



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

CANCIONES INÉDITAS DE MANUEL M. PONCE: ESTUDIO,
EDICIÓN CRÍTICA E INTERPRETACIÓN.

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA

MARTHA SILVIA LLAMAS GONZÁLEZ

TUTOR

ELÍAS MORALES CARIÑO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	5
ÍNDICE DE EJEMPLOS	5
ABREVIATURAS, SIGLAS, ACRÓNIMOS Y SIGNOS	6
INTRODUCCIÓN	7
SI TU POUVAIS VENIR	12
CONTEXTO	12
ANTECEDENTES	12
1914.....	16
ANTECEDENTES COMPOSITIVOS	19
ANÁLISIS ESTRUCTURAL	24
POÉTICA	24
MÚSICA	30
UN SOIR	40
CONTEXTO	40
ANTECEDENTES	40
1921.....	44
ANTECEDENTES COMPOSITIVOS	45
ANÁLISIS ESTRUCTURAL	47
POÉTICA	47
MÚSICA	52
VALSE PASSIONNÉE	59
ANÁLISIS ESTRUCTURAL	59
POÉTICA	59
MÚSICA	62
EDICIÓN	65
FUENTES	65
SI TU POUVAIS VENIR	65
FICHA DESCRIPTIVA	65
ANÁLISIS DIPLOMÁTICO DE LAS FUENTES	69
FILIACIÓN ESTEMÁTICA	81
UN SOIR	82
FICHAS DESCRIPTIVAS	82
ANÁLISIS DIPLOMÁTICO DE LAS FUENTES	86
FILIACIÓN ESTEMÁTICA	89
VALSE PASSIONNÉE	91
FICHA DESCRIPTIVA	91
CRITERIOS DE EDICIÓN	92

APARATO CRÍTICO	93
SI TU POUVAIS VENIR.....	93
UN SOIR (VOZ Y PIANO).....	99
UN SOIR (CUARTETO DE CUERDAS Y VOZ)	107
VALSE PASSIONNÉE	111
CONCLUSIÓN	112
BIBLIOGRAFÍA	114
PARTITURA SI TU POUVAIS VENIR.....	121
PARTITURA UN SOIR PARA VOZ Y PIANO.....	128
PARTITURA UN SOIR PARA VOZ Y CUARTETO DE CUERDAS.....	135
PARTITURA VALSE PASSIONNÉE.....	154

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ejemplo 1. Línea del tiempo <i>Un soir</i>	52
Ejemplo 2. Tabla comparativa poema y canción <i>Un soir</i>	53
Ejemplo 3. <i>Un soir</i> . Cc. 1-3.	54
Ejemplo 4. <i>Mise en Do-Durante</i>	54
Ejemplo 5. <i>Rigoletto-Verdi</i>	54
Ejemplo 6. <i>Don Pasquale-Donizetti</i>	55
Ejemplo 7. <i>Un soir</i> . Cc. 10-18.	56
Ejemplo 8. <i>Un soir</i> . Cc. 19-25.	57
Ejemplo 9. <i>Un soir</i> . Cc. 23-28.	57
Ejemplo 10. <i>Un soir</i> . Cc. 48-55.....	58
Ejemplo 11. Manuscrito I-1 (08-612-203)	69
Ejemplo 12. Manuscrito I-1 (08-612-203).	69
Ejemplo 13. <i>Un soir</i> -manuscrito autógrafo (08-61224).	70
Ejemplo 14. Manuscrito I-2.....	71
Ejemplo 15. Manuscrito I-1 (08-612-203).....	72
Ejemplo 16. Manuscrito <i>Sperando sognando</i>	73
Ejemplo 17. Manuscrito <i>Forse</i>	73
Ejemplo 18. Manuscrito I-3 (08-612-251).	74
Ejemplo 19. Manuscrito I-5 copia de Clema Maurel.....	75
Ejemplo 20. <i>Ho bisogno</i> . Manuscrito autógrafo.	75
Ejemplo 22. Manuscrito I-3 (08-612-251).	76
Ejemplo 21. <i>Ho bisogno</i> . Manuscrito autógrafo.	76
Ejemplo 23. Manuscrito de poemas alemanes (08-62238).	77
Ejemplo 24. Manuscrito II-4 (08-612226).....	78
Ejemplo 25. Manuscrito I-4 (08-612226).....	78
Ejemplo 26. Manuscrito I-5.....	79
Ejemplo 27. Manuscrito de poemas alemanes (08-62238).	79
Ejemplo 29. Manuscrito I-5.....	80
Ejemplo 28. Manuscrito II-5 (08-612-164).....	80
Ejemplo 30. Manuscrito 08-612-344, particella de violín I, <i>Two songs</i>	86
Ejemplo 31. Manuscrito 08-612-344, particella de violín I, <i>Un soir</i>	86
Ejemplo 32. manuscrito 08-612-344, particella de violín I, <i>La mort</i>	86
Ejemplo 33. Manuscrito II-3.....	87
Ejemplo 34. Manuscrito II-4 (08-612226).....	88
Ejemplo 35. Manuscrito II-5 (08-612-164).....	88

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Imagen 1. línea del tiempo <i>Si tu pouvais venir</i>	31
Imagen 2. <i>Si tu pouvais venir</i> . Cc. 5-6.....	32
Imagen 3. <i>Si tu pouvais venir</i> . Cc. 17-20.	33
Imagen 4. <i>Si tu pouvais venir</i> . Cc. 17-27.	34
Imagen 5. <i>Si tu pouvais venir</i> . Cc. 28-36.	35
Imagen 6. Tabla comparativa poema y canción <i>Si tu pouvais venir</i>	36
Imagen 7. <i>Si tu pouvais venir</i> . Cc. 41-51.	37
Imagen 8. <i>Si tu pouvais venir</i> . Cc. 68-79.	39
Imagen 9. <i>Si tu pouvais venir</i> . Cc. 74-82.	39
Imagen 10. <i>Valse Passionnée</i> . Cc. 1-4.....	63
Imagen 11. <i>Valse passionnée</i> . Cc. 25-29.	63
Imagen 12. <i>Valse passionnée</i> . Cc. 40-44.	64

ABREVIATURAS, SIGLAS, ACRÓNIMOS Y SIGNOS

Compás/compases	c./cc.
Crescendo	cresc.
Diminuendo	dim.
Forte	<i>f</i>
Fortissimo	<i>ff</i>
Mano izquierda	m.i.
Mano derecha	m.d.
OSN	Orquesta Sinfónica Nacional
Página/páginas	p./pp.
Pianissimo	<i>pp</i>
Piano	<i>p</i>
Rallentando	rall.
Sforzando	<i>sf</i>
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
*	En la imagen indicada ir al elemento que contiene el signo *
**	En la imagen indicada ir al elemento que con el signo **

INTRODUCCIÓN

Considerado iniciador del nacionalismo musical mexicano y representante, junto con José Rolón, del impresionismo en la música en México, Manuel M. Ponce (1882- 1948) es, sin duda, uno de los compositores mexicanos más destacados y prolíferos, con una vasta proporción de sus composiciones publicadas en ediciones nacionales e internacionales.

Con una producción musical que consta de la armonización de más de casi 100 canciones mexicanas y una abundante creación de obras para piano, guitarra, música de cámara, poemas para canto y piano, música sinfónica, música coral y música para escena, la vida de este compositor, su obra y sus labores en la pedagogía y la investigación musical han sido objetivo de numerosos escritos: biografías, anecdotarios, recopilaciones epistolares, estudios especializados dedicados a parte de su repertorio o a la evolución de su estilo compositivo, bibliografías y catálogos.

Posterior a la muerte de Clema Maurel (1891-1966), quien fuera esposa del maestro Ponce, queda como heredero universal de su obra el pianista Carlos Vázquez (1920-2013). En el año de 1998, Vázquez dona dicho acervo a la UNAM, con el objetivo de que esta se siguiera reviviendo y editando con persistencia, surgiendo así, en el año 2000, el Proyecto Editorial Manuel M. Ponce.

Resta aún, dentro del acervo, un porcentaje considerable de piezas que necesitan reeditarse y algunas aún inéditas, que permanecen poco difundidas y algunas prácticamente desconocidas. Tal es el caso de las tres canciones que serán objeto de estudio en el presente trabajo.

En el año 1972 se fundó el Programa Patrimonio de la Humanidad, administrado por el Comité del Patrimonio de la Humanidad, para catalogar, preservar y dar a conocer sitios de importancia cultural o natural excepcional para la herencia común de la humanidad, lo cual sentó un precedente para la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural establecida por la Conferencia General de la UNESCO ese mismo año.

Es una década después, en 1982, cuando se llevó a cabo la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural, que quedó definido de la siguiente manera:

El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese

pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas (UNESCO, 1982, art. 23).

Este capital cultural

contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades, y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación, que generan los productos culturales contemporáneos y futuros. El patrimonio cultural encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute. Puede también enriquecer el capital social conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo, que ayuda a mantener la cohesión social y territorial (UNESCO, 2014, p. 132).

Sin embargo, este patrimonio no requiere únicamente políticas y acciones de conservación, sino de difusión, valoración y revitalización, que a su vez contribuyan a su resignificación para las nuevas generaciones, manteniendo así su sentido y su sostenibilidad a través de la transmisión.

El Programa Memoria del Mundo, fundado en 1992 por la UNESCO, con el fin de asegurar la preservación y el acceso al patrimonio documental de mayor relevancia en el mundo (UNESCO, 1999, p.19), entregó la constancia de registro Memoria del Mundo de México 2010 a siete acervos nacionales de valor excepcional e interés para el patrimonio documental de la humanidad, entre ellas, el Acervo Manuel M. Ponce de la entonces Escuela Nacional de Música, hoy Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Dicho programa tiene los siguientes objetivos:

- a) Facilitar la preservación del patrimonio documental mundial mediante las técnicas más adecuadas, lo cual se puede hacer prestando directamente asistencia práctica, difundiendo consejos e información fomentando la formación, o bien asociando patrocinadores a proyectos oportunos y apropiados.
- b) Facilitar el acceso universal al patrimonio documental, mediante actividades consistentes en promover la producción de copias numerizadas y catálogos consultables en Internet y en publicar y distribuir libros, CD, DVD y otros productos de manera tan amplia y equitativa como sea posible. Cuando el acceso tenga repercusiones para quienes custodian el patrimonio, se tendrá en cuenta esta circunstancia. Se reconocerán las restricciones legales y de otro tipo en materia de accesibilidad a los archivos. Se respetan las sensibilidades culturales, como el

hecho de que las comunidades indígenas conserven su patrimonio y controlen su acceso. Los derechos de propiedad privada están garantizados por ley.

c) Crear una mayor conciencia en todo el mundo de la existencia y la importancia del patrimonio documental, para lo cual se recurrirá, aunque no exclusivamente, a ampliar los registros de la Memoria del Mundo y a utilizar en mayor medida los instrumentos y las publicaciones de promoción e información (UNESCO, 2002, p. 2).

El reconocimiento otorgado por la UNESCO, gracias a las gestiones realizadas por la FaM, pone en relieve el valor e importancia de las labores de protección y difusión que se han realizado en torno al acervo en cuestión y las que pudieran realizarse en torno al uso de nuevas tecnologías como medio para facilitar su accesibilidad universal, transmisión, valoración y por lo tanto la democratización de dicho patrimonio cultural, a lo cual se ciñen los objetivos de este proyecto, que contempla realizar la edición crítica, interpretación y audio grabación de las canciones *Si tu pouvais venir*, *Un soir* y *Valse passionnée*.

El presente proyecto contribuye a los objetivos de política cultural de la federación en lo que respecta al artículo 3º de la Constitución, que establece, como una obligación del Estado, alentar el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura. En el artículo 6º, se garantiza la libertad de difundir el producto de la creación, mientras que el artículo 7º garantiza la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia, es decir, de difundir el producto de la creación escrita. Así mismo, al Régimen Legal sobre bibliotecas, museos y archivos, que manifiesta la importancia de la sociedad civil en las tareas de seguridad y protección del patrimonio cultural y considera conveniente inducirla y promoverla por los medios apropiados.

Así mismo, busca seguir los lineamientos que se han establecido en el proyecto editorial Manuel M. Ponce, en cuanto a los estilos tipográficos usados en la edición de las partituras y en cuanto a la inclusión de un análisis histórico y estructural de las piezas, y en su caso, notas críticas. Además se contempla la inclusión del *corpus* interpretado en forma de grabación sonora y publicado en soportes virtuales con el objetivo de difundirlo y aportar a la creación de un vínculo entre la sociedad y su patrimonio.

Ponce es uno de los compositores mexicanos más estudiados y la lista de investigaciones con respecto a su vida y obra continúa creciendo.

Entre los documentos existentes sobre su biografía, obra y análisis estilístico, destacan los libros *Manuel M. Ponce* de Castellanos, 1982; *Manuel María Ponce: a bio-bibliography* de Barrón Corvera, 2004; *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra* de Miranda, 1998; *Manuel M. Ponce* de Miranda, 2021 y *Ponce, genio*

de Mexico. *Vida y época (1882-1948)* de Díaz, 1998 y 2013. En cuanto a documentos hemerográficos, sobresalen los artículos dedicados al compositor en la revista *Heterofonía*, esta publicación contiene abundante información proveniente de diversos autores; además el artículo *Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce*, de Miranda en la revista *Pauta*, 1998. Cabe mencionar las tesis *The chronology, list of works, and nationalist ideology of Manuel M. Ponce* de Herrera, 1997 y *Manuel M. Ponce: Style and Aesthetics* de Herrera, 2012.

A partir de estas obras es posible obtener un recorrido biográfico completo, un panorama general de los recursos estilísticos utilizados por el compositor y una lista cronológica de sus piezas musicales y escritos.

Existe una cantidad importante de estudios dedicados al análisis de su producción para algún instrumento en específico o de alguna obra en particular, por ejemplo *Manuel M. Ponce; a Study of his Solo Piano Works And his Relationship to Mexican Musical Nationalism* de Guerra, 2017 o *Harmonic Practice In The Guitar Music of Manuel M. Ponce* de Nystel, 1985, por mencionar algunos.

Se han llevado a cabo recopilaciones epistolares como *The Segovia-Ponce letters*, compilación hecha por Alcazar con las cartas de Segovia a Ponce de 1923 a 1947; o *Epistolario íntimo de Manuel M. Ponce y cronología* de Berea Núñez, que contiene las cartas escritas por Ponce, dirigidas a Clema y a la madre de este, entre el periodo de 1900 y 1946. Así mismo, se encuentra el artículo titulado *Manuel M. Ponce. Cartas de amor desde Cuba (1915-1916)* de Bitrán, 1998, que analiza aspectos de la relación entre Ponce y Clema a partir de la correspondencia intercambiada entre 1915 y 1916.

Entre los escritos dedicados a su música vocal encontramos los artículos escritos por Barrón Corvera para la revista *Journal of Singing: Manuel M. Ponce's Song Cycles: Selected Harmonic Aspects*, 2015; *Seis Poemas Arcaicos for voice and Piano by Manuel M. Ponce*, 2018; *The Vocal Compositions of Manuel M. Ponce*, 1998 y las tesis *The Multicultural and Eclectic Art Songs of Manuel M. Ponce* de Yubaile, 2020 y *La música compuesta por Manuel M. Ponce para los Jardines de Niños y su aplicación en el Programa de Educación Prescolar vigente* de Olivera, 2006. Estos documentos contienen comentarios analíticos sobre algunas canciones.

Sobre la relación de Ponce con la literatura resalta *Relación de Manuel M. Ponce con el mundo literario de su época*, de Monteverde, 1982, donde se describe la relación de Ponce con varios poetas. En cuanto a su faceta de escritor, podemos encontrar una cantidad importante de artículos y reseñas publicadas por el compositor en varias publicaciones periódicas, principalmente en *Revista Musical de México* (1919-1920), *Gaceta Musical* (1928-1929) y *Cultura Musical* (1936-1937).

Lo anterior constituye el marco referencial del presente trabajo.

De ninguna de las piezas, fuentes primarias de estudio, se han realizado y publicado estudios diplomáticos, ni análisis de su estructura musical y poética.

De las tres piezas, *Si tu pouvais venir* no se tiene en su versión autógrafa, mas sí en manuscritos de copistas, *Un Soir*, se encuentra tanto en manuscrito autógrafa, como en manuscritos de copistas, por lo que ambas piezas requieren un cuidadoso cotejo de todas las fuentes existentes. Por su parte, *Valse passionnée* está en forma de manuscrito autógrafa a lápiz, con calidad de borrador, dificultando mucho su lectura y desciframiento.

El trabajo se divide en cuatro capítulos. Los tres primeros están dedicados a cada una de las canciones.

Comienzan por el contexto de cada pieza. El subcapítulo *Antecedentes* incluye la información biográfica del compositor y la situación política y social que le rodeó previo a la fecha de composición de cada canción en particular. Le sigue un subcapítulo dedicado a describir el panorama general del año en que fue compuesta la obra. Se incluye también un apartado titulado *Antecedentes compositivos* para describir las técnicas, estilos y obras desarrolladas hasta ese momento por el compositor.

Se realiza el análisis estructural de cada pieza, lo cual incluye el estudio contextual, formal y de contenido del poema, así como el análisis formal y estilístico de su música.

El último capítulo corresponde a la *Edición*. El apartado *Fuentes* contiene la ficha descriptiva de cada uno de los documentos a utilizarse en la edición, el análisis diplomático y la filiación de los manuscritos a partir del cotejo de los mismos y de la revisión de bibliografía perimusical.

Finalmente se encuentran los *Cráterios de edición*, el *Aparato crítico* con la descripción de la selección y las partituras editadas con base en el método de Grier.

SI TU POUVAIS VENIR

CONTEXTO

ANTECEDENTES

Ponce nació el 8 de diciembre de 1882. Inició sus estudios musicales en el lecho familiar bajo la tutela de su hermana Josefina y posteriormente de Cipriano Ávila¹ y se desempeñó hasta llegar a la mayoría de edad como organista en el Templo de San Diego, Aguascalientes. Decidió en 1900 salir de su tierra natal hacia la Ciudad de México con la intención de continuar su formación musical en el Conservatorio Nacional.

Ya para entonces había compuesto varias piezas para piano, las cuales interpretó al pianista Vicente Mañas, quien quedó muy satisfecho con el desempeño musical del joven músico, aceptándolo en su academia con el objetivo de prepararlo para su ingreso al Conservatorio en 1901.

Su paso por dicha institución fue breve, pues al no lograr que revalidaran sus estudios previos, decidió regresar a Aguascalientes y continuar desempeñándose como organista de la Tercera Orden de San Francisco y maestro de solfeo en la Academia de Música estatal².

En 1904, al realizar una gira de conciertos y vender su piano, obtuvo los recursos suficientes para realizar un anhelado viaje a Europa, donde tomó lecciones con Cesare Dall'Olio³ en Bolonia (1905) y con Martin Krause⁴ en Berlín (1905-1906).

Su primera estancia en Europa, provechosa en cuanto a su desarrollo técnico-pianístico y compositivo, es el principal antecedente en relación con las obras relativas a la presente edición.

Allí Ponce se sumergió por primera vez en la creación de piezas vocales en lenguas extranjeras influenciadas por el medio musical contemporáneo europeo. Si bien, de los manuscritos de sus piezas italianas (*Sperando, sognando, Forse, Ho bisogno, Romanzetta*) y sus tres piezas alemanas (*Breit über mein Haupt, Ihr Lerchen e In deines Auges*) únicamente la primera está fechada en 1905; Emilio Díaz Cervantes y Dolly de Díaz aseguran que este grupo de piezas surgió

¹ Maestro del Liceo de Niñas en Aguascalientes, abogado y maestro de piano.

² Barrón Corvera, J. (2004). *Manuel María Ponce: A Bio-bibliography*. Westport, Conn: Praeger. P.3.

³ Cesare Dall'Olio (1849-1906) teórico y compositor de renombre.

⁴ Martin Krause (1853–1918) reconocido pianista, profesor del Conservatorio Stern y discípulo de Liszt.

durante esta primera estancia del maestro en Europa, pero no fue armonizado sino posteriormente⁵. Por su parte, Pablo Castellanos y Ricardo Miranda también atribuyen a esta estadía en el viejo continente el nacimiento de este conjunto de piezas⁶. Los manuscritos autógrafos de dichas piezas tienen fecha de 1914, en el caso del resto de los poemas italianos, y de 1911 en el de los alemanes.

En el caso del catálogo realizado por Castellanos, Paolo Mello nos menciona que se inició aproximadamente en 1943 y se terminó en 1951, por lo que algunos datos manejados en el mismo fueron consultados directamente con el compositor, con quien tuvo una relación cercana⁷, y después del fallecimiento de este, con Clementina, viuda de Ponce. De ser así el caso, un primer boceto del grupo de canciones mencionadas pudo haber surgido en Italia en 1905 y en Alemania en 1906, y haber sido terminadas hasta 1914 y 1911, respectivamente. Sabemos también, que la pieza titulada *Sperando, Sognando* fue editada por la casa Buongiovanni de Bolonia en 1905, a la par que sus *Tres preludios* para piano. Su primera estancia en Europa tuvo también producción de música para piano solo, música de cámara y obras corales.

En la Navidad de 1906, en Berlín, otros alumnos de Krause le regalaron un libro de cantos populares mexicanos. Este obsequio resultó significativo para el joven compositor, quien ya había manifestado, producto de su convivencia en Aguascalientes con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde, su interés en desarrollar un arte nacionalista⁸ y había estilizado para esa fecha varias canciones mexicanas⁹.

En este momento México se encontraba en el Porfiriato¹⁰, el cual adoptó el positivismo francés, dentro del que se formó una nueva aristocracia. Omar Herrera nos menciona que esta nueva clase frecuentaba los salones y clubes. Con este público como objetivo y una marcada tendencia a las costumbres francesas, la música que se componía en su mayoría correspondía a las formas breves y ligeras de la música de salón europea¹¹. Algunos de sus principales exponentes fueron Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Juventino Rosas y Luis Gonzaga Jordá. Por otra parte, en oposición al gobierno en turno, se fundó el Partido Liberal Mexicano de

⁵Díaz Cervantes, E., y R. De Díaz, D. (2008). *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*. (3ª ed.). Durango, Durango, México: Universidad Juárez del Estado de Durango. P. 83.

⁶Castellanos, P. (1982). *Manuel M. Ponce*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. P.18; Miranda, R. (1998). *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. P. 21.

⁷Mello, P. (enero-diciembre 1998). Hacia una nueva lista de las obras de Ponce. *Heterofonía*, (118-119). P. 232.

⁸Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, op. cit. P.15.

⁹Castellanos, P. *Op. cit.* P.25.

¹⁰ El Porfiriato abarcó de 1876 a1911.

¹¹ Herrera, O. (2012). *Manuel M. Ponce: Style and Aesthetics* (Tesis doctoral). Universidad de Houston, Texas. Estados Unidos de América. P. 32-34.

Ricardo Flores Magón¹² y sucedieron durante 1906 más de 200 movimientos armados contra Porfirio Díaz¹³, antecedente de la Revolución Mexicana¹⁴ de 1910.

A causa de la falta de recursos económicos para continuar su estancia en Europa Manuel M. Ponce volvió a Aguascalientes en 1907 y permaneció ahí hasta 1908 cuando se convirtió en profesor de la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de Música de México.

En septiembre de 1908, contando con 25 años de edad, fue nombrado vicepresidente de la sociedad de compositores “Felipe Villanueva”, lo cual nos habla de los inicios de su reconocimiento y prestigio dentro de la escena musical de México. Dicha sociedad, cuyo objetivo era pugnar por los derechos de autor frente a los gremios de editores, fue presidida por Gustavo E. Campa y Ernesto Elorduy¹⁵.

Es de 1909 que data su primera canción con texto en francés titulada *Toi*, y de 1911 las dos canciones alemanas con texto de Adolf Friederich Graf Von Schack: *Breit über mein Haupt e Ihr Lerchen*¹⁶.

Su actividad compositiva se intensificó entonces, así como sus intereses nacionalistas, continuando con la armonización de canciones populares y la composición de otras inspiradas en el folclor mexicano, entre ellas, la célebre *Estrellita* (1912). Ponce compartía techo en ese entonces con Miguel Lerdo de Tejada, compositor que también poseía aprecio por la música popular mexicana y que dirigía la Orquesta Típica de México¹⁷.

Si bien, como lo manifiesta Ricardo Miranda, Ponce no fue el primer compositor en incluir elementos del folclor mexicano a nuevas composiciones, sí fue el primero que los incorporó como una constante en su obra, brindándole reconocimiento en su riqueza y amplitud, borrando el desprecio por lo vernáculo y cultivando un arte fiel a nuestra vida e identidad. Afortunadamente, este interés que él venía trabajando desde años antes coincidía con los valores de la Revolución y por lo tanto favoreció el desarrollo de sus objetivos en cuanto a la música de carácter nacionalista¹⁸.

En otra línea muy distinta, el maestro mostró un interés y aprecio por la música de vanguardia francesa, especialmente por la obra de Claude Debussy, que se

¹² Ricardo Flores Magón (1873-1922) periodista, escritor y político oaxaqueño de ideología liberal y posteriormente anarco comunista.

¹³ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* P. 97.

¹⁴ El movimiento armado de la Revolución mexicana se declaró en 1910 y se prolongó hasta su consumación en 1917.

¹⁵ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* P. 112.

¹⁶ Barrón Corvera, J. (2004). *Op. cit.* P.267.

¹⁷ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* P. 107.

¹⁸ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo..., op. cit.* P. 29.

hizo palpable en junio de 1912, al preparar con sus alumnos un recital dedicado exclusivamente a la obra de dicho autor; lo cual causó entusiasmo en el público por la novedad de la propuesta musical escuchada¹⁹.

Es durante el mes siguiente, en julio de 1912, que Ponce conoció en la celebración del Día Nacional de Francia, a Clementine Maurel Villagrán (1891-1966), mejor conocida como Clema, estudiante de canto, hija de padre francés y madre mexicana, quien unos años después se convertiría en su esposa.

En 1913 el país vivió la decena trágica, traición de Victoriano Huerta²⁰ y Aureliano Blanquet²¹ contra Francisco I. Madero²², causando centenares de muertes en la capital del país y aterrizando a los ciudadanos; posteriormente sucedieron el asesinato de Madero, la llegada a la presidencia de Huerta y un mes después el inicio de la revolución constitucionalista contra el régimen de Victoriano Huerta. Mientras tanto, Ponce continuaba su actividad compositiva y sus labores docentes en el Conservatorio Nacional de México, logrando cada vez más aceptación y reconocimiento entre el público y la demanda de más obras por parte de los editores²³.

Ese mismo año, el 14 de julio, falleció su padre, Felipe de Jesús Ponce de León, en Aguascalientes.

En el mes de diciembre ofreció una conferencia titulada *La canción mexicana*, auspiciada por el Ateneo, grupo de intelectuales del cual formaba parte y que “impulsaba una apertura cultural hacia determinadas corrientes ideológicas europeas” y “promovía un discurso tendiente a la revaloración de la cultura mexicana”. Dicha conferencia es estimada como uno de los pilares del nacionalismo en la música mexicana²⁴.

¹⁹ Concierto en la Sala Wagner, un triunfo del maestro Ponce. (26 de junio de 1912). *El Imparcial*. P. 17.

²⁰ Victoriano Huerta (1845-1916) militar y político mexicano, presidente de México entre 1913 y 1914, su gobierno ha sido juzgado como una dictadura militar sangrienta.

