



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**RÁFAGA DE TRANSICIÓN**

NOTAS AL PROGRAMA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CANTO

PRESENTA

ITZEL SERVÍN QUEZADA

ASESOR: DR. SAMUEL PASCOE AGUILAR



MÉXICO D.F.  
NOVIEMBRE DE 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## ***Agradecimientos***

*A mi mamá, mi guía más importante, por su apoyo y amor incondicionales.*

*A mi hermano, por ser mi compañero de toda la vida y por su fuerza y entereza.*

*A mi papá, por su cariño y por su amplio conocimiento de la música.*

*A la familia Quezada por heredarme la vocación, la tradición y el amor por la música.*

*A Javier Medina, por ser un gran sensei, pero sobretodo, un gran amigo.*

*A Ernesto Aboites, por compartir conmigo uno de los conciertos más importantes de mi vida.*

*A Eduardo Mancera por brindarme su amor y su apoyo.*

*A mis Maestros: Rufino Montero, Manuel Peña, Iduna Tuch, Samuel Pascoe, Armando Merino, Ma. Concepción Morán, José Antonio Ávila, Gabriela Villa Walls, Evgenia Roubina, Soledad Pérez, Víctor Manuel Peña, Josefina Arellano, Gabriela de la Hoz, Leticia García Ortíz.*

*A quienes, además de ser mis Maestros, me apoyaron en este trabajo: David Domínguez y Elías Morales Cariño.*

*A Karsten Wilms e Israel Sánchez por su valiosa asesoría y colaboración.*

## ÍNDICE:

Introducción.....	4
-------------------	---

Programa del recital.....	5
---------------------------	---

### ANTECEDENTES:

1. La música en el siglo XIX.....	6
2. Europa durante el cambio de siglo (XIX-XX).....	10
3. El Modernismo.....	13
4. El Impresionismo.....	16
4.1 El Impresionismo en las artes	
• En la pintura.....	16
• En la literatura.....	16
• En la música.....	17
4.2 Aspectos estéticos del Impresionismo en la música	
• Elementos realistas y naturalistas.....	18
• Relaciones entre pintura, poesía y música.....	19
• El exotismo y la música popular.....	19

### CAPÍTULO I:

Claude Debussy.....	20
---------------------	----

#### Análisis de tres canciones de Claude Debussy:

<i>Fêtes Galantes</i> (Serie II).....	23
I. Les ingénus.....	24
II. Le Faune.....	25
III. Colloque sentimental.....	25

### CAPÍTULO II:

Manuel M. Ponce.....	27
----------------------	----

#### Análisis de cinco canciones de Manuel M. Ponce:

<i>Poésies Chinoises</i> .....	33
I. Les deux flûtes.....	34
II. Petite Fête.....	35
III. L'orage favorable.....	36

IV. Nocturne.....	36
V. La Calamité.....	37
CAPÍTULO III:	
Richard Strauss.....	38
Análisis de cuatro canciones de Richard Strauss:	
Op. 27.....	42
1. Ruhe, meine Seele! .....	42
2. Cäcilie.....	43
3. Heimliche Aufforderung.....	44
4. Morgen! .....	45
CAPÍTULO IV:	
Gustav Mahler.....	46
Análisis de cinco canciones de Gustav Mahler:.....	
<i>Kindertotenlieder</i>	
1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n! .....	52
2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen.....	53
3. Wenn dein Mütterlein.....	54
4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen! .....	54
5. In diesem Wetter! .....	56
Bibliografía.....	57
Revistas.....	58
Páginas de Internet.....	58
Discografía.....	58
ANEXOS:	
I. Notas al programa	
II. Textos y traducciones	
III. Partituras	

## INTRODUCCIÓN

Decidí abordar un repertorio creado por algunos de los compositores llamados “de transición” (o postrománticos), cuyo trabajo se enmarca a finales del siglo XIX y principios del XX, por tratarse de una de las fases experimentales en la Historia de la Música, en la cual los autores explotaron al máximo la búsqueda de sonoridades y timbres de manera “colorística”, es decir, con el objeto de crear atmósferas sonoras que pudieran expresar de manera fiel sus sentimientos y percepciones más íntimas. Rechazaron así, la idea de la música (con todos sus elementos: armonía, melodía, forma, estructura, etc.) como algo que debía ser simétrico y funcional y defendieron cada vez más el concepto de lo individual y personal (el cual había iniciado desde el Romanticismo) contrario al que imponía, desde dos siglos atrás, que el arte debía seguir una serie de reglas preestablecidas y “universales”. De esta manera sentaron las bases de lo que sería una revolución musical durante todo el siglo XX y hasta nuestros días. Por lo tanto la forma de retratar los textos e imágenes en sus canciones (que es el repertorio que ahora nos ocupa) es única y sumamente expresiva, pues la música está totalmente al servicio de la lírica, y esto, incluso tomando en cuenta que en innumerables ocasiones se rompen las reglas y parámetros establecidos hasta ese momento para la composición musical, les brinda una coherencia tal que es casi imposible, tanto para el intérprete como para el oyente, no fluir junto con ellas.

## **PROGRAMA DEL RECITAL:**

### **Fêtes Galantes (Serie II)**

Poemas de Paul Verlaine

- I. Les ingénus
- II. Le Faune
- III. Colloque sentimental

Claude Debussy  
(1862-1918)

### **Poésies Chinoises (Poemas Chinos)**

Poemas chinos del siglo VIII

(Traducción al francés de Franz Toussaint)

- I. Les deux flûtes
- II. Petite Fête
- III. L'orage favorable
- IV. Nocturne
- V. La Calamité

Manuel M. Ponce  
(1882-1948)

### **Op.27**

1. Ruhe, meine Seele! (poema de K. Henckel)
2. Cäcilie (poema de Heinrich Hart)
3. Heimliche Aufforderung (poema de J.H. Mackay)
4. Morgen! (poema de J.H. Mackay)

Richard Strauss  
(1864-1949)

### **Kindertotenlieder**

Poemas de Friedrich Rückert

1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n
2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
3. Wenn dein Mütterlein
4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
5. In diesem Wetter!

Gustav Mahler  
(1860-1911)

## ANTECEDENTES:

### 1. La música en el siglo XIX

Es difícil establecer una fecha precisa en la cual inicie, en la música, el siglo XX incluso el año 1900 no es realmente un punto de partida satisfactorio; así pues sería más razonable considerar el año 1907, pues ese fue el momento en que Arnold Schönberg rompió con el sistema tonal tradicional que se había llevado a cabo durante los dos siglos anteriores. Este derrumbamiento de la tonalidad es evidente en Schönberg pero también estaba ya presente en los compositores jóvenes de la primera década del siglo, por lo tanto fue el acontecimiento más significativo a la hora de dar forma a lo que sería la música moderna.

Sin embargo no se puede decir que el sistema tonal se derrumbó de una sola vez, pues durante todo el siglo XIX había habido ya una inquietud por nuevas formas de construcción musical acompañadas de los cambios correspondientes dentro de su estética. Por lo tanto, para entender a la música del siglo XX se debe considerar su relación con todos los cambios que se llevaron a cabo anteriormente y sobre los cuales se desarrolló, como una extensión por un lado, y como un conjunto de nuevas directrices por otro. Viéndolo de esta manera, la música del siglo XX es inseparable de la herencia que recogió del siglo XIX.

El siglo XIX a su vez heredó desde el siglo XVIII un sistema tonal en el cual los tonos están organizados alrededor de un tono concreto que funciona como “centro” y el resto de ellos ocupan una posición determinada y única a través de la cual adquieren un significado. Uno de los rasgos más importantes de la tonalidad es proporcionar a amplios espacios de música un sentido claramente definido, un final dirigido y tiene propiedades como la de la modulación que puede reemplazar temporalmente el centro o tono principal por uno nuevo, cuyo sentido depende de la resolución a la tónica original. Esto permitió a los compositores estructuras musicales largas que fueran lógicas tanto en su construcción como en su dirección.

A la par de la tonalidad se desarrollaron formas generalizadas, como la forma sonata, la canción, el rondó, etc. en las cuales existe un sistema de relaciones jerárquico, en el cual, unidades pequeñas se van combinando para formar unidades mayores (frases-períodos-secciones-movimiento). Las unidades más pequeñas no se unen unas con otras al azar, sino que se equilibran y complementan entre sí dentro de una compleja red de objetivos. Este tipo de música tiene un modelo lógico de conexiones formales que proporcionan un sentido lógico al oyente. Tanto el desarrollo como la disolución de este sistema tonal y las estructuras asociadas a él no se llevaron a cabo de la noche a la mañana, esto sucedió en un período bastante considerable de la historia de la música. Hacia finales del siglo XVIII se había creado una especie de “lenguaje musical universal” que fue aceptado en toda Europa a pesar de las pequeñas, pero importantes variaciones debidas a las diferencias tanto geográficas como personales.

Este sentido de organización musical se conservó durante dos siglos, desde 1700 hasta 1900, sin embargo, esta base común obstaculizaba los intentos de desarrollo musical por lo cual comenzó a darse un progresivo alejamiento del estilo “universal” principalmente por la creciente preferencia hacia un tipo de expresión más personal. A medida que transcurría el siglo XIX y la estética del romanticismo se iba estableciendo



el concepto que defendía lo individual se opuso a aquel que defendía lo general y la universalidad. Sorprendentemente, el sistema tonal resultó ser totalmente válido para este deseo de individualidad personal que estaba tan extendido; aunque este se desarrolló en su origen como un conjunto de normas comunes, pudo ser modificado para producir efectos que fueron totalmente personales y expresivos.

Este esfuerzo por resaltar el individualismo es evidente en muchos aspectos de la música del siglo XIX pero las mayores innovaciones tuvieron lugar dentro del sistema tonal en sí mismo, que fue utilizado para producir “efectos especiales” de diferentes tipos. Hacia la mitad del siglo el cromatismo y la disonancia, siempre asociados a la expresividad de la música occidental no estaban ya considerados como “salidas” sino como reglas. Por otro lado, si la disonancia se aplica en las notas no sólo de forma individual, sino también en los tonos secundarios a diferentes distancias de la tónica, es cuando se puede hablar de una extensión igualmente radical de la práctica anterior.

Durante el siglo XVIII sólo aquellos tonos que estaban directamente relacionados con la tónica (como el tono principal o el relativo menor) eran utilizados para realizar las modulaciones que se prolongaban durante varios compases; por el contrario, en el siglo XIX, se comenzaron a usar para modular a regiones tonales mucho más lejanas e incluso con más frecuencia que las anteriores. En las composiciones que datan de los primeros años de siglo, Beethoven mostró ya un cierto interés en elegir un conjunto particular de relaciones tonales inusuales y, por lo tanto, “características para cada trabajo concreto”, una práctica que se desarrolló y extendió entre todos los compositores tonales de la época. Las relaciones tonales no volvieron a ser algo convencional sino que adquirieron un carácter “motívico”, contribuyendo a dar una personalidad característica a cada composición.

Otro desarrollo importante que se produjo dentro de la tonalidad del siglo XIX (especialmente ejemplificado en el *Tristán e Isolda* de Wagner) fue el hecho de que los centros tonales llegaron a ser definidos por la implicación que conllevaban en lugar de por su desarrollo real. Aunque la propuesta tonal iba aún dirigida hacia un fin determinado, podía suceder que dicho fin no llegara a aparecer nunca, produciéndose así un tipo de tonalidad “suspendida”, regulada por cadencias de una naturaleza engañosa. Todo esto produjo un tipo de movimiento armónico más fluido, con unos centros tonales tan tenuemente definidos que parecían disolverse unos dentro de otros de una forma casi imperceptible. El equilibrio entre la estabilidad y la inestabilidad tonal, una distinción fundamental dentro de la definición funcional y formal en el estilo clásico, se inclinó ligeramente hacia esta última.

