem Press Biographical Encyclopedia, 2018.

Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Traducido por Rosa Rius y Daniel Andrés. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

Jasso Villazul, José Rogelio. *La música para piano de Carlos Jiménez Mabarak. Tesis de licenciatura*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Música.Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Juárez Zamudio, Genoveva. *El Impresionismo en las obras: Estación San Lázaro de Monet, En el Café de Degas y Baile en el Moulin de la Galette de Renoir*. Distrito

- Federal, México.: Tesis de licenciatura, Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México., 2007.
- Juretschke, Hans. «Heine en España y sobre España.» *Hieronymus Complutensis* (Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid), 1998: 69-77.
- Kimball, Carol. «In Love with Love: Paine l'amour Love Songs by Massenet, Bizet, Hahn.» *The Opera Quarterly* 12, nº 1 (1995): 186–188.
- Lemaire, Jacques. «La Bonne Chanson.» *Poetes.com.* s.f.
<http://poetes.com/verlaine/chanson.htm>.
- Lepelletier, Edmond. *Paul Verlaine. Sa vie, son oeuvre.* Ligarán, s.f.
- Liszt, Franz. «Ce qu'on entend sur la montagne, S.95.» *Symphonische Dichtungen für grosses Orchester.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1857.
- Margulis, Lynn. «Life on Earth doesn't need us.» *The Independent*, 1998.
- Marilyn Mayse, B. M. *Form and Rhythm in the Moerike Lieder of Hugo Wolf. Tesis de Maestría.* Denton, Texas.: North Texas State University , 1965.
- Martínez Hernández, Gabriela Esmeralda. *Análisis de Nocturna Rosa de Xavier Villaurrutia.* Ciudad de México, 2017.
- McConnell, C. S. "Victor Hugo." *Salem Press Biographical Encyclopedia.* 2018.
<http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=88807497&lang=es&site=eds-live>.
- McGee, Timothy J. «Whitton Kenneth's: Goethe and Schubert. The Unseen Bond.» *Library Journal*, 1 de Octubre de 1999: 98.
- Meyers, Jeffrey. «The Savage Experiment: Arthur Rimbaud and Paul Verlaine.» *The Kenyon Review*, nº 3 (2011).
- Morrow, Matthew Robert. *"Complex Impressions": Nature in the Music and Criticism of Claude Debussy- Tesis de Doctorado.* New York: Department of Musicology. Eastman School of Music. University of Rochester, 2011.

- Murcia, Olga Vallejo. «Heinrich Heine en la literatura colombiana. La duda poética de Rafael Núñez.» *Mutatis Mutandis. Revista latinoamericana de traducción.* (Universidad de Antioquía) 6, nº 2 (2013): 368-374.
- Nectoux, Jean-Michel. *Fauré, Gabriel.* *Grove Music Online.* 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009366>. (último acceso: 30 de abril de 2019).
- . *Gabriel Fauré: A musical life.* Traducido por Roger Nichols. Cambridge University Press, 2004.
- Noguera de Echeverri, Ana Patricia. «Pensamiento ambiental y arte. El grito de la Tierra en la piel del artista.» Editado por Mercedes Calderón García. *DECISIO. Saberes para la acción en educación de adultos.* (Centro de Cooperación Regional Para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe) 34 (2013): 17-23.
- Parker, Robert. "*Chávez (y Ramírez), Carlos*". *Grove Music Online.* 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005495>. (último acceso: 30 de abril de 2019).
- Parker, Robert L. *Carlos Chávez, el Orféo Conctemporáneo de México.* Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y obra.* México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Plano, Jack C. *Diccionario de relaciones internacionales.* Limusa: México, 1971.
- Pozzo, María Laura del. «Peregrinaje hacia Liszt (1/3).» Editado por Daniel Martín Sáez. *Sinfonía Virtual. Revista de Música Clásica y Reflexión Musical.*, nº 4 (Julio 2007).
- Prieto, Carlos. «Música en México.» *Carlos Jiménez Mabarak.* 24 de abril de 2016. <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/carlos-jimenez-mabarak/> (último acceso: 2019 de mayo de 12).

- Proudinat, Manuel Espinoza. *MOZART AUF DER REISE NACH PRAG de Edward Mörike. Traducción comentada y análisis de su recepción en el ámbito iberoamericano a través de sus traducciones y paratextos. Tesis de licenciatura.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Letras Modernas. Letras Alemanas., 2016.
- Pueyo, Carlos Miguel. *De Verlaine a Dario: En torno a los sentidos. Nuevas consideraciones.* Chicago: University of Illinois, s.f.
- Quiceno Castrillón, Humberto. «Rousseau y el concepto de Formación.» *Revista Educación y Pedagogía* (Universidad de Antioquía. Facultad de Educación.) 7, nº 14 y 15 (1995-1996): 66-92.
- Reyer Ruiz, Javier, y Elba Castro Rosales. «Educación Ambiental y Arte. La terca fe en la Vida.» Editado por Mercedes Calderón García. *Decisio. Saberes para la acción en la educación de adultos.* (Centro de Cooperación Regional Para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe), nº 34 (2013).
- Rilke, Rainer María. *Las Elegías de Duino.* México: Editorial Centauro S.A., 1945.
- Rodríguez Lee, María Luisa. *María Grever. Poeta y compositora.* Scripta Humanística, 1994.
- Sams, Eric y Susan Youens. "Wolf, Hugo." *Grove Music Online.* 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052073>. (último acceso: 8 de enero de 2019).
- Sartre, Jean-Paul. *El Existencialismo es un Humanismo.* Barcelona: EDHASA, 2007.
- Scruton, Roger. "Programme music." *Grove Music Online.* 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>. (último acceso: 2019 de febrero de 22).
- Shaw, Marvine. *Dinámica de grupo. Psicología de la conducta de los pequeños grupos.* Barcelona: Herder Editorial S.L., 1979.