²¹ Aureliano Blanquet (1849-1918) militar mexicano, porfirista. En 1912 sirvió bajo las órdenes de Huerta.

²² Francisco I. Madero (1873-1913) elegido presidente como consecuencia de la guerra contra el gobierno de Porfirio Díaz y asesinado por órdenes de Victoriano Huerta.

²³ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* P. 179-180.

²⁴ Picún, O., y Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. En L. Fausto Ramírez, & H. Arciniega, *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. P. 5.

1914

Previo a 1914 Manuel M. Ponce había compuesto alrededor de 70 obras, principalmente para piano y para canto y piano, y armonizado 24 canciones populares mexicanas²⁵.

Es en este año que De la Peña Gil Hnos. publicó el álbum *Canciones Mexicanas*, el cual contenía, entre otras, las piezas *Lejos de ti*, *Cerca de mí* y *Estrellita*. Desgraciadamente, el editor no realizó correctamente el registro de las obras en el extranjero, lo que causó que su pieza *Estrellita* fuera utilizada sin gozo de regalías, lo que en un futuro hubiera significado una mayor estabilidad económica para el compositor. Esto consta en cartas escritas a Clema:

París, 27 de octubre de 1929

[...] Estuve con Bessel hasta las 12 de la noche, revisando un montón de cartas relativas a la “Estrellita”. Los abogados me preguntan que si por casualidad no me he naturalizado cubano o americano, pues los mexicanos no tienen ningún derecho en lo que refiere a fonógrafos, pianolas, etc. En la lista de las naciones que entraron en la Convención figura hasta Corea, menos México. Se comprende por voluminosa correspondencia que examinamos, que Mr. Heinecke trabaja activamente. Descartados los fonógrafos y demás aparatos mecánicos, la campaña se va a librar contra las casas editoras. Le di a Bessel todos los datos que pedían de Nueva York y no queda otro remedio que esperar y rogarle a Dios que se arregle todo.

No te apures por mí. Ya sabes que soy económico y ahora no necesito dinero [...]²⁶

En marzo de 1914, por órdenes de Victoriano Huerta se llevó a cabo la “Magna Audición Musical” en la Alameda Central, en la que obreros, público en general y funcionarios públicos escucharon una selección de obras nacionales, entre las cuales se encontraban arreglos de Manuel M. Ponce sobre canciones populares; así mismo, el compositor estuvo encargado de la dirección del coro multitudinario. Unos días después declararía en sus escritos de la cátedra de Historia de la música:

Miguel Angel, el admirable artista gloria de Italia, escribió sobre el pedestal de su estatua yacente esta frase inolvidable: “Dormir es dulce y mas [sic] aun ser de piedra mientras duran la miseria y la vergüenza...” Estas palabras

²⁵Barrón Corvera, J. (2004). *Op. cit.* P. 265-268. Díaz Cervantes, E., y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* P. 347-353.

²⁶ Berea Núñez, A. (2019). *Epistolario íntimo de Manuel M. Ponce y cronología*. México. P. 126.

profundamente dolorosas han venido a mi memoria al inaugurar mis clases de Historia de la Música en estos momentos de agonía de la patria adorada. Nosotros no debemos aumentar la desolación; nosotros soñaremos en el regazo de nuestra señora la música, mientras dura tanta miseria y tanta vergüenza...²⁷

Es así como se vivió un creciente ambiente de terror en la sociedad mexicana, misma que en abril del mismo año se vio envuelta en dos conflictos armados, el Incidente de Tampico, caracterizado por la detención temporal de un grupo de marinos norteamericanos en la costa tampiqueña y la negación del gobierno huertista a rendir honores a la bandera estadounidense para perdonar la ofensa, y, por consiguiente, la ocupación estadounidense de Veracruz, que impidió que un cargamento de armas alemanas llegara a manos de Huerta²⁸.

A pesar de ello, Ponce, refugiándose “en el regazo de nuestra señora la música”, continuó su loable labor y fue, en el mes de abril, que escribió una brevísima carta dirigida a su amada Clema, la primera de la cual tenemos registro y que copio textualmente:

Aguascalientes, 7 de abril de 1914

Clema:

Te pienso y te adoro. Has tú lo mismo. Hasta la próxima.

Manuel²⁹

A partir de este año comenzó también a componer una serie de canciones dedicadas a ella, quien las cantaría y en ocasiones estrenaría en México y Europa. Con este aire de añoranza plasmado en la mencionada carta, escribe asimismo la canción que nos compete, *Si tu pouvais venir*, y que en la lengua de la segunda patria de Clemita, como cariñosamente la llamaba, recitaba en sus primeros versos

<i>Si tu pouvais venir avec le matin frais,</i>	Si pudieras venir con la fresca mañana,
<i>Par les prés nébuleux et sur les fleurs paisibles,</i>	Por los nebulosos prados y las flores tranquilas,
<i>O toi que je poursuis de baisers invisibles,</i>	Oh tú, de quien busco besos invisibles,
<i>Je m'enfuirais, peut-être, ou je sangloterais!</i>	¡Podría huir, tal vez, o sollozaría!

²⁷ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* P. 210.

²⁸ Fabela, I. (1958). *Historia diplomática de la Revolución Mexicana (1910-1914)*. Recuperado el 10 de marzo de 2020 de: www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/diplomatica/24.html.

²⁹ Berea Núñez, A. *Epistolario íntimo...*, *op. cit.* P.12.

En cuanto a su producción de música vocal con textos en lenguas extranjeras, datan también de este año tres poesías italianas:

Ho bisogno, del 4 de junio de 1914 y cuyo manuscrito contiene una anotación hecha por Clema que dicta: "Esta fue la 2a Romanza que me compuso mi adorado Memito³⁰. C. M. P." Está basada en el poema *Te Solo* de la poetisa Ada Negri³¹; el mismo había sido utilizado previamente por Giovanni Sgambati³² en 1898 y por Francesco Paolo Tosti³³ en 1893 para componer las canciones homónimas; a su vez su traducción al alemán, *Hier ganz allein*, fue utilizada por Julius Rüniger³⁴ para su composición, publicada por primera vez en 1916. *Forse*, pieza con texto de Marco Lessona³⁵. Y por último, *Romanzetta*.

En julio llegó la renuncia de Victoriano Huerta, con ello la amenaza al bienestar de cualquiera que hubiese cooperado con el gobierno de dicho personaje³⁶. A pesar de que la postura de Ponce podría considerarse más bien pasiva, pues se sabe que no fue partidario del dictador, la situación no lo favoreció. Su posición económica se volvió cada vez más precaria, por lo que se vio orillado a salir del país al año siguiente, en 1915. Esto queda de manifiesto en la epístola que envía a Clema el 14 de diciembre de 1915, la cual explica:

[...] Tú sabes muy bien que he salido de México para buscarme la vida que de día se hacía más difícil ganarse allá. ¿Tú sabes que soy un pobre y desgraciado artista que lucha no por conquistar la gloria, sino un poco de pan para aliviar la situación de la anciana madre y las enfermas hermanitas lejanas? [...].³⁷

³⁰ Apelativo con el cual llamaba Clementina Maurel a Manuel M. Ponce

³¹ Ada Negri (1870-1945) escritora italiana, reconocida por sus compilaciones tituladas *Fatalità y Tempeste*. Los poemas de Negri han sido muy recurridos en la música de concierto, algunos otros compositores que han musicalizado sus textos son: Ottorino Respighi, Adolfo Tirindelli, Riccardo Zandonai, Lorenzo Perigozzo, Vincenzo Billi, Glauco Velásquez y Maria Ponzzone.

³² Giovanni Sgambati (1841 - 1914) compositor, pianista y director de orquesta italiano.

³³ Francesco Paolo Tosti (1846- 1916) fue un compositor italiano, nacionalizado posteriormente británico, conocido particularmente por sus canciones.

³⁴ Julius Rüniger (1874 -1932).

³⁵ Marco Lessona (1859-1930) escritor nacido en Turín, Italia.

³⁶ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, op. cit. P. 35.

³⁷ Berea Núñez, A. *Epistolario íntimo...*, op. cit. P. 21.

ANTECEDENTES COMPOSITIVOS

La producción musical de Manuel M. Ponce ha sido descrita y entendida desde distintas perspectivas, pero con múltiples puntos de convergencia. Pablo Castellanos y Jorge Barrón Corvera proponen una división por periodos. Castellanos reconoce dos fases, una romántica y una moderna, divididas a su vez en cuatro etapas: antes y después del primer viaje y durante y después del segundo viaje. La primera etapa es romántica con influencias del folclor y la segunda está caracterizada por la armonización de alrededor de doscientas canciones, la utilización de temas populares en forma de suite, sonata y variaciones y la creación de obras originales de carácter mexicano³⁸. Por su parte, Barrón Corvera lo califica como ecléctico y distingue tres principales influencias en su obra: la música romántica europea, la música folklórica mexicana y las tendencias modernas (impresionismo francés y neoclasicismo). Su división temporal segmenta un periodo romántico desde sus trabajos tempranos hasta 1915, un periodo de transición de 1915 a 1925 y un periodo de modernismo de 1925 a 1948. Nos dice que Ponce era un romántico de corazón, con predilección por la melodía expresiva, con grandes habilidades de contrapunto, efectivo uso de motivos, preferencia por la tonalidad e innovación armónica dentro de su estilo moderno³⁹. Para ambos autores, el año de composición de *Si tu pouvais venir* (1914), correspondería al periodo romántico del compositor.

Por otro lado, Ricardo Miranda sostiene que su obra no puede seguirse a través de un hilo conductor lineal o a través de estilos, pues el único concepto que lo abarca es el eclecticismo por su producción diversa. Explica que Ponce conocía ampliamente diversas técnicas y medios (exploración y asimilación) y poseía una gran capacidad de síntesis, por lo tanto, integraba distintos elementos y sus estilos e intenciones eran determinadas por el medio para el cual escribía⁴⁰. Sin embargo, Omar Herrera considera que el término ecléctico corre el riesgo de entenderse como una serie de elementos separados que no forman una unidad homogénea⁴¹. En el mismo tenor, Jorge Velazco califica la obra de Ponce como “la más homogénea, la más sólida, la más continua, la más sincera y tal vez la más “artística” de las que se han hecho en México” y resalta su admirable nivel, sobre todo porque se realizó en un “país sin modelos, en el que su obra era singular y no necesariamente apreciada por la generalidad”⁴².

³⁸ Castellanos, P. *Op. cit.* P. 18-19.

³⁹ Barrón Corvera, J. *Op. cit.* P. 22.

⁴⁰ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, *op. cit.* P. 111-113.

⁴¹ Herrera, O. *Op. cit.* P. 23.

⁴² Velazco, J. (Octubre-noviembre-diciembre 1982). Homenaje a Manuel M. Ponce 1882-1982. *Heterofonía*, (79). P.1.

Paolo Mello nos habla del interés equitativo con el que Ponce se desempeñaba en distintas actividades que realizaba. No olvidemos que así como componía e interpretaba, también realizaba una ardua labor de pedagogo, director, musicólogo, conferencista, crítico y escritor. Por lo tanto, reconoce como admirable el que “estos distintos intereses queden colocados en un mismo plano y se fusionen, formándose entonces un solo cuerpo, con muchas ramas que brotan de él y un tronco sólido bajo el nombre de "Música"⁴³.

Considero que este punto es de suma importancia para entender su estilo compositivo, el cual parece resultado de una auténtica admiración parigual hacia distintos lenguajes, tendencias, herramientas y recursos, mismos que retomó y combinó de distintas formas a lo largo de toda su vida productiva, en búsqueda de una “manifestación libre y desinteresada del sentimiento”⁴⁴. Esta obra híbrida parece ser el continuo del que nos habla Velazco y el elemento homogeneizante en su catálogo, también resaltado por Mello y Herrera. Así mismo, esta búsqueda de libertad expresiva es la sinceridad tan defendida por el mismo Ponce, quien aseguraba que “la sinceridad y el entusiasmo son la más segura garantía de éxito en toda obra de arte”⁴⁵ y deseaba que

[...] los compositores [...] inauguren una nueva era de sinceridad en la composición musical, dejando hablar libremente a su corazón, prodigando con generosidad la savia de su espíritu que es la inspiración, sin prejuicios, sin trabas, con el alma abierta a toda emoción sana y fecunda⁴⁶.

Ponce citaba a Chilesotti⁴⁷ sobre las leyes de la evolución aplicadas a la música, quien explicaba que:

la evolución del arte musical conduce de una sencillez confusa a una complejidad clara; de un orden disperso, uniforme e indeterminado, a un orden concentrado, multiforme y decisivo, resultando cada integración parcial de la materia centro de transformaciones siempre crecientes⁴⁸.

⁴³ Mello, P. (Octubre-noviembre-diciembre 1982). Manuel M. Ponce, músico polifacético. *Heterofonía*, (79). P.24.

⁴⁴ Martínez, P. (15 de mayo de 1939). Música mexicana. *México al día*. P.4.

⁴⁵ Ponce, M. (1 de junio de 1921). Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor. *Arte y Labor*, (16). P.7.

⁴⁶ Ponce, M. (15 de mayo de 1919). La música después de la guerra. *Revista Musical de México*, (1). P. 8.

⁴⁷ Oscar Chilesotti (1848-1916) musicólogo italiano reconocido por sus transcripciones de música antigua y su publicación de la Biblioteca de rarezas musicales.

⁴⁸ Ponce, M. (Octubre-noviembre-diciembre 1982). Estudio sobre la música mexicana. *Heterofonía*, (79). P. 8.

Esto mismo parece aplicarse en la evolución de su propia música, a cuyo respecto también llegó a declarar que “los más grandes genios como los más modestos creadores, todos tienen sus épocas de imitación, de realización y de reflexión”⁴⁹.

De esta primera etapa, específicamente hasta el año que nos compete, 1914, Ricardo Miranda y Omar Herrera distinguen unas pocas piezas en las que se vislumbra un estilo o influencia de forma aislada. Entre ellas están sus primeras piezas para piano, las cuales son exclusivamente románticas⁵⁰ y que según Barrón Corvera tienen a la ópera italiana y la música de salón aristócrata de la primera mitad del siglo XIX como fuerzas prevalecientes⁵¹. Herrera apunta que este “corazón romántico” siempre presente en la obra de Ponce está caracterizado en la predilección por la melodía expresiva y la tonalidad⁵². Ejemplo de ello son sus diversos estudios, mazurcas, danzas, gavotas y las piezas *Hacia la cima*, *Bersagliera* (1904) y *Bagatela* (1903), conocidas por ser las obras que presentó a Bossi⁵³ en su viaje a Italia y que fueron calificadas como anticuadas⁵⁴.

Miranda las describe como piezas de música de salón de “espíritu romántico”, melodiosas e íntimas y “de frescura emocional casi naïve”⁵⁵. Por su parte, Ponce nos decía con respecto a la música romántica que:

Frecuentemente oímos decir que lo que caracteriza a la música romántica es una especie de efusión lírica, una exaltación del sentimiento que, a veces, llega hasta los linderos de la exasperación [...] Por lo contrario, en la producción de los compositores más genuinamente románticos pueden encontrarse abundantísimos ejemplos de composiciones de un estilo clásico impecable, apegadas a los preceptos escolásticos, ponderadas, bien pulidas, cuyo fondo sentimental está púdicamente velado por un sapiente ropaje armónico⁵⁶.

En este sentido, durante este periodo, escribió dos obras que buscaban la exploración de elementos característicos de otras épocas: *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel* (1915) y *Preludio y fuga sobre un tema de Bach* (1905-

⁴⁹ Mendivil, R. (6 de enero de 1944). La música de ayer y de hoy. *Todo*. P. 33.

⁵⁰ Herrera, O. (2012). *Manuel M. Ponce: Style and Aesthetics* (Tesis doctoral). Universidad de Houston, Texas. Estados Unidos de América. P. 24; Miranda, R. (1998). *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. P. 119.

⁵¹ Barrón Corvera, J. (2004). *Manuel María Ponce: A Bio-bibliography*. Westport, Conn: Praeger. P. 23.

⁵² Herrera, O. *Op. cit.* P. 11.

⁵³ Marco Enrico Bossi (1861-1925) organista y compositor italiano.

⁵⁴ Algunas biografías mencionan que Bossi, al escuchar al joven mexicano, expresó que “En 1905 se debe escribir música de 1905... o hasta de 1920, pero jamás música de 1830”.

⁵⁵ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, *op. cit.* P. 16.

⁵⁶ Ponce, M. (Agosto de 1940). Romanticismo. *Música*, (3).

1908). Ambos compositores eran fuente constante de admiración e inspiración para Ponce, palpable en su gusto por la polifonía y habilidades de contrapunto.

Se había pasado ya de la sencillez confusa a la complejidad luminosa; la música era verdadera, música sabia y perfeccionada, y la aparición de dos inmensos genios que se llamaron Bach y Haendel, fue el coronamiento de esta época de oro para el arte⁵⁷.

Una gran parte de su producción musical en esta etapa es la estilización de canciones populares, las cuales consistían en la transcripción melódica y su armonización. Jorge Velazco comenta que estas transcripciones las elaboraba en “moldes formales europeos”⁵⁸, mientras Carmen Sordo Sodi sostiene que, si bien Ponce buscaba “ennoblecera la canción mexicana a través del uso de elementos característicos de la tradición musical culta europea”, el compositor “siempre dijo que lo único que había hecho era armonizarlas, dejándolas como las canta el pueblo”⁵⁹. Entre ellas destacan *La barca del marino*, *Ven ¡oh luna!*, *Marchita el alma*, *Soñó mi mente loca*, *Serenata mexicana*, *Isaura de mi amor*, *Si alguna vez*, *Trigueña hermosa*, *Cuiden su vida*, *Valentina*, *Yo mismo no comprendo*, *Acuérdate de mí* y *Cielito lindo*.

Así mismo, realizó la composición de canciones originales en castellano, en las que la voz es doblada por el piano. Algunos ejemplos son: *Por ti mi corazón* (1912), *Estrellita* (1912), *Por ti mujer* (1913), *Oye la voz* (1914), *Yo te quiero* (1913) y *Cerca de mí* (1914).

También en el terreno de la música vocal tenemos las canciones originales en lenguas extranjeras que ya hemos mencionado anteriormente, cuatro poesías italianas: *Sperando Sognando*, *Ho bisogno*, *Romanzetta* y *Forse*; dos poemas alemanes: *Breit über mein Haupt*, *Ihr Lerchen* e *In deines Auges* (de la cual subsisten 6 compases); y dos canciones con texto en francés: *Toi* y *Si tu pouvais venir*. Además de las únicas dos óperas que llegó a iniciar: *Cira* (1901) y *El patio florido* (1913), de las que sólo se tiene parte del primer acto.

Otra constante en su obra fue el uso de temas mexicanos para crear obras originales nacionalistas, como en *Estampas nocturnas* (1910), *Rapsodia mexicana I y II* (1911 y 1914), *Arrulladora mexicana* (1909), *Barcarola mexicana* y “*Xochimilco*” (1914).

⁵⁷Ponce, M. Estudio sobre..., *Op. cit.* P. 8.

⁵⁸ Velazco, J. *Op. cit.* P. 1.

⁵⁹ Sordo, C. (Octubre-noviembre-diciembre 1982). La labor de Investigación Folklórica de Manuel M. Ponce. *Heterofonía*, (79). P. 37.

También se distinguen aquellas obras originales que sin recurrir a materiales folclóricos, hacen alusión a estos, ya sea rítmica o melódicamente⁶⁰ o al incorporar el “colorido, la expresión, la temática, los sentimientos y ambientes de nuestro pueblo”⁶¹, como en los casos del *Scherzino mexicano* (Ca. 1909) con “combinaciones rítmicas al estilo de los huapangos y genuina melodía local”⁶², la *Danza mexicana romántica*, el *Trío romántico* (1905-1912) y el *Concierto para piano y orquesta* (1910). De estas dos últimas nos dice Castellanos que “tienen cierto carácter mexicano” y que fueron “incomprendidas” y adelantadas a su tiempo⁶³.

También en el caso del *Concierto para piano y orquesta*, Castellanos y Barrón Corvera destacan el estilo y virtuosismo lisztiano, en cuanto al uso de la forma cíclica y la transformación temática⁶⁴; no olvidemos que fue alumno de Krause durante su estancia en Alemania.

Por último, integraba ya elementos modernos a su lenguaje, como en el *Estudio de concierto no.7*, con el uso de la escala de tonos completos y en el *Scherzino a Debussy* (1912) de influencia impresionista con el uso de la escala pentatónica y de tonos completos⁶⁵.

⁶⁰ Mello, P. Manuel M. Ponce, músico..., *op. cit.* P. 25.

⁶¹ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, *op. cit.* P. 29.

⁶² Mello, P. Manuel M. Ponce, músico..., *op. cit.* P. 25.

⁶³ Castellanos, P. *Op. cit.* P. 28-31.

⁶⁴ Castellanos, P. *Op. cit.* P. 25.

⁶⁵ Barrón Corvera, J. *Op. cit.* P. 23-24.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

POÉTICA

El poema *Si tu pouvais venir*, presente en el poemario *Du fond de l'ame* (1896) y utilizado en la canción homónima de Ponce, pertenece a la autoría de Charles Fuster (1866-1929), escritor y crítico suizo, y uno de los representantes más prolíficos del movimiento poético francés de finales del siglo XIX. Considerado un poeta espiritualista, idealista, delicado y apasionado que canta “con rara felicidad, en estrofas vibrantes y armoniosas, la Fe, la eterna Esperanza del alma humana”⁶⁶.

La forma de este poema corresponde a un soneto, el cual, en su forma original, está caracterizado generalmente por catorce versos endecasílabos de rima consonante agrupados en dos cuartetos y dos tercetos (ABBA ABBA CDC DCD). Su desarrollo representativo hace la exposición del tema en los cuartetos y el clímax y desenlace en los tercetos. A través del tiempo esta estructura fue variando con aumento y disminución de sílabas y/o estrofas, cambio en el orden de las estrofas, inclusión de rimas asonantes, entre otros⁶⁷. Ya desde Charles Baudelaire la poesía francesa experimentó con las modificaciones a la forma del soneto⁶⁸. La variación a la forma más visible en este poema de Charles Fuster es la conclusión del soneto, en la que aparecen cinco versos en una misma estrofa, quinteta, en lugar de dos tercetos; sin embargo, es observable la forma soneto por la distribución de las rimas y por el discurso del poema, además de los dos cuartetos iniciales, que muestran un planteamiento y desarrollo en las cuartetos y una conclusión en lo que deberían ser dos tercetos. Con relación al argumento del poema, el carácter concluyente de la última estrofa cierra de manera perfecta la forma.

El esquema de las rimas es el siguiente:

ABBA ACCA ADDAA

⁶⁶ Walch, G. (1906). *Poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1906)*. Paris, Francia: Paris Ch. Delagrave. P. 258; Augé, C. (Ed.). (1897-1904). *Nouveau Larousse Illustré* (Vol. 4). Paris: Librairie Larousse. P. 719.

⁶⁷ Valencia Morales, H. (2000). *El verso en español: ritmo, metro y rima*. México, México: Trillas. Pp.191-192.

⁶⁸ Morier, H. (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, Francia: Presses Universitaires de France. Pp. 390-393.

Si tu pouvais venir avec le matin frais, (A)
 Par les prés nébuleux et sur les fleurs paisibles, (B)
 O toi que je poursuis de baisers invisibles, (B)
 Je m'enfuirais, peut-être, ou je sangloterais ! (A)

} quarteto

Si tu pouvais venir avec le matin frais, (A)
 Je sentirais, à voir le ciel humide et pâle, (C)
 Que mon cœur a perdu sa pudeur virginale: (C)
 Ces bras tendus déjà, je les refermerais. (A)

} quarteto

Si tu pouvais venir avec le matin frais, (A)
 M'offrant ton baiser pur comme l'eau du baptême, (D)
 Je te chérirais trop pour te dire: « Je t'aime... » (D)
 Et c'est sur des yeux morts que tu me baiserais, (A)
 Amour de ma jeunesse, ô fleur du matin frais ! (A)

} quinteto

Las estructuras clásicas más comunes del soneto francés son:

ABBA ABBA CCD EED (soneto tipo Marot) y ABBA ABBA CCD EDE (soneto tipo Peletier)⁶⁹

Podemos notar, de entrada, que parte de la originalidad del poema radica, por un lado, en el uso de cuatro rimas, al estilo del soneto clásico italiano, en lugar de las cinco de la forma clásica francesa, así como la ingeniosa aparición de la tercera rima desde la segunda cuarteta. Varias deducciones podrían hacerse con relación a la última estrofa al ser la parte de mayor diferencia respecto a la forma clásica; por ejemplo, quizá se trata de dos pares en sustitución de los tercetos, ya que el primer verso de todas las estrofas del poema es el mismo, de tal suerte que la última estrofa puede, en realidad, contar sólo con cuatro versos originales y no cinco.

⁶⁹ Clément, M. (2001). Poésie et traduction: le sonnet français de 1538 à 1548. En M. Vialon, *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*. Francia: Publications de la Universidad de Saint-Étienne. P.95.

(A) DD AA

Otra posibilidad, dada la repetición del primer verso al inicio de cada estrofa, es que, en el oído de quien escucha este poema resuene dicha línea, posterior a los puntos suspensivos del tercer renglón, los cuales además sugieren la continuidad de una idea que no se pronuncia. Así se completarían los tercetos del soneto al abrir con el mismo verso que el resto de las estrofas.

ADD (A)AA

Si tu pouvais venir avec le matin frais, (A)

M'offrant ton baiser pur comme l'eau du baptême, (D)

Je te chérirais trop pour te dire : « Je t'aime... » (D)

[Si tu pouvais venir avec le matin frais, (A)]

Et c'est sur des yeux morts que tu me baiserais, (A)

Amour de ma jeunesse, ô fleur du matin frais ! (A)

Una última posibilidad es que la idea del primer verso repetido en cada frase resuene al final de la última estrofa, completando los tercetos del soneto al cerrar con el mismo verso que los abrió, lo cual sucede o se sugiere de alguna manera por el poeta al cerrar el soneto con las mismas palabras con que cierra el verso repetitivo.

ADD AA(A)

Si tu pouvais venir avec le matin frais, (A)

M'offrant ton baiser pur comme l'eau du baptême, (D)

Je te chérirais trop pour te dire : « Je t'aime... » (D)

Et c'est sur des yeux morts que tu me baiserais, (A)

Amour de ma jeunesse, ô fleur du matin frais ! (A)

[Si tu pouvais venir avec le matin frais, (A)]

El poema presenta la misma métrica en todos los versos, característica siempre presente en las formas clásicas en las lenguas romances. Si bien en la tradición italiana y española el metro tradicional para el soneto es de once sílabas (endecasílabo), este poema muestra un metro de doce sílabas⁷⁰ (alejandrino⁷¹) en cada verso, metro que, al superar las ocho sílabas pertenece, como la mayoría de los metros en el soneto clásico, al arte mayor, igual que el endecasílabo⁷². Hay que recordar que el metro del soneto francés no siempre fue fijo y que, desde el siglo XIX hasta nuestros días, el metro es otro elemento formal que ha variado en la forma soneto. Sin embargo, la presencia del mismo metro en todos los versos le da una clara estructura al texto. Además, cabe resaltar que, como ocurre en el endecasílabo clásico, este poema mantiene el acento en la sexta sílaba:

Si tu pouvais venir avec le matin frais,	oooo <u>ó</u> ooooo <u>ó</u>
Par les prés nébuleux et sur les fleurs paisibles,	oooo <u>ó</u> ooooo <u>ó</u> o
O toi que je poursuis de baisers invisibles,	oooo <u>ó</u> ooooo <u>ó</u>
Je m'enfuirais, peut-être, ou je sangloterais	oooo <u>ó</u> ooooo <u>ó</u>

En lo relacionado con el contenido temático dijimos ya que se observa también la similitud con el soneto ya que en la primera estrofa vemos un planteamiento: “Si pudieras venir...”, no sabemos quién, ni a qué, aunque sabemos que el poeta tendría una fuerte reacción ante esta llegada. En la segunda estrofa hay un desarrollo o aparición del conflicto: “Estos brazos ya estirados, los volvería a cerrar”, ¿por qué no puede cerrarlos ahora como cualquier persona?, ¿por qué señala que sus brazos están estirados?, ¿hacia dónde y por qué si a quien se llama parece que no vendrá?, ¿por qué podría cerrarlos sólo si a quien se habla viniese? Al final, en la última estrofa todo se aclara y la imagen concluye de manera contundente: “Y es sobre los ojos muertos que tú me besarás”, por eso tiene ya los brazos estirados, el poeta está muerto o murió mientras se desarrolla el poema y clama de la vida un solo aspecto: la juventud.