Este tipo de innovaciones mermaron los principios de la forma clásica, el equilibrio entre los pasajes de tonalidad definida y aquellos que eran modulantes dentro de un sistema cuidadosamente controlado de tensiones y resoluciones, diseñado para producir una confirmación tonal final. Debido a que los compositores del siglo XIX explotaron de forma exagerada los niveles de cromatismo y de ambigüedad tonal, la música se acercó a un estado de cambio continuo, dentro del cual los límites formales se erradicaron totalmente. La composición se convirtió en el “arte de la transición”, como Wagner señaló al referirse a su trabajo (Morgan, Robert. *La Música del siglo XX*. Akal Madrid 1994 pag 21). En lugar de la idea clásica de la forma, como una interacción entre las unidades bien definidas y las funcionalmente diferenciadas (temáticas, de transición, de desarrollo, carenciales, etc.) surgió un nuevo ideal romántico de la forma

como un continuo crecimiento y evolución ininterrumpidos. De esta manera, la forma adquirió un carácter más abierto, frente al cerrado que había caracterizado a la estructura musical clásica. Conseguir la claridad no es ya un objetivo, la ambigüedad e incluso la obscuridad son consideradas como características de la nueva sensibilidad formal.

Apoyándose en estas innovaciones técnicas, el siglo XIX recibió a la “música programática”, o lo que es lo mismo, la idea de que la música no era algo puramente abstracto, un arte “absoluto”, sino que estaba relacionada e incluso era el reflejo de otros aspectos extramusicales. La música programática contribuyó al resurgir de la tonalidad, al menos, en dos aspectos importantes: primero, condujo hacia concepciones musicales de naturaleza esencialmente dramática, colorista o descriptiva, concepciones que habrían sido impensables dentro de un contexto musical estrictamente abstracto; en segundo lugar, proporcionó a los compositores una justificación para escribir pasajes que no hubieran estado admitidos ni en la teoría tradicional ni en términos puramente musicales. No fue una coincidencia que los desarrollos musicales más radicales del siglo tuvieran lugar, en la mayoría de los casos, en el campo de la música programática y en el de la ópera.

Otro factor significativo durante el siglo XIX fue el surgimiento de Nacionalismo. El sistema tonal tradicional, aunque estaba extendido por toda Europa fue sobretodo una creación de los países germánicos, Italia y Francia. La línea de desarrollo de estos países fue principalmente extender las propiedades inherentes al sistema por medio del incremento del cromatismo, de modulaciones más distantes, etc. Pero una segunda línea, enormemente independiente de enriquecimiento de las relaciones tonales fue descubierta por compositores procedentes de los extremos de Europa, que asimilaron las diferentes características musicales encontradas en el folclore y música popular de sus tierras. Las relaciones modales, esencialmente ajenas al sistema tonal, fueron utilizadas para producir nuevos efectos melódicos y armónicos que, aunque no ejercieron su influencia sobre el creciente cromatismo, llegaron a cuestionar los principios básicos de organización de la tonalidad tradicional. Por otro lado, algunos compositores extraeuropeos, como Mussorgsky en Rusia, comenzaron a modelar las estructuras rítmicas de su música siguiendo los ritmos del lenguaje de sus propias lenguas, creando así estructuras de frase más libres, más plásticas y bastante diferentes a los tan equilibrados tipos métricos del clasicismo europeo.

La combinación de todas estas tendencias trajo como resultado el debilitamiento de los fundamentos estructurales de la tonalidad tradicional. En lugar de las escalas mayores y menores básicas de la tonalidad tradicional, los nacionalistas ofrecieron un complejo conjunto de posibilidades modales, mientras que los compositores cromáticos de Europa Central se movían dentro de la escala de doce notas que legitimaba la formación de todos los posibles tipos de acordes triada sobre todos los grados de la escala. A finales de siglo muchas veces resultaba difícil, si no imposible, determinar en qué tonalidad se hallaba una composición musical; la relación podía ser tan ambigua que, como en el caso de Debussy, el tono principal aparece simplemente como un tenue momento de apoyo final o, como en Strauss y Mahler, en cuyas obras pueden competir dos o más tonalidades en términos exactamente iguales, pudiendo asumir el control final cualquiera de las dos.

Un problema final que contribuye igualmente al resurgimiento de la forma musical tradicional fue la creciente posición de independencia que ocupó la música, junto con el resto de las artes, durante el siglo XIX. La separación gradual del enorme esqueleto social y cultural que experimentó la música trajo consigo la disolución del sistema de viejo patronaje bajo el cual la iglesia y la corte habían ejercido una serie de funciones muy específicas y permitió a los compositores actuar cada vez más como agentes libres.

Al tener que rendir cuentas sólo a su imaginación creativa y no a ninguna otra autoridad superior, el compositor progresista pudo dedicarse a experimentar siguiendo la inclinación propia de la época de perseguir lo original e inusual a expensas de lo convencional y comúnmente aceptado. Como resultado de estas tendencias la música había alcanzado, al final del siglo XIX, una posición totalmente distinta a la que ocupaba al comienzo del mismo. El lenguaje musical, dominado por un estilo internacional que, a pesar de su caracterización geográfica y de sus variantes personales, estaba sólidamente basado en principios estéticos comunes y en concepciones composicionales compartidas por todos, se veía ahora fragmentado en distintas tendencias de composición, todas ellas divergentes entre sí.

Las repercusiones de todo esto fueron decisivas para el futuro curso de la música. El siglo XX heredó un sistema tonal agitado en sus bases y encaminado ya hacia su total destrucción. Desde luego muchos compositores continuaron escribiendo música tonal a la manera tradicional (al igual que muchos lo continúan haciendo hoy en día) pero el rasgo más importante que rodeó a la música del siglo XX ha sido, sin duda, el movimiento que se dio más allá de la tonalidad funcional y, en menor medida, más allá de las formas musicales tradicionales asociadas a ella. Ambos cambios alcanzaron nuevos tipos de organización tonal a través de nuevos medios, o de sistemas atonales basados en nuevos métodos de composición.

## 2. Europa durante el cambio de siglo (XIX-XX)

Europa entera entró en el siglo XX en plena euforia de optimismo, llena de esperanzas para el futuro. Las tensiones internacionales, que caracterizaron la vida del continente durante mucho tiempo, estaban en un momento relativamente calmado, reinando la paz desde 1871, año en que finalizó la guerra franco-prusiana. Hacia 1900, el mundo occidental se encontraba en un momento de crecimiento enorme y duradero para la mayor parte de sus ciudadanos; la humanidad parecía encaminarse hacia la búsqueda de una existencia mejor y un nivel de vida más equitativo. Los últimos descubrimientos científicos y técnicos trajeron consigo un mayor control sobre los recursos que ofrecía la tierra, permitiendo un nivel de comodidades materiales que hubieran resultado impensables algunos años antes.

Europa, considerada por quienes la habitaban como el continente que abarcaba la totalidad del mundo civilizado, había extendido enormemente su dominio colonial hasta las tierras más remotas produciendo así un estallido económico sin igual. Estas mejoras fueron evidentes en todas partes: la industrialización continuó creciendo al igual que los transportes y las comunicaciones y la atención médica y los servicios públicos mejoraron, contribuyendo todo esto a una atmósfera de prosperidad y expansión.

El sentido de mejora que caracterizó a esta época fue especialmente significativo en el campo de las ciencias. Los progresos científicos fueron la base de la época con inventos como el teléfono, la luz eléctrica, los dibujos animados, los rayos X, así como nuevos logros dentro de la ingeniería (un ejemplo es el Canal de Suez). Los avances médicos produjeron mejoras en las técnicas quirúrgicas y un mayor control sobre las enfermedades infecciosas. Una teoría de gran auge durante esta época fue la teoría de la evolución de Charles Darwin, dada a conocer después de la mitad del siglo XIX, esta fue extendida y aplicada por sus seguidores a casi todos los aspectos de la vida humana y por último hacia una visión del mundo en la que aparece como un complejo organismo que se mueve hacia su propia perfección. El “progreso” se convierte en el lema del periodo. El novelista Stefan Zweig describe en sus memorias precedentes a la primera guerra mundial la actitud general que existía en aquellos momentos:

*La creencia en un progreso ininterrumpido e irresistible tenía la fuerza de la Religión para esta generación. La comodidad comenzó a extenderse desde las casas de los ricos hacia las de las personas de clase media. La higiene se extendió y la suciedad desapareció. La gente pasó a ser más guapa, fuerte, sana robusta...*

*Estaban convencidos de que las desgracias, como las guerras entre las naciones se terminarían algún día. Ellos creían realmente en que las diferencias y límites entre las naciones y sectas podrían, de una forma gradual, disolverse dentro de la humanidad y que la paz y la seguridad, los mayores tesoros imaginables, serían compartidos por todos los mortales.*(Morgan, Robert. *La Música del siglo XX*. Akal Madrid 1994 pag. 28).

La primera guerra mundial marcó el final de todo este optimismo. Sus efectos fueron devastadores, trayendo consigo una enorme cantidad de destrucciones físicas y de miseria humana desconocidas en la anterior historia de la humanidad. Para la mayoría resultaba imposible pensar que este tipo de desastres pudieran haberse producido en el marco de las modernas naciones civilizadas. Sin embargo, aunque hoy en día se sigue

discutiendo sobre las causas políticas que condujeron a Europa a la guerra, en retrospectiva parece evidente que las semillas del conflicto fueron plantadas mucho antes de que estallaran las hostilidades en 1914. Por otra parte, incluso durante los prósperos días de finales del siglo XIX se produjeron una serie de signos de insatisfacción personal y de agitación social que formaron los componentes que ayudarían a destruir el tipo de vida existente. Una de las condiciones necesarias para alcanzar una era de prosperidad fue, por ejemplo, la existencia de una estabilidad política y social absoluta. Se encasilló a cada persona en una posición determinada, dentro de un orden social fijo, limitando la posibilidad de cualquier avance individual. El pensamiento creativo fue duramente perseguido, mientras más radical era su naturaleza, más rápidamente era suprimido. Durante esta época los artistas y pensadores comenzaron a ver la vida como algo demasiado predecible e insoportablemente aburrido. La reacción que provocó esta situación de movilidad personal tan limitada resultó inevitable. Los individualismos extremos junto con las revueltas en contra del poder se convirtieron en el punto de encuentro para un grupo de libre pensadores determinados a exponer las mentiras que se escondían bajo la superficie de todo aquello que se consideraba bien hecho.

Pero quizá fueron las obras de arte que se realizaron en los años correspondientes al cambio de siglo las que mejor reflejan las desilusiones e insatisfacciones que se escondían debajo de una apariencia civilizada y la determinación a romper con un modo de vida viejo y agonizante. El periodo que se extiende desde 1900 hasta 1914 aparte de ser uno de los más turbulentos de la historia del arte, produjo una serie de desarrollos revolucionarios que afectaron profundamente a las corrientes posteriores.