- Short, Michael. *Liszt Letters in the Library of Congress*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2003.
- Singer, Armand E. "Paul Bourget" *Salem Press Biographical Encyclopedia*. 2018. <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89313293&lang=es&site=eds-live>. (último acceso: 20 de febrero de 2019).
- Stevenson, Robert. *Sandi (Meneses), Luis*. *Grove Music Online*. 2002. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000006860>. (último acceso: 30 de abril de 2019).
- Tait, Robin Cameron. *The Musical Language of Gabriel Fauré- Thesis for Degree od PhD*. University of St. Andrews, 1984.
- Veloso, Isabel. «El viaje de las artes hacia la modernidad: La Francia del siglo XIX.» *Revista Internacional de Filología y su Didáctica* (Universidad Autónoma de Madrid), nº 29 (2006).
- Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte. Edición crítica, introducción y notas de Luis Tiscareño*. México, Distrito Federal: La Orquídea Errante (Colección Krisis), 2013.
- Villoro, Carmen. «Naturaleza del vínculo; el vínculo con la naturaleza.» *Decisio. Saberes para la acción en la educación de adultos*, 2013: 31.
- Voladora, Hilacha. «Obituario LGBTTTI Mexicano.» *Jorge del Moral Ugarte*. 26 de febrero de 2015. <http://obituariolgbttti.org.mx/jorge-del-moral-ugarte/> (último acceso: 17 de mayo de 2019).
- Yates, W. E. "Mörike's Conception of an Artistic Ideal." *The Modern Language Review*, 1978.

Anexo

Programa del concierto

I

Die Lotosblume

Robert Schumann
(1810-1856)
Heinrich Heine
(1797-1856)

Mignon D.321

Franz Schubert
(1797-1828)
Johann Wolfgang von Goethe
(1749-1832)

Im Frühling

Hugo Wolf
(1860-1903)
Edward Mörike
(1804-1875)

Die tote Nachtigall

Franz Liszt
(1811-1886)
Philipp Kaufmann
(1802-1846)

II

Dans la forêt de septembre

Gabriel Fauré
(1845-1924)
Catulle Mendès
(1841-1909)

L'hiver a cessé *La Bonne Chanson*

Gabriel Fauré
(1845-1924)
Paul Verlaine
(1844-1896)

Le Rossignol des lilas

Reynaldo Hahn
(1874-1947)
Léopold Dauphin
(1847-1921)

Beau soir

Claude Debussy
(1862-1918)
Paul Bourget
(1852-1935)

Soirée en mer

Camille Saint-Saëns
(1835-1921)
Victor Hugo
(1802-1885)

III

Nocturna Rosa

Carlos Chávez
(1899-1978)
Xavier Villaurrutia
(1903-1950)

Diez Haikais

1. *El Pavo Real*
2. *Las Abejas*
3. *El Sauz*
4. *El Abejorro*
5. *Las Toninas*
6. *Caballo del Diablo*
7. *El Caimán*
8. *La Mariposa*
9. *Peces Voladores*
10. *El Bambú*

Luis Sandi
(1905-1996)
José Juan Tablada
(1871-1945)

Selecciones de Seis Canciones para Cantar a los Niños

4. *Ron Ron*
6. *El Alacrán*

Carlos Jiménez Mabarak
(1916-1994)
Carlos Luis Sáenz
(1899-1983)

Ruiseñor

María Grever
(1885-1951)

En plena primavera

Jorge del Moral
(1900-1941)

Duración aproximada: 47 minutos

Die Lotosblume

H. HEINE

Ziemlich langsam.

Op. 25, No. 7

40.

Die Lo - tos - blu - me äng - stigt

sich vor der Son - ne Pracht, und mit ge - senk - tem

Haupt - er - wartet sie träu - mend die Nacht. Der

Mond, der ist - ihr Buh - le, er weckt sie mit sei - nem

Licht, und ihm ent-schlei-ert sie freund-lich ihr

from-mes Blu-men-ge-sicht. Sie blüht und glüht und

nach - und

nach schneller -

leuch-tet, und star-ret stumm in die Höh;— sie

p ritard.

duf-tet und wei-net und zit-tert vor Lie-be und Lie-bes-

ritard. p

ritard..

weh, vor Lie-be und Lie-bes-weh.

ritard.

Mignons Gesang.

Aus „Wilhelm Meister“ von Goethe.

148. *Mäßig.* Nachlaß, Lfg. 20.

Singstimme.

1. Kennst du das Land, wo die Zi-tro-nen blühn, im dunk-len Laub die
 2. Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach, es glänzt der Saal, es

Pianoforte. *p*

Gold - o - ran - gen glühn, ein sanf-ter Wind vom blau-en Him-mel
 schimmert das Ge-mach, und Mar-mor-bil - der stehn und sehn mich

weht, die Myr - te still, und hoch der Lor - beer steht?
 an: was hat mandir, du ar - mes Kind, — ge - tan?

cresc. *decresc.*

a piacere

Kennst du es wohl?
 Kennst du es wohl?

pp

Etwas geschwinder.