Cada estrofa se relaciona con un elemento natural, así, el poema podría dividirse en tierra (prados, flores), aire (cielo) y agua. Se elimina el fuego como mostrando que el alma no fue castigada o purgada en los infiernos, sino que goza en la

⁷⁰ La métrica francesa deja de contar a partir del último acento.

⁷¹ El verso alejandrino es considerado culto y de gran valor poético. El alejandrino francés consta de 12 sílabas separadas en dos hemistiquios de seis sílabas cada uno, mientras el español es de 14 sílabas en dos hemistiquios.

⁷² Marín Hernández, D. (2001). *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en Les fleurs du mal y sus repercusiones lingüísticas* (Tesis doctoral). Universidad de Málaga. España. P. 163.

gloria y vuelve al mundo con la lluvia como su única forma de contacto. También tenemos así la relación tierra/tumba; cielo/ascensión; agua/lluvia, descenso momentáneo para tocar la vida otra vez. Estas características del poema parecen tener su influencia en el simbolismo francés, movimiento surgido a finales del siglo XIX y cuya tendencia de relacionar los elementos de la naturaleza con el mundo espiritual⁷³, lo explica G. Pellissier de la siguiente manera:

Delante de un paisaje [...] el Simbolista, al descubrir bajo las apariencias sensibles lo que contienen en estado latente, traducirá la *correspondencia* de este paisaje con su alma, pues, a decir verdad, el alma de las cosas es el alma del poeta⁷⁴.

Así mismo, parece haber influencia de otro movimiento literario de finales del siglo XIX muy ligado al Simbolismo: el Decadentismo. Ello se ve presente en su pesimismo y la añoranza de un tiempo pasado⁷⁵.

Para finalizar, cabe mencionar que dentro de las figuras retóricas que utiliza el poema se encuentran la alegoría (imagen dotada de atributos simbólicos), ya vimos cómo cada estrofa es un cuadro de naturaleza en donde la mirada del poeta se dirige o se enfoca en determinados elementos. Todo el poema en sí es un apóstrofe (llamado apasionado hacia algo o alguien) que se reafirma y comprueba, como debe ocurrir en un soneto, al final del mismo: “Amor de mi juventud, ¡oh flor fresca de la mañana!” y, a manera de anáfora (repetición de elementos al comienzo de frases o versos) el título del poema se repite idéntico al inicio de cada estrofa, lo cual facilita la memorización del mismo y lo familiariza con las características de una canción y con elementos de la construcción musical (repetición o reexposición del tema principal)⁷⁶.

La traducción al castellano de *Si tu pouvais venir* fue realizada por José María González de Mendoza (1893-1967), escritor, académico y diplomático español naturalizado mexicano, entre cuyas labores de traducción destaca su versión al castellano del Popol-Vuh. Esto sucedió, como consecuencia de la petición hecha por Clema Maurel para agregarla a la partitura de Ponce, quien, como veremos más adelante (ver pp. 77 y 80), posterior a la muerte del compositor le encomendó la adaptación al español de varias piezas.

⁷³Achante Arias, J. (2018). *El simbolismo francés y la poesía peruana: Nicanor della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José María Eguren* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú. P. 40.

⁷⁴Feria Vázquez, M. (2014). *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. P. 91.

⁷⁵Achante Arias, J. *Op. cit.* Pp.28-34.

⁷⁶Morier, H. *Op. cit.* Pp. 2, 26, 37.

En el campo de la intertextualidad, cabe mencionar que este poema fue utilizado también por la compositora francesa Cécile Chaminade (1857-1944) en su canción *Fleur du matin*, publicada en 1896. Sobre esta pieza nos dice Robin Smith que tiene una forma estrófica modificada, siendo el inicio de cada estrofa semejante y variando en la segunda mitad. Chaminade llegó a musicalizar 18 poemas de Charles Fuster⁷⁷.

Otras obras presentes en el poemario *Du fond de l'ame* han sido musicalizadas por autores como Xavier Henri Napoleon Leroux⁷⁸, Francesco Paolo Tosti⁷⁹, Herman Bemberg⁸⁰.

⁷⁷ Smith, R. (2012). *The mélodies of Cécile Chaminade: Hidden Treasures for Vocal Performance and Pedagogy* (Tesis doctoral). Universidad de Indiana. Indiana, Estados Unidos de Norteamérica. P. 64.

⁷⁸ Xavier Henry Napoleón Leroux (1863 – 1919) compositor francés discípulo de Jules Massenet.

⁷⁹ Francesco Paolo Tosti (1846-1916) compositor italiano.

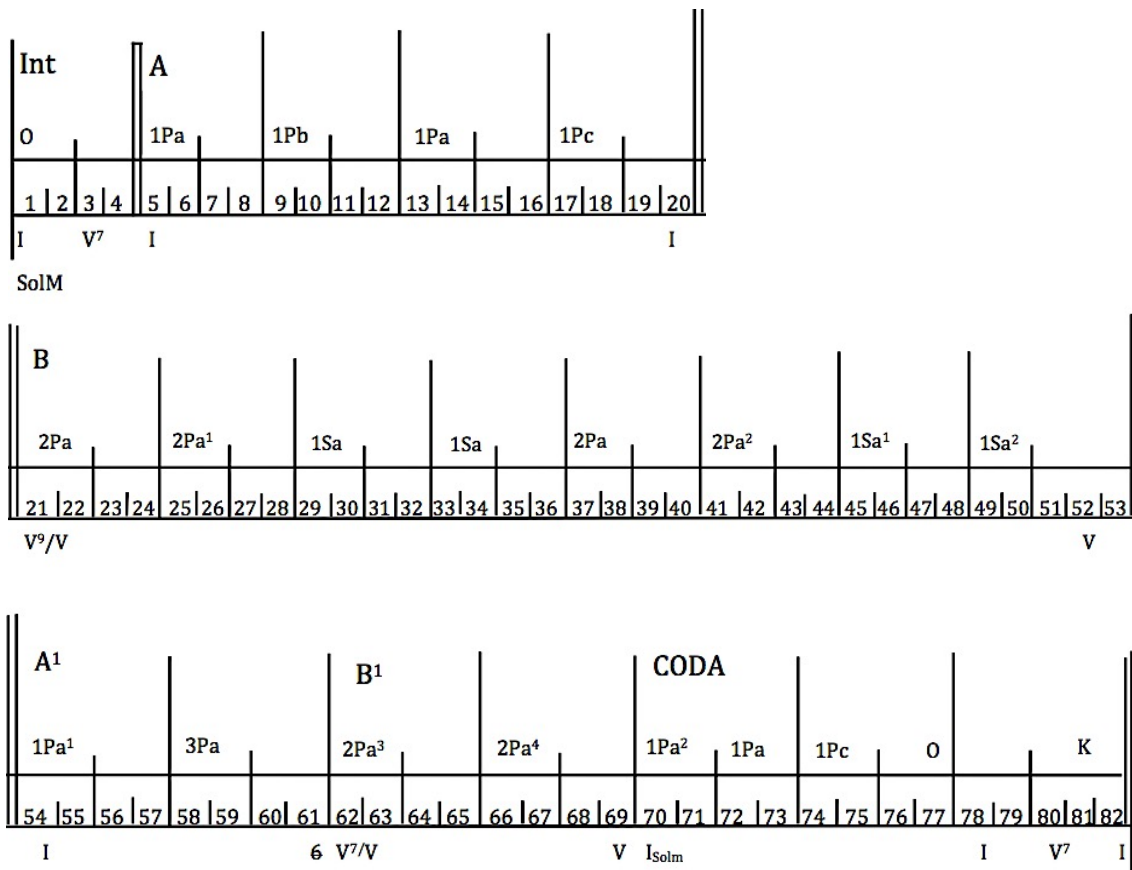
⁸⁰ Herman Emanuel Bemberg Ocampo (1859-1931) compositor franco-argentino.

MÚSICA

La forma de esta pieza para voz y piano es tripartita, comúnmente usada en el *Lied*, cuenta con una breve introducción y *coda*. Su forma es semejante a la del poema, dividida en tres estrofas. Las secciones musicales respetan el número de versos contenidos en cada una de las estrofas del poema. La división de estas tres partes está definida o articulada por silencios, cambios de tempo y su señalamiento a través de las barras en la partitura.

Sin embargo, la principal diferencia entre ambos elementos es que en el poema de Fuster, la tercera estrofa difiere de las dos anteriores al ser más larga e irregular con una quinteta, y en la música compuesta por Ponce, es la segunda sección la que tiene esta particularidad, estando compuesta por 33 compases, a diferencia de los 16 compases en los que se desarrollan la primera y tercera sección. Además, el poema contiene las frases contrastantes en los extremos ABBA, mientras que en la canción alterna dos frases de material semejante, seguidas de otras dos de material contrastante.

La estructura general de la pieza está conformada por semifrases de dos compases (con excepción del final de la sección B, de tres compases), frases de cuatro compases y periodos de ocho compases (Ver imagen 1).



O- Original. Material de introducción.
P- Materiales primarios o principales
S- Funciones secundarias o de contraste.
K- Funciones cadenciales, de conclusión.
Frases componentes – a, b, c.

Imagen 1. Línea del tiempo *Si tu pouvais venir*.

Su estilo es romántico, desarrollando la melodía expresiva, doblada en muchos momentos por la voz y el piano. Este recurso fue recurrente en Ponce en sus canciones originales en castellano, así como en las piezas *Forse* y *Ho Bisogno*, compuestas el mismo año.

Está caracterizada por frases melódicas de comienzo anacrúsico en su mayoría, disonancias por retardo, notas de paso y de adorno en el acompañamiento, que amplían la paleta armónica y brindan una lectura más horizontal a la pieza. Como ya se había mencionado, el estilo de Ponce tiene entre sus características sus grandes habilidades de contrapunto. Esto se alterna con materiales de contraste de acompañamiento acórdico que dan dinamismo a la trama.

El manuscrito tomado como referencia para el presente análisis, que parece ser la primera versión, está en la tonalidad de Sol Mayor.

A lo largo de la historia se han generado distintas teorías sobre las propiedades afectivas de las tonalidades. Las ideas de J. A. Schrader sobre las características de las tonalidades, encontradas en *Kleine Taschenwörterbuch der Musik* (1827) sostienen que Sol Mayor suena simple, satisfecho, infantil, inocente y representa alegría y gratitud⁸¹. Por su parte, C.F.D Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1784-1806) realizó una lista analítica sobre los gustos estilísticos del período romántico, describe el Sol Mayor como rústico, idílico y lírico, representando la tierna gratitud por la amistad verdadera, el amor fiel y las emociones dulces y pacíficas del corazón⁸². Ernst Pauer, quien se oponía fuertemente a la práctica de transportar para la comodidad de los cantantes, realizó una lista de repertorio clásico en las distintas tonalidades y sus cualidades afectivas (*The Elements of the Beauty in Music*, 1876) y dice que Sol Mayor representa la juventud, expresa sinceridad de fe, amor tranquilo, meditación

⁸¹ Ishiguro, M. A. (2014). *The Affective Properties of Keys in Instrumental Music from the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Massachusetts: Universidad de Massachusetts Amherst. Pp. 32- 33.

⁸² *Ibid.* P. 34.

tranquila, gracia simple, vida pastoral y cierto humor y brillo⁸³. Por último, Albert Lavignac (*Music and Musicians*, 1907) considera a esta tonalidad alegre y rural⁸⁴.

La sección A, con indicación “très doux”, dinámica en “*pp*” y tempo “Allegretto espressivo”, está caracterizada por un carácter de delicadeza, dulzor, frescura primaveral y añoranza que evoca el paisaje matinal, apacible y nebuloso descrito en el poema de Fuster. Al terminar la primera semifrase “Si tu pouvais venir” encontramos un par de acordes de dominante con nota de adorno en Si⁶ (c.6), cuyo registro más agudo aparenta un eco esperanzador en la lejanía. Este motivo se repetirá en distintas ocasiones durante la canción (Imagen 2).



Imagen 2. *Si tu pouvais venir*. Cc. 5-6.

La primera frase, en región tonal de tónica-dominante-tónica y de acompañamiento acórdico ligero, se dirige tiernamente por primera vez al destinatario del poema (cc. 5-8). Está seguida de una frase en región tonal de supertónica-superdominante, con mayor densidad en el ritmo armónico en el acompañamiento y, por lo tanto, de movimiento al describir el paisaje diciendo “Par les prés nébuleux et sur les fleurs paisibles” (cc.9-12). Este patrón tónica-dominante-tónica se repite y vuelve al reposo brindado por el acompañamiento al redirigir la atención al sujeto de recuerdo en “O toi que je poursuis de baisers invisibles” (cc.13-16). La sección A termina con un *crescendo* a “*f*” hacia un acorde de dominante con 7^a con la voz en la nota más aguda (c.17) como punto climático de la sección, al enunciar “Je m'enfuirais”. Después disminuye y resuelve en “...peut-être, ou je sangloterais!”. El *crescendo* a “*f*” hacia el “acento

⁸³ Ishiguro, M. A. *Op. cit.* Pp. 47-49.

⁸⁴ *Ibid.* P. 77.

tónico”⁸⁵ parece una súbita exaltación; la ansiedad, nerviosismo e incredulidad ante la posibilidad de ver realizado aquello que se anhela. Sin embargo, el pronto *diminuendo* y posteriormente la resolución en cadencia auténtica perfecta es la duda, el abandono y la aceptación dulce del deseo (Imagen 3).



Imagen 3. *Si tu pouvais venir*. Cc. 17-20.

La sección B es contrastante en varios sentidos en relación con A. Primero observamos un aumento de tempo a “Più vivo”, además es ahora el piano el que hace el planteamiento de las frases melódicas y la voz se une por laminación en frases con consecución de notas repetidas. Por otra parte, cada verso del texto se desarrolla en el doble de frases musicales y compases en relación con A (Imagen 4).

⁸⁵ “Se produce cuando el peso de la energía melódica recae sobre la nota más aguda de determinado contexto musical”. Calzadilla Núñez, R. (1998). *El canto y sus secretos*. Bogotá, Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio. P. 33.

Imagen 4. *Si tu pouvais venir*. Cc. 17-27.

En esta sección, el primer periodo es el de mayor ritmo armónico (cc. 21-28) (Imágenes 4 y 5), seguido por un periodo contrastante con alternancia de acordes de Mi Mayor, como inflexión al homónimo del relativo de Sol Mayor y su bordado de 6ª napolitana (cc.29-36). La sensación de suspensión creada por esta continua alternancia y el efecto misterioso asociado en ocasiones al acorde napolitano⁸⁶ describen ahora un paisaje que pareciera frío e inquietante, además de “húmedo y pálido”, en las palabras de Fuster (Imagen 5).

⁸⁶ Willimek, D., & Willimek, B. (2013). *Music and Emotions, Research on the Theory of Musical Equilibration*. (L. Russel, Trad.) Alemania: Willmek Music.



Imagen 5. *Si tu pouvais venir*. Cc. 28-36.

Este segundo periodo de B está caracterizado además por las síncopas en la línea del bajo. Podríamos intuir que se está ejemplificando la caída de la lluvia, o bien el corazón que se acelera, un aumento en la desesperación y ansiedad experimentada por el narrador o, por otra parte, los pasos de quien viene.

El sentimiento de regularidad es inherente al ser humano. Es sabido el efecto sedante o incluso hipnótico que sobre ciertas personas puede ejercer el acompasado tic-tac de un reloj. por consiguiente, cuando los acentos prosódicos del compás son desplazados hacia la parte débil del tiempo como es el caso de la síncopa, o como en aquel contratiempo, donde el silencio ocupa el lugar del acento métrico, sobreviven entonces sensaciones de inestabilidad, desasosiego, ansiedad, exaltación, vehemencia...⁸⁷

Se repite el primer material de la sección para continuar con la frase climática de toda la pieza, con el texto diciendo “Que mon cœur a perdu sa pudeur virginale”. El acento tónico (c. 43) sobre un acorde de 7^a de dominante, con una nota de paso disonante en el bajo en Fa sostenido y la voz reforzando la séptima del acorde enfatizan la sensación de tensión y de urgencia por resolver hacia el

⁸⁷ Calzadilla Núñez, R. *Op. cit.* P. 44.

reposito. Esto aunado al matiz en “forte”, lo hace parecer un gran lamento, la revelación del conflicto en la pieza (Imagen 7).

En las zonas más agudas se encuentra localizada por lo general la máxima intensidad de la emoción y por consiguiente, es donde la energía física y psíquica generada por el cantante en su actividad interpretativa alcanza su más alto grado⁸⁸.

Esta es otra de las diferencias con respecto a la estructura del poema, pues habíamos establecido que el poema de Fuster tiene su punto climático y desenlace en la tercera estrofa (Imagen 6).

	A	B	B	A	A	C	C	A	A	D	D	A	A								
Int	A				B					A ¹		B ¹	CODA								
O	1Pa	1Pb	1Pa	1Pc	2Pa	2Pb	1Sa	1Sb	2Pa	2Pb	1Sa	1Sb	1Pa	3Pa	2Pa	3Sa	1Pa	1Pa	1Pb	O	K

Imagen 6. Tabla comparativa poema y canción *Si tu pouvais venir*.

El siguiente texto “ces bras tendus déjà, je les refermerais” se desarrolla a través de una marcha armónica con un acorde de sexta aumentada alemana (c. 46), que, en lugar de resolver a la dominante, da paso a un acorde aumentado debido a un retardo. Este acorde aumentado tampoco resolverá inmediatamente, sino que las voces de tenor y alto descenderán cromáticamente a manera de notas de paso, formando un nuevo acorde aumentado. Esto, además del bajo nuevamente en ritmo sincopado, da al fragmento una sensación de tensión, agobio y angustia. No es hasta que se enuncia el acto de cerrar los brazos, que se resuelve finalmente. Esto podría interpretarse de distintas maneras. Por una parte, confirmarnos la posibilidad planteada en el capítulo anterior, sobre el significado de los brazos estirados, como inmóviles e inertes y que al encontrarse el narrador una última vez con el bien amado, puede llegar a la aceptación de la partida, siendo los brazos cerrados o cruzados el gesto con el cual se entierra comúnmente a los muertos. Por otro lado, los brazos estirados podrían interpretarse como un ademán de querer alcanzar lo que se añora y el cerrarlos el fin de la espera en un abrazo (Imagen 7).

⁸⁸ *Ibid.* P. 29.



Imagen 7. *Si tu pouvais venir*. Cc. 41-51.

La tercera sección está construida con material de A y B. Esta vez A¹ se nos presenta con un aumento en la velocidad del ritmo a partir de grupos de semicorcheas en el acompañamiento (cc. 54-57) y con ritmo sincopado en la voz de tenor (cc. 58-60). Esto, además de las dos cadencias rotas de la sección (cc.57-58 y 59-60), le confiere un efecto de mayor excitación con respecto a A. Sin embargo, ahora el tempo es un poco más lento y la dinámica de menor intensidad en “*ppp*”, brindándole a esta excitación un tinte de incredulidad, dulzura e introspección al evocar los besos de la amada y relacionarlos con el agua del bautismo. En el rito bautismal, el agua es símbolo del paso a una nueva vida y del perdón de los pecados, por lo cual estas frases musicales conservan un carácter que parece luminoso y melancólico a la vez.

El siguiente periodo, derivado de B, transcurre estable en la región de dominante, sin embargo, en la segunda frase (cc. 66-69) ocurren una serie de notas de paso y adorno por cromatismo que dan tensión, con ayuda de un crescendo a “*f*” en la dinámica, al momento de enunciar “je t’aime”. Esta tensión se resuelve hasta terminar el enunciado. La elección de tensión en lugar de calma y estabilidad al hablar de amor parece sugerir que se trata de un amor trunco, fallido o tal vez uno que nunca había sido confesado hasta ese momento.

Entre el final de esta sección y el inicio de la coda (construida con material de A), nos encontramos con un calderón sobre silencio (c.69). Es una pausa

dramática que permite un cambio de ánimo y tren de pensamiento de forma orgánica, para ir de la recién resuelta exaltación, al carácter sombrío del Sol menor, con indicación de tempo “Lentamente” y de matiz “*pp*” al enunciar la frase “Et c'est sur des yeux morts”. Esta frase melancólica podría tener varias interpretaciones. Una primera opción sería pensar que se habla de la muerte en forma literal o del deseo de llegar a ella como liberación del sufrimiento. Esta opción se relacionaría con la primera interpretación planteada sobre la frase “ces bras tendus déjà, je les refermerais”. Otra posibilidad es interpretar los “ojos muertos” como sinónimo de ceguera, ya sea física, como en la obra de Marc Henry *Les yeux morts* (1897) o simbólica, de aquel que se niega a ver la realidad, como Edipo.

Le sigue otro cambio a partir del calderón en silencio sobre la línea vocal (c.71) para pasar nuevamente a la tonalidad en modo mayor, diciendo de forma esperanzadora “que tu me baiserais”, seguido nuevamente de calderón sobre silencio, esta vez permitiendo permanecer en el éxtasis de la frase recién enunciada antes de concluir (Imagen 8).

Calzadilla Núñez, sobre el uso expresivo de los silencios en la música vocal, nos dice que:

[...] el compositor sitúa en el pentagrama mediante determinados signos la ausencia momentánea del sonido. Y corresponde al cantante generar en ellos una actividad psíquica que unifique coherentemente lo dicho con lo que se va a decir⁸⁹.

Stanislavsky, en la *construcción del personaje* [...] destaca: “mientras la pausa lógica da una forma a los períodos, a las frases enteras de un texto, y a través de ello contribuye a su comprensión, la pausa psicológica añade vida a los pensamientos, frases y períodos. Ayuda a transmitir el contenido subtextual de las palabras⁹⁰.”

⁸⁹ *Ibid.* P. 144

⁹⁰ *Ibid.* Pp. 144-145

Lentamente

A' ai me fait c'est sur des yeux morts que tu me bais-rais A-

dolciss

ppp

dolciss

a tempo

mour de ma jeu-nes-se o fleur du ma-tin frais!

Imagen 8. Si tu pouvais venir. Cc. 68-79.

Se concluye la pieza repitiendo los cuatro compases que sirvieron como introducción y cadencia final, dándole una sensación cíclica. (Imagen 9)

dolciss

a tempo

mour de ma jeu-nes-se o fleur du ma-tin frais!

dolciss

pp

Imagen 9. Si tu pouvais venir. Cc. 74-82.

UN SOIR

CONTEXTO

ANTECEDENTES

Tras el triunfo revolucionario contra el gobierno de Huerta en 1914, el dictador huyó del país, primero hacia Cuba y posteriormente a los Estados Unidos. El mando fue tomado por Venustiano Carranza⁹¹, sin embargo, durante 1915 continuaron las constantes luchas por el poder entre carrancistas, villistas y zapatistas⁹². La escasez de monedas de oro y plata, la emisión de distintos billetes por parte de cada fracción revolucionaria y la falta de alumbrado y vigilancia pública en la capital resultaron en inestabilidad económica, escasez de alimentos, falta de agua e inseguridad⁹³.

En marzo de 1915 Ponce decidió salir junto con Luis G. Urbina⁹⁴ y Pedro Valdés Fraga⁹⁵ hacia Cuba. Esto debido a la hostilidad que sufría tras la salida de Huerta del poder, además de la incertidumbre económica y laboral⁹⁶.

Allá fue elegido director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, escribió para la revista *Arte*⁹⁷, *La Reforma Social* y *El Heraldo de Cuba*⁹⁸, compuso obras inspiradas en el folclor cubano⁹⁹, dio recitales en la isla, así como uno en Nueva York, que desgraciadamente transcurrió sin el éxito esperado¹⁰⁰, y abrió una escuela de música llamada *Academia de música Beethoven*, en la que tuvo como estudiantes principalmente a mujeres jóvenes, lo cual no fue del agrado de Clema¹⁰¹.

Mi vida: me dices en tu cartita que te prometa que en cuanto yo pueda, no daré clases a mujeres. Por mi parte, yo no tendría ningún inconveniente en hacerlo; pero mientras no tenga yo alguna comisión para trabajar en mis

⁹¹ Venustiano Carranza (1859-1920) político, militar y empresario mexicano, presidente de la República en México durante el periodo de 1914-1920.

⁹² Fernández, Í. (2008). *Historia de México: La Revolución Mexicana/ consolidación del Estado Revolucionario/ la transición política siglos XX-XXI*. (1ª ed.). México: Panorama. P.31.

⁹³ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* Pp. 214-215.

⁹⁴ Luis Gonzaga Urbina (1864-1934) escritor, periodista y crítico mexicano.

⁹⁵ Pedro Valdés Fraga (1864-1943) violinista, compositor y pedagogo mexicano.

⁹⁶ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, *op. cit.* P. 35.

⁹⁷ Barea Núñez, A. *Epistolario íntimo...*, *op.cit.* P. 88.

⁹⁸ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, *op.cit.* P. 38.

⁹⁹ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* Pp. 216-229; Miranda, R. (1998). *Manuel M. Ponce: ensayo...* *op. cit.* Pp. 38-39.

¹⁰⁰ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, *op.cit.* P. 41.

¹⁰¹ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* Pp. 232-244.

composiciones, tendré necesidad absoluta de dar clases pues tú sabes muy bien que la inmensa mayoría de los que estudian piano son mujeres¹⁰².

Mientras tanto, el gobierno estadounidense, bajo el mando de Woodrow Wilson, dio su reconocimiento a Carranza, lo cual ocasionó la molestia de Villa, quien atacó el poblado de Columbus y provocó, consecuentemente, la llegada de tropas estadounidenses al país¹⁰³. Ponce manifestó su deseo de enlistarse en el ejército para defender a su patria a través de una misiva al representante de México en Cuba y dio aviso de esta decisión a Clema a través de un par cartas:

Habana, 22 de junio de 1916

[...] Si la guerra se declara, yo correré a abrazarte y a defender mi patria. Estoy decidido, aunque tenga que entrar por Centroamérica. [...] Aquí hay confianza en que se arreglen las cosas pacíficamente. Ojalá. Nuestra situación como mexicanos, en este país, es ambigua, pues aquí conservan gratitud a E.E.U.U. y al mismo tiempo se acuerdan de lo bien que trataron a los cubanos en México durante su guerra. Sin embargo, los periódicos desean la intervención yanqui¹⁰⁴.