Estos años fueron testigos del final de la tradición realista que había dominado el arte de Occidente desde el Renacimiento. Los pintores del siglo XIX se volvieron cada vez más hacia su propio yo, buscando la inspiración en sus propias experiencias psicológicas internas y sus obras, en lugar de ser un reflejo fiel de los objetos exteriores y de los acontecimientos, se movieron hacia un estado de pura abstracción. Todas las artes se inclinaron hacia tendencias semejantes, escritores como el austríaco Robert Musil retrataron la disolución del viejo orden social, mientras que otros como el belga Maurice Maeterlinck trataron de escapar del presente proyectando un mundo de fantasía histórica y de simbolismo psicológico (Morgan, Robert. *La Música del siglo XX*. Akal Madrid 1994 pag 31). La realidad empezó a ser descrita desde perspectivas nuevas y modernas.

Dentro de la música, la caída de la tonalidad tradicional trajo consigo nuevos principios de organización que tuvieron una correspondencia con las ideas revolucionarias que se estaban dando en el resto de las artes. Para muchos, los principios a partir de los cuales se componía la música hasta incluso antes de cambio de siglo representaban los dictados absolutos e inviolables del “natural” (y por lo tanto “eterno”) orden musical, la analogía artística al impuesto sistema de grados, privilegios y regulaciones sobre el cual se erigía la vida política y social del siglo XIX. Desde este punto de vista, el derrumbamiento de la tonalidad fue uno de los síntomas del intento de fijar las bases para una nueva forma de vida. En todas las áreas de la actividad artística los trabajos innovadores atacaron a los plenamente aceptados, a los viejos principios durante mucho tiempo establecidos, pero pertenecientes a un pasado desacreditado.

Así mismo se puede percibir un elemento indudable de negación y provocación en los desarrollos musicales que se llevaron a cabo durante los primeros años del siglo XX. Un radical y agresivo nuevo tipo de música requirió la destrucción de los hábitos que se habían establecido durante el largo e ininterrumpido dominio de la tonalidad tradicional. Si lo miramos desde un punto de vista positivo, la caída de la tonalidad permitió la llegada de un momento de extraordinaria relajación y liberación que hizo posible un estado, aparentemente ilimitado, de posibilidades que anteriormente hubieran resultado inimaginables. La mayor parte de la música del periodo precedente a la primera guerra mundial evidencia un aspecto experimental muy marcado, en cada composición, cada compositor descubría nuevas formas y posibilidades. Sin embargo, se conservaron algunos principios de la música tonal, especialmente aquellos que estaban relacionados con las bases formales, rítmicas y temáticas.

Puesto que la nueva música también heredó, salvo en algunas excepciones, la estética de expresión personal que se venía dando desde el siglo anterior, la que fue compuesta en los primeros años del siglo XX debería quizá, ser entendida como el suspiro final del Romanticismo que se dio en la última fase del siglo XIX. Desde un punto de vista técnico, y contradiciendo a la estética general, lo más característico de esta música fue todo aquello que resultó novedoso e impropio; este hecho proporcionó a la música un lugar prominente entre las distintas manifestaciones de naturaleza cambiante que se dieron en todas las artes del período. Sobre todo fue el “espíritu de lo nuevo” lo que definió a esta época; lo que guió a sus figuras más influyentes y produjo las profundas transformaciones culturales que se llevaron a cabo durante estos años. El poeta francés Charles Péguy comentó en aquella época: “El mundo ha cambiado menos desde la época de Jesucristo que en los últimos treinta años”. (Morgan, Robert. *La Música del siglo XX*. Akal Madrid 1994, pág. 33)

### 3. El Modernismo

Se utiliza el término “modernismo” para definir una tendencia que surge aproximadamente a partir de 1890 y culmina en 1910 y que se caracteriza por una revisión general en todos los ámbitos de la cultura ante una crisis ideológica y cultural que sacude el fin de siglo. Surge en Europa e Hispanoamérica como una fuerte rebelión en contra del excesivo academicismo y la falta de originalidad de las tendencias culturales que imperaban en ese momento. Propicia la ambigüedad. Es por principio, la negación de toda escuela y exige del artista el encuentro de su propia individualidad. Tiene como antecedente la filosofía vitalista germánica, representada entre otros por Nietzsche, quien aporta la idea del “arte por el arte”. (Rizo, Silvia y Merino, Armando: *Manuel M. Ponce: Los 8 ciclos para voz y piano*. Quindecim, 2005).

Este movimiento incluye así mismo una característica esencial: el culto a la naturaleza, fuente de inspiración de todos los artistas modernos que protestan por el dominio, cada vez más aplastante de la industria y la tecnología en el ámbito de la vida cotidiana.

El modernismo se caracterizó por ser una corriente especialmente decorativa, por lo que encontró un extenso campo de aplicación dentro de las artes plásticas y la arquitectura; pero su influencia se extendió a todas las artes, incluyendo la literatura y la música, donde se combina con tendencias paralelas como el parnasianismo y el simbolismo (la época del modernismo literario se suele situar entre 1895 y 1925).

Un rasgo peculiar del estilo modernista fue la línea ondulante y asimétrica que desemboca en múltiples variantes curvilíneas y que adquiere especial difusión en las distintas versiones florales que adornan numerosos objetos de arte de la época (en Bélgica y Francia se consolidó, en el ámbito de las artes decorativas, con el nombre de *Art Nouveau*), y en el arabesco ondulante que manifiestan algunas melodías de Debussy, como la flauta en el *Preludio a la siesta de un fauno* (1892) y la melodía del corno inglés en *Nocturnos* (1897) o el arranque del clarinete en la ópera *Salomé* (1905) de Richard Strauss, éstas como muchas otras, manifiestan rasgos estilísticos de la estética modernista y están cargados de la misma fuerza simbolista que caracteriza a numerables obras literarias del momento.

En la Viena de fin de siglo, que junto a Berlín y París, se convirtió en el centro de las vanguardias culturales del modernismo, se configuró la estética de la Secesión vienesa de la que participaron pintores como Gustav Klimt y Oskar Kokoschka, arquitectos como Otto Wagner y Gaudí, poetas como H. Bahr y J. Bauer y músicos como Gustav Mahler y A. Zemlinsky.

En el libro *Musik und Jugendstil* (Zurich 1975) su autor H. Hollander señala los rasgos típicos del *Jugendstil* (vocablo usado en Alemania para definir al Modernismo, que surgió en Munich a partir de 1892 y que tuvo su origen en la revista *Die Jugend*, fundada en 1896) que han influido en la música, como la tendencia hacia el simbolismo melódico-sonoro, el acercamiento hacia el éxtasis poético-musical, así como la sublimación del ritmo y de la danza y de todo lo que significa un pose de arabesco en movimiento (García, José María: *La Música del siglo XX: Primera Parte (1890-1914)*. Alpuerto. Madrid, 2000. Pag. 39):

*La música se hizo receptiva también al juego de líneas, al ritmo y al ornamento de la estética modernista. Por lo menos una generación de compositores –que estuvieron*

*en activo entre 1890 y 1920- ha absorbido los efectos del Jugendstil y del Art Nouveau, aunque en su mayor parte, lo hicieron sólo en detalle, en una atmósfera esteticista, en concordancias ocasionalmente estructurales, sin apenas una identificación total. Pero el influjo se ha manifestado en artistas tan diversos como Debussy, Strauss, Delius, Mahler, Schönberg y Berg, lo cual demuestra que la esfera del Jugendstil abarca un amplio espectro y que su inspiración fue más rica y pluriforme de lo que una moda originalmente orientada a las artes plásticas podía hacer suponer (H. Hollander, página 37).*

Por su parte Reinhard Gerlach en su libro *Musik und Jugendstil in der Wiener Schule 1900-1908* señala tres aspectos que resumen la morfología del modernismo musical austríaco: el primero sería la tendencia hacia lo *naïv* representado en el mundo de la infancia, caracterizado por la primacía de lo espontáneo y del impulso instintivo por encima de la razón y que concede a la música una manera de ser más ligera, más libre y menos organizada. El segundo aspecto se refiere al valor dado al gesto y al ademán, es decir al movimiento grácil y a la pose que se manifiesta en tantas obras del *jugendstil*. El tercer aspecto morfológico tiene que ver con la organización y densidad de la forma espacial, que en la música viene ejemplificada por la planificación de las texturas y de los planos armónicos. La sutileza del color obtenida por ciertas combinaciones de instrumentos en muchas obras de Mahler, Strauss, Skriabin y especialmente de la Escuela de Viena para reflejar una atmósfera hedonista, muestran rasgos muy peculiares del *jugendstil*.

La conexión más directa e inmediata entre el modernismo y la música se hace evidente a través de la relación que existió entre algunos poetas y músicos del entorno de la cultura de fin de siglo. Poetas modernistas como S. George, R. Dehmel o Rilke fueron constantemente seleccionados en el área alemana para servir de vehículos a los *lieder* de compositores de la Escuela de Viena, del mismo modo que los poetas Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y Rimbeau, tan emparentados con el simbolismo, inspiraron la música de los compositores franceses de fin de siglo: Charpentier, Debussy o Ravel. Al revisar el catálogo de obras de músicos como Schönberg, Berg o Webern nos podremos dar cuenta de la importancia que tuvo la lírica alemana en la formación de un lenguaje propio en la Escuela de Viena. El empleo de música con textos, a través de numerosos *lieder*, fue una exigencia de la descomposición formal que en parte trajo consigo la atonalidad y un recurso para explorar nuevas estructuras guiándose de un texto.

Otros de los temas favoritos fueron los que podemos encontrar en la lírica de R. Dehmel (1863-1920): exaltación sensual, amor, erotismo y relación hombre-mujer. Schönberg se sirvió de sus poesías para componer sus primeros *lieder* (los *Cuatro lieder op.2*, para voz y piano) y para su obra *op.4: Noche transfigurada* de 1899. Podemos también recordar, para enmarcar esta poesía, una de las obras que creó el gran representante del modernismo vienés Gustav Klimt (1862-1918) para adornar con frescos el comedor del palacio Stoclet en Viena: *El Beso*, en el que una pareja aparece abrazada y fundida besándose sobre un césped altamente decorativo y estilizado.

Un último aspecto que vale la pena destacar es la tendencia hacia los aspectos místicos, evocadores, estáticos y alucinantemente vaporosos y de arrobamiento que se reflejan en la atmósfera hedonista y decadente del modernismo (García, José María: *La Música del siglo XX: Primera Parte (1890-1914)*. Alpuerto. Madrid, 2000. Pag. 43).



Algunos de los compositores más destacados de la época de transición que comprende el período que señalamos al principio entre 1890 y 1910 nacieron en la década de 1860 y comienzos de 1870 y participaron de las corrientes estéticas de fin de siglo, plasmando algunos de los aspectos que hemos mencionado con anterioridad y preparando el terreno para la revolución musical que comenzó a generarse a partir de 1907. Algunos les llaman compositores postrománticos, debido al hecho de que su música aún tiene sus raíces en la estética musical que caracterizó la tradición romántica del siglo XIX, a pesar de que muchas de sus obras, compuestas ya en el siglo XX, poco o nada tienen en común con dichas tendencias. Aunque son compositores modernos en el sentido anteriormente dado a esta palabra, su creación musical se enmarca en el final de una era que sirvió de puente entre el siglo XIX y el XX.

## 4. El Impresionismo

El Impresionismo fue uno de los movimientos culturales de la modernidad que más amplia difusión tuvieron entre los artistas franceses de finales del siglo XIX y que se aplicó a la música para definir una serie de obras que participaron de elementos técnicos parecidos a los que utilizaban los pintores impresionistas y los poetas simbolistas.