Da - hin, da -
Da - hin, da -

hin! da - hin möcht ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter,
hin! da - hin möcht ich mit dir, o mein Be - schü - tzer,

zieh, da - hin, da - hin, da -
zieh, da - hin, da - hin, da -

hin, da - hin möcht ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter,
hin, da - hin möcht ich mit dir, o mein Be - schü - tzer,

zieh, da - hin, da - hin, da -
zieh, da - hin, da - hin, da -

hin, da - hin!
hin, da - hin!

Mäßig.
Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? das Maul-tiersucht im Ne - bel sei-nen

Weg; in Höh - len wohnt der Dra - chen al - te Brut; es

stürzt der Fels und ü - ber ihn die Flut.

decresc.

Kennst du ihn wohl?

pp

Etwas geschwinder.

Da - hin, da - hin! da -

hin geht un - ser Weg! o Va - ter, laß uns ziehn, da -

hin, da - hin, da - hin, da - hin geht un - ser

Weg! o Va - ter, laß uns ziehn, da - hin, da -

hin, da - hin, da - hin!

Die tote Nachtigall

Gedicht von Philipp Kaufmann.

Der Erbgroßherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach gewidmet.

Franz Liszt
(Erste Fassung, veröffentlicht 1844.)

Poco Allegretto.

dolce

Singstimme.
(Sopran oder Mezzosopran.)

Du ar - me, klei - ne

Klavier.

p

sempre p

poco rit. -

Nach - ti - gall, du ar - me, klei - ne Nach - ti - gall! Du soll - test den Früh - ling

poco rit. -

poco rit. -

wek - ken mit dei - nem hol - den, sü - ßen Schall, —

poco rit. -

und nun — muß dich die Er - de,

die Er - de dek - ken! Dein Müt - ter - lein sucht

poco rit. bang sein Kind, wie fehlst du im Kreis der Klei - nen! Wie fehlst du ihm! Es

rinf. weint sich fast die Au - gen blind, es weint sich die Au - gen blind,

wie trau - rig, ach! Das ist zum

agitato

wei - nen, das ist zum wei - - - nen, zum wei - - - nen. Und

Ossia più facile
dolce con grazia

wenn - der Früh - ling nun er - wacht

p dolce

poco a poco crescendo

mit sei - - ner Nach - ti - gal - - - len Lie - - der,

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

sei - ner Nach - ti - gal - len Lie -

Lie - der, sei - ner Nach - ti - gal - len

der,

Lie - der, dann schläfst du

rit. *espressivo*

still in Gra - bes - nacht, dann schläfst du — still in Gra - bes -

nacht, still in Gra - bes - nacht,

smorz.

F. L. VII 43.

un poco più animato

und, ach, — kein Ruf er -

agitato

weckt — dich wie - der, kein Ruf er - weckt dich wie - der!

ritenuto espressivo

Du ar - me, klei - ne Nach - ti - gall!

ritenuto

smorz.

Ossia

rit. assai

Wolf
Im Frühling
(Mörke)

Gemächlich *p*

Hier lieg' ich auf dem Früh - lingshü - gel:

p

die Wol - ke wird mein Flü - gel, ein Vo - gel fliegt mir vor -

p (*sehr ausdrucksroll*)

(*leidenschaftlich*)

aus. Ach, sag' mir, all: ein - zi - ge Lie - -

f *p* *f*

be, wo du bleibst, dass ich bei dir blie - - be!

p *dim.*

(ruhig) doch du und die Lüf - te, *rit.* ihr — habt kein



a tempo Haus. Der Son - nen - blu - me



gleich steht mein Ge - mü - the of - fen, seh - nend,



(leidenschaftlich) sich deh - nend in Lie - - - beu und



p (wieder ruhiger)

Hof - - - fen. Früh - ling, was bist du ge -



willt? wenn werd' ich ge - stillt? —

dim. - - - *pp*



(leise)

Die Wol - - - ke seh' ich

pp *pp* (sehr weich)



wan - - - deln und den Fluss, — es dringt —



der Son - - ne gold - ner Fuss mir tief bis in's Ge-blüt hin -

ein; *p* die Au - - gen, wun - - der-bar be - rauschet, thun, *pp*

(sehr leise)
als schliefen sie ein,
(immer ppp)

nur noch das Ohr — dem Ton der Bie - ne lau - - - schet.

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp). The piano part begins with a *ppp* dynamic marking. The vocal line has a few notes, mostly rests, indicating the start of the piece.

The second system continues the musical score. The vocal line has the word "Ich" written below it. The piano accompaniment features a *mf* dynamic marking. The music is in G major and 4/4 time.

The third system of the score includes the vocal line with the lyrics "den - ke Diess — und den - ke Das, — ich seh - ne". The piano accompaniment has a *pp* dynamic marking and a section marked "(sehr ausdrucksroll)". The vocal line has some notes marked with an 'x', possibly indicating a specific performance instruction.

The fourth system of the score includes the vocal line with the lyrics "mich, und weiss nicht recht, nach was: halb ist es". The piano accompaniment has a *mf* dynamic marking. The system concludes the musical phrase.

Lust, halb ist es Kla - ge; mein Herz, o

sa - ge, was webst du für Er - in - ner - ung in gol - den grü - nei

Zwei - ge Däm - - - - mer - ung?

Sehr breit u. gedehnt
— Al - te un - nen - ba - re Ta - ge!

original key: G-flat major

Dans la forêt de septembre

283

1902
poem by Catulle Mendès

Op. 85, no. 1. Dedicated to Mademoiselle Lydia Eustis. Published by Hamelle, 1902; third collection, no. 18.