Habana, 25 de junio de 1916

[...] Como verás por el recorte adjunto, estoy listo para marchar a la guerra. Tú no desaprobárs este gesto mío ¿verdad? Era mi deber como mexicano.

Ahora, todavía no sé lo que determine el cónsul pues mientras no haya declaración formal de guerra, todo es incierto¹⁰⁵.

Como respuesta a su ofrecimiento, el cónsul reconoció la importancia que su labor musical tenía para la patria y le ofreció pasaporte y garantías en caso de que quisiera volver a México¹⁰⁶.

Una vez establecido el triunfo del carrancismo y promulgada la Constitución en febrero de 1917 llegó una etapa de cierta estabilidad en México¹⁰⁷. A través de la ayuda de Agustín Loera y Chávez¹⁰⁸ le ofrecieron volver como catedrático al

¹⁰² Berea Núñez, A. *Epistolario íntimo...*, op.cit. P. 102.

¹⁰³ Fernández, Í. *Op. cit.* P.33.

¹⁰⁴ Berea Núñez, A. *Epistolario íntimo...*, op. cit.P. 52.

¹⁰⁵ *Ibid.* P. 53.

¹⁰⁶ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* Pp. 268-269; Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, op.cit. P. 43.

¹⁰⁷ Fernández, Í. *Op. cit.* P.34.

¹⁰⁸ Agustín Loera y Chávez (1884-1961) editor, escritor e impulsor cultural mexicano quien fuera alumno de Ponce.

Conservatorio Nacional, así mismo le propusieron la dirección de la recién creada Orquesta Sinfónica Nacional¹⁰⁹; aunque su verdadero deseo era ser comisionado para armonizar los cantos populares¹¹⁰. Ponce regresó de Cuba en junio de 1917 y se casó con Clema el día 3 de septiembre del mismo año¹¹¹.

En diciembre de 1917 dirigió su primer concierto al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, no obstante, unos cuantos meses después, Carranza retiró el subsidio para la agrupación, teniendo que depender su operatividad de la venta de boletos y patrocinios que conseguía Ponce¹¹². El maestro lanzó una publicación señalando la “decadencia” a la que conducía la falta de apoyo por parte del gobierno en turno a la labor realizada por instituciones como la OSN¹¹³.

En 1918 apareció la influenza española causando 500 mil decesos en México y millones de muertes en el mundo. A causa del virus quedaron suspendidos los eventos públicos durante meses, entre ellos los de dicha agrupación. Ponce aprovechó este tiempo para componer¹¹⁴; sin embargo, para inicios de 1919 se encontraba delicado de salud por un aparente agotamiento, lo cual lo llevó a presentar su renuncia¹¹⁵.

A principios de 1919 se creó la *Revista musical de México*, publicación periódica en torno a la música que dirigió junto con Rubén M. Campos¹¹⁶. En ella se divulgó una variedad de escritos musicológicos, partituras, reseñas y noticias. Apareció ahí por primera vez el nombre de Noé Mac Púlmen, seudónimo con el que nuestro autor escribía de forma anónima y que es un anagrama de su apelativo¹¹⁷. Después de un año esta publicación se convertiría en un anexo de la revista *México Moderno*¹¹⁸. Este periodo fue muy productivo para Ponce en cuanto a su faceta de escritor, musicólogo y crítico. También redactó para *Revista de Revistas, Universal Ilustrado, Arte y Labor, Zig-Zag, Arte y Letras, Mefistófeles, El Nacional, Excélsior y El Universal*¹¹⁹.

¹⁰⁹ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, op. cit. P. 44; Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* P. 274.

¹¹⁰ Barea Núñez, A. *Epistolario íntimo...*, op. cit. P. 102.

¹¹¹ Díaz Cervantes, E. y R. De Díaz, D. (2008). *Op. cit.* Pp. 322-325; Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, op. cit. Pp. 45, 48.

¹¹² Díaz Cervantes, E., y R. de Díaz, D. (2013). *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)* (1ª ed., Vol. 2). Durango, Durango, México: Instituto de Cultura del Estado de Durango. P. 34.

¹¹³ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, op. cit. P. 51.

¹¹⁴ Díaz Cervantes, E., y R. de Díaz, D. (2013). *Op. cit.* P. 54.

¹¹⁵ *Ibid.* P. 58.

¹¹⁶ *Ibid.* P. 78.

Rubén M. Campos (1876-1945) poeta, narrador, folklorista y musicólogo mexicano.

¹¹⁷ Miranda, R. *Manuel M. Ponce: ensayo...*, op. cit. Pp. 50-51.

¹¹⁸ Díaz Cervantes, E., y R. de Díaz, D. (2013). *Op. cit.* P. 80.

¹¹⁹ *Ibid.* P. 80.

Así mismo, fue un periodo fecundo en su labor docente como catedrático del Conservatorio Nacional, de su Academia de Música *Manuel M. Ponce* y de la Escuela Nacional de Ciegos¹²⁰.

¹²⁰ *Ibid.* Pp. 36 y 93.

1921

En este año el país era gobernado por Álvaro Obregón¹²¹, resultado del enfrentamiento armado y la proclamación del Plan de Agua Prieta de 1920 para cesar el mandato de Carranza, el cual quería imponer como su sucesor a Ignacio Bonillas¹²².

En 1921, como parte de los festejos por el centenario del triunfo de la Independencia, se realizó una serie de conciertos y presentaciones artísticas en las que se contó con la presencia de países invitados, las cuales tenían por objetivo mostrar “lo mexicano”¹²³. Ponce dirigió algunos de estos conciertos, así mismo, otras agrupaciones y artistas presentaron las obras del maestro, por ser considerada la creación musical nacionalista por excelencia¹²⁴. También, como parte de esta celebración, el compositor otorgó una conferencia sobre “Nuestra música popular”, para la Escuela Libre de Música y Declamación que dirigían Julián Carrillo¹²⁵ y José F. Vásquez¹²⁶.

Por tanto, 1921 representó un año de gran reconocimiento y proyección en cuanto a su vida pública, no obstante, su vida personal se vio envuelta en dificultades que a punto estuvieron de derivar en un divorcio. El maestro se reunía habitualmente con un grupo de artistas entre los que se encontraban Tata Nacho, Alfonso Ortiz Tirado y José Mojica, entre otros. Al enterarse Clema de que a aquellas convivencias comenzaban a concurrir mujeres sin pareja, le pidió a su esposo que dejara de asistir. Ante su negativa, Clema decidió irse de casa. Llegaron a un acuerdo a través de la intercesión de Antonio, hermano sacerdote de Ponce, quien lo convenció de renunciar a dichas asambleas¹²⁷.

Es en este año que compone la canción de carácter melancólico y fúnebre *Un Soir*.

¹²¹ Álvaro Obregón (1880 -1928) militar, político y revolucionario mexicano. Fue presidente de México entre 1920 y 1924.

¹²² Cortés, O. (Enero de 2003). *La cosecha. Brevisima semblanza del General Álvaro Obregón*. Recuperado el 5 de mayo de 2020, de Biblioteca Virtual Antorcha: www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/cosecha/cosecha.html

Ignacio Bonillas Fraijo (1858- 1942) diplomático, embajador de México en Washington y candidato a la presidencia de México de 1920.

¹²³ Díaz Cervantes, E., y R. de Díaz, D. (2013). *Op. cit.* P. 15.

¹²⁴ *Ibid.* P. 134.

¹²⁵ Julián Carrillo (1875 - 1965) compositor, director de orquesta, violinista y catedrático mexicano.

¹²⁶ Díaz Cervantes, E., y R. de Díaz, D. (2013). *Op. cit.* P. 132.

José Francisco Vásquez Cano (1896 - 1961) director de orquesta, compositor, pianista, académico, promotor cultural y funcionario público mexicano.

¹²⁷ *Ibid.* Pp. 118-122.

ANTECEDENTES COMPOSITIVOS

Si bien Barrón Corvera considera el lapso de 1915 a 1925 como una etapa de transición hacia un periodo moderno, debido al uso de disonancias irresolutas, progresiones de acordes no tradicionales, neomodalidad e impresionismo¹²⁸, sabemos que estos elementos ya habían sido utilizados con anterioridad por el compositor, como se ha descrito en un capítulo anterior. Es por ello que Miranda califica algunas obras de esta fase como el apogeo de su eclecticismo, pues Ponce continuó trabajando sobre la síntesis de estilos y tendencias antes mencionados; sin embargo sumó a la amalgama nuevos elementos y atmósferas, las cuales fundió de maneras insólitas y se aventuró hacia el estilo moderno¹²⁹.

A este despliegue de influencias y atmósferas se unieron los ritmos y sabores propios de la música folclórica cubana, derivado de su estancia en la isla. Compuso *Suite cubana*, *Rapsodias cubanas*, *Elegía de la ausencia* y *Guateque*, entre las cuales se saborean temas de canciones cubanas, el danzón, los ritmos sincopados y el cinquillo cubano¹³⁰. Estando en La Habana escribió un artículo titulado *Su Majestad el Danzón*, producto de sus reflexiones en torno al remplazo de la música tradicional cubana por la extranjera:

Poco a poco perdían sus melodías el sabor de la tierra cubana. Ya no había añoranzas de palmeras y bohíos en sus cadencias; la fiebre de la moda o una injustificada tendencia a la simplificación del trabajo, empleando melodías extranjeras, introdujo en su composición elementos extraños y grotescos: melodías de Tosca, de Aída, de Bohemia, de Trovador, de infinitas óperas, zarzuelas, danzas y rapsodias húngaras y aires norteamericanos presentaban al Danzón disfrazado de Scarpia, de Radamés, de Marcello, de Enrico, de torero andaluz o de cowboy tejano.

Su Majestad perdió el imperio de los salones que usurparon el tango y el one step, y se refugió en las obscuras cajas de los organillos ambulantes -fieles compañeros- o bien sus notas aumentaban la displicencia de bella espectadora en oscuro cine¹³¹.

También de este periodo data la segunda *Sonata para piano* (1916), la cual, si bien utiliza los temas populares *El sombrero ancho* y *Las mañanitas*, ya no es

¹²⁸ Barrón Corvera, J. *Op. cit.* P. 25.

¹²⁹ Miranda, R. (Octubre-diciembre 1998). Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce (segunda y última parte). *Pauta*. (68). P. 25.

¹³⁰ Mello, P. Manuel M. Ponce, músico..., *op. cit.* P. 27; Miranda, R. Exploración..., *op. cit.* P. 19; Díaz, C. (Enero-diciembre 1998). Presencia de Manuel M. Ponce en la cultura musical cubana. *Heterofonía*, (118-119). P. 27.

¹³¹ Díaz, C. *Op. cit.* P. 31.

tratada de una forma completamente romántica-nacionalista, sino que cuenta con rasgos armónicos modernos¹³². Barrón nos recuerda de esta sonata lo mencionado por Carlos Vázquez en cuanto a sus pasajes con choques de acordes de forma impresionista y a la Béla Bartók, con acordes abiertos de quinta, escalas de tonos enteros y disonancias¹³³. También Vázquez llegó a expresar sobre esta obra que su “ambiente armónico hace recordar a Chopin y a Grieg, pasando por Debussy” y que “en esta Sonata lo prevaleciente es el humorismo, la gracia y la alegría en lluvia de rosas, confetti y serpentinas ...”¹³⁴. Semejantes son los casos de *Balada mexicana* (1914), la cual utiliza los temas de *El Durazno* y *Acuérdate de mí* en la forma de sonata, pero con pasajes basados en la escala hexatónica¹³⁵; y la primera versión del tríptico *Chapultepec* (1920-1922), considerada por Barrón Corvera como una de sus obras más impresionistas y que incluye a su vez elementos del folclor¹³⁶.

De 1920 data su *Metamorfosis de concierto de Estrellita* para piano solo, con un lenguaje modernista y rico armónicamente. Para ese entonces, la canción homónima ya se cantaba en varios idiomas y daba la vuelta al mundo¹³⁷.

En cuanto a su música vocal en esta fase, tenemos la pieza *Ofrenda* (1916) con texto de Mariano Brull, escritor y crítico cubano con quien posteriormente estrecharía lazos amistosos durante su estancia en Francia de 1925 a 1933 y de quien volvería a utilizar sus textos para composiciones subsecuentes; así mismo está la opereta actualmente extraviada, *Blanca de nieve* (1916), la canción *La mort* (1921) con texto de Rabindranath Tagore y la continuidad de su labor en la armonización de las canciones populares como *Rayando el sol* (1916), *A la orilla de un palmar* (1916), *Qué lejos ando* (1916), entre otras.

¹³² Miranda, R. Exploración... *op. cit.* Pp. 24- 25.

¹³³ Barrón Corvera, J. *Op. cit.* P. 25.

¹³⁴ Vázquez, C. (Octubre-noviembre-diciembre 1982). Manuel M. Ponce y el piano. *Heterofonía*, (79). P. 19.

¹³⁵ Castellanos, P. *Op. cit.* P. 32.

¹³⁶ Barrón, C. J. *Op. cit.* P. 12; Herrera, O. *Op. cit.* P. 24.

¹³⁷ Vázquez, C. Manuel M. Ponce..., *op.cit.* P. 14.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

POÉTICA

El poema *Un soir*, utilizado por Manuel M. Ponce para su canción, fue escrito por Marie-Louise Cébron-Norbens (1888-1958) y publicado en *La Nouvelle Revue* de 1911. Cébron-Norbens fue una cantante y actriz francesa formada en el Conservatorio de París, quien desarrolló una carrera en la ópera, el cine y principalmente en el campo de la opereta y la ópera cómica. En 1920 contrajo nupcias con Adolfo Eugenio Altuzarra Álvarez, canciller del consulado de Cuba. Después realizó la traducción al francés de la canción *Estrellita*, utilizada en las ediciones de 1928 y 1929¹³⁸.

Estructuralmente esta pieza lírica está constituida por dos poemas simétricos, cada uno también con el mismo esqueleto formal y métrico. Es posible que la autora, por su amplia y reconocida formación musical, haya pensado en este poema para que se musicalizara y se volviese canción. Cébron-Norbens desarrolló su carrera mayormente en la opereta francesa decimonónica, género cuyas letras guardaban estructuras fijas, sin demasiadas libertades ni variaciones, para que se musicalizaran con melodías sencillas en compases no compuestos¹³⁹.

Una de las formas más usadas en la opereta francesa del siglo XIX fue la denominada “couplets”, que se traduce como estrofa. Dicha forma tenía la finalidad de repetir varias veces la misma melodía pero con diferente letra, por lo cual, los versos y estrofas deberían ser exactamente iguales, tal y como ocurre en esta obra¹⁴⁰.

Cada sección del poema está conformada por el mismo número de estrofas, tres, y de versos en cada una de ellas, cuatro. Todos los versos mantienen el mismo metro de doce sílabas. Dicho esto, cualquier compositor que creara una melodía para musicalizar la primera estrofa podría repetir la misma idea musical para las otras estrofas. Las rimas se mueven de manera consonante —común también en las canciones de opereta y de los couplets— por pares en cada estrofa. Misma rima en los versos uno y tres y una rima diferente, también consonante,

¹³⁸ Association l'Art Lyrique Français. (s.f.). *Encyclopédie de l'art lyrique français*. Recuperado el 17 de mayo de 2020, de Cantratices de L'opéra-comique: www.artlyrique.fr; Cébron-Norbens, M. (1911). Un Soir. *La Nouvelle Revue*, III (20).

¹³⁹ Román Peñas, P. (2018). *Aproximación contextual a los cuplés de Álvaro Retana conservados en la Biblioteca Nacional de España: 1911-1927*. España: Universidad de Valladolid. Pp. 91-95, 103.

¹⁴⁰ Barreiro, J. (2007). Los contextos del cuplé inicial: canción, sicalipsis y modernidad. *Dossiers Feministes* (10). P. 86.

entre el segundo y el cuarto verso. Ninguna rima se repite en otras estrofas. Así, el esquema de rima del poema puede representarse como:

ABAB CDCD EFEF

GHGH IJJI KLKL

I

O le cher soir, au bord mobile de la grève, (A)
dans les rochers, debout sur le sable jauni, (B)
dont l'ombre errante et les reflets d'or et de rêve (A)
nous berçaient comme deux oiseaux au fond du nid!... (B)

Très doucement, par la fenêtre grande ouverte, (C)
la lune glauque et pâle effleura nos cheveux, (D)
et sa caresse froide, à nos lèvres offerte, (C)
ralluma le désir des baisers dans nos yeux. (D)

Les tiens étaient comme des nacrés attirantes; (E)
sur ma bouche tu bus le goût du sel amer. (F)
Oh! je veux retrouver les heures délirantes (E)
et nous aimer, heureux et fous, devant la mer!. (F)

II

La bise froide a mis des pleurs sur les cyprès; (G)
la nuit m'a par la main menée au bord des tombes. (H)
Sur la pierre, où pas une immortelle ne tombe, (G)
je n'ai pas lu le simple nom que j'espérais. (H)

Qu'importe un nom?... La mort protège l'inconnue; (I)

elle est sourde au bruit inutile des sanglots. (J)

Ah! comme tu dois bien dormir, morte perdue, (I)

sans oraisons, sans fleur fanée et sans falots! (J)

Là-bas sont les humains et là-bas les lumières... (K)

Prier pour toi?... Qui donc y songe sans ennui? (L)

Je t'apporte des lis et des roses trémières (K)

et mon coeur va sur toi pleurer toute la nuit. (L)

Con relación al contenido destaca el manejo del tiempo en la primera parte del poema, la cual comienza en el ocaso y avanza rápidamente a la noche. En muchas ocasiones la poesía lírica retrata un instante y no siempre notamos un movimiento temporal de forma tan clara como en esta pequeña pieza. Para la segunda parte del poema el yo poético permanece en la noche pero salta dramáticamente de espacio, para pasar de la playa al cementerio. También hay un cambio de atmósfera para volver contrastantes las partes. Mientras que la primera parte es serena, feliz y llena de amor y vida; la segunda es agitada, patética, llena de muerte y desolación. De esta manera presenciamos un díptico dramático por su claroscuro, muy propio del romanticismo, corriente que acunó a la opereta, en el que se expresa el amor por la naturaleza y la visión teatral de la muerte.

Los elementos naturales, ya se dijo, son los más presentes en el texto, tales como las rocas, la arena, los pájaros o el viento, por lo que el escenario o los escenarios del poema son reales y nunca nos encontramos ante escenas fantásticas o surrealistas, ni aun cuando la poetisa visita el cementerio. Encontramos algunas figuras retóricas, como en:

*dont l'ombre errante et les reflets d'or
et de rêve*

*cuya sombra errante y los reflejos de
oro y de sueño*

*nous berçaient comme deux oiseaux
au fond du nid!...*

*nos mecían como dos pájaros al
fondo del nido!...*

Lo cual es una metáfora; los otros momentos retóricos en el poema usan justo esa misma figura. Así, encontramos también:

Les tiens étaint comme des nacres Los tuyos parecían perlas atractivas
atirantes

y

La bise froide a mis des pleurs sur les cyprès El viento frío ha colocado el llanto
sobre los cipreses

Es de llamar la atención que las tres últimas piezas con texto en francés compuestas hasta 1921 por Ponce (*Si tu pouvais venir*, *La mort* y *Un soir*) tengan en común el tema de la muerte, como si se tratara de un hilo conductor propio de un ciclo. Incluso en lo que respecta a *Un soir*, decidió musicalizar exclusivamente la segunda parte del poema. La muerte es un tópico constante en la poesía del Romanticismo, pues es vista como la liberación de una realidad en la cual los poetas se sienten insatisfechos y torturados con una constante melancolía, por lo tanto, la hora de la muerte es anhelada ante el deseo de fundirse con el Todo¹⁴¹.

En este poema apreciamos también otro lugar común de la literatura romántica: la dicotomía amor-muerte. El romántico visualiza al amor como un conducto inevitable hacia la muerte, vive envuelto en amores insatisfechos, insaciables, prohibidos, imposibles o no correspondidos. Es por tanto que el amor es muerte en vida y la muerte de amor el camino a la verdadera vida y el acto más noble: “Todas las pasiones terminan en tragedia, todo lo que es limitado termina muerto, toda poesía tiene algo de trágico¹⁴².”

Por su parte *Un soir* y *La mort* se desarrollan en ambientes nocturnos. En el Romanticismo, la noche y el sueño representan el mundo anterior o posterior a la realidad material¹⁴³.

La mención, en la segunda estrofa, a la pérdida de la importancia del nombre y su olvido entre los vivos, parece recordar el poema de Pushkin titulado *¿Qué hay para ti en mi nombre?*¹⁴⁴

¹⁴¹ Ouni, M. (2017). *El Romanticismo. La exaltación del yo y la libertad en la literatura francesa*. (L. S. Pinson, Trad.) Pimiento. P. 15; Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad* (Vol. 1ª). Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. P. 317.

¹⁴² Gras Balaguer, M. (1988). *El Romanticismo: como espíritu de la modernidad*. (2ª ed.). España: Montesinos. Pp. 43-45.

¹⁴³ Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad* (Vol. 1ª). Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. P. 316.

¹⁴⁴ López Martínez, M. I. (2009). *Neruda y los escritores de la edad de oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla. P.207.

¿Qué hay para ti en mi nombre?

Morirá triste como un sonido

De ola que a costa remota se ha ido,

Como un silbido en el oscuro monte.

En una página como recuerdo su huella

Sin vida dejará impresa,

Como dibujo en la fúnebre losa,

en una lengua que un enigma sella.

¿Qué oculta el nombre? Olvidado hace tiempo

En nuevas emociones tempestuosas

No será para tu alma pasatiempo

Que te recuerde las horas venturosas.

Pero en silencio un día en la tristeza,

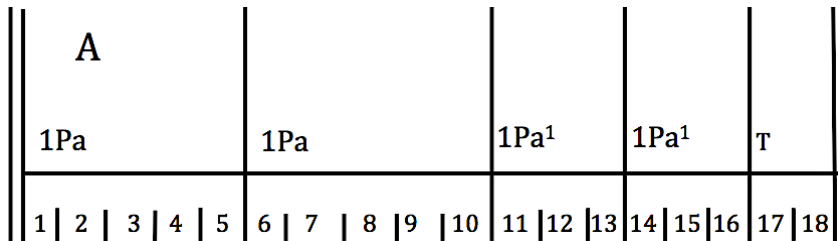
si sientes nostalgia al pronunciarlo,

di que me recuerdas con certeza,

di que tu corazón teme olvidarlo...

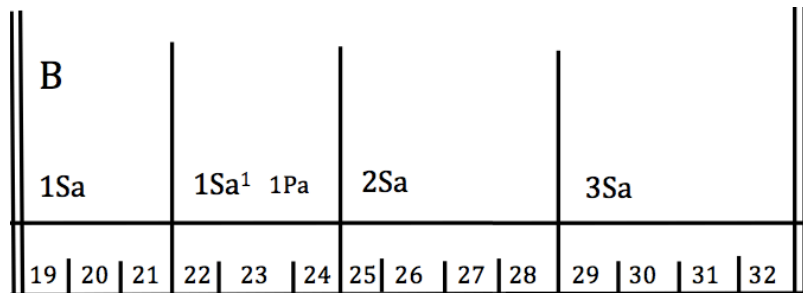
MÚSICA

Un soir es una pieza tripartita de secciones irregulares, lo cual contrasta con el poema de Cébron-Norbens donde todas las estrofas tienen el mismo número de versos y cada verso tiene el mismo número de sílabas (Ver ejemplo 1).



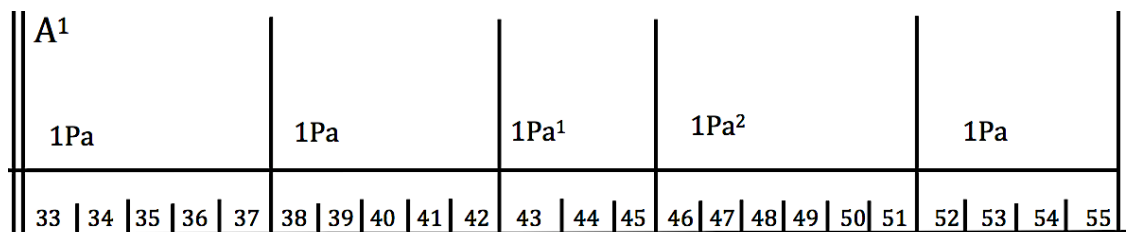
I V/Reb I V I/Mibm

Mibm



I -V9 I IV V/SiM VI I V/Sib I V/Mibm

Sol#m



I V/Re I IV-V/Mibm I V I I

Mibm

P- Materiales primarios o principales

S- Funciones secundarias o de contraste.

T-Funciones de transición o puente.

Frases componentes – a, b, c.

Ejemplo 1. Línea del tiempo *Un soir*.

La sección A está conformada por 18 compases y su centro tonal es Mi bemol menor. La sección B tiene 14 compases con centro tonal en Sol sostenido menor. La sección A¹ tiene 23 compases con centro tonal en Mi bemol menor.

En la primera y segunda frase (cc.1-5 y 6-10) se desarrolla un mismo material con un solo motivo en el acompañamiento. También tenemos un material similar en la tercera y cuarta frase (cc.11-13 y 14-16) con un solo motivo en la línea vocal. Esta alternancia por pares, es decir, el mismo componente en la primera y segunda frase, y otro distinto en la tercera y cuarta frase, es diferente al poema que tiene una rima en los versos uno y tres, y otra rima en el segundo y el cuarto verso (Ver ejemplo 2).

G	H	G	H		I	J	I	J	K	L	K	L	
A					B				A ¹				
1Pa	1Pa	1Pa ¹	1Pa ¹	T	1Sa	1Sa ¹	2Sa	3Sa	1Pa	1Pa	1Pa ¹	1Pa ²	1Pa

Ejemplo 2. Tabla comparativa poema y canción *Un soir*.

Del compás 1 al compás 3 Ponce presenta un motivo en el acompañamiento, este se reiterará a lo largo de toda la pieza y a partir de él se derivará todo material desarrollado en esta primera sección. Este motivo se encuentra en región de tónica y se mueve cromáticamente a partir de acordes de bordado. Estos cromatismos nos dan una constante sensación de tensión y resolución que parece realzar la atmósfera misteriosa y lúgubre que tiene la pieza. La mano derecha mantiene un patrón rítmico estable de corcheas, mientras que la línea del bajo está adornada con acciaturas (Ver ejemplo 3).

Según Cone, los gestos musicales¹⁴⁵ (acordes, frases, líneas melódicas, etc.) pueden interpretarse como un símbolo de gestos físicos y verbales¹⁴⁶ (correr, el movimiento del agua, un sollozo, un suspiro, etc.). Un gesto físico, por ejemplo, un suspiro, no tiene un referente específico, no transmite un mensaje específico, pero puede resultar apropiado en muchas ocasiones, puede encajar en muchos contextos, que a cambio pueden mostrar su significado (melancolía, tristeza, sorpresa, enamoramiento). Así mismo, el contenido expresivo del gesto musical, entonces, depende de su contexto.

¹⁴⁵ Los gestos musicales son gestalts emergentes que transmiten movimiento afectivo, emoción o acción.

¹⁴⁶ Cone, E. *The Composer's Voice*. E.U.A: University of California Press. P. 165.

Tomando como referencia esta idea podríamos seleccionar el gesto musical de la *acciaccatura*, presente a lo largo de toda la pieza, y tratar de dotarlo de significado a partir del texto y del contexto.

Andantino malinconico $\text{♩} = 60$ *P* *espress.*
 La bi-sefroi-dea
 87 vien-to, fri-o

Ejemplo 3. *Un soir*. Cc. 1-3.