### 4.1 El Impresionismo en las artes

#### *En la pintura*

La palabra “impresionismo” es un término que tuvo su origen en la pintura francesa a finales del siglo XIX. El crítico Louis LeRoy, después de ver en París en 1874 un cuadro que Claude Monet (1840-1926) había pintado en 1872 con el título *Impression: soleil levant* y que representa la salida del sol en Le Havre, escribió un importante artículo en la revista satírica *Le Charivari* calificando a Monet y a sus seguidores, entre ellos Camille Pissarro (1830-1903), Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917) y August Renoir (1841-1919), con el calificativo despótico de *impresionistas*. Este grupo de pintores había expuesto en el salón del fotógrafo Nadar en París 165 cuadros de una estética nueva y opuesta al academicismo oficial.

Pocos días más tarde el crítico J. Castagne amplió la palabra *impresión* al término *impresionismo*. A partir de la tercera exposición del grupo en 1877 este término empezó a popularizarse y a utilizarse con un sentido positivo (se publicó la revista *L'Impressioniste. Journal d'art*). Los propios pintores comenzaron a denominarse impresionistas a partir de 1876, presentando sus cuadros con este nombre, a pesar del carácter peyorativo que tuvo en un principio.

Adrian Stokes, en su ensayo sobre Monet definía las características del impresionismo con estas palabras: *Las primeras pinturas impresionistas manifiestan difuminación y brillantez a la vez...se hace manifiesta una evanescencia en contraste con la búsqueda de un arte monumental o ideal que ha buscado siempre prolongar el drama, purgarlo de su carácter efímero. El impresionismo busca un nuevo naturalismo de inmensa ingenuidad.* (García, José María: *La Música del siglo XX: Primera Parte (1890-1914)*. Alpuerto. Madrid 2000. Pag. 114).

La pintura impresionista vuelve a la naturaleza para buscar en ella lo momentáneo, la luz, el color, las escenas campestres o los colores de una gran ciudad como París, de ahí su carácter de pintura al aire libre frente al academicismo decimonónico de la pintura interior de taller. El refinamiento artístico, la fuerza de la imagen y el símbolo frente a las ideas propiciadas por el idealismo romántico del siglo anterior, la huida de todo sentimentalismo trágico a favor de la sugerencia y de la evocación fueron comunes a la literatura y a la pintura.

#### *En la literatura.*

Desde 1879 se habla también del impresionismo en literatura dentro del área francesa, sin embargo, no están claros los contenidos y objetivos del término literario. Se tiende a considerar el impresionismo literario como un elemento estilístico que trata de resaltar los aspectos de la sensibilidad perceptiva y del sentimiento (frente a las

designaciones más estilísticas de la época como son el simbolismo, naturalismo y expresionismo). De este modo si se quiere hablar de una corriente lírica afín a los aspectos estilísticos que caracterizan al impresionismo entonces tenemos que hablar de simbolismo, como la corriente que impregnó toda la poesía de la época que nos ocupa.

La poesía simbolista y la pintura impresionista tuvieron aspectos comunes que marcaron también la tendencia estilística en la música; poetas, pintores y músicos se dejaron influir mutuamente de las mismas imágenes, símbolos y evocaciones para sus respectivas artes. Los poetas simbolistas Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) y Arthur Rimbaud (1856-1891), que habían desarrollado su poesía a partir del impacto literario causado por la poesía moderna de Charles Baudelaire (1821-1867) prestaron sus materiales literarios a toda una generación de músicos franceses. La poesía simbolista está llena de toda sutileza y refinamiento que tanto atrajo a los compositores franceses, tiene palabras pictóricas separadas de su entorno, ausencia de contexto para poner en evidencia la fuerza de las imágenes, de las sugerencias y de las evocaciones anímicas, abundancia de metáforas y de adjetivos que acentúan la sensualidad del texto y reducen la palabra a mera sensación sonora.

### *En la música*

El término impresionismo no tuvo problemas para pasar de una manifestación artística a otra y para encontrar también en la música una aplicación adecuada, a pesar de que su protagonista principal, Debussy, consideraba el término poco adecuado para designar su música ( a la hora de fijar etiquetas Debussy se sentía más cómodo con el término *Simbolismo*, debido al impacto que tuvo en su música la poesía simbolista y la estética decadentista).

El término impresionismo aparece por primera vez aplicado a la música en relación con Debussy. La Academia francesa de Bellas Artes criticó la obra *Printemps* enviada por él en 1887 al Premio de Roma aludiendo al “vago impresionismo” de la composición. El propio Debussy utilizó el término para referirse a un concepto peyorativo aplicado a los que habían intentado liberarse de las viejas formas en su artículo *L'entretien avec M. Croche de Le Reuve blanche* (1 de julio de 1901):

*Me atreví a decirle que algunos hombres habían tratado, unos en la poesía, otros en la pintura (con dificultad le añadí algunos músicos) de sacudirse el viejo polvo de las tradiciones y que eso sólo había tenido como resultado el que se les calificase de simbolistas o de impresionistas, términos cómodos para despreciar a un semejante...*  
(C. Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*. París 1971. Trad. castellana: *El Sr. Corchea y otros escritos*. Alianza Música. Madrid 1993, pag. 48)

En una carta de Debussy a su editor en 1908 desprecia el músico la palabra “impresionismo” aplicada a su música y emplea la palabra “réalités” para designar el nuevo estilo inaugurado en sus composiciones.

Arnold Schönberg se ocupó varias veces en su *Tratado de Armonía* (1911) del fenómeno del impresionismo al hablar sobre todo de la escala de tonos enteros y de los acordes de cuartas:

*Debussy usa este acorde y esta escala (como también Strauss en Salomé) más bien en el sentido de un medio expresivo impresionista, casi a manera de timbre... (Schönberg, A.: Armonía. Real Musical. Madrid 1979, pag. 469)...la escala de tonos enteros es un medio artístico de estupendo efecto colorista. Debussy está perfectamente en su derecho de servirse de los acordes de tonos enteros en tal sentido, pues su obra es eficaz y bella... Ciertas sucesiones de cuartas en Mahler, el tema de Yokanaan de Salomé, los acordes por cuartas de Debussy y de Dukas pueden ser referidos a los peculiares efectos de pureza que proceden de estos acordes. Quizá a través de esa pureza habla el futuro de nuestra música. Pero la escuchan sólo aquellos que captan la impresión, los impresionistas. El órgano de los impresionistas es un órgano afinado con extraordinaria finura, un sismógrafo que registra los movimientos más leves.*

El período que comprende la música impresionista arranca en 1890, cuando Debussy comienza a componer sus grandes frescos musicales como *El Preludio a la Siesta de un Fauno* (1892-94), *Pelleas es Melisande* (1893-1902) y los *Nocturnos* (1897-99) y termina prácticamente en 1920 (por lo que coincide en su mayor parte con la vida compositiva de Debussy). Después de la muerte de Debussy no surgirá ya un compositor importante que pueda identificarse, como él, totalmente con el impresionismo.

La asimilación por la música de características del impresionismo pictórico como son: el gusto por lo sensual, por el color, por la luz, por la evanescencia y difuminación de las líneas y por la paralización del movimiento, expresado en términos específicamente musicales, facilitó a los críticos e historiadores la aplicación del término impresionismo a la música.

El impresionismo se separa claramente de la época romántica anterior como pasó con el modernismo y al mismo tiempo limita con el expresionismo con el que coincide temporalmente en su última etapa (entre 1908 y 1920). Su aparición marca el umbral hacia una nueva época en la que van a tener lugar cambios fundamentales en el lenguaje musical: la época de la nueva música que comienza a configurarse hacia 1907 representada por A. Schönberg, Stravinsky y Bartok.

Muchos de los elementos impresionistas son herencia del pasado romántico, aunque experimentan un cambio sustancial. Por ejemplo la organización de acordes por terceras cede el paso a la estratificación de acordes paralelos que rompe la base de la armonía funcional clásica. Sin embargo, en el impresionismo no se rompe definitivamente con la tonalidad pues ésta permanece latente en la mayoría de las obras.

## **4.2 Aspectos estéticos del Impresionismo en la música**

### *Elementos realistas y naturalistas*

Componentes naturalistas aparecen en la música impresionista como lo habían hecho anteriormente en el romanticismo de la nueva escuela alemana de Berlioz, Liszt y Wagner. En el impresionismo se intenta reproducir percepciones auditivas o visuales de manera realista. La disposición del intérprete y del oyente a la sinestesia,<sup>1</sup> tal como la

---

<sup>1</sup> Condición neurológica que consiste en enlazar sensaciones percibidas por órganos sensoriales distintos.

presupone la música impresionista, permite captar impresiones naturalistas sin caer en la música programática.

### *Relaciones entre pintura, poesía y música*

Los rasgos característicos de la pintura impresionista son la captación de una situación ambiental, del estado momentáneo en que se encuentra el objeto que percibimos, sin detenerse a ilustrar aspectos dramáticos o narrativos, más propios de un arte romántico. Este carácter estático del estado ambiental en que se encuentra un objeto es más raro de encontrar en la poesía (un arte temporal y no espacial) o en la música pues este sentido de acceder al objeto, de fotografiarle y de intentar detenerse en un estado anímico es más difícil de llevar a cabo en un arte del que no se puede excluir el movimiento. La música puede pretender causar cierta sensación de monotonía y de paralización y generar una asociación con la ausencia de dinamismo hasta conseguir un cierto “estatismo” por medio de recursos muy propios del impresionismo musical como son la ausencia de direccionalidad armónica cadencial, la constante repetición de un motivo y una textura tímbrica muy colorista que cambia constantemente de plano armónico sin evolución o desarrollo alguno.

Otra característica del impresionismo es la difuminación de las líneas y de los contornos en la pintura y la pérdida de la simetría formal y de la proporción clásicas, que dificulta la precisión de los límites de cuadro. En la música se han venido gestando desde el romanticismo tendencias hacia esta misma difuminación lineal en los arranques y terminaciones de temas y motivos. La difuminación de contornos se alcanzó al tratar los compositores impresionistas de reproducir intencionalmente una plasmación asimétrica de la melodía.

### *El exotismo y la música popular*

Con el impresionismo, impulsado por el intercambio cultural de una época colonialista, vuelve a aparecer (como alguna vez lo hiciera en el romanticismo) el interés por lo exótico y lejano, pero ahora como un medio para huir del academicismo local, rutinario y caduco, y de las grandes formas de desarrollo heredadas de la música clásico-romántica. En lo exótico intuyó el músico impresionista la posibilidad de dar un colorido nuevo a sus obras con tendencias que transcurrieron en tres vertientes:

- Asimilación de la música folklórica europea (especialmente de España)
- Asimilación de las culturas exóticas del Lejano Oriente (Indonesia y Asia Oriental)
- Vuelta al arte antiguo.

Esta especial atracción por el exotismo de los pueblos lejanos fue exportada a París y otras ciudades europeas gracias a las Exposiciones Universales de fin de siglo. Los nuevos sistemas de organización traídos por el gamelán javanés<sup>2</sup> y escuchados por los compositores europeos fomentaron un acercamiento nuevo a la composición musical que se refleja en la imitación de escalas pentatónicas y de tonos enteros.