Dans la forêt de septembre

In the September Forest

Ramure aux rumeurs amollies,
Troncs sonores que l'âge creuse,
L'antique forêt douloureuse
S'accorde à nos mélancolies.

*Foliage with softened murmurs,
Resonant trunks hollowed by age,
The ancient sorrowful forest
Is in harmony with our melancholy.*

O sapins agriffés au gouffre,
Nids déserts aux branches brisées,
Halliers brûlés, fleurs sans rosées,
Vous savez bien comme l'on souffre!

*O fir trees clinging to the abyss,
Deserted nests with broken branches,
Burned thickets, flowers without dew,
You well know how people suffer!*

Et lorsque l'homme, passant blême,
Pleure dans le bois solitaire,
Des plaintes d'ombre et de mystère
L'accueillent en pleurant, de même.

*And when man, that pale passer-by,
Weeps in the lonely forest,
Laments of shadow and of mystery
Welcome him, similarly weeping.*

Bonne forêt! promesse ouverte
De l'exil que la vie implore,
Je viens d'un pas alerte encore
Dans ta profondeur encor verte.

*Good forest! open promise
Of the exile that life implores,
I come with a step still brisk
Into your still green depth.*

Mais d'un fin bouleau de la sente
Une feuille, un peu rousse, frôle
Ma tête et tremble à mon épaule;
C'est que la forêt vieillissante,

*But from a slender birch tree by the footpath
A leaf, slightly red, brushes against
My head and trembles at my shoulder;
This means that the aging forest,*

Sachant l'hiver où tout avorte,
Déjà proche en moi comme en elle,
Me fait l'aumône fraternelle
De sa première feuille morte!

*Knowing winter, in which everything fails to grow,
To be already near to me as to her,
Is bestowing brotherly alms upon me,
With its first dead leaf!*

Adagio (♩ = 50) *p*

Ra - mu - re aux ru-meurs a-mol - li - es, _____

p sostenuto

The musical score is for a piano piece in G-flat major, 3/4 time, marked Adagio (♩ = 50). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *p sostenuto* marking. The lyrics are: "Ra - mu - re aux ru-meurs a-mol - li - es, _____".

Copyright © 1995 by HAL LEONARD CORPORATION
International Copyright Secured All Rights Reserved

Troncs so - no - res que l'â - ge creu - se, L'an - ti - que fo - rét _____ dou-lou-

reu - se S'ac - cor - de à nos mé-lan - co - li - es.

O sa - pins a - grif - fés au gouf - fre, _____

Nids dé - serts aux bran - ches bri - sé - es, Hal-liers brû -

15 *mf*

lés, fleurs sans ro - sé es,

mf

17 *p*

Vous sa - vez bien com - me l'on souf - fre!

p

19 *dolce*

Et lors - que l'hom - me, pas - sant blé - me,

pp

22

Pleu - re dans le bois so - li - tai - re, Des plain - tes d'ombre et de mys -

286

25

Musical score for measures 25-27. The vocal line is in treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "tè - re L'ac - cueil - lent en pleu - rant, de mê - me." Dynamics include *p* and *dolce*.

28

Musical score for measures 28-29. The vocal line is in treble clef. The piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "Bon - ne fo - rê! pro - messe ou -". Dynamics include *p*.

30

Musical score for measures 30-31. The vocal line is in treble clef. The piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "ver - te de l'e - xil que la vie im - plo - re,".

32

Musical score for measures 32-33. The vocal line is in treble clef. The piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "Je viens d'un pas a - lerte en -".

34 *poco cresc.*

co - re Dans ta pro - fon - deur en - cor ver - te.

36 *dolce*

Mais d'un fin bou - leau de la sen - te, U - ne

38

feuil - le, un peu rous - se, frô - le Ma tê - te et trem - ble à mon é -

40

pau - le;

43 *p*

C'est — que la fo - rêt vieil - lis - san - te, Sa - chant l'hi-ver où tout a -

p dolce

46

vor - te, Dé - jà pro - che en moi ——— comme en el - le, Me

49 *f* *p*

fait l'au-mô - ne fra-ter - nel - le De sa pre - miè - re feuil - le

f *p*

52

mor - te!

Fauré
L'hiver a cessé

Allegro. ♩ = 96.

pp

poco a poco cresc.

f

dimin.

mf

p e cresc.

Lhi - ver

40

a ces - sé

la lu - miè - re est tiè - de Et

dan - se, du sol au fir - ma - ment

clair, Il faut que le cœur le plus tris - te

cé - de A l'im - men - - se joi - - e e -

cresc.

cresc.

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line with some rests and a piano accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.* in both the vocal and piano parts.

- par - - - se dans l'air.

f *f sempre*

ped. * *ped.* * *ped.*

This system contains the next two staves. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *f sempre*. Pedal points are marked with *ped.* and asterisks.

J'ai de - puis un an le prin -

dolce

p *pp*

This system contains the next two staves. The vocal line is marked *dolce*. The piano accompaniment is marked *p* and *pp*. The music is more melodic and slower in character.

- temps dans l'â - - - me Et le vert re - tour du

This system contains the final two staves of music on this page. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

42

p doux flo - ré-al, *poco a poco* ain - si qu'u - ne flam - me en - *cresc.*

- tou - re u - ne flam - me, *p* Met de l'i - dé -

- al sur mon i - dé - al.

p dolce Le ciel bleu pro - lon - - ge, ex - hausse et cou -

ron - - - ne Lim - mu - able a - zur où rit mon a -

The first system of the musical score features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains the lyrics "ron - - - ne Lim - mu - able a - zur où rit mon a -". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. A triplet of eighth notes is marked above the final notes of the vocal line.