Si los gestos musicales se pueden asociar a gestos físicos, se puede decir que el efecto que la apoyatura breve podría tener sobre un texto o sobre la emisión vocal sería el de quebrantar la voz debido a una emoción. Esto puede suceder al reír, suspirar, sollozar, o temblar. Veamos los siguientes ejemplos en los cuales la *acciaccatura* ha sido utilizada para representar llanto, suspiro y risa respectivamente:

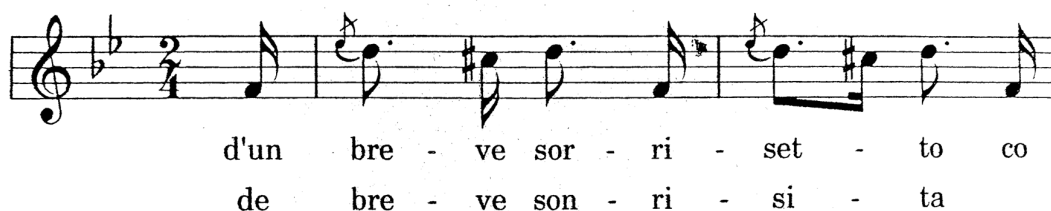
es - so del mio le pe - - - ne.
 e - llo de la pena mí - - - a.

Ejemplo 4. *Mise en Do-Durante*.

e fin l'ul - ti - mo so - spir,
 y hasta el úl - ti - mo sus - piro,

Ejemplo 5. *Rigoletto-Verdi*.

Allegretto



d'un bre - ve sor - ri - set - to co
de bre - ve son - ri - si - ta

Ejemplo 6. Don Pasquale-Donizetti.

En el caso de la canción de Ponce, el texto nos habla en la primera frase de frío y de llanto: “La bise froide a mis des pleurs sur les cyprès”, así que podríamos considerar ambos significados como posibles. Sin embargo, en la sección B sucederá, por un solo compás (c.24), el retorno de las *acciaccaturas* mostradas en A, al momento de enunciar la persona vocal la palabra “sanglots” (sollozos) (ver ejemplo 9*, pág. 57). La sección A¹ volverá a desarrollar este material. Esta última sección nos presentará la acción resolutoria del conflicto —el olvido posterior a la muerte—: “pleurer toute la nuit” (llorar toda la noche) (ver ejemplo 10*, pág. 58). Todo lo anterior parece reafirmar la intención del compositor de asignarle a dicha figura musical un gesto físico propio del llanto.

En las dos últimas frases de A (cc.11-16) tenemos cadencias perfectas, la primera en inflexión a Re bemol. En ambas frases los acordes de novena de dominante tienen la novena mayor en lugar de menor, como le correspondería por ser la dominante de acorde menor (ver ejemplo 7). Este efecto de esperar una resolución que no es la que llega, por ejemplo, en el Mi bemol menor (c.15) en lugar de ser Mi bemol mayor, se podría relacionar con el texto que dice “no leo el nombre simple que esperaba”. Este recurso es recurrente en la música de Debussy, cuyo estilo sabemos que fue influencia en muchas obras de Ponce¹⁴⁷:

[...] las sucesiones de acordes en la superficie suelen tener como finalidad más un efecto de color que la coherencia sintáctico-tonal. Así sucede en lo que respecta a la frecuente presencia de séptimas y novenas acórdicas de función “superflua”, no resolutorias¹⁴⁸.

¹⁴⁷Ponce a propósito de Debussy: “El más genial de todos, Claudio Debussy, no sólo abandonó las formas usuales de la composición, no solo borró en sus obras la línea melódica tal como la tradición nos la impusiera, sino que destruyó esencialmente la base tonal aceptada universalmente, creando una música inquietante y desconcertadora. [...] Mas, en el fondo de tanta vaguedad, a través del Kaleidoscopio sonoro de disonancias irresolutas en el oleaje de frases truncas, en la novedad, finalmente, del impulso lírico del compositor, asoma el genio del músico francés, indiscutible, avasallador, único”.

Berea Núñez, A. (2017). *Escritos musicográficos de Manuel M. Ponce*. México: Adei Berea Núñez. P. 218

¹⁴⁸ Pomeroy, B. (2003). Debussy's Tonality: Formal Perspective. En S. Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* (págs. 155-178). Cambridge, E.U.A.: Cambridge University Press. P.39.

Sur la pierre où bas une impotente tom-be je n'ai pas lu le
 en la to-sz don-de nin-guara in se mus-tiz no leo el nom-brez-

simple nom que ves pe-rais, ma-do que yo es-pe-re
 Qu'im-por-te un Que im-por-ta un

(col canto)

espress.

No. 02 MONOGRAMA

Ejemplo 7. *Un soir*. Cc. 10-18.

La parte B es contrastante a A con cambio de armadura y tonalidad a Sol sostenido menor y con un desarrollo de tres materiales distintos en toda la sección. El primer material abarca las dos primeras frases (cc. 19-24). El primer periodo termina en cadencia perfecta (cc. 23-24) (ver ejemplo 8**) y esto refuerza la idea del texto de la muerte como descanso “Qu’importe un nom?... La mort protège l’inconnue; elle est sourde au bruit inutile des sanglots”. Llama la atención que el motivo que usa Ponce surge de un cinquillo cubano, siendo esta una pieza sobre un poema francés. Esta figura la había utilizado recurrentemente en sus piezas de temática cubana, como *Rapsodia cubana*, *Suite cubana*, *Tres poemas de Mariano Brull*, entre otras (ver ejemplo 8*).

nom... nom-bre La mort bro-te-ge l'incon-nu-e; elle est sour-de au bruit in-muor-te quan-da l'ai-g-no-ra-da; y es som-da a los so-Te-ti-te des san-glots zoe y al do-ton

f un po piu mosso
PP
(col canto)

a tempo
P dolcemente
PP
Ah! Ah!
Com-me tu co-mme de-

Ejemplo 8. *Un soir*. Cc. 19-25.

En la tercera frase (cc.25-28) tenemos otro material nuevo en inflexión a Si mayor. Al final de esta frase (cc. 27-28) tenemos una cadencia rota, entonces pasamos de lo apacible del “buen dormir” mencionado en el texto, que en lugar de resolver para indicar una paz absoluta y reposo, nos habla de una “muerte perdida” (ver ejemplo 9**).

ti-te des san-glots zoe y al do-ton

a tempo
P dolcemente
PP
Ah! Ah!
Com-me tu co-mme de-

c.24

cc.27-28

dois bien dor-min bien, morte per-du-e muerta per-di-da

Ejemplo 9. *Un soir*. Cc. 23-28.

En la cuarta frase encontramos otro nuevo material, y entre los compases 30 y 33 hay dos cadencias perfectas, la primera en inflexión a Si bemol y la segunda, que da paso a la nueva sección A¹ en Mi bemol menor. Estas dos cadencias

perfectas nuevamente tienen esta idea de la muerte como liberación de lo mundano: “Ah! comme tu dois bien dormir, morte perdue, sans oraisons, sans fleur fanée et sans falots!”.

Después viene la tercera y última sección, A¹, cuyas dos primeras frases son idénticas a las dos primeras frases de A, con excepción del último compás (c.42), el cual, alejándonos de lo esperado, nos prepara para la frase climática de la obra. En el compás 43 tenemos Sol menor con séptima mayor que aumenta la tensión cuando el narrador se menciona como la excepción a ese olvido “Je t’apporte des lis et des roses trémières et mon coeur va sur toi pleurer toute la nuit”.

En la cuarta frase tenemos un nuevo desarrollo del primer material principal y termina la obra con el primer material mostrado en toda la canción (ver ejemplo 10**).

pleurer toute la nuit
i-ne so-les flo-ran *

Com-te la nuit!
i-ne pé-a flo-ran!

senza rall. e smorzando **

Comp. Mayo Z. 1921
Copi: C.M.F. 24-Enero 1950

Ejemplo 10. *Un soir*. Cc. 48-55.

VALSE PASSIONNÉE

El manuscrito autógrafo y único de esta pieza no está fechado. Aún no se localizan registros bibliográficos, epistolares, hemerográficos o sonoros que nos den indicios sobre el contexto de su composición.

El poema de esta canción está bajo la autoría de Noé Mac Ulpmen, seudónimo con el cual Manuel M. Ponce había publicado la pieza para piano *Momento doloroso* en 1920. Por lo cual *Valse passionnée* podría considerarse cercano o posterior a esta fecha. El mismo nombre fue utilizado para diversas publicaciones en la revista *Gaceta Musical* en el año de 1928.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

POÉTICA

El poema está constituido por dos quintetas cuyos versos juegan con hemistiquios cuya base es hexasilábica (ABCAB ABCAB). Las comas y los signos de interrogación marcan las divisiones entre los hemistiquios de cada verso.

Ponce utiliza algunas repeticiones de frase de la misma manera en que ocurren en casi todas las canciones, tanto de concierto como populares y tradicionales (marcadas con *). Si eliminamos esas repeticiones, no se altera en nada el sentido de la obra, su estructura es absolutamente simétrica en todo el texto, y puede quedar así:

Son largas las horas, los días mucho más (A)

Amor de mi vida, ¿con quién estarás?* (B)

Dulzura y delicia, te recuerdo siempre (C)

Si pretendo odiarte, te idolatro más (A)

Amor de mi vida ¿a dónde estarás?* (B)

Son tristes mis días, mis noches aún más (A)

Amor de mi vida, ¿con quién estarás?* (B)

Si quiero olvidarte, te recuerdo siempre (C)

Si pretendo odiarte, te idolatro más (A)

Amor de mi vida ¿a dónde estarás?* (B)

Y su estructura, en cada estrofa, con verdaderos hemistiquios que dividen a los versos en partes iguales, sería:

6/6 (5+1)

6/6 (5+1)

6/6

6/6 (5+1)

6/6 (5+1) (Igual al verso 2)

Se observa una simetría perfecta.

Ahora, en lo relacionado con los recursos literarios podemos observar lo siguiente:

Son largas las horas, los días mucho más: Una hipérbole¹⁴⁹, se exagera la duración del tiempo. También es una gradación¹⁵⁰, pues se enuncian los valores de tiempo de forma creciente: horas-días.

Amor de mi vida, ¿con quién estarás?: Un lugar común con una interrogación retórica¹⁵¹ que nos sugiere la lejanía de la persona amada.

Dulzura y delicia, te recuerdo siempre: Una sinécdoque¹⁵² pues “dulzura y delicia” se utilizan como apelativo, seleccionando una característica esencial para denominar a la persona en su totalidad.

¹⁴⁹ Figura retórica que consiste en exagerar un elemento de la realidad.

¹⁵⁰ Figura retórica que consiste en la enumeración de miembros oracionales dispuestos en orden, creciente o decreciente, en relación con diferentes valores significativos: intensidad, etc.

¹⁵¹ Figura retórica que consiste en realizar una pregunta sin esperar una respuesta.

¹⁵² Figura retórica que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de inclusión, por lo que puede utilizarse, el nombre del todo por la parte o la parte por el todo, la materia por el objeto, la especie por el género, el singular por el plural o lo abstracto por lo concreto.

Si pretendo odiarte, te idolatro más: Paradoja¹⁵³ entre odiar e idolatrar.

Son tristes mis días, mis noches aún más: Mismo recurso de la hipérbole en el primer verso de la estrofa.

Si quiero olvidarte, te recuerdo siempre: Paradoja entre olvidar-recordar.

¹⁵³ Figura retórica que consiste en la unión de dos ideas opuestas que resultan contradictorias.

MÚSICA

Pieza tripartita (Introducción, A-B-C, Coda) con compás de vals (3/4), en tonalidad de Sol sostenido menor.

Int						A																
1a		2a		3a		3a		3a ¹		3a ²												
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
I	II ^b	I	II ^{11b}			I	II ^b			I	VI ^{13#}	I		V ⁹ /Lam	I/Lam			V ^{11#}				

Sol#m

B															
4a		4a		4a		4a ¹									
24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
V ⁷ /Sim	I/Sim	V/Lam	I/Lam	V/Sol				I/Sol	V/Sol#m	I	V				

C								CODA												
5a		5a ¹		3a ³		3a ²		3a ²		3a										
40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
I/Lab				V ⁷				I/Sol#m				V ⁷ I ^{6M} I ^{3M} I ^{7M}								

		A		B		C		A		B					
Int	A	B	C	A	B	C	CODA								
1a	2a	3a	3a	3a ¹	3a ²	4a	4a	4a	4a ¹	5a	5a ¹	3a	3a	3a	

La introducción (cc.1-6) está caracterizada por una sucesión de triadas con apoyaturas, lo cual evita la solidez del acorde y crea disonancias temporales. Esto da una sensación de constante inconformidad o duda al no encontrar estabilidad directa.

Termina esta sección con un acorde de II^(3M 11b) (cc.4-6), lo cual crea también una sensación de no resolución y de enorme tensión. Este recurso se repetirá en otras ocasiones a lo largo de la pieza (ver imagen 10).

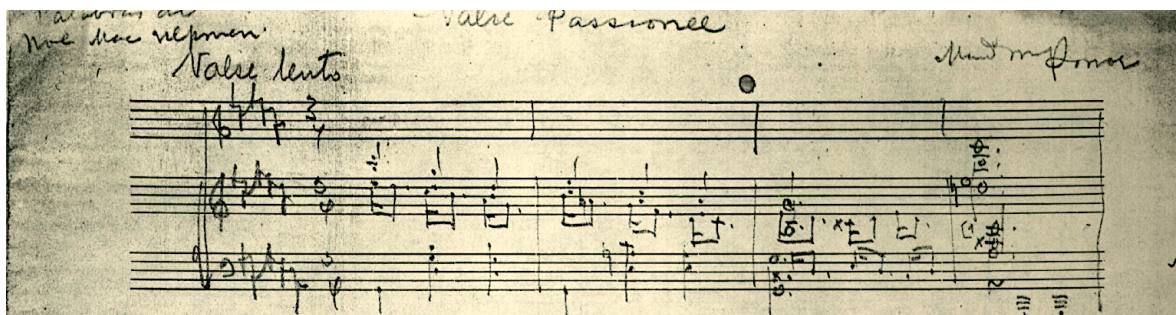


Imagen 10. Valse Passionné. Cc. 1-4.

La sección A está construida a partir de un mismo material que se va desarrollando para desembocar en un acorde de V^(11#) al finalizar la sección (cc.20-22). Esta semicadencia ilustra la sensación suspensiva y sin resolución expresada en el texto. Mantiene además una nota pedal (Sol sostenido) a lo largo de los compases 1-17. Todo esto acentúa la incertidumbre de pensar en la persona ausente de forma reiterada.

La sección B utiliza un material de progresión V-I con una voz melódica intermedia que se mueve cromáticamente. Este material se va moviendo a través de varias tonalidades a lo largo de la sección. La sensación resolutive del enlace junto con el cromatismo hace que el recuerdo que se evoca en el texto parezca a la vez que dulce y calmo, melancólico (ver imagen 11).

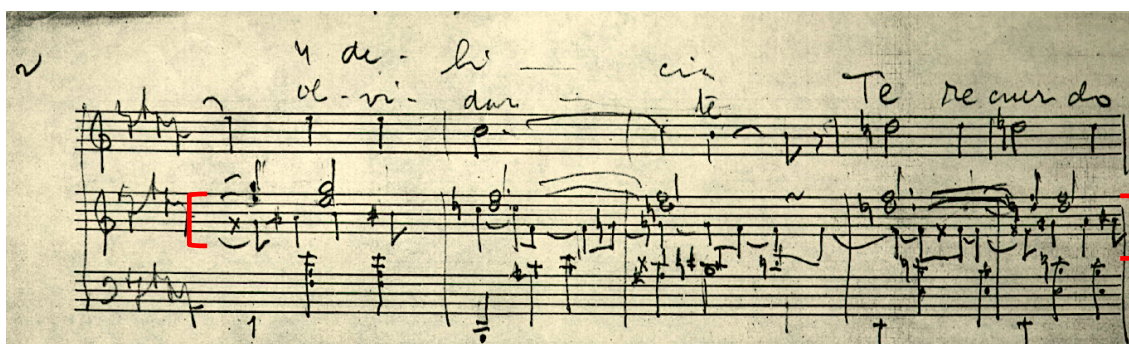


Imagen 11. Valse passionné. Cc. 25-29.

La sección C presenta un nuevo material en el cual las voces inferiores permanecen fijas, mientras la voz superior dobla a la parte vocal. La alternancia de acordes alterados sin tercera (Sol¹¹- Lab⁹) (cc. 40-45) genera una atmósfera de incertidumbre y misterio, y la conducción hacia una semicadencia, pareciera evitar el reposo al enunciarse la eterna incógnita que atormenta al narrador: “¿A dónde estarás?” (ver imagen 12).



Imagen 12. *Valse passionnée*. Cc. 40-44.

La coda nos vuelve a presentar el material de A y finaliza con un acorde con tercera de picardía (c.58), seguido de la tónica con tercera menor y séptima mayor, lo cual brinda dos colores contrastantes, al igual que la paradoja olvido-recuerdo y amor-odio que representa el poema (ver imagen 13).

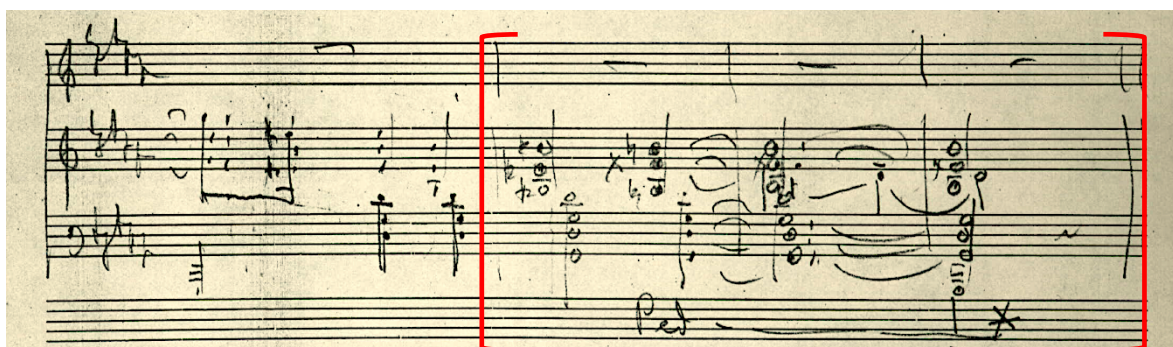


Imagen 13. *Valse passionnée*. Cc. 57-60.

EDICIÓN

En esta sección se presentará primeramente la descripción de las fuentes, su análisis diplomático y su estema para proceder con los criterios de edición, el aparato crítico y las partituras.

FUENTES

SI TU POUVAIS VENIR

FICHA DESCRIPTIVA

A continuación, se muestra la ficha descriptiva de cada uno de los documentos a utilizarse en la edición de la canción *Si tu pouvais venir*. Se trata de un total de cinco manuscritos. Cuatro de ellos pertenecen al acervo Manuel M. Ponce de la UNAM (I-1, I-3, I-4, I-5). El manuscrito I-4 contiene únicamente la línea vocal con la letra original en francés y su adaptación al castellano. El manuscrito I-2 y la información sobre su autoría la obtuve a través de Andrea Montiel¹⁵⁴, pues este pertenece a su colección personal.

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición ¹⁵⁵	I-1
2. Ubicación	Colección Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3. Signatura topográfica	08-612-203
4. Breve descripción de contenidos	Escritura textual y musical. Manuscrito a tinta.
5. Fecha	Sin fecha
6. Copista (s)	Sin firma (copia atribuida a Benito Montiel García Conde por Andrea Montiel)
7. Propiedad	UNAM
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	5
10. Fabricante de papel e identificación del producto	No identificado
Contenidos:	

¹⁵⁴ Andrea Montiel Rimoch (1950) escritora y promotora cultural.

¹⁵⁵ Sigla designada por el editor a cada una de las fuentes usadas en la edición.

11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Si tu pouvais venir
13. Título, citas y mención de autoridades.	Si tu pouvais venir. Romanza para canto y piano
14. Poeta	Charles Fuster
15. Traductor	Sin traducción

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	I-2
2. Ubicación	Archivo de Andrea Montiel Rimoch
3. Signatura topográfica	N.A.
4. Breve descripción de contenidos	Escritura textual y musical. Manuscrito a tinta.
5. Fecha	Sin fecha
6. Copista (s)	Sin firma (copia atribuida a Benito Montiel García Conde por Andrea Montiel)
7. Propiedad	Andrea Montiel Rimoch
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	4
10. Fabricante de papel e identificación del producto	No identificado
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Si tu pouvais venir
13. Título, citas y mención de autoridades.	A Clema M.M.Ponce Si tu pouvais venir Chant et piano
14. Poeta	Charles Fuster
15. Traductor	Sin traducción

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	I-3
2. Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3. Signatura topográfica	08-612-251
4. Breve descripción de contenidos	Escritura textual y musical. Manuscrito a tinta.
5. Fecha	Sin fecha
6. Copista (s)	Sin firma
7. Propiedad	UNAM
Material:	

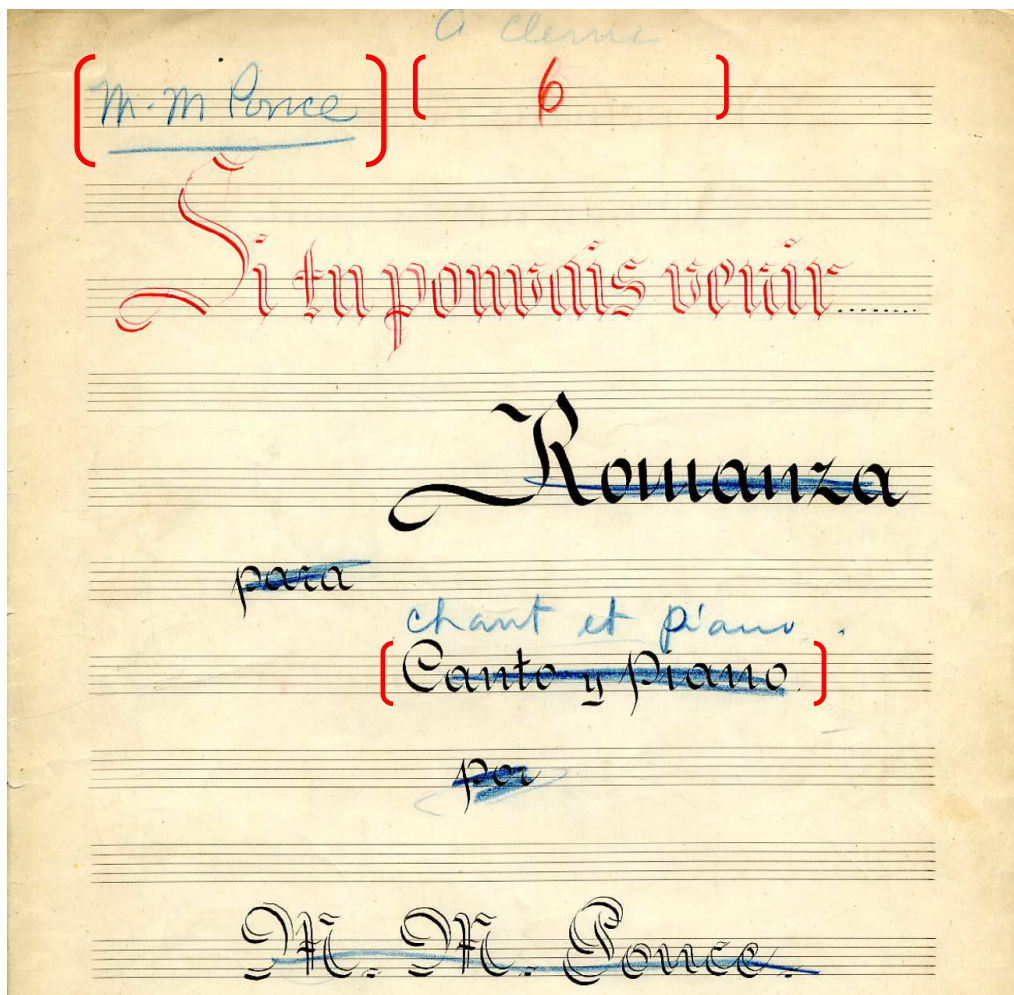
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	7
10. Fabricante de papel e identificación del producto	Sin información
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Si tu pouvais venir
13. Título, citas y mención de autoridades.	_Manuel M. Ponce_ A Clema Maurel 1914.
14. Poeta	Charles Fuster
15. Traductor	J.M.G. de Mendoza

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	I-4
2. Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3. Signatura topográfica	08-612-226
4. Breve descripción de contenidos	Escritura textual y musical. Copia manuscrita por Clema M. Ponce.
5. Fecha	Sin fecha
6. Copista (s)	Clema M. Ponce.
7. Propiedad	UNAM
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	2
10. Fabricante de papel e identificación del producto	Ideal
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Si tu pouvais venir
13. Título, citas y mención de autoridades.	Si tu pouvais venir... (A CLEMA)
14. Poeta	Charles Fuster
15. Traductor	J.M.G. de Mendoza

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	I-5
2. Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3. Signatura topográfica	08-612-188

4. Breve descripción de contenidos	Escritura textual y musical. Copia manuscrita por Clema M. Ponce.
5. Fecha	Sin fecha
6. Copista (s)	Clema M. Ponce.
7. Propiedad	UNAM
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	6
10. Fabricante de papel e identificación del producto	El Lápiz del Águila
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Si tu pouvais venir
13. Título, citas y mención de autoridades.	Manuel M. Ponce Si tu pouvais venir...Si tu pudieras venir
14. Poeta	Charles Fuster
15. Traductor	J.M.G. de Mendoza

ANÁLISIS DIPLOMÁTICO DE LAS FUENTES



Ejemplo 11. Manuscrito I-1 (08-612-203)

El manuscrito I-1 (08-612-203) parece haber sido supervisado por Ponce. Tiene inscripciones en la portada (ver ejemplo 11) e iniciales de Ponce al final del manuscrito (ver ejemplo 12) que se asemejan a la tipografía de Ponce (ver ejemplo 13). El copista aparentemente es Benito Montiel García Conde (ver ejemplos 14 y 15).



Ejemplo 12. Manuscrito I-1 (08-612-203).

[Andantino malinconico] $\text{♩} = 60$ *p espress.*

La lise froide a mis des pleurs sur les cy-

1931

vois bien dor. mir morte per. su - e

sans fleurs fanées et sans ga. lats

sans o. rax

Ejemplo 13. *Un soir*-manuscrito autógrafa (08-61224).

Atolema.

[M. M. Ponce]

Si tu pouvais venir

[Chant et piano]

Allegretto espressivo. *Très doux*

Chant *Si tu pouvais ve nir a*

Piano *rec le ma tin frais, Par les prés me bu leux et sur les fleurs pai*

Pea.

Ejemplo 14. Manuscrito I-2.

El manuscrito I-2 pertenece al archivo de Andrea Montiel Rimoch, hija de Armando Montiel Olvera y Rosa Rimoch.

Armando Montiel Olvera fue alumno de Manuel M. Ponce en el Conservatorio Nacional de México. En la conversación entablada con Andrea Montiel, me ha señalado que el manuscrito tiene la caligrafía de su abuelo Benito Montiel García Conde; así mismo asegura que el manuscrito I-1 (08-612-203) perteneciente a la UNAM es copia de Montiel. (ver ejemplos 11, 14 y 15).

El manuscrito I-2 tiene ya algunas correcciones señaladas en el manuscrito I-1, por lo cual se podría inferir que desciende de él en línea directa.