---

<sup>2</sup> Orquesta típica de Bali, Indonesia, compuesta principalmente por instrumentos de percusión: timbales de bronce, gongs de bronce, xilófonos de bambú, tambores, platillos. También lo componen instrumentos de cuerda y de viento como flautas de madera.

## CAPÍTULO I

### CLAUDE DEBUSSY

Originalmente la familia de Debussy provenía de modestos campesinos establecidos en el distrito de Burgundy desde el siglo XVII y se mudaron a París alrededor de 1800. El abuelo del compositor era vendedor de vinos. Su padre, Manuel-Achille, sirvió en la marina por siete años y después se estableció con su esposa en St. Germain-en-Laye; el primer hijo del matrimonio Achille-Claude nació allí el 22 de agosto de 1862. Su padre soñaba con que fuera marinero.

En 1870, durante la Guerra Franco-Prusiana, la familia se refugió en Cannes con la hermana de Manuel, Clementine, quien arregló que Debussy tuviera sus primeras lecciones de piano con un músico italiano, Jean Cerruti. Mientras tanto, en París, la guerra dejó a Manuel sin empleo y éste se unió a las fuerzas de la comuna con el rango de capitán, fue arrestado y condenado a cuatro años de prisión en 1871, pero después de un año en detención su sentencia fue cambiada a suspensión de sus derechos civiles. Achille fue entonces encargado a Antoinette Mauté, suegra de Verlaine, quien preparó al niño para entrar en el Conservatorio de París en el cual fue admitido en 1872 (Debussy nunca asistió a una escuela regular).

Sus maestros en el Conservatorio pronto reconocieron su “buen oído” y talento. De 1875 a 1877 ganó premios menores en el piano por lo que, al no obtener un *premier Prix* abandonó la idea de una carrera como virtuoso del piano y se inscribió en las clases de armonía con Emile Durand y de acompañamiento con August Bazille. Comenzó a componer *mélodies* en 1879. En 1880 fue contratado por Nadezhda von Meck (benefactora de Tchaikovsky) como maestro de sus hijos y para tocar duetos con ella primero en Arcachon y luego en Florencia y en 1881 en Moscú y Viena.

Obtuvo un segundo lugar en el “Prix de Rome” en 1883 con su cantata *Le gladiateur*, para ese entonces su obra incluía más de 30 *mélodies*, dos *scènes lyriques*, una suite para cello y una sinfonía (escrita sólo para piano a cuatro manos). Se convirtió en acompañante de la sociedad coral Concordia donde Gounod lo tomó bajo su tutela y compuso más *mélodies* sobre textos de Bourget y Verlaine para su primer amor, la cantante Marie Vasnier, a quien conoció trabajando como acompañante en las clases de canto de Victorine Moreau-Santini.

En 1884 finalmente ganó el “Prix de Rome” con su cantata *L'enfant prodigue*. A consecuencia de esto pasó dos años en Roma en la Villa Medici, donde el director, el pintor Hébert lo tenía en muy alto concepto. Debussy cumplió también con el requerimiento de escribir una serie de “envíos” para el Instituto, estos fueron *Zuleima*, la suite sinfónica *Printemps* y *La damoiselle élue*.

Los siguientes años frecuentaba los cafés literarios y artísticos, donde se reunían los simbolistas, e hizo amistad con Paul Dukas, Robert Godet y Raymond Bonheur. Compuso sus *Ariettes oubliées*, los *Cinq poèmes de Baudelaire* y la *Fantaisie* para piano y orquesta. Este fue el periodo más “Wagneriano” de su vida, incluso fue a Bayreuth en 1888 y 1889, sin embargo, eventualmente reconoció que debía liberarse de la influencia de Wagner. De esta manera comenzó a fascinarse por el teatro de Annam y

el gamelán javanés en la Exposición Universal de 1889, descubrimientos que completaron la formación de sus pensamientos y creencias estéticas.

Hacia 1890 gozaba de relativa estabilidad emocional gracias a su larga relación con Gabrielle DuPont. A finales de ese mismo año entró en contacto con Mallarmé, quien le pidió escribir una contribución musical para un proyecto teatral (que nunca se realizó) sobre el poema *L'après-midi d'un faune*. En 1892 compuso sus *Proses lyriques* con textos escritos por él mismo bajo la influencia de los poetas simbolistas. En 1893 formó una cercana amistad con Ernest Chausson, quien lo apoyó financieramente y moralmente. Ese mismo año asistió a una puesta de la obra *Pelléas et Melisande* de Maeterlinck. Había estado asistiendo por dos años al salón de Mallarmé y volvió al proyecto de *L'après-midi d'un faune*, componiendo el *Prelude*. Al final del año conoció a Pierre Louÿs y viajó con él a Ghent para obtener la autorización de Maeterlinck para componer una ópera sobre *Pelleas et Melisande*, la cual terminó en 1895. Otra colaboración con Louÿs fueron las *Chansons de Bilitis* (1897-8). Finalmente Debussy encontró a un editor, Georges Hartmann quien al creer firmemente en su talento le pagaba mensualmente un anticipo.

En 1901, Debussy se unió a la fraternidad crítica escribiendo para la revista *Revue Blanche*. Bajo el pseudónimo de "Monsieur Croche" utilizó su columna para desarrollar algunas de sus ideas menos ortodoxas.

Finalmente, el 30 de abril de 1902, se estrenó su ópera *Pélleas et Melisande* la cual, a pesar de un frío recibimiento por parte de la crítica, se volvió inmensamente popular y causó una poderosa impresión en el mundo de la música.

Armado con una nueva autoridad, Debussy regresó a la crítica en 1903 en las páginas del *Gil Blas*, fue ahí donde escribió una alabanza para Rameau y la tradición nacional francesa la cual, él sentía, había sido desviada de su propio camino por las influencias alemanas. También ese mismo año emprendió la composición del tríptico orquestal *La mer*.

Cuatro años después de su matrimonio con Lilly Texier, el cual se llevó a cabo en el otoño de 1899, Debussy conoció a Emma Bardac, una cantante amateur y esposa de un banquero; se fueron a vivir juntos en 1904 y Lilly intentó suicidarse: un drama que llevó a la ruptura de muchas de las amistades del compositor.

En 1905 Debussy confió los derechos exclusivos de sus obras al editor Durand. Sus composiciones ahora eran frecuentemente interpretadas en conciertos y estaban de moda. Publicó *Masques* y *L'isle joyeuse* para piano, y dos colecciones de *mélodies*: *Chansons de France* y el segundo libro de *Fêtes galantes*.

*La mer* fue interpretada por primera vez el 15 de octubre de 1905 y dos semanas después nació su hija Claude-Emma (Chouchou).

Hizo su debut como director en 1908 con *La mer* logrando un gran éxito. *Pelléas et Melisande* se presentó en Alemania y Nueva York y su primera biografía, escrita por Louise Liebich fue publicada en Londres.

En 1909 Debussy aceptó la invitación de Fauré de convertirse en miembro del consejo asesor del Conservatorio y el joven compositor y director de orquesta André Caplet se convirtió en su colaborador y confidente.

Durante una visita a la Gran Bretaña, a finales de febrero de 1909, los primeros síntomas de una enfermedad comenzaron a manifestarse.

Una petición de Diaghilev en 1912 dio como resultado la obra *Jeux*, un “poème dansé”, con la actuación de Nizhinsky quien también hizo la coreografía. El estreno se llevó a cabo el 15 de mayo de 1913 pero este fue, de alguna manera, opacado dos semanas después por otra premier dentro de la misma temporada de ballets rusos: ésta fue *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Sin embargo, existía una relación de amistad entre Debussy y Stravinsky desde 1910 y Debussy admiraba tanto *El pájaro de fuego* como *Petrushka*; en junio de 1912 él había tocado la Parte 1 de *La consagración de la primavera* con Stravinsky en su versión para piano a cuatro manos en la casa de Louis Laloy (su primer biógrafo francés).

Debussy comenzó a escribir reseñas nuevamente en 1913, esta vez para la *Revue musicale S.I.M.*, y dirigió el estreno de *Images* para orquesta. Compuso el segundo libro de *Préludes* para piano, un “ballet para niños” *La boîte à joujoux* y los *Trois poèmes de Mallarmé*.

Por invitación de Serge Koussevitzky pasó quince días en Rusia, dando conciertos en San Petersburgo y Moscú. A principios de 1914 fue a Roma, Amsterdam, La Haya, Bruselas y Londres; el propósito esencial de estos viajes era mantener a su familia.

El verano de 1915, el cual pasó en una villa en la costa de Pourville, fue muy productivo pues en rápida sucesión compuso la sonata para cello, *En blanc et noir*, los *Etudes* y la sonata para flauta, viola y arpa; pero a fines de este año sufrió una debilitante colostomía (debido a un cáncer rectal) y padeciendo tanto la enfermedad como dificultades económicas retomó uno de sus antiguos proyectos: *La chute de la maison Usher*; escribió otra versión del libreto pero compuso una obra corta completa de una sola escena.

En marzo de 1917 terminó la sonata para violín, su última aparición en público fue para interpretarla con Gaston Poulet en St Jean-de-Luz en septiembre de 1917.

El 17 de marzo de 1918 Debussy solicitó ocupar una vacante en la Academia Francesa; no vivió para recibir tal honor pues murió una semana después de presentar su solicitud, el 25 de marzo.



**ANÁLISIS DE TRES CANCIONES DE CLAUDE DEBUSSY**  
***FÊTES GALANTES, (2ª SERIE) 1904***  
**BASADAS EN POEMAS DE PAUL VERLAINE**

- I. LES INGENUS (POEMA 7)
- II. LE FAUNE (POEMA 14)
- III. COLLOQUE SENTIMENTAL (POEMA 22)

DEDICADOS A EMMA BARDAC  
PRIMERA AUDICIÓN : PARIS, 1904.

Los representantes más importantes del llamado simbolismo literario que influyeron en el pensamiento artístico de Debussy fueron los poetas Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé. Estos poetas, entre otros, tenían la intención de que las imágenes y los símbolos debían expresar la realidad, evocar significados más allá del mundo material, cayendo profundamente en el mundo de las ilusiones, de los sueños. Así por ejemplo, el agua sugería calma, tranquilidad, introspección. El fuego era el símbolo de la pasión. El simbolismo es técnicamente una escuela literaria que surge entre 1880 y 1890 y se caracteriza también por su ambigüedad y su comunicación indirecta. Este movimiento se encontró muy de cerca con los pensamientos musicales de la época. En mucha de la música de Debussy podemos encontrar la idea de “escuchar por placer”: las melodías son sencillas, unidas al ritmo del texto en cuestión. Las “armonías” son tratadas de una manera diferente: disonancias, funciones tonales que no obedecen a la armonía tradicional, acordes sin resolver etc.

Otro acontecimiento que se reflejó con mucha fuerza en la literatura simbolista sucedió en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se produce en Francia un renacimiento, un interés y revalorización del mundo anterior a la Revolución de 1798. Hay un desprecio por el burgués y una huida de la moral convencional, una búsqueda de la ambigüedad y una exploración de los sentimientos muchas veces irónica.

En 1869 Paul Verlaine (1844-1896) escribió su libro de poemas *Fêtes Galantes* basados en pinturas del siglo XVIII del pintor francés Watteau. El tópico de las fiestas galantes se relaciona con el mito del paraíso y la edad de oro; en la pintura tiene su origen en las distintas manifestaciones del llamado “amor cortés” con temas como fiestas al aire libre con personajes diversos y “el jardín del amor”, que representa una reunión para el goce sexual o sensual al aire libre, en contacto con la naturaleza. En estas escenas pueden aparecer personajes de diversas jerarquías: nobles, pastores, personajes de la comedia dell’arte, músicos y alusiones al mundo clásico y renacentista con la presencia de dioses y semidioses paganos.