- mour. La sai - son est

The second system continues the musical score. The vocal line begins with a fermata over the word "mour." followed by the lyrics "La sai - son est". The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the vocal line.

bel - - - - le et ma part est -

The third system of the score shows the vocal line with the lyrics "bel - - - - le et ma part est -". The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the vocal line.

bon - - - - ne Et tous mes es -

The fourth and final system of the score concludes the piece. The vocal line has the lyrics "bon - - - - ne Et tous mes es -". The piano accompaniment ends with a double bar line. Dynamic markings of *p* and *cresc.* (crescendo) are present in both the vocal and piano parts.

- poirs ont en - fin leur tour. Que

The first system of the musical score features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, with lyrics '- poirs ont en - fin leur tour.' followed by a fermata and the word 'Que'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include a forte (*f*) marking.

vien - - - ne l'é - tél que vien - nent en -

The second system continues the vocal line with a triplet of eighth notes and the lyrics 'vien - - - ne l'é - tél que vien - nent en -'. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture. Dynamics include a piano (*p*) marking.

- co - re l'au - tom - ne et l'hi - ver! Et

The third system features the vocal line with lyrics '- co - re l'au - tom - ne et l'hi - ver!' and 'Et'. The piano accompaniment includes a fermata over a chord. Dynamics include a piano (*p*) marking.

cha - que sai - son me se - ra char - man -

The fourth system concludes the vocal line with lyrics 'cha - que sai - son me se - ra char - man -'. The piano accompaniment features a series of chords marked with a fermata and a piano (*p*) dynamic.

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a long rest followed by the syllable 'te,'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes several fermatas. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

piu lento **Andante moderato.**

mf *espr.* *p*

ô ³ Toi — que dé-co — re Cet-te fan-tai

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a fermata over the word 'Toi' and then continues with 'que dé-co re Cet-te fan-tai'. The piano accompaniment includes a section marked *dolcissimo* and features a variety of textures and dynamics. The key signature remains one flat and the time signature is 3/4.

L'istesso tempo. *dimin.*

- si - - e et — cet - - - te rai - son!

The third system shows a change in tempo and dynamics. The vocal line has a fermata over 'si' and then continues with 'e et — cet - - - te rai - son!'. The piano accompaniment features a section marked *f* and *p*, with a change in time signature to 3/4. The key signature remains one flat.

pp

pp

The fourth system continues the piano accompaniment with a section marked *pp*. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes several fermatas. The key signature remains one flat and the time signature is 3/4.

LE ROSSIGNOL DES LILAS

Poésie de LÉOPOLD DAUPHIN

N° 15

Modéré mais sans lenteur et avec élan

p

CHANT

Ô premier ros-si-gnol qui viens Dans

Modéré mais sans lenteur et avec élan

PIANO

p chanté

les li-las, sous ma fe-nê-tre, Ta voix

m'est dou-ce à re-con-nâ-tre! Nul ac-

The musical score is written in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of three systems. The first system shows the vocal line (CHANT) and piano accompaniment (PIANO). The tempo/mood is 'Modéré mais sans lenteur et avec élan'. The piano part is marked 'p' and 'chanté'. The lyrics are: 'Ô premier ros-si-gnol qui viens Dans'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'les li-las, sous ma fe-nê-tre, Ta voix'. The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'm'est dou-ce à re-con-nâ-tre! Nul ac-'. The piano part features a consistent accompaniment pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Copyright by HEUGEL 1913
u 97 497

cent n'est sem-bla-ble au tien!

mp

This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is on grand staff notation (treble and bass clefs). The lyrics are centered under the vocal line.

p
Fi-dè-le aux a-mou-

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *p* is placed above the vocal line.

-reux li-ens, Trille en-cor, di-vin pe-tit

This system contains the third two staves of music. The vocal line includes a trill on the word "Trille". The piano accompaniment continues.

tendrement
é-tre! Ô pre-mier ros-si-

pp

This system contains the final two staves of music. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment concludes. A dynamic marking of *pp* is placed below the piano part. The word *tendrement* is written above the vocal line.

gnol qui viens Dans les li-las, sous ma fe ..

pp

dolce

nê-tre! Noe ..

p

Un peu ralenti Tempo *pp*

tur - ne ou ma-ti - nal, com -

suivez Tempo

p

sans rigueur

- bien Ton hymne à l'a - mour me pé - nê - tre!

p

Tant d'ar . deur fait en , moi re . naî . tre L'é .

cresc. *p*

. cho de mes a . vrils an . ciens ,

espr. *chanté*

mf. *p* *à peine retardé*

ô pre . mier rossi . gnot qui viens!

p *suidez* *dolce*

BEAU SOIR

Poésie de

PAUL BOURGET

Musique de

CL. A. DEBUSSY

Andante ma non troppo.

PIANO. *pp*

Lorsque au so . leil cou . chant les ri . viè . res sont

ro . ses, Et qu'un tiè . de fris . son court sur les champs de

pp

blé, Un conseil d'être heureux semble sortir des

più pp

cho - ses Et mon - ter vers le cœur trou -

p

blé Un con - seil de goûter le char - me d'être au

poco rit. *a Tempo.*

animato poco a poco e cresc.

mon - de Ce - pen - dant qu'on est jeune et que le soir est

animato poco a poco e cresc.

beau, Car nous nous en al - lons,

Com.me s'en va cette on - de Elle a la

mer, - Nous au tom -

. beau.