Probablemente se hayan realizado estas copias en preparación para alguna edición en conjunto con otras de sus piezas en lenguas extranjeras. Por ello la indicación para bajar 1 tono, semejante a la copia de *Sperando, sognando*¹⁵⁶ (ver ejemplo 15* y 16*) y el mismo tipo de diseño que en *Forse*¹⁵⁷ (ver ejemplos 15** y 17**). Tal edición no llegó a realizarse.

Ejemplo 15. Manuscrito I-1 (08-612-203).

¹⁵⁶ Ponce, M. *Sperando, sognando* [partitura]: para voz y piano. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-612247. (s.f.) 1 partitura.

¹⁵⁷ Ponce, M. *Forse* [partitura]: para piano y voz. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-612255. (s.f.) 1 partitura.

Sperando = Sognando

1. tono bajo *

Se a-ma-s-si e un bat-ti-to non di do-lo-re

Ejemplo 16. Manuscrito *Sperando, sognando*.

Forse

a. Croma

Canto y piano.

**
ff. ff. Sence.

Ejemplo 17. Manuscrito *Forse*.

Si tu pouvais venir
A CLEMA MAVREL (1914)

Romanza para Canto y Piano

[Paroles de Ch. Fuster]*

M. M. Ponce.

allegretto espressivo.

** [Tres doux.]

Canto

Piano

* [tu pou-vais ve-nir a-vec te ma-tin frais par
pu-die-ras ve-nir en la ma-na-na zuz por]

El manuscrito I-3 (08-612-251) parece haber sido supervisado, completado o tomado como referencia por Clema para el manuscrito I-5. Ya se encuentra un tono abajo.

El punto de la grafía musical y el título no coincide con el de Clema o el de Ponce. Sin embargo, tiene anotaciones y el texto de la canción con letra de Clema (ver en ejemplo 18 anotación “Paroles de Ch. Fuster”^{*} y texto de la canción^{*} y caligrafía de Clema en ejemplo 19^{*})

Por otra parte, la indicación “tres doux” pareciera letra de Ponce, (ver ejemplo 18^{**} y ejemplo 20^{**}).

Ejemplo 18. Manuscrito I-3 (08-612-251).

Palabras de Ch. Fuster
 Versión al español de J. M. G. de Mendoza

Si tu pouvais venir...
 Si pudieras venir...

Manuel M. Ponce
 a Clema

* *Allegretto espressivo* *Très doux*

Si
 si

Tu pou- vais ve- nir a- rec le ma- tin frais par
 pu- die- ras ve- nir en la ma- ña- na- zul bon

Ejemplo 19. Manuscrito I-5 copia de Clema Maurel.

** [*animando*]

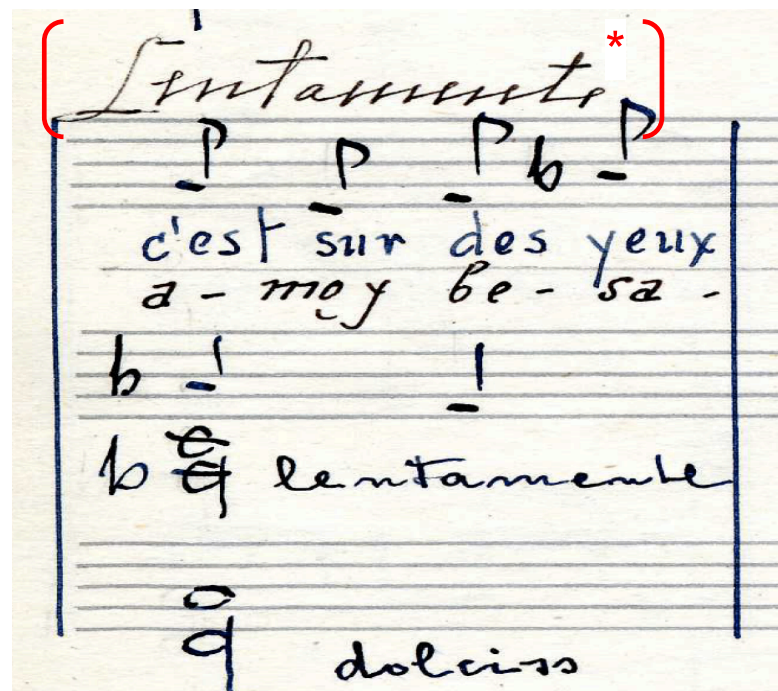
Ch'io ri-po-si
 que re-po-se

Ejemplo 20. Ho bisogno. Manuscrito autógrafo.

El manuscrito I-3 tiene anotaciones con caligrafía distinta que pertenece a Clema (ver en Ejemplo 21 nota puesta en compás 7* y Ejemplo 22*, nota puesta por Clema). Posiblemente el texto fue agregado después.

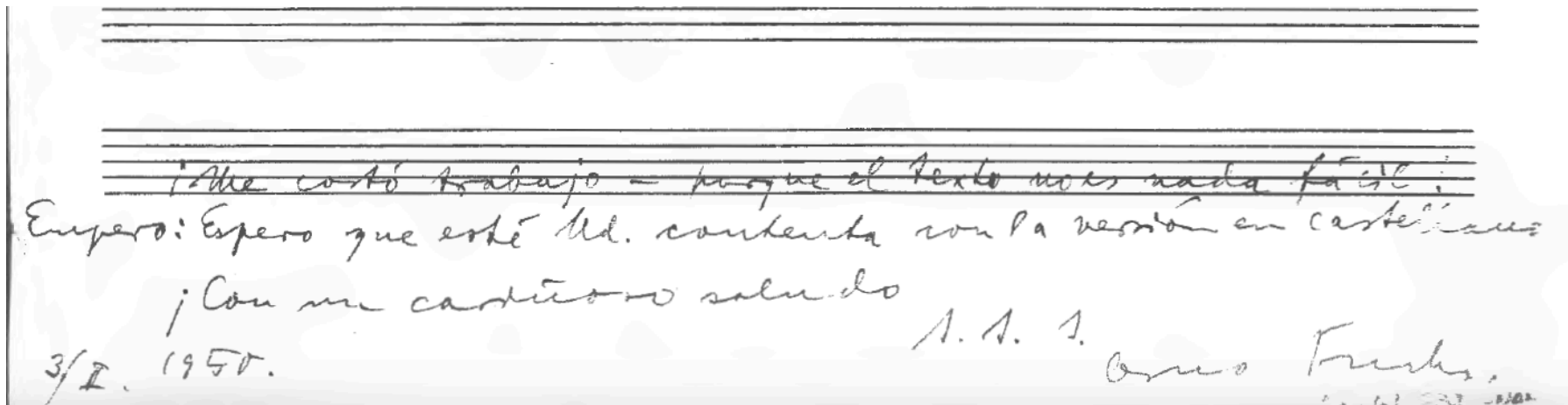


Ejemplo 21. Ho bisogno. Manuscrito autógrafa.



Ejemplo 22. Manuscrito I-3 (08-612-251).

El manuscrito I-4 (08-612-188) probablemente se pueda datar ca. 1950, pues en dicho año Clema mandó realizar las traducciones de algunas piezas en lenguas extranjeras, como parte de su labor en la búsqueda de la edición de toda la música de Ponce (ver ejemplo 23, anotación en manuscrito de traducción de poesías alemanas¹⁵⁸).



The image shows a handwritten manuscript page with musical staves. The text is written in cursive and includes the following:

¡Me costó trabajo - porque el texto no es nada fácil!

Espero: Espero que esté Ud. contenta con la versión en castellano

¡Con un cariñoso saludo

3/I. 1950.

S.S.S.

Arno Fuchs.


Ejemplo 23. Manuscrito de poemas alemanes (08-62238).

La traducción del texto de *Un Soir* (II-4) y *Si tu pouvais venir* (I-4) tienen el mismo papel de la marca Ideal, están engargolados en el mismo cuadernillo y son parte de la misma colección facticia (08-612226) dentro del acervo Manuel M. Ponce de la Facultad de Música de la UNAM (ver ejemplo 24* y 25*).

¹⁵⁸ “¡Me costó trabajo porque el texto no es nada fácil. Espero: Espero que esté Ud. contenta con la versión en castellano ¡Con un cariñoso saludo! S.S.S. Arno Fuchs. 3/I 1950.”

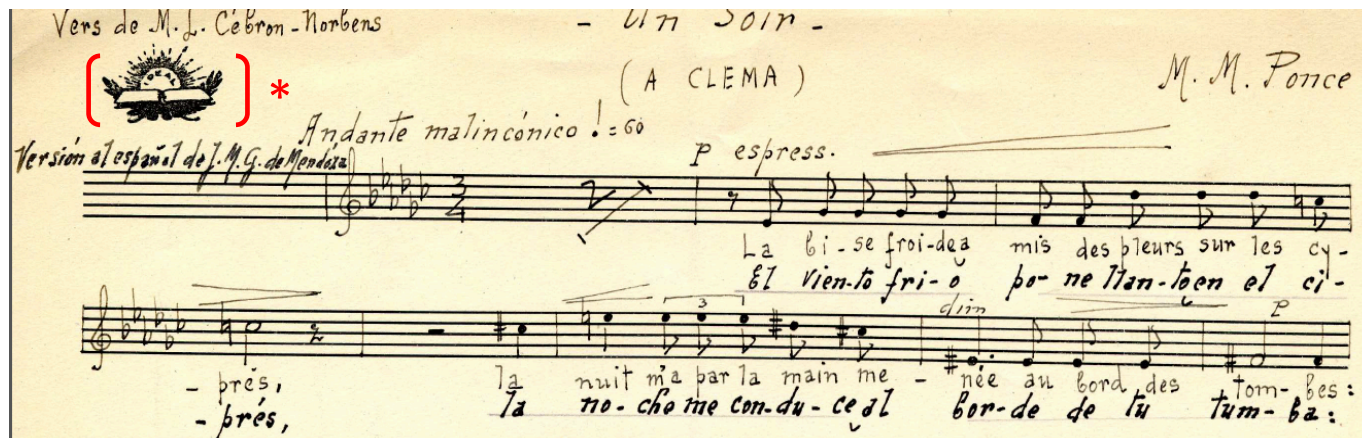
Ponce, M. *Breit über mein Haupt, Ihr Lerchen* [partitura]. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-62238. 1950. 2 partituras.

Vers de M. L. Cèbron - Norbens - Un Soir - (A CLEMA) M. M. Ponce

 *
 Version al español de J. M. G. de Mendoza

Andante malinónico! = 60 *P espress.*

La bi-se froi-dea mis des pleurs sur les cy-
 Et vien-to fri-o po-ne Nan-toen el ci-
 - près, la nuit ma par la main me - née au bord des tom-bes:
 - près, la no-che me con-du-ce à l' bor-de de tu tum-ba:



Ejemplo 25. Manuscrito II-4 (08-612226).

Poésie de Ch. Fuster. Si tu pouvais venir... (A CLEMA) M. M. Ponce

 *

Allegretto espressivo *Très doux*

Si tu pouvais ve - nir a -
 Si pu-die-ras ve - nir en
 - rec le ma-tin frais, Par les près né-bu-leux et sur les fleurs pai-
 la ma-ña-na a - zú!, Por los pra-dos en flor, so-bre la yer - de



Ejemplo 24. Manuscrito I-4 (08-612226).

De los los 31 poemas para canto y piano compuestos por Ponce, 28 fueron dedicados a Clema. De los 3 poemas editados en el presente trabajo, *Si tu pouvais venir* y *Un Soir* están dedicados a ella.

Clema, como mezzosoprano estrenó gran parte de la obra vocal de Ponce. También realizó las tareas de copiado y organización de los manuscritos de su esposo. A la muerte del compositor se dedicó a organizar y proteger su archivo y a pugnar por la publicación de sus obras. En febrero de 1952 sufrió una embolia que la paralizó. Murió en 1966¹⁵⁹.

159

Barrón Corvera, J. (2014). *Escritos en torno a la Música Mexicana*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Je te che-ri-rai
y tan-to te que-

El Lápiz del Águila *

El manuscrito I-5 tiene la misma marca de papel “El Lápiz del Águila” que la traducción de los poemas alemanes de 1950 (08-62238). (Ver ejemplos 26* y 27*)

Ejemplo 27. Manuscrito I-5.

Fel-sen-zand lässt schies-sen die Strah-ten bis
re re-reflejan los rayos zen-

El Lápiz del Águila *

Ejemplo 26. Manuscrito de poemas alemanes (08-62238).

El manuscrito de la canción *Un soir* (II-5) está fechado en 1950 (ver ejemplo 28*), tiene el mismo diseño y traductor que el manuscrito I-5, por lo cual podríamos reafirmar que I-5 podría datarse *circa* 1950 (ver ejemplos 29* y 35* pág. 88).

senza rall. e smorzando

PP

Comp: Mayo 2-1921
Cop: C.M.P. 24-Enero 1950

Ejemplo 29. Manuscrito II-5 (08-612-164).

Palabras de Ch. Fuster
Versión al español de J.M.G. de Mendoza

Si tu pourrais venir
Si pudieras venir

Manuel M. Ponce
a Clema

Allegretto espressivo

Très doux

Si
Si

Ejemplo 28. Manuscrito I-5.

FILIACIÓN ESTEMÁTICA

Cronología de fuentes primarias a partir de su cotejo y la revisión de fuentes bibliográficas perimusicales.

Orden cronológico	Signatura topográfica	Título y mención de autoridades	Filiación estemática	Contenido	Sigla utilizada en esta edición	Fecha
1	08-612-203	Si tu pouvez venir. Romanza para canto y piano	Primer idiógrafo (con supervisión del autor)	Notación musical y texto. Manuscrito a tinta de Benito Montiel	I-1	Sin fecha
2	N.A.	A Clema M.M.Ponce Si tu pouvez venir	Desciende del primer idiógrafo	Notación musical y texto. Manuscrito a tinta de Benito Montiel	I-2	Sin fecha
3	08-612-251	Si tu pouvez venir. Romanza para canto y piano. Paroles de Ch. Fuster.	Segundo idiógrafo. Revisado y corregido por Ponce y Clema.	Notación musical y texto. Manuscrito a tinta.	I-3	Sin fecha
4	08-612-226	Un soir. Si tu povais venir	Desciende del primer idiógrafo.	Notación musical y texto. Copia manuscrita por Clema M. Ponce.	I-4	Ca.1950
5	08-612-188	Si tu pouvez venir = Si tu pudieras venir	Desciende en línea directa de I-4	Notación musical y texto. Copia manuscrita a tinta por Clema M. de Ponce	I-5	Ca.1950

UN SOIR

FICHAS DESCRIPTIVAS

Enseguida se presentan las fichas descriptivas de los documentos a utilizarse en la edición de la pieza *Un soir*.

Son cinco fuentes, cuatro pertenecientes al acervo Manuel M. Ponce de la UNAM (II-1, II-2, II-4, II-5).

El manuscrito II-4 se encuentra en el mismo cuadernillo que la fuente I-4 (*Si tu pouvais venir*). Ambas partituras contienen únicamente las líneas vocales con las letras originales en francés y su adaptación al castellano.

La fuente II-2 contiene las partes de la pieza para cuarteto de cuerdas. Se encuentra en el mismo cuadernillo que las partes para cuarteto de cuerdas de las canciones *La Mort* y *Two Songs*¹⁶⁰. Esta versión fue estrenada en 1934 en París.

El manuscrito II-3 pertenece a la colección personal de Andrea Montiel.

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	II-1
2. Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3. Signatura topográfica	08-612-224
4. Breve descripción de contenidos	Texto y notación musical. Manuscrito a lápiz firmado por Ponce.
5. Fecha	2-mayo-1921
6. Copista (s)	N.A.
7. Propiedad	UNAM
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios	3
10. Fabricante de papel e identificación del producto	No identificado
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Un soir

¹⁶⁰ Ponce, M. *Un soir, La Mort, Two Songs* [partitura]. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-612344. (s.f.) 3 partituras.

13. Título, citas y mención de autoridades	Vers de Mad. Cebron Norbens -Un soir-
14. Poeta	Mad. [sic] Cebron Norbens
15. Traductor	Sin traducción

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	II-2 (II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4)
2. Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3. Signatura topográfica	08-612-344
4. Breve descripción de contenidos	Texto y Notación musical. Juego de partes para cuarteto de cuerdas. Manuscrito a tinta firmado por Ponce.
5. Fecha	Sin fecha (1934)
6. Copista (s)	
7. Propiedad	UNAM
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	4
10. Fabricante de papel e identificación del producto	No identificado
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Un soir
13. Título, citas y mención de autoridades	-Un soir-
14. Poeta	Mad. [sic] Cebron Norbens
15. Traductor	Sin traducción

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	II-3
2. Ubicación	Archivo de Andrea Montiel Rimoch
3. Signatura topográfica	NA
4. Breve descripción de contenidos	Texto y notación musical. Manuscrito a tinta.
5. Fecha	Sin fecha
6. Copista (s)	Sin firma (Benito Montiel García Conde)
7. Propiedad	Andrea Montiel Rimoch
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	4
10. Fabricante de papel e identificación del producto	No identificado

Contenidos:	
11.Compositor	Manuel M. Ponce
12.Título	Un soir
13. Título, citas y mención de autoridades	Un Soir A Clema M.M.Ponce Vers de Mad. [sic] Cebron Norbens
14. Poeta	Mad. Cebron Norbens
15.Traductor	NA

Identidad:	
1.Sigla del código usado en la edición	II-4
2.Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3.Signatura topográfica	08-612-226
4.Breve descripción de contenidos	Texto y notación musical. Copia manuscrita por Clema M. Ponce.
5.Fecha	Sin fecha
6.Copista (s)	Clema M. Ponce.
7.Propiedad	UNAM
Material:	
8.Soporte	Papel
9.Número de folios y guardas volantes	1 (en par con <i>Si tu pouvais venir</i>)
10.Fabricante de papel e identificación del producto	Ideal
Contenidos:	
12.Compositor	Manuel M. Ponce
13.Título	Un soir
13. Título, citas y mención de autoridades	“Vers de M.L. Cébron-Norbens -Un soir-“
14.Poeta	“Mad. Cebron Norbens”
15.Traductor	“J.M.G. de Mendoza”

Identidad:	
1.Sigla del código usado en la edición	II-5
2.Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3.Signatura topográfica	08-612-164
4.Breve descripción de contenidos	Texto y notación musical. Copia manuscrita por Clema M. Ponce.
5.Fecha	24- enero-1950
6.Copista (s)	Clema M. Ponce.
7.Propiedad	UNAM

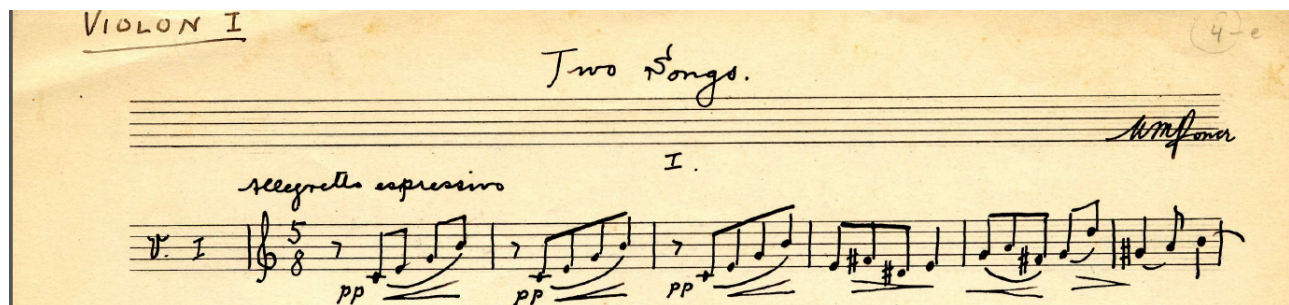
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	4
10. Fabricante de papel e identificación del producto	Ideal
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Un soir
13. Título, citas y mención de autoridades	Vers de Mad.[sic] Cébron-Norbens - Un soir-
14. Poeta	Mad. [sic] Cebbron Norbens
15. Traductor	J.M.G. de Mendoza

ANÁLISIS DIPLOMÁTICO DE LAS FUENTES

Un Soir

Reseña en periódico *Figaro* de París menciona el estreno de esta pieza en su versión para cuarteto de cuerdas y voz (II-2 / II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4) en el año de 1934 en la Escuela Normal de Música de París¹⁶¹. La cantante fue Clema Maurel. En el mismo concierto se tocaron *La Mort* y *Two Songs* de Tagore, también para cuarteto de cuerdas y voz.

El conjunto de partes de las cuatro piezas se encuentra en el mismo cuadernillo o colección facticia (08-612-344) dentro del acervo Manuel M. Ponce de la Facultad de Música de la UNAM (ver ejemplos 30, 31 y 32).



Ejemplo 30. Manuscrito 08-612-344, partícula de violín I, *Two songs*.

Ejemplo 31. Manuscrito 08-612-344, partícula de violín I, *Un soir*.

Ejemplo 32. Manuscrito 08-612-344, partícula de violín I, *La mort*.

¹⁶¹ Barrón Corvera, J. *Op. cit.* P.161.

El manuscrito II-3 pertenece al archivo de Andrea Montiel Rimoch.

Andrea Montiel señala que el manuscrito tiene la caligrafía de su abuelo Benito Montiel García Conde (comunicación personal, 25 de febrero de 2021) (ver ejemplo 33).

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Un Soir" is written in a large, elegant cursive script and underlined. Below it, the name "A Clema" is written on the left and "M. M. Ponce" on the right, both underlined. A third line contains the text "Vers. de" above "Mad. Cebon Norbans". The score begins with the tempo marking "Andantino malinconico" and a metronome marking of 60. The vocal part is labeled "Canto" and starts with a rest, followed by the lyrics "La bri se froide a". The piano part is labeled "Piano" and features a piano dynamic marking "p". The music is written in 3/4 time with a key signature of three flats.

Ejemplo 33. Manuscrito II-3.

El traductor José María González de Mendoza hace la adaptación al español en II-4. En el ejemplo 34 podemos observar que II-4 contiene únicamente la línea vocal con el texto original y la traducción. En II-5 encontramos ya la partitura completa de piano y voz con la traducción al castellano, por lo cual se puede deducir que II-5 desciende directamente de II-4 (ver ejemplos 34* y 35*).

Vers de M.-L. Cèbron-Norbens - Un Soir -
 (A CLEMA) M. M. Ponce

Andante malinónico ♩ = 60 *P espress.*

Version al español de J. M. G. de Mendoza *

La bi-se froi-dea mis des pleurs sur les cy-
 Et vien-tô fri-ô po-ne Nan-tôen et ci-
 - près, la nuit ma par la main me - née au bord des tom-bes:
 - près, la no-cho me con-du-ce al bor-de de tu tum-ba:

Ejemplo 34. Manuscrito II-4 (08-612226).

Vers de Mad. Cèbron-Norbens - Un Soir -
 (a Clema) M. M. Ponce

Andantino malinónico ♩ = 60 *P espress.*

Version al español de J. M. González de Mendoza *

La bi-se froi-dea mis des pleurs sur les cy-
 Et vien-tô fri-ô po-ne Nan-tôen et ci-

Ejemplo 35. Manuscrito II-5 (08-612-164).

FILIACIÓN ESTEMÁTICA

Cronología de fuentes primarias a partir de su cotejo y la revisión de fuentes bibliográficas perimusicales.

Orden cronológico	Signatura topográfica	Título y mención de autoridades	Filiación estemática	Contenido	Sigla utilizada en esta edición	Fecha
1	08-612-224	Un soir. Vers. De Mad. Cebron Norbens.	Original, unicus (única mano), autógrafo, antígrafo (copia modelo)	Notación musical y texto. Manuscrito o a lápiz firmado por Ponce.	II-1	2-mayo-1921
2	08-612-344	Two songs : un soir. -- La mort	Autógrafo.	Notación musical y texto. Manuscrito o a tinta firmado por Ponce. (Partes para cuarteto de cuerdas)	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4(A)	Ca. 1934
3	N.A.	Un soir. A Clema M.M. Ponce Vers de Mad. Cebron Norbens	Apógrafa	Notación musical y texto. Copia de Benito Montiel.	II-3	Sin fecha
4	08-612-226	Un soir. Si tu povais venir	Apógrafa (copia de la original)	Notación musical y texto. Copia manuscrita por	II-4	Ca. 1950

				Clema M. Ponce.		
5	08-612-164	Un soir	Apógrafa (copia de la original)	Notación musical y texto. Copia manuscrita por Clema M. de Ponce.	II-5	24-enero-1950

VALSE PASSIONNÉE

A la fecha se ha localizado únicamente una fuente de la canción *Valse Passionnée*. Se trata de un manuscrito autógrafo sin fecha.

A continuación se encuentra la ficha descriptiva del documento.

FICHA DESCRIPTIVA

Identidad:	
1. Sigla del código usado en la edición	III
2. Ubicación	Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.
3. Signatura topográfica	08-612-462
4. Breve descripción de contenidos	Texto y notación musical. Manuscrito a lápiz firmado por Ponce.
5. Fecha	Sin fecha
6. Copista (s)	
7. Propiedad	UNAM
Material:	
8. Soporte	Papel
9. Número de folios y guardas volantes	3
10. Fabricante de papel e identificación del producto	Wagner y Levien
Contenidos:	
11. Compositor	Manuel M. Ponce
12. Título	Valse Passionnée
13. Título y citas	Palabras de Noe Mac Ulpmen -Valse Passionnée-
14. Poeta	Manuel M. Ponce bajo el seudónimo de Noe Mac Ulpmen
15. Traductor	N.A.

CRITERIOS DE EDICIÓN

En los casos donde ninguna lección pueda clasificarse como error claro se favorecerá la fuente considerada más antigua, la encontrada en el mayor número de fuentes o la derivada de la idea del estilo musical de la obra a partir de su evaluación crítica y comprensión histórica¹⁶².

La presente edición es un texto ecléctico, pues considera e incluye grafías pertenecientes a todos los manuscritos disponibles¹⁶³.

Se agregó a la edición la numeración de compases y letras de ensayo. Estas no estaban presentes en los manuscritos.

Se han colocado entre corchetes todas las grafías que fueron agregadas.

Están marcadas con asterisco las grafías que fueron modificadas.

Todas las adiciones y modificaciones están explicitadas en el aparato crítico.

La ortografía del texto en francés de *Un soir* y *Si tu pouvais venir* se mantuvo como aparece en las publicaciones originales de ambos poemas.

Las presentes ediciones incluyen la traducción del texto al español, aun cuando estas fueron realizadas posteriormente a la muerte del compositor.

Se actualizó la ortografía del título *Valse Passionnée* del manuscrito.

Las indicaciones de dinámica, agógica, tempo y carácter de las dos versiones de *Un soir* fueron empatadas. En la partitura están marcados entre corchetes los sitios en que se agregó información proveniente de la versión para voz y piano a la versión para voz y cuarteto de cuerdas, y viceversa.

¹⁶² Grier, J. (2008). La edición crítica de música. Historia, método y práctica. Madrid: Akal. Pp. 17, 23, 102.

¹⁶³ *Ibid.* Pp. 94-99.