Debussy compuso dos series, de tres canciones cada una, basándose en este libro de Verlaine. La primera serie, compuesta en 1891, incluía: *En Sourdisine*, *Fantoches* y *Clair de Lune*. Las notas altas que predominaban en este ciclo fueron pensadas para la soprano coloratura Madame Vasnier, su amor de juventud. Sin embargo estas canciones fueron publicadas hasta después del éxito de *Pelleas et Melisande*, en 1904, en este mismo año Debussy compuso la segunda serie de *Fêtes Galantes: Les Ingenus*, *Le Faune* y *Colloque Sentimental*, esta vez pensando en una voz más profunda, la de Madame Bardac quien después se convertiría en su segunda esposa.

## I. LES INGENUS

Primeramente, en la musicalización de estos poemas, Debussy decide usar la voz media para expresarse, lo cual puede ser considerado como una intención de dar la intención de “profundidad” a los textos. También podemos recalcar que en todo el ciclo hay un claro uso del contrapunto. En esta primera canción el material musical es de esta manera: los primeros 13 compases están basados en un acompañamiento de terceras mayores repetidas (sugiriendo una atmósfera de acorde aumentado en re bemol). La voz superior del piano tiene un patrón de seis notas que se alternan en una estructura simétrica. La voz inferior presenta pequeños motivos cromáticos que anticipan la línea, también cromática, que llevará la voz posteriormente (compases 9 a 12). En el compás 6 entra la voz y el acompañamiento del piano se mueve básicamente igual que al principio hasta el compás 14 donde encontramos los acordes Sol bemol mayor-La bemol mayor al igual que en el compás 15. A partir del compás 16 entramos ahora a una atmósfera de La bemol aumentado donde además encontramos la escala de tonos enteros tanto en el acompañamiento como en la voz y cuya influencia llega hasta el compás 26. Curiosamente, aunque en el texto comienza una segunda estrofa en el compás 21, el acompañamiento permanece casi igual y la música cambia hasta el compás 27 empezando una nueva sección pues tenemos un cambio de armadura y de “tempo”: *Peu à peu animé* (esto nos demuestra una vez más la intención del compositor de “colorear” el texto sin apearse a las reglas o patrones establecidos). Los compases 27 al 30 se mueven sobre un modo de Re bemol mixolidio, cuya escala encontramos en la voz superior del piano de forma descendente: reb-dob-sib-lab-solb-fa-mib-reb-dob. En el compás 31 tenemos nuevamente un cambio de armadura que nos transporta ahora al modo Fa dórico (hasta el compás 36) cuya escala podemos encontrar nuevamente en la voz superior del piano, ahora de manera ascendente: fa-sol-lab-sib-do-re-mib-fa.

En el compás 37 comienza una nueva sección, de nuevo con un cambio de armadura y de tiempo: *Le doublé moins vite*. Ahora aparece el acompañamiento de los compases del principio de la canción, con los intervalos invertidos, mostrando una armonía más rica en donde se alternan escalas cromáticas en la voz inferior del piano y también en la línea del canto. En el compás 48, perfilándose hacia el final de la canción la voz canta la última frase sobre el mismo acorde que teníamos al principio de ésta: un Re bemol aumentado, el cual se mantiene hasta el último compás.

Esta canción narra una escena de jóvenes que despiertan al amor, llenos de alegría, éxtasis e, incluso, de cierta malicia. El patrón rítmico del acompañamiento nunca cambia sino hasta los últimos seis compases y nos da la sensación de escuchar una danza. Esta pieza, así como las otras dos del ciclo, recurre a los cambios de “tempo” para cambiar de carácter como en el compás 27 donde la canción sube de velocidad como si el corazón latiera cada vez más rápido hasta llegar a la parte más “excitante” en el compás 33 “...nos jeunes yeux de fons” (nuestros jóvenes ojos fogosos). Después de esta parte climática la velocidad se vuelve más lenta *Le doublé moins vite* donde se menciona que la tarde ha caído, en el compás 37 y poco a poco se va volviendo más lenta conforme las jóvenes almas “tiemblan y se asombran” después de escuchar las “palabras sugestivas” de las damas.

## II. LE FAUNE

La canción comienza con una escala pentátona (de cinco sonidos) de re a re, que se escucha en el piano solo (compás 1 al 3), sugiriendo precisamente el sonido de una flauta *ainsi qu'une flûte*, en una atmósfera de re menor, seguida ésta por un ritmo suave e insistente de un “tambor” (pedal que toca la mano izquierda) evocando el texto del poema, el cual mantiene su nivel dinámico hasta el final, siempre haciéndonos escuchar una quinta justa (sol-re). En los acordes 5 y 6 tenemos quintas paralelas en la voz superior y a partir del compás 7 y hasta el 12 encontramos acordes aumentados. La voz aparece en pequeños momentos y cuando lo hace juega en el registro simple de una octava. Las armonías en este gran interludio del piano se mueven “liberadas” de las progresiones, en paralelo, hasta el compás 14, donde aparece por primera vez el poema cantado sobre un acorde de re menor (la voz inferior siempre fungirá como pedal, siendo independiente de la voz superior del piano). En el compás 18 y 19, donde comienza la segunda frase de la estrofa evocaremos nuevamente la melodía de la flauta del fauno. En el compás 20 reaparece la voz, acompañada de un acorde de Re disminuido. De aquí en adelante, los acordes aparecen sin ninguna función tonal, solamente apoyando las “imágenes “que sugiere el poema: “vaticinando sin duda una consecuencia mala” (re dism); “a nuestros instantes serenos” (fa menor). En el compás 24 comienza la segunda parte y los acordes siguen “coloreando” el texto: “nos han llevado a mi y a ti” (la menor); “melancólicos” (mi disminuido con 7ª) “peregrinos” (fa sostenido mayor). En los compases 28 y 30 escuchamos un pequeño motivo cromático que se compone de una nota de dos tiempos y cuatro dieciseisavos, el cual es también recurrente en la canción pues ya se había escuchado previamente en los compases 7 y 9 pero una cuarta justa abajo, tal vez este motivo dibuje la “risa del fauno”. En el compás 33 regresamos a la primera frase donde el piano vuelve a evocar la melodía de la flauta del fauno, terminando la canción en un acorde de Fa aumentado.

## III. COLLOQUE SENTIMENTAL

En esta canción, Debussy explora las texturas. La atención a la textura aparece no solo como decoración, sino como elemento estructural. Podemos observar y escuchar que puede ir desde una simple línea vocal o pianística (compases 5 y 6), hasta un acorde de 10 sonidos acompañando la voz (compases 46 y 47). El rango vocal se extiende a una octava más sexta (la bemol 4 a fa bemol 6), mientras que el piano cubre casi seis octavas. Aquí dos amantes fantasmagóricos se encuentran y tristemente resumen su pasado: la felicidad se ha ido. Se dice que esta composición es una especie de despedida de Debussy para su esposa Lilly, de la cual se había separado hacía unos meses y refleja la dicotomía y el conflicto de emociones que el autor sentía en ese momento (Enget, Diane: *Debussy in Jersey. The Centenary 1904-2004*. En [www.litart.co.uk](http://www.litart.co.uk)). La canción comienza con dos melodías en tonos enteros combinadas en el piano (como haciendo alusión los dos personajes). La voz superior contiene un motivo que aparece a lo largo de la sección del comienzo y de los cuales se sirve en los compases 48 y 49 para el final. La primera intervención de la voz aparece apoyada con un acorde de fa mayor, como un impulso que después desaparece, dejando al canto solo (representando al bosque solitario). En esta parte el cantante funge como narrador. Las dos líneas del piano regresan por poco tiempo en el compás 6 y 7. En el final del compás 14, y del 15 al 18 escucharemos la

misma melodía del canto con la cual comenzó la canción. La parte media comienza en el compás 19, con un cambio de armadura que nos remite a un acorde de La disminuido con 7ª (“más expresivo, melancólico y lejano”). En esta sección escuchamos un pedal de los más largos que hay en la música de Debussy (un la bemol que aparece repetido por 32 compases mas) tal vez refiriéndose a la monotonía en la cual se encuentran “atrapados” la pareja de amantes. La supresión de los ritmos principales produce una síncopa que parece escucharse como si dos personas se encontraran sin entenderse, produciendo tensión en el oyente. De hecho, las sincopas son más marcadas en el compás 37 y 38. También en los compases 19 y 20 escuchamos en la voz superior del piano un “arabesco” que se repetirá en los compases 26, 28 y en los compases finales de la canción (52-57), este tema ya lo había usado recurrentemente Debussy en la primera canción de la primera serie de *Fêtes Galantes: En Sourdine*, por lo que tal vez podríamos pensar que se trata de una especie de *leitmotif* o tema, que representa a la pareja de enamorados a la cual se refiere en tal canción y que, pasado el tiempo, nos encontramos con los mismos personajes pero ahora dentro de otra realidad y circunstancias; esta melodía también nos introduce a una atmósfera etérea en donde nos adentraremos al parque a escuchar los diálogos de estos dos “espectros”. El diálogo entre ambos seres comienza precisamente en el compás 21. La primera respuesta del hombre aparece en compás 23 a una distancia de tritono del pedal de la bemol, que produce una disonancia con el re natural de la línea vocal, que no resuelve (“¿por qué quieres hacérmelos recordar todavía?”). La segunda respuesta, un monosílabo (“no”) en el compás 30 es acompañado por un acorde de re disminuido 7ª. A partir del compás 32 el *tempo* se agita y el piano se va a su rango más agudo, reforzando la frase más aguda del canto, siendo a la vez, la sección del clímax (la “dicha indecible”), dando la impresión de que la voz es incapaz de expresar la magnitud de esa alegría. En el compás 39, al aparecer las palabras “es posible” se escucha un acorde de re bemol mayor, que se expande durante los compases 40 al 44, durante la aparición final de la mujer. El discurso final del hombre se acompaña, en el compás 45, con un acorde de la disminuido con 7ª y en el último octavo del compás con un acorde de mi disminuido con 7ª, repitiendo la misma secuencia en los compases 46 y 47 siendo además la parte donde la línea vocal cae a su registro más grave (en la palabra “noir”, negro), donde también los acordes nunca resuelven (tal vez perdiendo la esperanza). Las palabras finales regresan a una reminiscencia del tono original del comienzo del diálogo (el compás 20 se corresponde con el 53, 54 y 55) pues aquí regresamos a la parte del narrador. La canción termina en octavas con staccato en el bajo, que al ir desapareciendo, dejan un acorde de La menor sin quinta.

En esta pieza el cantante debe interpretar a tres personajes claramente retratados por Debussy: el narrador, un hombre y una mujer. En las partes del narrador la armonía nos va envolviendo poco a poco en el carácter de la narración mientras que en la pareja podemos escuchar que los diálogos de la mujer siempre son más pasionales, el tempo y el ritmo son más agitados y la línea melódica se mueve más hacia notas altas, como reminiscencias del “éxtasis de antaño” mientras que los discursos del hombre no mueven tanto el *tempo*, incluso uno de ellos lo retiene (compás 23) como muestra de cansancio y hastío y las frases son melódicamente más estáticas o descendentes.