SOIRÉE EN MER

Poésie de VICTOR HUGO

A Madame FANNY BOUCHET

Poco allegretto (Tempo rubato)

Piano *p*

Chant *dol.*

Près du pé - cheur — qui ruis - sel - le, —

— Quand tous deux — au jour baissant, —

Nous er - - rons dans — la na - cel - le, —

Transposition en Fa pour Contralto ou Baryton

Lais-sant chanter l'homme frê - le

Et gémir — le flot puissant; — Sous

l'a - bri que font les voi - les

Lors - que nous nous as - sey - ons, — Dans

cette ombre où tu te voi - les,

Quand ton re-gard aux é - toi - les Sem - ble

cueil - lir des rayons; Quand tous deux nous croyons

poco a poco cres.

li - re Ce que la nature é - crit, Réponds, ô

- scen - do.

più cresc. *dim.*

toi que j'ad-mi - rel D'où vient que mon cœur sou - pi

re? D'où vient — qu'on front sou - rit? —

dim. *p*

mf

Dis?

d'où vient — qu'à chaque la - me, —

comme u - ne cou - pe de fiel, _____ La

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are "comme u - ne cou - pe de fiel, _____ La". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

pen - sée em - plit _____ mon â - me? _____

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "pen - sée em - plit _____ mon â - me? _____". The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

C'est que moi, je vois la ra - me, _____ Tan - dis

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "C'est que moi, je vois la ra - me, _____ Tan - dis". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

que tu vois le ciel _____ C'est que je vois les flots

poco a poco cresc.

The fourth system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "que tu vois le ciel _____ C'est que je vois les flots". The piano accompaniment features a dynamic marking of *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) in the right hand.

som - bres, Toi, les as - tres en - chan - tés! C'est que, per -

du dans leurs nom - bres, Hélas! je comp - te les om -

più cresc. *dim.*

- - - bres Quand tu comptes les clar - tés!

dim. *p*

Que

sur la va - - - gue troublé - e

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note 'sur', followed by a quarter note 'la', a dotted quarter note 'va', and a half note 'gue'. There is a long dash after 'gue', followed by a quarter note 'troublé' and a half note 'e'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests.

J'a - baisse un sourcil hagar*d*; ————— Mais

The second system continues the musical score. The vocal line has a half note 'J'a', a quarter note 'baisse', a quarter note 'un', a quarter note 'sourcil', a quarter note 'hagar*d*', followed by a long dash and the word 'Mais'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including some dynamic markings like 'mf'.

toi, belle à - - - me voi-lé - e,

The third system shows the vocal line with a half note 'toi,', a quarter note 'belle', a long dash, a quarter note 'à', a long dash, a quarter note 'me', a quarter note 'voi-lé', and a half note 'e,'. The piano accompaniment remains consistent with the previous systems.

Vers ——— l'espérance*é*toi-lé - e Lè - ve un

The fourth system concludes the page. The vocal line starts with a half note 'Vers', a long dash, a quarter note 'l'espérance*é*', a quarter note 'toi-lé', and a half note 'e'. This is followed by a quarter rest, a quarter note 'Lè', a quarter note 've', and a half note 'un'. The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern.

poco a poco cre - scen - do

tran- quille re- gard! Tu fais bien, vois les cieux

lui - re Vois les as- tres s'y mi- rer! Un ins-

piu cresc. *dim.*

- tinct là- haut t'at - ti - re. Tu re- gar- des Dieu sou- ri -

Rit. A tempo

re; Moi, je vois l'hom- me pleu- rer!

Rit. A tempo

dim. *p*

dim.

Xavier Villaurrutia *Nocturna Rosa.* Carlos Chávez (1938)

Calmo $\text{♩} = 52.$
p incoloro
 Yo tam-bién ha-blo de la ro-sa. Pe-ro mi ro-sa

mf incoloro
p

41621
 C43
 N63
 7-3715
 5-2469

no es la ro-sa fri-a ni la de piel de ni-ño, ni la ro-sa que

pp
pp legatiss

gi-ra tan len-ta - men-te que su mo-vi-mien-to es u-na mis-te -

34.61
 CH
 N° 51
 Ej 2

GRAMA EXTRA MARCA REG.

2

rio-sa for-ma de la quie - tud. No es la ro-sa se-

mp *poco esp.*

p *mp*

NO

di-en-ta, ni la san-gran-te lla - - ga,

p *ligato sempre*

Piu mosso $\text{♩} = 69$

p *espr.* *ced. . . rubato*

ni la ro-sa co-ro-na-da de es-pi-nas,

ced. . . rubato

cantando

M1521 J-2257
 C17 R-1620
 T46
 [Nos. 1-3]-3

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
 BIBLIOTECA

mp *cedendo poco* *Tempo primo ♩ = 50* *mp* *RECUPERACION MUSICA*

ni la ro-sa de la re-su-rrec-ción.

mp sempre legato *mf*

mp

No es la ro-sa de pé-ta-los des-nu-dos

mp *dim.*

p *mod. rubato* *p* *sempre in tempo*

ni la ro-sa en-ce-ra-da, ni la lla-ma de se-da

p *sempre legato* *meno p*

N1521
C43
T46
[Nos. 1-3]-3

J-2257
R-1620

4 *poco rubato* - - - || *cedendo poco* *mf a tempo* *Toco più l. = 88* *mp*

ni tam-po-co la ro-sa lla-ma-ra - - da: *No*

poco rubato - - - || *cedendo poco* *mf* *mp* *mp*

senza cresc.

es la ro-sa ve-le - - ta, ni — la úl-ce-ra se -

sempre *senza cresc.*

mp sempre

cre-ta, — ni — la ro-sa pun-tual que da la ho - - ra,

mp sempre

M1621/C43/T46/[Nos. 1-3]-3

J-2257/R-1630

5

mf

ni la brú - ju - la ma - ri - - ne - ra.