APARATO CRÍTICO

SI TU POUVAIS VENIR			
Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
1	I-1, I-2	Indicación de <i>sf</i>	<i>sf</i>
	I-3, I-5	Indicación de <i>f</i>	
12	I-1, I-4	En la línea vocal hay ligadura de articulación del primero al segundo tiempo	Con ligadura de articulación del primero al segundo tiempo.
	I-3, I-2, I-5	En la línea vocal no hay ligadura de articulación	
16	I-1	En la línea vocal, la segunda nota es Do con corrección posterior a Re	Las tres notas se mantienen en Re.
	I-3, I-4 y I-5	En la línea vocal las tres notas se mantienen en Do (un tono abajo por transportación)	
	I-2	No hay regulador de <i>crescendo</i>	Regulador de <i>crescendo</i>
	I-1, I-3, I-4 y I-5	Hay regulador de <i>crescendo</i>	
17	I-2	No hay regulador de <i>diminuendo</i>	Regulador de <i>diminuendo</i>
	I-1, I-3, I-4 y I-5	Hay regulador de <i>diminuendo</i>	
18	I-1, I-2, I-3 y I-4	En la línea vocal hay ligadura del primero al segundo tiempo	Ligadura del primer al segundo tiempo en la línea vocal
	I-5	En la línea vocal no hay ligadura del primero al segundo tiempo	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
19	I-1	Primer octavo en la línea vocal es Re con corrección posterior a Mi	Primer octavo es Mi
	I-2, I-3, I-4 y I-5	Primer octavo en la línea vocal es Re (tono abajo por transportación)	
	I-2	Falta línea adicional en línea del bajo en segundo tiempo	Descartado. Error claro
20	I-1 y I-4	Hay doble barra al finalizar el compás	Hay doble barra al finalizar el compás
	I-2, I-3 y I-5	No hay doble barra al finalizar el compás	
23	I-2	Falta corchete en segunda nota de línea soprano en el piano	Descartado. Error claro
24	I-5	En la m.i. el primer octavo es Si y Mi (tono abajo por transportación). Disímil a compás 40.	Fa en primer octavo de m.i. Símil a c.40.
	I-3	En la m.i. el primer octavo es Mi	
	I-1 y I-2	En la m.i. el primer octavo Fa. Símil a c.40.	
25	I-1	El bemol del segundo octavo en la línea de tenor del piano está puesto posteriormente como corrección	La bemol en segundo octavo de la línea tenor del piano
26	I-1	M.i. en voz de tenor es Fa sostenido	Fa natural en m.i. en voz de tenor
	I-2	M.i. en voz de tenor es Fa natural	
	I-3 y I-5	M.i. en voz de tenor es Mi bemol	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
28	I-1 y I-2	No hay coma entre las palabras <i>frais</i> y <i>je</i>	Coma entre las palabras <i>frais</i> y <i>je</i>
	I-3, I-4 y I-5	Hay coma entre las palabras <i>frais</i> y <i>je</i>	
29	I-1	En el acorde del primer tiempo las dos notas inferiores están puestas posteriormente como corrección	Se mantienen las dos notas inferiores puestas posteriormente como corrección (Si y Mi), tal como se encuentra en el resto de los manuscritos.
37	I-1, I-3 y I-5	M.i. en línea del tenor es una negra seguida de dos corcheas. Es disímil a c. 21	Dos corcheas seguidas de una negra en línea del tenor. Similar a c. 21
	I-2	Tiene sobrepuesta corrección en línea del tenor a dos corcheas seguidas de una negra. Es similar a c. 21	
44	I-1	Primer acorde, tercera voz es Do natural	Primer acorde, tercera voz es Do sostenido, similar a acorde anterior
	I-2, I-3 y I-5.	Primer acorde, tercera voz es Do sostenido, similar a acorde anterior. (o su equivalente Si natural)	
45	I-1	Primera nota en línea vocal tiene <i>marcato</i>	Primera nota en línea vocal con <i>marcato</i>
	I-2, I-3, I-4 y I-5	Primera nota en la línea vocal no tiene indicación de articulación	
52	I-1	Hay corchete	Hay corchete
	I-2, I-3, I-5	Sin corchete	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
57	I-1, I-3, I-5	Segunda voz en m.d. en segunda semicorchea es La sostenido (o su equivalente Sol sostenido)	Segunda voz en m.d. en segunda semicorchea es La sostenido
	I-2	Segunda voz en m.d. en segunda semicorchea es La natural	
58	I-3, I-5	La última corchea de la voz alto en la m.d. es Si bemol (un tono abajo por transportación)	La última corchea de la voz alto en la m.d. es Do becuadro
	I-1	La última corchea de la voz alto en la m.d. es Do sostenido	
59	I-1, I-2	Primera nota del bajo es negra con punto. Segunda nota del bajo es corchea.	Primera nota del bajo es negra con punto. Segunda nota del bajo es corchea.
	I-3 y I-5	Primera y segunda nota del bajo están escritas como negras	
60	I-2	Primer grupeto en la voz de tenor tiene <i>divisi</i> con Re bemol y Mi	Si bemol en primer grupeto en la voz de tenor
	I-1, I-3, I-5	Primer grupeto en la voz de tenor tiene únicamente Si bemol (o su equivalente La bemol)	
64	I-2	En la m.i. la última corchea es Do sostenido	Do natural en la última corchea de la m.i.
	I-1, I-3, I-5	En la m.i. la última corchea es Do natural o su equivalente Si bemol	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
66	I-1 y I-2	La blanca en el bajo está ligada a la blanca de compás 67. Símil a cc. 62-63	La blanca en el bajo está ligada a la blanca de compás 67. Símil a cc. 62-63
	I-3, I-5	No hay ligadura en el bajo. Disímil a cc. 62-63	
	I-2	La segunda nota de la línea soprano en la m.d. es Si bemol con corrección posterior a Si natural	Si bemol en la línea soprano de la m.d.
	I-1, I-3, I-5	La segunda nota de la línea soprano en la m.d. es Si bemol (o su equivalente La bemol)	
68	I-1	Indicación de <i>f</i>	Indicación de <i>f</i>
	I-2, I-3, I-4, I-5	No hay <i>f</i>	
69	I-1, I-2, I-4	Indicación de <i>p</i>	Indicación de <i>p</i>
	I-3, I-5	No hay indicación de <i>p</i>	
	I-1, I-2,	Segunda voz de la m.i. es Sol	Segunda voz de la m.i. es La. Símil al compás anterior
	I-3, I-5	Segunda voz de la m.i. es Sol. Símil al compás anterior (un tono abajo por transportación)	
71	I-1	La segunda corchea de la voz soprano del piano tiene el Si bemol corregido posteriormente	Si bemol en la segunda corchea de la voz soprano del piano
	I-2	La segunda corchea de la voz soprano del piano es Si bemol	
	I-3	La segunda corchea en la voz soprano del piano es La	

		bemol (un tono abajo por transportación)	
	I-5	La segunda corchea en la voz soprano del piano es La natural	
74	I-1, I-4	Calderón en la primera corchea de la voz	Calderón en la primera corchea de la voz
	I-3, I-2 y I-5	Sin calderón	
75	I-1, I-2, I-4	Indicación de <i>dolcissimo</i>	Indicación de <i>dolcissimo</i>
	I-3 y I-5	Sin indicación de <i>docissimo</i>	
77	I-1 y I-2	Indicación de <i>sf</i>	Indicación de <i>sf</i>
	I-3 y I-4	Indicación de <i>f</i>	

UN SOIR (VOZ Y PIANO)			
Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
3	II-1, II-3	Mi bemol en la m.i. es blanca con punto	Mi bemol en m.i. es blanca con punto
	II-5	Mi bemol en la m.i. es blanca	
7	II-1, II-3	Las primeras dos corcheas de la m.d. en la voz de alto son Do natural	Las primeras dos corcheas de la m.d. en la voz de alto son Do natural
	II-5	Las primeras dos corcheas de la m.d. en la voz de alto son Do bemol	
	II-1 y II-3	Hay Sol sostenido en las primeras cuatro corcheas de la m.d. en la voz de tenor	Hay Sol sostenido en las primeras cuatro corcheas de la m.d. en la voz de tenor
	II-5	Hay Sol natural en las primeras cuatro corcheas de la m.d. en la voz de tenor	
	II-1 y II-3	La línea vocal en el tercer tiempo tiene dos corcheas	La línea vocal en el tercer tiempo tiene dos corcheas
	II-5	La línea vocal en el tercer tiempo tiene dos negras	
8	II-1 y II-3	El tercer tiempo en la línea vocal son dos corcheas	El tercer tiempo en la línea vocal son dos corcheas
	II-5	El tercer tiempo en la línea vocal son dos negras	
	II-5	Primera nota en la voz se sugiere Mi becuadro (Carlos Vázquez)	Descartado

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
9	II-1	En la voz de tenor en la m.i. la primera corchea del tercer tiempo no tiene indicación de alteración	En la voz de tenor en la m.i. la primera corchea del tercer tiempo es La becuadro
	II-5	En la voz de tenor en la m.i. la primera corchea del tercer tiempo es La becuadro puesto a lápiz posteriormente	
	II-3	En la voz de tenor en la m.i. la primera corchea del tercer tiempo es La becuadro	
11	II-3	En las últimas dos corcheas en voz de tenor de la m.d. falta la línea adicional en Do (se lee Re)	Últimas dos corcheas en voz de tenor de la m.d. es Do
	II-1 y II-5	Últimas dos corcheas en voz de tenor de la m.d. es Do	
	II-1, II-4, II-5	Regulador de <i>crescendo</i> de c.10 a c.11	Regulador de <i>crescendo</i> de c.10 a c.11
	II-3	No hay regulador	
12	II-1 y II-5	Regulador a <i>diminuendo</i> de c.12 a c.13	Regulador a <i>diminuendo</i> de c.12 a c.13
	II-2-1, II-2-2, II-2-4, II-3	Regulador a <i>crescendo</i>	
14	II-1, II-4, II-5	Regulador de <i>crescendo</i> de c.13 a c.14	Regulador de <i>crescendo</i> de c.13 a c.14
	II-3	No hay regulador de <i>crescendo</i>	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
15	II-1, II-5	Regulador de <i>diminuendo</i> en el último tiempo	Regulador de <i>diminuendo</i> en el último tiempo
	II-3	Regulador de <i>diminuendo</i> en los dos últimos tiempos de la línea vocal. Sin regulador en el piano.	
	II-4	Sin regulador	
16	II-1, II-3, II-5	Indicación de <i>p</i>	Indicación de <i>p</i>
	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Indicación de <i>pp</i>	
	II-1, II-3, II-5	Sin regulador	Regulador de crescendo. Símil a versión para cuarteto de cuerdas
	II-1, II-5	Sin indicación de dinámica	Indicación de <i>f</i>
	II-3	Indicación de <i>f</i>	
18	II-1, II-3, II-5	Sin regulador	Regulador de <i>diminuendo</i> . Símil a versión para cuarteto de cuerdas
19	II-1, II-3	En la línea vocal la primera nota es Si bemol blanca	En la línea vocal la primera nota es Si bemol blanca para texto en francés y dos Si bemol negras con para texto en español
	II-4, II-5	En la línea vocal hay dos Si bemol negras con ligadura	
20	II-1, II-3, II-4	La línea vocal en el tercer tiempo tiene dos corcheas	La línea vocal en el tercer tiempo tiene dos corcheas
	II-5	La línea vocal en el tercer tiempo tiene dos negras	
	II-1, II-5	Indicación <i>col canto, un po' più mosso</i>	Indicación <i>col canto, un po' più mosso</i>
	II-3	Sin indicación <i>col canto</i>	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
21	II-1, II-5, II-4	Regulador de <i>diminuendo</i> en los últimos dos tiempos	Regulador de <i>diminuendo</i> en los últimos dos tiempos
	II-3	No hay regulador	
23	II-1, II-4, II-5	Sin indicación de tempo	<i>Poco rall.</i> Símil a la versión para cuarteto de cuerdas
	II-3	<i>Rall.</i>	
	II-1	Regulador de <i>diminuendo</i> en voz y piano en los últimos dos tiempos	Regulador de <i>diminuendo</i> en voz y piano en los últimos dos tiempos
	II-3, II-4	Regulador de <i>diminuendo</i> en la voz durante todo el compás	
	II-5	Regulador de <i>diminuendo</i> en la voz durante el último tiempo, regulador en el piano en los últimos dos tiempos	
24	II-1, II-3	Último acorde es corchea	Último acorde es corchea
	II-5	Último acorde es negra	
25	II-4	En texto hay punto y coma después de la exclamación "Ah!"	Sin punto y coma (igual que en el poema original)
	II-1, II-3, II-5	Sin punto y coma	
	II-1, II-4, II-5	Indicación <i>p</i> y <i>dolcemente</i> en la línea vocal, indicación de <i>pp</i> en el piano	Indicación <i>p</i> y <i>dolcemente</i> en la voz, indicación de <i>pp</i> en el piano
	II-3	Sin indicación	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
26	II-1, II-3 y II-2-4	En el segundo tiempo en la m.i. hay corchea con punto y semicorchea (Do y Si)	En el segundo tiempo en m.i. hay corchea con punto y semicorchea (Do y Si)
	II-5	En el segundo tiempo en m.i. únicamente hay blanca con punto Do	
	II-1, II-4, II-5	Regulador crescendo en dos últimos tiempos	Regulador crescendo en dos últimos tiempos
	II-3	Sin regulador	
27	II-1, II-3, II-4	En la voz en el tercer tiempo hay corchea y dos semicorcheas	En la voz en el tercer tiempo hay corchea y dos semicorcheas
	II-5	En la voz en el tercer tiempo hay tres negras	
	II-1, II-4, II-5	Regulador de <i>diminuendo</i> en el piano a partir del segundo tiempo y en la voz del último tiempo de 27 al primer tiempo de c. 28	Regulador de <i>diminuendo</i> en el piano a partir del segundo tiempo y en la voz del último tiempo de 27 al primer tiempo de c. 28
	II-3	Indicador de <i>cresc.</i> en la voz	
28	II-1 y II-5	Última semicorchea de la m.i. es Do sostenido- Mi	Última semicorchea de la m.i. es Re sostenido
	II-3	Última semicorchea de la m.i. es Re sostenido	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
29	II-3	Faltan ligaduras en las tres primeras notas de las líneas soprano y alto del piano	Hay ligaduras en las tres primeras notas de las líneas soprano y alto del piano
	II-1, II-5	Hay ligaduras en las tres primeras notas de las líneas soprano y alto del piano	
30	II-1, II-3	El tercer tiempo de la voz es corchea con punto y semicorchea	El tercer tiempo de la voz es corchea con punto y semicorchea
	II-5	El tercer tiempo de la voz es corchea y semicorchea	
	II-3	Faltan ligaduras en las tres primeras notas de las líneas soprano y alto del piano	Hay ligaduras en las tres primeras notas de las líneas soprano y alto del piano
	II-1, II-5	Hay ligaduras en las tres primeras notas de las líneas soprano y alto del piano	
31	II-1, II-3, II-5	No hay ligadura entre segundo y tercer tiempo del piano.	Sí hay ligadura entre segundo y tercer tiempo del piano. Símil a los dos compases anteriores.
32	II-3	Faltan ligaduras en la línea soprano del piano	Hay ligaduras en la línea soprano del piano
	II-1, II-5	Hay ligaduras en la línea soprano del piano	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
33	II-1 y II-5	Las corcheas con puntillo del primer tiempo en las voces alto y soprano de la m. d. están ligadas a las corcheas del segundo tiempo	Las corcheas con puntillo del primer tiempo en las voces alto y soprano de la m.d. están ligadas a las corcheas del segundo tiempo
	II-3	Las corcheas con puntillo del primer tiempo en las voces alto y soprano de la m.d. no están ligadas a la siguiente corchea	
	II-1, II-5	Indicación de <i>p</i> en segundo tiempo	Indicación de <i>p</i> en segundo tiempo
	II-3	Sin indicación de dinámica	
35	II-1, II-5	Indicación de <i>p</i> en la voz. Sin indicación de dinámica en el piano	Indicación de <i>p</i> en la voz. Sin indicación de dinámica en el piano
	II-3	Sin indicación de dinámica	
36	II-1, II-5	Última corchea en línea soprano del piano es Do bemol	Última corchea en línea soprano del piano es Do becuadro. Símil a la línea vocal.
	II-3	Última corchea en línea soprano del piano es Do becuadro. Símil a la línea vocal.	
39	II-1 y II-5	Ligadura de fraseo en la línea vocal	Ligadura de fraseo en la línea vocal
	II,3 y II-4	Sin ligadura en la línea vocal	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
41	II-3	Regulador de <i>diminuendo</i> en piano y voz a lo largo del compás	Sin regulador
	II-1, II-4, II-5	Sin regulador	
46	II-3	Indicación <i>col canto</i>	Sin indicación <i>col canto</i>
	II-1, II-5	Sin indicación <i>col canto</i>	
48	II-1, II-3	Si becuadro en blanca en la m.i.	Si becuadro en blanca en la m.i.
	II-5	Becuadro añadido posteriormente como corrección	
	II-1, II-4, II-5	Regulador de crescendo en la línea vocal	Regulador de crescendo en la línea vocal
	II-3	No hay regulador	
49	II-1, II-5	Regulador de <i>crescendo</i>	Regulador de <i>crescendo</i>
	II-3	Sin regulador	
50	II-1, II-5	Regulador de <i>diminuendo</i>	Regulador de <i>diminuendo</i>
	II-3	Sin regulador	
53	I-1, I-5	Indicación <i>senza rall. e smorzando</i>	Indicación <i>senza rall. e smorzando</i>
	I-3	Indicación <i>rall. e smorzando</i>	

UN SOIR (CUARTETO DE CUERDAS Y VOZ)

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
7	II-2-1, II-2-2, II-2-3	Regulador de <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i>	Regulador de <i>crescendo</i> . Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-4	Sin regulador	
8	II-2-1, II-2-2, II-2-3	Indicación de <i>pp</i>	Regulador de <i>diminuendo</i> . Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-4	Sin indicador de dinámica	
9	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Sin indicación de <i>p</i>	Indicación de <i>p</i> . Símil a la versión para voz y piano.
12	II-2-1, II-2-2, II-2-4	Regulador de <i>crescendo</i>	Regulador de <i>diminuendo</i> en último tiempo. Símil a la versión para voz y piano.
13	II-2-1, II-3	Sin indicación de dinámica	Regulador de <i>crescendo</i> de c.13 a c.14. Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-2, II-2-4	Regulador de <i>diminuendo</i>	
15	II-2-4	Regulador de <i>diminuendo</i> en último tiempo	Regulador de <i>diminuendo</i> en último tiempo. Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-1, II-2-2, II-2-3	Sin regulador	
16	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Indicación de <i>pp</i>	Indicación de <i>p</i> . Símil a la versión para voz y piano.
17	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Sin indicación de <i>espress</i>	Indicación de <i>espress</i> . Símil a la versión para voz y piano

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
20	II-2-1, II-2-3, II-2-4	Regulador a <i>crescendo</i>	Sin regulador. Símil a la versión para voz y piano
	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Sin indicación de <i>col canto</i>	Indicación <i>col canto, un po piu mosso</i> . Símil a la versión para voz y piano
21	II-2-3	Regulador de <i>diminuendo</i> en últimos dos tiempos	Regulador de <i>diminuendo</i> en últimos dos tiempos
	II-2-1, II-2-2, II-2-4	No hay regulador	
	II-2-1	Indicación <i>un po' più mosso col canto</i>	Sin indicación <i>un po' più mosso col canto</i>
	II-2-2, II-2-3, II-2-4	Sin indicación <i>un po' più mosso col canto</i>	
22	II-2-1, II-2-2, II-2-4	<i>Diminuendo</i> a lo largo del compás	<i>Crescendo</i> los dos últimos tiempos. Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-3	Sin regulador	
23	II-2-2, II-2-3, II-2-4	<i>Poco rall.</i>	<i>Poco rall.</i>
	II-2-1	<i>Rall.</i>	
	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Sin regulador	Regulador de <i>diminuendo</i> en últimos dos tiempos. Símil a la versión para voz y piano
27	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Sin regulador	Regulador de <i>diminuendo</i> en cuarteto a partir del segundo tiempo y en la voz del último tiempo de c. 27 a primer tiempo de c. 28. Símil a la versión para voz y piano
	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Indicador de <i>p</i>	Sin indicador <i>p</i> . Símil a la versión para voz y piano

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
28	II-2-3	Sin regulador de <i>crescendo</i>	Sin regulador de <i>crescendo</i>
	II-2-1	Con regulador de <i>crescendo</i>	
	II-2-2, II-2-4	Con regulador de <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i>	
33	II-2-1	Indicación de <i>p</i> en segundo tiempo	Indicación de <i>p</i> en segundo tiempo (en primer tiempo para parte de violonchelo)
	II-2-2, II-2-3	Indicación de <i>pp</i> en segundo tiempo	
	II-2-4	Indicación de <i>p</i> en primer tiempo	
35	II-2-1, II-2-4	Sin indicación de dinámica	Indicación de <i>p</i> en la voz. Sin indicación de dinámica en cuarteto
	II-2-2, II-2-3	Indicación de <i>pp</i>	
37	II-2-1	Indicación <i>p</i> en segundo tiempo y regulador de <i>diminuendo</i> entre último tiempo de c. 37 y primer tiempo de c.38	Regulador de <i>diminuendo</i> en dos primeros tiempos. Símil a la versión para voz y piano
	II-2-2	Regulador de <i>crescendo</i> los dos primeros tiempos	
	II-2-3, II-2-4	Sin indicador	
38	II-2-1,	Regulador de <i>diminuendo</i> en primer tiempo	Sin indicador de dinámica. Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-2, II-2-4	Regulador de <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i>	
	II-2-3	Regulador de <i>diminuendo</i> a lo largo del compás	

Compás	Fuente	Discrepancias en fuentes originales	Selección o modificación
40	II-2-1, II-2-2, II-2-4	Indicador de <i>pp</i>	Sin indicador de dinámica. Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-3	Sin indicador de dinámica	
41	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Regulador de <i>crescendo</i> en dos últimos tiempos	Sin regulador
42	II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Falta compás 42 relativo a II-1, II-3 y II-5	Se completó con las notas de la versión para voz y piano
43	II-2-1	Tercer tiempo es Re bemol	Tercer tiempo es Re becuadro. Símil a la versión para voz y piano.
44	II-2-1, II-2-2, II-2-4	Sin regulador	Regulador de <i>diminuendo</i> en segundo y tercer tiempo. Símil a la versión para voz y piano.
	II-2-3	Regulador de <i>diminuendo</i> en segundo y tercer tiempo	
47	II-2-1	Sin indicador de dinámica	Sin indicador de dinámica. Símil a la versión para voz y piano
	II-12-4	Regulador de <i>crescendo</i> en último tiempo	
	II-2-2, II-2-3	Indicador de <i>pp</i>	
49	II-2-1	La segunda corchea del segundo tiempo es Mi becuadro	La segunda corchea del segundo tiempo es Mi bemol. Símil a la versión para voz y piano
53	II-1, II-5, II-2-1, II-2-2, II-2-3, II-2-4	Sin indicación	Indicación <i>senza rall. e smorzando</i> . Símil a la versión para voz y piano

VALSE PASSIONNÉE			
Compás	Fuente	Registro original	Modificación
19	III	Tercer tiempo en la línea del bajo es La sostenido	Tercer tiempo en la línea del bajo es La natural. Igual que en los dos compases anteriores
31	III	Segundo tiempo en la línea vocal es La sostenido	Segundo tiempo en la línea vocal es La natural. Nos encontramos en región de La menor. Mismos intervalos que c.27
		Segunda nota en la línea del bajo es La sostenido	Segunda nota en la línea del bajo es La natural. Nos encontramos en región de La menor. Mismos intervalos que c.27
32	III	Nota en la línea vocal es Do sostenido	Nota en la línea vocal es Do natural. El Do natural se encuentra también en el piano
34	III	Tercer tiempo en la línea vocal es Sol sostenido	Tercer tiempo en la línea vocal es Sol natural. Similar a c.36
45	III	Tercer tiempo en la línea soprano del piano es La sostenido	Tercer tiempo en la línea soprano del piano es La bemol, símil a línea vocal y compás 41

CONCLUSIÓN

El adentrarme en el estudio de estas tres piezas inéditas ha significado redescubrir a un compositor cuya obra, si bien ha sido objeto de múltiples estudios, es todavía un tesoro no descubierto en su totalidad.

Las tres piezas seleccionadas forman un conjunto ideal para esta investigación pues representan perfectamente las distintas etapas de exploración y síntesis experimentadas por el maestro. Estos variados y ricos caminos explorados en su obra hacen que cada una de las piezas seleccionadas haya sido una gratísima sorpresa, por el carácter único y distintivo que posee cada obra y porque este compositor cuenta con un abanico amplísimo de recursos que estuvieron presentes durante toda su vida compositiva. Por lo tanto, las posibilidades resultantes de distintas amalgamas son numerosas, independientemente del periodo de su composición.

Si tu pouvais venir utiliza un poema de influencia simbolista. La descripción del paisaje refleja el estado espiritual del poeta. La música escrita en el estilo romántico característico de Ponce, en general conservadora armónicamente y de gran lirismo melódico.

Un soir, perteneciente al periodo de transición, posee algunos rasgos armónicos modernos como cromatismos y la búsqueda de colores y atmósferas por sobre el lirismo melódico.

Valse Passionnée, cuyo texto simple, al estilo de las coplas de las canciones populares mexicanas, está enmarcado por música con disonancias irresolutas y pasajes de ambigüedad armónica.

En cuanto a las piezas *Si tu pouvais venir* y *Un soir*, si bien no podemos asegurar que el compositor las concibiera para ser interpretadas juntas a manera de ciclo, es de llamar la atención la similitud en la temática lúgubre y melancólica de ambos poemas.

A pesar de que *Un soir* y *Valse Passionnée* poseen un lenguaje musical con recursos modernos, Ponce no seleccionó para ellas poemas modernistas, ni llegó al abandono de la tonalidad. Esto reafirma lo que el mismo Ponce aseguró de sí mismo: nunca dejó de ser un romántico en el fondo, entendiendo por romanticismo la “libre expansión de sentimiento” y “el impulso lírico que nace en lo más profundo del ser”¹⁶⁴. Así mismo, reafirma la visión planteada en la presente investigación

¹⁶⁴ Barea Núñez, A. Escritos musicográficos..., op. Cit. P. 225.

sobre su estilo compositivo, como una constante apreciación, revisión y agrupación de elementos diversos en búsqueda de una “manifestación libre y desinteresada del sentimiento”¹⁶⁵.

Los contenidos del presente trabajo pretenden facilitar el acercamiento de otros intérpretes a este *corpus* y brindarán elementos que ayuden a desarrollar una interpretación informada y crítica.

Al ser imposible que el intérprete infiera de la partitura las intenciones expresivas del compositor, se vuelve indispensable que el intérprete tome una serie de decisiones creativas. Estas decisiones dependen de una interpretación de la estructura dramática de una pieza, de la comprensión del papel de cada agente implícito, y de los criterios formales definidos. Tales decisiones deben tomarse de acuerdo con el contexto musical. El cotejar distintas fuentes, elegir una serie de ideas o posturas y convertirlas en propuestas inventivas para la interpretación, cumple el cometido de ir en contra de una interpretación vacía, del “cuerpo sin alma”, para dirigirse a la “conquista plena del arte” y la “sinceridad musical”¹⁶⁶ predicadas con ahínco por Ponce.

¹⁶⁵ Martínez, P. (15 de mayo de 1939). Música mexicana. *México al día*. P.4.

¹⁶⁶ Berea Núñez, A. Escritos musicográficos..., op. cit. Pp. 101-104.