## CAPÍTULO II

### MANUEL M. PONCE

Nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. Aunque sus padres, Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar, provenían de Aguascalientes, se vieron obligados a abandonar dicha ciudad por un pasado nada conveniente en la época de los gobiernos y ayuntamientos liberales: su padre había servido a Maximiliano en tiempos del imperio. Sin embargo, tres meses después de su nacimiento y bajo la protección del entonces gobernador Francisco Rangel, los Ponce tuvieron la oportunidad de volver a Aguascalientes en donde, en la ciudad de San Marcos pudieron recuperar su estabilidad y forjar así un ambiente apacible en el que Manuel María pasó los primeros 18 años de su vida.

Las habilidades musicales que mostró desde niño no eran gratuitas, en la casa paterna se cultivó la música de manera constante. Josefina, su hermana, llegó a ser una reconocida maestra de piano y fue ella misma quien lo inició en la música. José, otro de sus hermanos, también tocaba y componía. Pero a pesar de tales antecedentes, el joven músico agotó en poco tiempo las bondades didácticas de sus hermanos por lo que, a los diez años, fue enviado a tomar clases con Cipriano Ávila, maestro local de piano.

De familia puntualmente religiosa, Ponce encontró en la práctica musical de la iglesia un sendero natural y propicio para desarrollar su vocación artística. Su hermano Antonio tomó los hábitos y se convirtió en ministro del Templo de San Diego, en Aguascalientes lo cual influyó involuntariamente en la carrera de Manuel María, pues éste ingresó a dicho templo como niño de coro y comenzó desde ahí a escalar los puestos musicales de la parroquia, hasta llegar a ser organista titular desde 1898. Cuando Ponce cumplió dieciocho años, decidió que era momento de poner a prueba las aspiraciones musicales que durante esa época se había formado.

Por medio de su hermano José, nuestro autor entró en contacto con el pianista madrileño Vicente Mañas, un reconocido maestro de piano y amigo de aquél. Ponce acudió al pianista español es busca de consejo y recibió la promesa de recibir clases y también un ofrecimiento para alojarse en casa de éste. El joven Manuel María se trasladó a la ciudad de México en 1900. Por aquel entonces Mañas impartía clases tanto en el Conservatorio Nacional como en su domicilio, que estaba convertido en una pequeña academia de música a la que se sumaban algunos otros destacados maestros. Ponce tomó ahí un curso de armonía impartido por Eduardo Gabrielli, uno de los maestros mejor preparados que había en México.

Volvió a Aguascalientes en 1902, año de cierta incertidumbre pues el joven músico no prosiguió sus estudios musicales con otros maestros sino que se dedicó a impartir sus conocimientos en una academia local y a ofrecer, de vez en cuando, algún concierto. Por esa época Ponce compuso con regularidad obras para piano: estudios, mazurcas, danzas y música de salón de espíritu romántico.

A la relativa calma de 1902 y 1903 se contraponen los vaivenes de 1904, un año definitorio pues Ponce decidió emprender, con todos los recursos a su alcance, una vida de músico profesional. Realizó una gira de conciertos aquel año y luego vino el gran

paso: partir rumbo a Europa, a Italia concretamente, idea que se había originado en aquellas clases con Eduardo Gabrielli quien sembró en Ponce la inquietud de estudiar en Europa y quien ofreció darle una carta de presentación para Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia a donde viajó a principios de enero de 1905.

Cesare Dall'Ólio, quien había sido maestro de Puccini aceptó como alumno a Ponce pero éste sólo alcanzó a recibir algunas lecciones del ilustre maestro, pues éste murió a principios de 1906. Dada esta situación, en noviembre de 1906 Ponce tomó la decisión de marchar a Alemania.

Manuel M. Ponce llegó a Berlín en diciembre de 1905. Los últimos días del año preparó su audición para ingresar a la clase de piano de Martin Krause, profesor en el Conservatorio Stern, célebre alumno de Liszt y a su vez futuro maestro de Claudio Arrau. En enero de 1906 Ponce fue admitido como alumno de Krause, permaneciendo como tal hasta diciembre de ese mismo año.

Ponce volvió a Aguascalientes en enero de 1907 y hasta junio de 1908 se dedicó a la enseñanza y la composición. A finales de ese mismo año ocurrió un hecho trágico, Ricardo Castro, otro notable compositor y pianista que ocupaba el puesto de director del Conservatorio falleció. Debido a la ausencia de Castro, el pianista Alberto Villaseñor fue nombrado jefe de las clases de piano de esta institución y a su vez, Ponce recibió de Gustavo E. Campa la oportunidad de ocupar la cátedra de piano vacante.

Una vez establecido en México, Ponce supo ganarse la amistad de algunos distinguidos colegas como Ernesto Elorduy, Miguel Lerdo de Tejada y Rafael J. Tello así como la de destacados escritores: Alberto Leduc, Luis G. Urbina y Rubén M. Campos. Los compositores mexicanos, al constituirse en una sociedad que presidían Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva, eligieron a Ponce vicepresidente de la misma.

Los tres años que transcurrieron entre 1909 y 1912 resultaron definitivos pues durante este periodo Ponce ganó para sí un lugar indiscutible en la escena musical de México, lo mismo como compositor que como pianista y maestro.

Para julio de 1912 la capital gozaba de relativa calma (los principales combates revolucionarios ocurrían en el norte del país) e incluso el presidente Francisco I. Madero pudo ofrecer su apoyo, a través del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, a las audiciones en que Ponce estrenó su Concierto para piano.

Durante los años 1913 y 1914 Ponce continuó trabajando en diversas actividades musicales. Su tarea como maestro de piano llegó a consolidarse: Salvador Ordóñez, Carlos Chávez y Antonio Gomezanda resultaron a la postre sus alumnos más importantes y habrían de jugar un papel destacado en la vida musical mexicana. Hubo también nuevos conciertos entre los que se destaca el ofrecido en la Sala Wagner durante mayo de 1913, en el cual estrenó dos obras suyas: *A la memoria de un artista* (pieza dedicada a Justo Sierra) y *Scherzo (Homenaje a Debussy)*, la primera de una serie de obras en las que hizo a un lado tanto su vocación mexicanista como el lenguaje romántico de sus primeros trabajos para explorar nuevos lenguajes. Si bien Ponce utilizó melodías populares mexicanas en muchas obras posteriores, se preocupó de manera simultánea por renovar su estilo y explorar nuevos senderos y sonoridades.

A pesar de su afán por no involucrarse en los movimientos políticos y sociales que sucedían en México por aquel entonces, Ponce no pudo evadir los efectos de la Revolución. En 1912 a pesar del asesinato de Madero, algunos mexicanos pensaron que la presencia de Victoriano Huerta en la presidencia significaría el fin de la guerra y el regreso a una mínima estabilidad. Así lo creyó un notable grupo de intelectuales, entre quienes se contaron Federico Gamboa, Luis G. Urbina y el propio Ponce, quien además cometió el error de aceptar un mínimo salario mensual de manos del represivo gobierno huertista para dedicarse a la composición. Para finales de 1914 el hecho de haber creído en la paz ofrecida por Huerta se volvió una terrible desventaja política. En julio de 1914 Huerta abandonó el país y en agosto siguiente Carranza entró a la ciudad de México como jefe del ejército Constitucionalista. Ese mismo año que para Ponce había comenzado con cierta paz, se tornó entonces oscuro e incierto.

Cuando 1914 llegó a su fin sólo había algo en claro: el país estaba envuelto en un cataclismo político y haber adoptado una posición de consentimiento frente al régimen de Huerta había sido un grave error político, por más que para Ponce tal posición obedeciera al deseo de continuar las propias tareas artísticas y no a la adopción de uno u otro ideario. Más aún, nuestro autor fue objeto de una campaña de persecución por parte de un anónimo grupo de antagonistas.

Obligado por estas circunstancias, Ponce abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió hacia La Habana en compañía de Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga. Así comenzó un exilio relativamente voluntario en Cuba. El compositor dejaba tras de sí una fructífera y brillante etapa de trabajo. También se quedaba en México Clementina Maurel, joven de origen francés y talentosa cantante, deseando (lo mismo que Manuel, su futuro esposo) que la vida les ofreciera un poco más de calma y seguridad.

Poco a poco las dificultades iniciales del exilio abrieron paso a una mejor perspectiva. Destacados intelectuales y artistas cubanos ofrecieron a Ponce su amistad y apoyo, lo mismo que el editor José Giralt, propietario de un repertorio de música en cuyos salones de estudio y hacia finales de 1915 el compositor pudo reanudar sus tareas docentes. También compuso nuevas obras en las que voluntariamente sucumbió a los encantos de la música local.

Sin embargo llegó un momento en que la situación económica no era nada halagadora. Desesperado por no poder siquiera volver al país con recursos propios, y preocupado por la tensión existente entre México y Estados Unidos a raíz del ataque de Villa a Columbus, lo mismo que por buscar un acercamiento con el gobierno constitucionalista del primer jefe Venustiano Carranza, Ponce decidió escribir una misiva al cónsul mexicano en La Habana, Antonio Hernández Ferrer. En ella, el compositor ofreció sus servicios como líder de un pequeño contingente personal dispuesto a tomar las armas, pues se temía que tropas estadounidenses se internaran en territorio mexicano. Asimismo, aprovechaba para tachar a Huerta de “déspota alcoholizado y sanguinario”. El cónsul contestó a Ponce que para el país resultaban más útiles sus tareas artísticas que la fuerza de su improvisado contingente, y además le ofreció la garantía de volver al país.

Este acercamiento con el nuevo gobierno no pudo ocurrir en mejor momento. El envío de una expedición punitiva para castigar a Villa y la incursión de tropas norteamericanas en nuestro territorio ocuparon por completo a Carranza y los suyos, y

el hecho sirvió para unir (aunque de modo temporal) a gran número de mexicanos. Ponce aprovechó las circunstancias y volvió a México en diciembre de 1916.

Agustín Loera y Chávez (su antiguo alumno y por aquel entonces allegado del gobierno carrancista) había prometido realizar algunas gestiones para que el músico obtuviera de nuevo un nombramiento en el Conservatorio. Y en efecto, en mayo de 1917, Ponce aceptó el ofrecimiento.

En ese momento la vida parecía prometer a Ponce mejores circunstancias y cierta estabilidad, por lo que, el 3 de septiembre de 1917, contrajo matrimonio con su añorada Clema quien sería la depositaria de innumerables dedicatorias en su música y quien lo acompañó por el resto de su vida. Ella fue, asimismo, la primera intérprete de muchas de las canciones escritas por Ponce.

Casado, establecido y con los avatares políticos dejados en el pasado, Ponce recuperó de inmediato su posición protagónica en la escena musical de México. Debutó al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional el 28 de diciembre de 1917 y ofreció una serie de audiciones en las que se interpretaron nuevas obras entre las que destaca el homenaje a Debussy que se realizó en julio de 1918, y en el cual se estrenaron en México varias composiciones del músico francés.

En abril de 1920, Álvaro Obregón se alzó en armas con el Plan de Agua Prieta. El país estaba a punto de transitar por la que sería la última fase del movimiento armado, y de nuevo se vivió un periodo de acentuada inestabilidad. En el mes de mayo las fuerzas de Obregón ocuparon la ciudad de México; Carranza salió hacia Veracruz y fue asesinado días más tarde. Con estos antecedentes no sorprende que los últimos meses de 1920 hayan sido para Ponce de muy poca actividad pública. Las dificultades para sostener económicamente a la Orquesta Sinfónica Nacional durante el gobierno de Carranza y las críticas a su director, llevaron a Ponce a presentar su renuncia. Durante los años siguientes prosiguió con sus actividades docentes en el Conservatorio, compuso asiduamente, ofreció algunos conciertos y conferencias y a todo esto se sumaba una importante tarea como escritor sobre asuntos musicales.