MUSICA

Un poco mosso. ♩ = 168

p

p sempre

No, no es la ro - sa ro - sa si - no la ro - sa in - ere -

p

p sempre

a - da, la su - mer - gi - da ro - sa, la noc - tur - na,

poco sostenuto

la ro-sa in-ma-te-rial, — la ro-sa

poco sostenuto

hue-ca.

poco più sostenuto

mf

Tranquillo $\text{♩} = 63$

mf

ritenuto poco $\text{♩} = 54$

Es la ro-sa mol-du-ra del o-i-do,

p

ritenuto poco

M1621/C43/T46/Nos. 1-3]-3

J-2257/R-1630

pp dolce

la ro-sa o-re-ja, laes-pi-ral del ru-i-do,

poch. più ritenuto

pp dolce

p a tempo sempre giusto

mp

la ro-sa con-cha siem-pre-ban-do-na-da

sempre in tempo

mp

pp

senza rigore il tempo

en la más al-ta es-pu-ma de la al-mo-ha-da.

pp

ppp

M1621/C43/T46/[Nos. 1-3]-3

J-2257/R-1630

8 *a tempo* $\text{♩} = 63$

p *mf* *p*

Es la ro-sa que a-bre los pár-pa-dos, la ro-sa vi-gi-

mf *poco rubato* *erosc.* *mf cedendo poco* *f rubato* $\text{♩} = 80$ *cedendo poco a*

lan-te, des-ve-la-da, la ro-sa del in-som-nio des-o-

poco rubato *cedendo poco* *rubato* *cedendo poco a*

f *sempre* *legato* *dim.*

poco *mp* *p*

Calmo come prima $\text{♩} = 52$

ja-da. Es la ro-sa del hu-mo, la

poco *erosc.* *f*

M1621/c43/T46/[Nos. 1-3]-3

J-2257/R-1630

mp sempre *Allegro mosso* ♩ = 63

ro-sa de ce-ni-xa, la no-gra ro-sa de car-bón diá-man-te

mp il tempo sempre giusto

que si-len-cio-sa ho-ra-da las ti-nie-blas

mp sempre legato

p senza rallentare

y no o-cu-pa lu-gar en el es-pa-cio.

pp sempre

M1621 / C43 / T46 / [Nos. 1-3] - 3

J-2257 / R-1630

DIEZ HAIKAIS

El Pavo Real The Peacock

Poemas de
JOSE JUAN TABLADA
Versión Inglesa de
NOEL LINDSAY

LUIS SANDI

Lento e solenne ♩ = 56.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords in a descending sequence, while the left hand plays a simple bass line. The tempo is marked 'Lento e solenne' with a quarter note equal to 56 beats per minute.

Pa - vo real, lar.go ful.gor, por el ga - lli - ne - ro de.mó.cra.ta
Proud.ly pass, on.set of bright.ness Through the barn.yard's drab.ber de.mo.cra.cy

The vocal line is written in a single staff with lyrics in Spanish and English. The piano accompaniment is in two staves, featuring a 'marc.' (marcato) marking.

pa - sas co - mo u - na pro - ce - sión. ———
pea - cock! Pass on, thou royal pa - rade! ———

The vocal line continues with the second line of the poem. The piano accompaniment continues with a 'marc.' marking.

Serie B N° 1

© Ediciones Mexicanas de Música, A. C., 1947
Avenida Juárez 18-206, México 1, D.F.

Las Abejas

The Bees

Allegretto ♩ = 120.

Sin ce - sar go -
Bee - hive drip - ping

p

This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

te - a miel el col - me - nar; ca - da go - ta es
ho - - ney, ev' - ry drop a bee: drip - ping bees and

mf

mf

This system contains measures 4 through 7. The piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in measure 7.

u - na a - be - ja.
drip - ping ho - ney!

p

This system contains measures 8 through 10. The piano part has a piano (*p*) dynamic. The key signature remains two sharps (F# and C#).

El Sauz

The Willow

$\text{♩} = 60.$

p

Tier - no sa - uz
Al - most of gold,

p

Red. * *mf e molto cantabile*

ca - si o - - ro, ca - si
gent - le wil - low, al - most

am - bar, ca - si luz.
am - ber, al - most light!

rall.

El Abejorro

The Bumble Bee

Allegro ♩ = 132.

mf

El a - be - jo - rro
Bu - sy bum - ble bee,

pp

8 Red.

ter - co ron - dan - do el fo - co zum - ba
buz - zing a - round the light bulb, hum - ming

8

co - mo a - ba - ni - co e - léc - tri - co.
like an e - lec - tric - fan!

8 4 * Red.

Las Toninas

The Tunnies

$\text{♩} = 120$

En - tre las on - - - das a -
A - mong the blue waves see the

p

zu - les y blan - cas rue - da la na - ta - ción de
track of the tun - - nies, brea - king them in - to white, the

las to - ni - - nas a - ra - bes - - cos de a
o - cean's dan - - cers, a - ra - besques en - tre - chats

las y de an - clas.
of wings and an chors.