BIBLIOGRAFÍA

- Achante Arias, J. (2018). El simbolismo francés y la poesía peruana: Nicanor della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José María Eguren. Lima, Perú.
- Angulo Zúñiga, P. (2015). *La catalogación de partituras del compositor Manuel Ponce pertenecientes a memoria del mundo en México 2010 ubicadas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música*. México: UNAM.
- Association l'Art Lyrique Français. (s.f.). *Encyclopédie de l'art lyrique français*. Recuperado el 17 de mayo de 2020, de Cantratices de L'opéra-comique: www.artlyrique.fr
- Augé, C. (Ed.). (1897-1904). *Nouveau Larousse Illustré* (Vol. 4). Paris: Librairie Larousse.
- Barreiro, J. (2007). Los contextos del cuplé inicial: canción, sicalipsis y modernidad. *Dossiers Feministes*(10).
- Barrón Corvera, J. (mayo- junio de 1988). The Vocal Compositions of Manuel M. Ponce. *Journal of Singing* (54)
- _____. (2004). *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*. Westport: Praeger.
- _____. (2014). *Escritos en torno a la Música Mexicana*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- _____. (septiembre- octubre de 2015). Seis Poemas Arcaicos for voice and Piano by Manuel M. Ponce. *Journal of Singing* (72).
- _____. (mayo- junio de 2018). Seis Poemas Arcaicos for voice and Piano by Manuel M. Ponce. *Journal of Singing* (74).
- Berea Núñez, A. (2017). *Escritos musicográficos de Manuel M. Ponce*. México: Adei Berea Núñez.
- _____. (2019). *Epistolario íntimo de Manuel M. Ponce y cronología*. México, México.
- Bitrán, Y. (enero-diciembre de 1998). Manuel M. Ponce. Cartas de amor desde Cuba (1915-1916). *Heterofonía* (118-119).
- Calzadilla Núñez, R. (1998). *El canto y sus secretos*. Bogotá, Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Castellanos, P. (1982). *Manuel M. Ponce* (ISBN: 2600000000055 ed.). (P. Mello, Ed.) México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Cébron-Norbens, M. (marzo-abril de 1911). Un Soir. *La Nouvelle Revue*, III(20).
- Clément, M. (2001). Poésie et traduction: le sonnet français de 1538 à 1548. En M. Vialon, *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*. Francia: Publications de la Universidad de Saint- Étienne.
- Concierto en la Sala Wagner, un triunfo del maestro Ponce. (26 de junio de 1912). *El imparcial*, pág. 17.
- Cone, E. (s.f.). *The Composer's Voice*. E.U.A: University of California Press.
- Correa, R. (7 de mayo de 2018). *Edición crítica de las últimas partituras de Manuel M. Ponce*. Obtenido de Gaceta UNAM: gaceta.unam.mx/edicion-critica-de-las-ultimas-partituras-de-manuel-m-ponce/
- Cortés, O. (enero de 2003). *La cosecha. Brevísimas semblanzas del General Álvaro Obregón*. Recuperado el 5 de mayo de 2020, de Biblioteca Virtual Antorcha: www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/cosecha/cosecha.html
- Díaz Cervantes, E., & R. De Díaz, D. (2003). *Ponce, genio de México* (Segunda edición ed.). Durango, Durango, México: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- _____. (2008). *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*. Durango, Durango, México: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- _____. (2013). *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)* (1ª edición ed.). Durango, Durango, México: Instituto de Cultura del Estado de Durango.
- Díaz, C. (Enero-diciembre de 1998). Presencia de Manuel M. Ponce en la cultura musical cubana. *Heterofonía* (118-119).
- Editarán (¡en EU!) la música del maestro Ponce . (9 de noviembre de 1954). *Excelsior*.
- Fabela, I. (1958). *Biblioteca Virtual Antorcha*. (F. d. c. Económica, Editor) Recuperado el 10 de marzo de 2020, de Historia diplomática de la Revolución Mexicana (1910-1914): www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/diplomatica/24.html
- Feria Vázquez, M. (2014). La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica. (U. C. Madrid, Ed.) Madrid, España.

- Fernández, Í. (2008). *Historia de México: La Revolución Mexicana/Consolidación del Estado Revolucionario/la transición política siglos XX-XXI*. (1ª ed.). México: Panorama.
- G. M. (14 de febrero de 1934). Le compositeur mexicain Manuel M. Ponce. *Figaro*.
- Guerra, D. (1997) Manuel M. Ponce; a Study of his Solo Piano Works And his Relationship to Mexican Musical Nationalism. Oklahoma: Universidad de Oklahoma.
- Gras Balaguer, M. (1988). *El Romanticismo: como espítiru de la modernidad*. (2ª ed.). España: Montesinos.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal.
- Harnoncourt, N. (2018). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona, España: Acantilado.
- Herrera, O. (2012). *Manuel M. Ponce: Style and Aesthetics*. (U. d. Houston, Ed.) Texas, Estados Unidos de América.
- Herrera, R. (1997). *The chronology, list of works, and nationalist ideology of Manuel M. Ponce*. Texas: Universidad de Texas.
- Ishiguro, M. A. (2014). *The Affective Properties of Keys in Instrumental Music from the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Massachusetts: Universidad de Massachusetts Amherst.
- López Martínez, M. I. (2009). *Neruda y los escritores de la edad de oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Marín Hernandez, D. (2001). La traducción al español de los esquemas métricos franceses en *Les fleurs du mal* y sus repercusiones lingüísticas. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- Martinez Pefialoza, P. (15 de mayo de 1939). Música mexicana. *México al día*.
- Mello, P. (octubre-noviembre-diciembre de 1982). Manuel M. Ponce, músico polifacético. *Heterofonía* (79).
- _____. (enero-diciembre de 1998). Hacia una nueva lista de las obras de Ponce. *Heterofonía* (118-119), 231-236.
- _____. (10 de febrero de 2006). Proyecto Editorial Ponce, Escuela Nacional de Música. *Revista digital universitaria*.

- Mendivil, R. (6 de enero de 1944). La música de ayer y de hoy. *Todo*, págs. 32-33.
- Miranda, R. (Octubre-diciembre de 1998). Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce (segunda y última parte). *Pauta*, 68.
- _____. (1998). *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. (enero-diciembre de 1998). D'un cahier d'esquisses: Manuel M. Ponce en Paris, 1925-1933. *Heterofonía* (118-119), 52-73.
- _____. (2021). *Manuel M. Ponce*. México: Akal.
- Monteverde, F. (1982). Relación de Manuel M. Ponce con el mundo literario de su época. En *Centenario Manuel M. Ponce, 1882-1982*. (págs. 65-71). Aguascalientes, Aguascalientes, México: Gobierno del Estado de Aguascalientes .
- Moreno Rivas, Y. (1989). Manuel M. Ponce. El mexicanismo entrañable. En *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* (págs. 90-127). México: Fondo de Cultura Económica.
- Morier, H. (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París, Francia: Presses Universitaires de France.
- Nystel, D. (1985). *Harmonic Practice In The Guitar Music of Manuel M. Ponce*. Texas: Universidad del Norte de Texas.
- Olivera, H. (2006). *La música compuesta por Manuel M. Ponce para los Jardines de Niños y su aplicación en el Programa de Educación Prescolar vigente*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ouni, M. (2017). *El Romanticismo. La exaltación del yo y la libertad en la literatura francesa*. (L. S. Pinson, Trad.) Pimiento.
- Picún, O., & Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. En L. Fausto Ramírez, & H. Arciniega, *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: Insituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pomeroy, B. (2003). Debussy's Tonality: Formal Perspective. En S. Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* (págs. 155-178). Cambridge, E.U.A.: Cambridge University Press.

- Ponce, M. (15 de mayo de 1919). La música después de la guerra. *Revista Musical de México*, 1(1).
- _____. (1 de junio de 1921). Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor. *Arte y labor*, 2(16).
- _____. (agosto de 1940). Romanticismo. *Música*(3).
- _____, *Breit über mein Haupt, Ihr Lerchen* [partitura]. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-62238. 1950. 2 partituras.
- _____. *Forse* [partitura]: para voz y piano. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-612255. (s.f.) 1 partitura.
- _____. (21 de diciembre de 1913). La canción mexicana. *Revista de Revistas*, 17-18.
- _____. (1 de marzo de 1914). Estudio sobre la música mexicana. *Gaceta musical*.
- _____. *Sperando, sognando* [partitura]: para voz y piano. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-612247. (s.f.) 1 partitura.
- _____. *Un soir, La Mort, Two Songs* [partitura]. México, Acervo Manuel M. Ponce de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, Ms. 08-612344. (s.f.) 3 partituras.
- Pulido, E. (1982). Algunos escritos de Ponce. En *Centenario Manuel M. Ponce, 1882-1982*. (págs. 25-54). Aguascalientes, Aguascalientes, México: Gobierno del Estado de Aguascalientes.
- Román Peñas, P. (2018). Aproximación contextual a los cuplés de Álvaro Retana conservados en la Biblioteca Nacional de España: 1911-1927. España: Universidad de Valladolid.
- Rosales, H. (27 de abril de 1937). Historia de las más famosas canciones mexicanas. *Todo*.
- Se pierde la obra de Ponce, ahogada por canciones vulgares. (24 de julio de 1953). *Últimas Noticias*.
- Seijas, H. (22 de agosto de 1917). El concurso de canciones populares mexicanas de "El Universal". *El Universal*.

- Smith, R. (2012). *The Méloides of Cécile Chaminade: Hidden Treasures for Vocal Performance and Pedagogy*. Indiana, Estados Unidos de Norteamérica: Universidad de Indiana.
- Sordo , C. (octubre-noviembre-diciembre de 1982). La labor de Investigación Folklórica de Manuel M. Ponce. *Heterofonía* (79).
- Soriano T., A. (9 de septiembre de 1941). Entrevistamos al maestro Manuel Ponce, gran personalidad artística contemporánea. *El Plata*.
- Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad* (Vol. 1ª). Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- UNESCO. (1982). Declaración de México sobre las políticas culturales. *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. Ciudad de México.
- _____. (2002). Memoria del Mundo: Directrices. 71. (R. Edmonson, Recopilador) París, Francia.
- _____. (2014). Indicadores Unesco de cultura para el desarrollo: Manual metodológico. (D. Cliche, Recopilador) París , Francia.
- Urdanivia, M. (28 de marzo de 1914). Las audiciones populares en México: una entrevista con Manuel M. Ponce. *Arte y Letras*.
- Valencia Morales, H. (2000). *El verso en español: ritmo, metro y rima*. México, México: Trillas.
- Vázquez , C. (Octubre-noviembre-diciembre de 1982). Manuel M. Ponce y el piano. *Heterofonía* (79).
- _____. (marzo de 1964). El mensaje musical de Manuel M. Ponce. *Revista del Conservatorio*, 3-7.
- Velazco, J. (octubre-noviembre-diciembre de 1982). Homenaje a Manuel M. Ponce 1882-1982. *Heterofonía* (79).
- Verbliet, S., & Van Looy, B. (Mayo de 2010). Bach's Chorus Revisited: Historically Informed Performace Practice as Bounded Creativity. *Early Music*, 38(2), 205-213.
- Walch, G. (1906). *Poètes francais contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1906)*. Paris, Francia: Paris Ch. Delagrave.
- Willimek, D., & Willimek, B. (2013). *Music and Emotions, Research on the Theory of Musical Equilibration*. (L. Russel, Trad.) Alemania: Willmek Music.

Yubaile, C. (2020) *The Multicultural and Eclectic Art Songs of Manuel M. Ponce*.
Houston: Universidad de Houston.

A Clema
Si tu pouvais venir
canto y piano

Poesía de Charles Fuster
Adaptación al castellano de José María González de Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Allegretto espressivo

Voz

Piano

sf *p*

Si
Si

5 **Très doux**

Voz

tu pou - vais ve - nir a - vec le ma - tin frais, par
pu - die - ras ve - nir en la ma - ña - na a - zul, por

Pno.

pp

Rit.

9

Voz

les prés né - bu - leaux et sur les fleurs pai - si - bles, o
los pra - dos en flor, so - bre la ver - de yer - ba, tú a

Pno.

Rit.

2

13

Voz

toi que je pour - suis de bai - sers in - vi - si - bles, je
quien per - si - go yo con be - sos in - vi - si - bles, qui -

Pno.

f

And.

17

Voz

m'en - fui - rais, peut - être, ou je san - glo - te - rais!
zás es - ca - pa - rí - a, qui - zás so - llo - za - ría...

Pno.

f

dim.

21

Più vivo

Voz

Si tu pou - vais ve - nir
Si pu - die - ras ve - nir,

Pno.

25

Voz

a - vec le ma - tin frais, je
 en la ma - ña - na a - zul, yo

Pno.

pp

29

Voz

sen - ti - rais, à - voir le ciel
 cree - rí - a te - ner a mí

Pno.

33

Voz

hu - mi - de et pâ - le,
 cer - ca - no el cie - lo,

Pno.

rit.

4

37 **A tempo** *accel.* *ed cresc. sempre*

Voz

que mon coeur a per - du
pues mi al - ma per - dió

Pno.

41

Voz

sa pu - deur vir - gi - nale:
su vir - gi - nal pu - dor,

Pno.

45 **A tempo**

Voz

f
ces bras ten - dus dé - jà, je les re - fer - me - rais.
tus bra - zos ha - cia mí los a - trae - rí - a yo.

Pno.

ff *dim.*

Tempo I, ma più lento

52

Voz

pp

Si tu pou - vais ve - nir a - vec le ma - tin
Si pu - die - ras ve - nir en la ma - ña - na a -

Pno.

ppp

57

Voz

frais, m'of - frant ton bai-ser pur com - me l'eau du bap - tê - me,
zul re - ci - bi-ria de tí un dul - ce y pu-ro be - so,

Pno.

62

Voz

je te ché - ri - rais trop
y tan - to te que rría

Pno.

6

66

Voz

Pno.

pour te di - re: "Je t'ai - me..." Et
 que de - cir no po - drí - a: "Te_a -

p

70

Lentamente

Voz

Pno.

c'est sur des yeux morts que tu me bai - se - rais, a -
 mo"; y be - sa - rías mis pár - pa - dos sin luz a -

dolciss. *ppp* *p*

74

Voz

Pno.

mour de ma jeu - nes - se, ô fleur de ma - tin
 mor de mi_e - xis - ten - cia, joh, mi flor ma - ti -

dolciss. *dolciss.*

A tempo

77

Voz

frais!
nal!

Pno.

sf

pp

Detailed description of the musical score: The score is for a voice and piano duet. The voice part is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 77 with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then five measures of whole rests. The lyrics 'frais!' and 'nal!' are written below the first two notes. The piano accompaniment is written in a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one sharp. The right hand starts with a half note chord (G4, B4) tied to the next measure, followed by a quarter note chord (F#4, A4) in the second measure, and then chords in the third, fourth, and fifth measures. The left hand starts with a quarter note G3, followed by a quarter rest, and then chords in the second, third, and fourth measures. The piece ends with a piano (pp) dynamic in the sixth measure.

Un soir a Clema

Poesía de Marie-Louise Cébron-Norbens
Adaptación al castellano de José María González Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Andantino malinconico ♩ = 60

Voz

p La bi - se froi-de_a -
El vien - to frí - o

espress.

Piano

4

Voz

mis des pleurs sur les cy - près; la
po - ne llan-to_en el ci - prés, la

Pno.

7

Voz

dim.
p
nuit m'a par la main me - née au bord des tom - bes.
no - che me con-du-ce_al bor - de de tu tum - ba.

Pno.

10 A

Voz

Sur la pier - re, où pas une im-mor-telle ne
En la lo - sa don - de nin - gu - na flor se

Pno.

col canto

13

Voz

tom - be, je n'ai pas lu le sim - ple nom que j'es-pé -
mus - tia no leo el nom - bre a - ma - do que yo es-pe -

Pno.

16

Voz

rais.
ré.

Pno.

p

f *espress.*

18 B

Voz

Qu'im - por - te un nom?... La
 ¿Qué im - por - ta un nom - bre? La

Pno.

pp

Un po più mosso

20 *col canto*

Voz

f

mort pro - tè - ge l'in - con - nu - e; elle est
 nuer - te guar - da la ig - no - ra - da y es

Pno.

col canto

22

Voz

sour - de au bruit i - nu - ti - le des san -
 sor - da a los so - llo - soz y al do -

Pno.

poco rall.

A tempo

C

24

Voz

glots.
lor

p
Ah!
¡Ah!

com - me tu
Có - mo de -

Pno.

26

Voz

dois bien dor - mir mor - te per -
bes dor - mir bien, muer - ta per -

Pno.

D

28

Voz

du - e, sans o - rai -
di - da, sin va - nas

Pno.

30

Voz

sons sans fleur fa - née et sans fa -
flo - res sin - lu - ces, ni o - ra -

Pno.

32

Voz

lots!
cio - nes.

Tempo I

Pno.

34

Voz

p

Là - bas sont les hu - mains et là - bas le lu -
Los hom - bres a - llá es - tán, a - llá es - tán las

Pno.

E

37

Voz

miè - res... Pri - er pour toi?... Qui donc y
 lu - ces; ¿O - rar por ti?... ¿Quién sin des -

Pno.

40

Voz

son - ge sans en - nui?
 ga - no lo pen - só?

Pno.

43

F

Voz

f 3
 Je t'ap-por-te des lis et des ro - sestré - miè - res
 Ro - sas te o - frez - co y blan-cas a-zu - ce - nas:

Pno.

G

46

con profonda espressione

Voz

et mon coeur va sur toi pleu-rer tou-te la
de no - che jun-to_a ti i - ré só-lo_a llo -

Pno.

H

49

Voz

nuit, tou - te la nuit!
rar ji - ré_a llo - rar!

f

Pno.

53

Voz

senza rall. e smorzando

Pno.

pp

Un soir

a Clema

Poesía de Marie-Louise Cébron-Norbens
Adaptación al castellano de José María González Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Andantino malinconico ♩ = 60

espress.

Voz

p La bi - se froi-de_a -
El vien-to frí - o

Violin

pp

Violin

pp

Viola

pp

Violoncello

p

The first system of the musical score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features five staves: Voice, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The voice part begins with a rest for two measures, followed by the lyrics 'La bi - se froi-de_a - El vien-to frí - o'. The instrumental parts are marked with dynamics: Violin I and II are marked *pp* (pianissimo), and the Violoncello is marked *p* (piano). The tempo is 'Andantino malinconico' with a metronome marking of ♩ = 60. The performance instruction 'espress.' is placed above the voice staff.

4

Voz

mis des pleurs sur les cy - près; la
po - ne llan-to_en el ci - prés, la

Vln.

p

Vln.

Vla.

Vc.

p

The second system of the musical score continues from the first system. It features the same five staves: Voice, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The voice part continues with the lyrics 'mis des pleurs sur les cy - près; la po - ne llan-to_en el ci - prés, la'. The instrumental parts continue with dynamics: Violin I and II are marked *p* (piano), and the Violoncello is marked *p* (piano). The system number '4' is written at the beginning of the voice staff.

7

Voz

3

p

nuit m'a par la main me - née au bord des tom - bes.
no - che me con - du - ce al bor - de de tu tum - ba.

Vln.

pp *dim.* [*p*]

Vln.

[*p*]

Vla.

[*p*]

Vc.

[*p*]

10

A

Voz

Sur la pier - re, où pas une im - mor - telle ne
En la lo - sa don - de nin - gu - na flor se

Vln.

p

Vln.

Vla.

Vc.

13

Voz

tom - be, je n'ai pas lu le sim - ple nom que j'es-pé -
mus - tia no leo el nom - bre_a - ma - do que yo es-pe -

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

16

Voz

rais. Qu'im-por - te un
ré. ¿Qué im-por - ta un

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

B

[Un po più mosso]

[col canto]

19

Voz

nom?...
nom - bre?

La mort pro - tè - ge l'in - con - nu - e;
La nuer - te guar - da la ig - no - ra - da y es

f

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

pp

A tempo

22

Voz

sour - de au bruit i - nu - ti - le des san - glots.
sor - da a los so - llo - soz y al do - lor

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

poco rall.

poco rall.

poco rall.

poco rall.

C

25

Voz

p
Ah! com - me tu dois bien dor -
¡Ah! Có - mo de - bes dor - mir

Vln. *pp dolcemente* *p*

Vln. *pp dolcemente*

Vla. *pp dolcemente*

Vc. *pp dolcemente*

27

Voz

mir mor - te per - du - e,
bien, muer - ta per - di - da,

Vln. []

Vln. []

Vla. []

Vc. []

6

D

29

Voz

sans o - rai - sons sans fleur fa -
sin va - nas flo - res sin lu -

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Tempo I

31

Voz

née et sans fa - lots!
ces, ni o - ra - cio - nes.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

E

34

Voz

p

Là - bas sont les hu - mains et là-bas le lu -
 Los hom-bres a - llá es - tán, a - llá es-tán las

Vln.

p

Vln.

Vla.

Vc.

pp

37

Voz

miè - res... Pri - er pour toi?... Qui donc y
 lu - ces; ¿O - rar por tí?... ¿Quién sin des -

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

40 F

Voz

son - ge sans en - nui?
ga - no lo pen - só?

Je t'ap - por - te des
Ro - sas te o - frez -

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

f *f* *f* *f*

3

44 *con profonda espressione*

Voz

lis et des ro - ses tré - miè - res
co y blan - cas a - zu - ce - nas:

et mon coeur va sur
de no - che jun - to a

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

G

47

Voz

toi pleu-rer tou-te la nuit, tou - te la
 ti i - ré só-lo a llo - rar ji - ré a llo -

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

f

H

51

Voz

nuit!
 rar!

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

dim.

pp [senza rall.e smorzando]

dim.

[senza rall.e smorzando]

dim. *p*

pp [senza rall.e smorzando]

sf

pizz.

pp

dim. [senza rall.e smorzando]

Un soir

a Clema

Poesía de Marie-Louise Cébron-Norbens
Adaptación al castellano de José María González Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Andantino malinconico $\text{♩} = 60$

Violin I

7

13

19 **B** Un po più mosso

24 **C** A tempo *pp* dolcemente *p*

27 **D** Tempo I *f*

32 **E** *f* *p* *p* **F**

39 *f*

2

44

G

f

51

H

dim......

pp
[senza rall. e smorzando]

Un soir

a Clema

Poesía de Marie-Louise Cébron-Norbens
Adaptación al castellano de José María González Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Andantino malinconico ♩ = 60

Violín II

pp

5

10

15

19

23

27

32

A

B Un po più mosso

C A tempo

D

E

poco rall.

pp dolcemente

f

f

f

f

p

37

[>]

42

F **G**

[>] *f*

48

H

f *dim.*-----

53

[senza rall. e smorzando]

Un soir

a Clema

Poesía de Marie-Louise Cébron-Norbens
Adaptación al castellano de José María González Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Andantino malinconico $\text{♩} = 60$

Viola

pp

6

11 **A**

16 **B** Un po più mosso

p [*f* *[espress.]* *pp*]

21 **C** A tempo *pp* dolcemente

poco rall.

26

29 **D** *ff* *f* *f* *f*

33 **E** Tempo I *p*

2

38

F

[*f*]

44

G

f

51

H

dim. *p* *pp*
[senza rall. e smorzando]

Un soir a Clema

Poesía de Marie-Louise Cébron-Norbens
Adaptación al castellano de José María González Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Andantino malinconico $\text{♩} = 60$

Violoncello

6

12

18 **Un po più mosso**

22

26

31

37

p *pp* *f* *f > p* *pp* *f*

[p] *[espress.]* *dolcemente* *poco rall.* *Tempo I*

A **B** **C** **D** **E** **F**

44

G

50

H

f *sf* *dim.* *pp*
pizz.

[senza rall. e smorzando]

Un soir

a Clema

Poesía de Marie-Louise Cébron-Norbens
Adaptación al castellano de José María González Mendoza
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Andantino malinconico ♩ = 60



p La bi-se froi-de_a - mis des pleurs sur les cy - près;
El vien-to frí - o po - ne llan-to_en el ci - près,

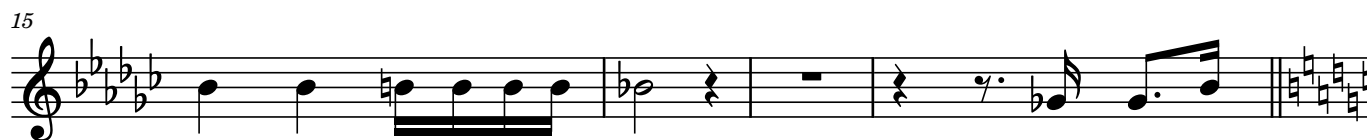
espress.



la nuit m'a par la main me - née au bord des tom - bes. Sur la
la no - che me con - du - ce_al bor - de de tu tum - ba. En la



pier - re, où pas une im - mor - telle ne tom - be, je n'ai pas lu le
lo - sa don - de nin - gu - na flor se mus - tia no leo el nom - bre_a -



sim - ple nom que j'es - pé - rais. Qu'im - por - te_un
ma - do que yo es - pe - ré. ¿Qué im - por - ta_un



nom?... La mort pro - tè - ge l'in - con - nu - e; elle est
nom - bre? La nuer - te guar - da la ig - no - ra - da y es



sour - de au bruit i - nu - ti - le dessan - glots. Ah! com - me tu dois bien dor -
sor - da a los so - llo - soz y al do - lor ¡Ah! Có - mode - bes dor - mir

2

27 D

mir mor - te per - du - e,
bien, muer - ta per - di - da,

sans o - rai - sons — sans fleur fa -
sin va - nas flo - res sin — lu -

31 E

née et sans fa - lots! —
ces, ni o - ra - cio - nes.

Tempo I *p*

Là - bas sont les hu -
Los hom - bres a - llá es -

36

mains et là - bas le lu - miè - res...
tán, a - llá es - tán las lu - ces;

Pri -
¿O -

39

er pour toi?... Qui donc y son - ge sans en - nui?
rar por ti?... ¿Quién sin des - ga - no lo pen - só?

43 F

f Je t'ap - por - te des lis et des ro - ses tré - miè - res
Ro - sas te o - frez - co y blan - cas a - zu - ce - nas:

46 G

con profonda espressione

et mon coeur va sur toi pleu - rer tou - te la nuit,
de no - che jun - to a ti i - ré só - lo a llo - rar

50 H

f tou - te la nuit!
ji - ré a llo - rar!

Valse Passionnée

Poesía de Noe Mac Ulpmen*
Edición de Martha Llamas

Manuel M. Ponce

Valse Lento

Voz

Piano

5

Voz

Pno.

Son lar - gas las ho - ras lar - gas los
Son tris - tes mi dí - as tris - tes mis

11

Voz

Pno.

días mu - cho más A -
no - ches aún más

15

Voz

Pno.

mor de mi vi - da a - mor de mi vi - da ¿Con quién es - ta -

* Nota del editor: Pseudónimo de Manuel M. Ponce

2

20

Più mosso

Voz

rás? Dul - zu - ra
Si - que - ro

Pno.

25

Voz

y de - li - cia Te re - cuer - do
ol - vi - dar - - - - - te

Pno.

30

Voz

siem - - - pre Si pre-ten - do o -

Pno.

34

Voz

diar - te, te, i - do - la - tro más

Pno.

pp

39 *rall.* - - - - **A tempo**

Voz

A - mor de mi vi - da ¿A dón -

Pno.

45

Voz

de es - ta - rás? A - mor de mi vi - da ¿A

Pno.

50 1. D.C.

Voz

dón - de es - ta - rás?

Pno.

rit. . . .

53 2.

Voz

dón - de es - ta - rás?

Pno.

57

Voz

Pno.