Caballo del Diablo The Devil's Coachman

d. = 72

p *f*

mf

Ca - ba - llo del
The de - - - vil's

p *p*

cresc.

dia - blo cla - vo de vi - drio con a - las de
coach - man! Sli - ver of glass with fea - thers of

f *p*

tal - co.
tin - sel!

rall.

f *p* *pp*

El Caimán

The Alligator

♩.=63

p

El gris cai - mán
The all - i - ga - - tor

ppp

so - bre la pla - ya i - dén - ti - ca pa - -
grey as the sand on which he lies, ap - -

re - ce de cris - tal.
 pears a crys - tal cast - ing.

rall. molto

La Mariposa

The Moth

Andante con moto ♩ = 72

De - vuel - ve a la des -
 Re - new on win - ter's

p

nu - da ra - ma, noc - tur - na ma - ri - po - - - sa,
 na - ked bran - ches, thou vo - ya - ger of sha - - - dows,

las ho - jas se - cas de tus a - las
 those au - tumn leaves, thy wings, O night moth!

dim. *pp*

Peces Voladores The Flying Fish

♩. = 104

Al gol - -
 At the down - -

pe del o - ro so - lar _____
 beat of the gold of the sun, _____

es - ta - lla en as - ti - llas
there sha - lters in splin - lers

D
el vi - drio del mar.
the glass of the sea.

El Bambú

The Bamboo

$\text{♩} = 80$
mf
Co - he - te de lar - ga va - ra
A rock - et of lu - perid shaft the

pp

el bam - bú a - pe - nas su - be
long bam - boo has scarce - ly soared — be -

sf mf

se do - ble - ga en llu - via de me - nu - das
fore sur - ren - der, and burst - ing crowns her - self with

pp

es - me - ral - - - das.
showers of em' - - - ralds.

Ped.

México, D. F., 1933

RON - RON

Animato

VOZ

PIANO

mf

p

Cuando be - be

Psub.

le - che, ra - bi - to pa - ra - do; si le so - bo al

f

Psub.

lo - mo, ron - ron ron - ro - nean - do;

CRSC.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest followed by a half note 'y' and a quarter note 'el'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) in the vocal line and *f* in the piano accompaniment.

Second system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics '- go - tes' and 'duer - me en los te - ja - dos.'. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. Dynamics include *f* in the piano accompaniment.

Third system of musical notation. The piano accompaniment features a *Psob.* (pizzicato) marking. The vocal line has a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *f* in the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. The vocal line repeats the lyrics 'Y el muy don bi - go - tes' and 'duerme en los te - ja - dos.'. The piano accompaniment includes *sfz* (sforzando) and *f* markings. Dynamics include *f* in the piano accompaniment.

EL ALACRAN *Enredo*

Un poco agitato

VOZ

PIANO

f *sfz*

f

poco rit. *a tempo*

sfz *dim.* *p* *f*

poco rit.

sfz *dim.*

crán! | Por a - llí val | Por a - llí val

BA 12196

a tempo
mp

¡Cui-da - do, que su - pou - zo - ña - pue-de tu len-gua a-nu-

a tempo

p *mp*

cresc. poco a poco

- dar! ¡Por a - llí val ¡Por a - llí val

cresc. poco a poco

Mi-ra bieu ba - jo la te - ja, no lo de - jes es - ca -

- par. ¡Por a - llí

BA 12196

Meno mosso

ff

va - A - qui es - tá, co - mo cuer - da de re - loj que se a -

Meno mosso

ff

Allargando

- ca - ba de eu - rro - llar. A - qui es - tá.

Allargando

sfz

diminuendo poco a poco

p

Adagietto

¡Quién lo ve tan quie - te -

Adagietto

p

f Tempo I

- ci - to a es - te se - ñor a - la - crául.

Tempo I

f

sfz

secco



RUISEÑOR.

Letra y Música de María Graver

Lento

Jun-to a tu re-ja lle-na de flo-res es don-de a-ni-dan los rui-se-ño-res que
En tu ven-ta-na muy tem-pra-ni-to pa-san vo-lan-do los pa-ja-ri-tos que

can-tan
can-tan

y en-tre sus tri-nos a-rru-lla-do-res al des-per-tar-te te ha-blan de a-mo-res que in-
y la ma-ña-na que no les a-bres can-tan sus pe-nas y sus pe-sa-res del

SICA.

fla...man tu co-ra-zón
al...ma y su do-lor

Vue... la vue... la rui... se... ñor

vue... la por fa... vor en tus

a... las pon... go yo to... da to'... da

mi lu...sion y mis es...pe ran.za can...ta can...ta rui...se

ñor... pa... ja... ri... to en... can... ta... dor

en... tre tus tri... nos en un sus... pi... ro llé... va

1. 2.
_le mia...mor. _mor.

al §

PRIMAVERA



Un poco agitato e amoroso "en Plena Primavera" Poema y música de Jorge del Moral

Flo... re... ci... lla

pp

ig... no... ra... da que en la co... li... na estas en

ple... na pri... ma... ve... ra ig... no... ra...

M784.61
M vol. 2
No. 12

Carl Fischer, New York.

da se... ras Her...

mo... sa flo-re - ci - illa que

tu per - su - me das so

lea la ma - ri - po - sa que te

vie ne a be sar
 Flo re. ci. lla del cam. po Sal. va. do del ga lan que
 por dar: ea sua ma -- da te po. dri -- a lle - var
 Per. sis -- tes

ritard.
pp e morendo
pp e molto legato
f
cresc.
fff con tutto amore
pp
ritardando

Carl Fischer, New York.

flo - re - ci - lla es con - di - da al azar y en
 ple - na pri - ma - ve - ra i g - no - ra -
 da se ras

allarg
dim *perdendosi*

pp *ppp*