Mientras tanto, el país seguía viviendo una época de incertidumbre; durante 1923 Villa fue asesinado y el gobierno tuvo diversos enfrentamientos con el clero situación que desembocó en la llamada guerra cristera.

A la indeterminación prevaleciente en el país, Ponce añadía la ausencia de perspectivas claras para un desarrollo musical propio. Además, intuía que su propio lenguaje musical debía evolucionar, buscar nuevos horizontes. Por ello, tomó durante los primeros meses de 1925 una decisión que, a la postre, resultaría definitiva y sumamente benéfica: regresar a Europa, establecerse en París y renovar sus conocimientos.

La capital francesa no sólo representaba nuevas posibilidades para su desarrollo musical, sino una oportunidad única para adentrarse en lo más actual de la cultura y el arte occidentales. De inmediato buscó a Paul Dukas, el reconocido maestro francés a cuya inexorable visión crítica sobre la creación musical no escapaban ni sus propias creaciones. Dukas ofrecía un curso de composición en la École Normale de Musique y fue ahí donde Ponce se inscribió.



Los años de 1925 a 1932 representaron un periodo de renovación artística y de enriquecimiento del repertorio, ya que Ponce pudo dedicarse de manera casi total a la composición. Se fue compenetrando con la vida cultural de la capital francesa y estableció contacto con la ilustre y numerosa colonia artística latinoamericana.

Para 1928 la clase de composición de Paul Dukas se había convertido en un claustro privilegiado. Entre los condiscípulos de Ponce se hallaban Joaquín Rodrigo, José Rolón y el búlgaro Lyubomir Pipkov.

Las amistades que Ponce cultivó durante su estancia en París constituyen una lista legendaria; además de las figuras ya referidas, incluye a personajes como Alfonso Reyes y los músicos Ignacio Fernández Esperón, Heitor Villa-Lobos y Juan D. Tercero. Como el mismo Ponce reconocía en una carta a Clema: “todo el mundo me conocía de nombre a través de Segovia o de la *Gaceta Musical* (publicación en castellano que apareció en París en 1928, gracias a la colaboración entusiasta del poeta cubano Mariano Brull y de la que Ponce fue director).

En efecto, fue el guitarrista Andrés Segovia quien en gran medida dio a conocer a Ponce en la escena musical europea. La amistad entre ambos (una de las más afortunadas relaciones que entre compositor e intérprete hayan existido) se remonta a 1923, cuando de gira por México, el guitarrista pidió al compositor mexicano que le escribiera alguna obra para su instrumento. A partir de aquel contacto inicial, y al coincidir ambos en París, la amistad y colaboración fueron en aumento.

Ponce seguía escribiendo, trabajando bajo la dirección de Dukas, y poco a poco su lenguaje y su estilo se modificaron hasta lograr una auténtica renovación, un lenguaje de sonoridades más cercanas a la escuela moderna, diametralmente opuesto al romanticismo de sus primeras obras.

Sin embargo, en los primeros meses de 1930 el compositor enfrentaba una época de incertidumbre laboral y económica, sus precarias finanzas lo llevaron incluso a suspender las clases que recibía de Paul Dukas. Por otro lado la intervención de éste permitió que Ponce negociara con la administración de la escuela una prórroga para cumplir sus adeudos, así como su asistencia en calidad de oyente a las clases de su maestro.

A pesar de su difícil situación, superando adversidades y ausencias, Ponce se graduó en composición el año 1932 y Dukas, ante la imposibilidad de calificar a un alumno semejante, escribió en la hoja de calificaciones un apunte revelador: “Siento escrúpulos en otorgarle cualquier calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal”. (Miranda, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. Teoría y Práctica del Arte. Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1998. Pag. 67)

Para Ponce, este comentario y el enriquecimiento de su catálogo durante aquellos años con composiciones que revelan al artista en un momento óptimo, representaban el cumplimiento de sus objetivos; era pues, el momento de regresar a su patria. En febrero de 1933 viajó desde París a Veracruz.

A su regreso Chávez le ofreció el puesto de consejero de Bellas Artes, así como una cátedra de piano y otra de historia de la música en el Conservatorio. Al poco tiempo, Revueltas quien era director del Conservatorio renunció a ese puesto y el 9 de mayo de 1933 Ponce fue nombrado director interino de la institución, puesto que desempeñó por espacio de un año.

La década de los años treinta tuvo multiplicidad de actividades: Fundó la cátedra de folklore musical en la Escuela Universitaria de Música, en noviembre de 1936 salió a la luz el primer número de la revista *Cultura Musical*, última de las revistas dirigidas por él e impartió varias conferencias. También siguió componiendo y el éxito acompañó a su música en manos de notables intérpretes. Sin embargo, en contraste con toda esta actividad, el compositor debió pasar dos meses en reposo a causa de su creciente problema de uremia, enfermedad que lo acosaba desde varios años atrás.

A finales de 1938, agobiado por su enfermedad, obtuvo de la Secretaría de Educación Pública una licencia con goce de sueldo, para dedicarse por entero a la composición. En 1939 dejó la cátedra de piano del Conservatorio Nacional y se hizo cargo de la Academia de Folklore de dicha institución.

Durante febrero de 1940 Andrés Segovia regresó a México para ofrecer una serie de recitales que incluyeron música de Ponce. El reencuentro de estos dos músicos dio como resultado no sólo el magnífico *Concierto del sur* sino una invitación para que su autor siguiera a Segovia por Sudamérica.

Con el buen ánimo que trajo a su vida la exitosa gira por América del Sur, Ponce reanudó sus actividades en 1942 en la medida en que su salud lo permitía. Los años finales de Ponce constituyeron un contrapunto entre el deterioro de su salud y los ecos de todos sus logros anteriores. Estos últimos se manifestaron no sólo en las múltiples ocasiones en que su música fue interpretada, sino en nuevos nombramientos y distinciones. Entre las primeras sobresale el concierto que el propio Ponce dirigió en 1944 como director huésped de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, la ocasión resultó ser la última en que apareció como director o solista.

En febrero de 1944 Ponce fue elegido presidente de la Asociación Nacional Técnico Pedagógica de Profesores de Música. En 1945 se le designó director de la Escuela Universitaria de Música y el Consejo Consultivo de la Ciudad de México le entregó la medalla al mérito cívico. La culminación de todos estos homenajes y distinciones fue su designación para el Premio Nacional de Artes y Ciencias, que recibió en febrero de 1948; era la primera vez que se otorgaba a un músico. Para entonces la salud del compositor estaba muy deteriorada y tuvo que asistir a la ceremonia en silla de ruedas. A pesar de sus achaques, la afabilidad que caracterizó al compositor durante toda su vida no lo abandonó. Por el contrario, tal parece que la personalidad de Ponce se afanó durante este periodo en acentuar cierta sencillez tanto en su vida como en su obra.

El 24 de abril de 1948 falleció el maestro en su casa de la calle de la Acordada, al sur de la ciudad de México.

**ANÁLISIS DE CINCO CANCIONES DE MANUEL M. PONCE**  
**POÉSIES CHINOISES (POEMAS CHINOS) 1931-1932**  
**BASADAS EN POEMAS CHINOS DEL SIGLO VIII**  
**TRADUCCIÓN AL FRANCÉS DE FRANZ TOUSSAINT.**

- I. LES DEUX FLÛTES.
- II. PETITE FÊTE
- III. L'ORAGE FAVORABLE
- IV. NOCTURNE
- V. LA CALAMITE

DEDICADAS A CLEMA PONCE  
PRIMERA AUDICIÓN: 1934.

Estas canciones pueden considerarse como una de las composiciones más “atrevidas” de Ponce, ya que se aventura a utilizar un lenguaje más impresionista, debido a sus estudios y estancia en París y a la gran admiración del compositor por Debussy. Es evidente que la armonización no tiene intenciones tonales, sino “atmosféricas”. Los sonidos sugieren situaciones que transcurren en los poemas, otra vez “el placer de escuchar” del que hablaba Debussy. La forma la dan los versos y las impresiones que producen las palabras, que aunque provienen originalmente de poetas chinos del siglo VIII, están tratados como poemas vanguardistas, aunque sin perder su carácter exótico y sugerente a los sentidos. Los intervalos y el acompañamiento se mueven en base a breves motivos o ideas independientes, cuya direccionalidad no es previsible. El concepto de “tema” tan importante para la música tonal y al desarrollo, desaparece absorbido por estas estructuras, microformas a veces, de bloques de sonidos, donde las notas repetidas (obstinadas), la reiteración de células, las oposiciones dinámicas, las escalas no tradicionales, convergen en la no discursividad y generan sus propias formas de existir y de contener nuevos modos de pensar la música. Por esto mismo casi en ningún momento encontramos repeticiones consistentes entre las melodías de cada frase.

El ciclo fue compuesto entre noviembre de 1931 y diciembre de 1932 mientras Ponce se encontraba en París en donde, como anteriormente habíamos mencionado, el compositor buscó una evolución y renovación artística, y efectivamente su lenguaje y estilo se modificaron hacia sonoridades más cercanas a la escuela moderna. Estas canciones son una clara muestra de esto, en ellas encontramos un lenguaje pentáfono, retratando con esto el origen chino de las poesías, y otro indudablemente impresionista, lo cual nos remite a toda esta influencia francesa que ahora Ponce había hecho suya.

Dentro de mi investigación pude encontrar que las primeras dos canciones: *Les deux flûtes* y *Petite fête* son del poeta chino Li Tai Po, también conocido como Li Bai, pero no me fue posible determinar si el resto de las piezas del ciclo son del mismo autor o de algún otro poeta contemporáneo a él como podrían ser Tu Fu o Wang Wei, pues Franz Toussaint (1879-1955), quien era un especialista en la traducción de lenguas orientales, también tradujo poemas de estos dos autores.

Li Tai Po (701-762) fue un poeta chino considerado el mayor poeta romántico de la dinastía Tang. Conocido como el poeta inmortal, se encuentra entre los más respetados poetas de la historia de la literatura china. Aproximadamente mil poemas suyos

subsisten en la actualidad. Es mejor conocido por su imaginación extravagante y las imágenes taoístas vertidas en su poesía, a la vez que por su gran amor a la bebida. Pasó gran parte de su vida viajando, situación que se pudo permitir gracias a su relajada situación económica pues era hijo de un rico mercader. Se dice que murió ahogado en el río Yangzi, habiendo caído de su bote al intentar abrazar el reflejo de la luna, estando bajo los efectos del alcohol.

## I. LES DEUX FLÛTES.

La canción comienza con cuatro compases de introducción, que sugieren el sonido de una flauta, lo cual proporciona un curioso paralelismo con obras de Debussy (“preludio a la siesta de un fauno”, “syrinx”, para flauta y la mismísima canción “Le faune”, donde también aparecen estas “imágenes” sonoras). Esta melodía será el motivo constructor básico de toda la pieza. La parte vocal (que cubre una séptima desde fa sostenido 5 hasta un fa natural 6) aparece en el compás 5, con los mismos intervalos del primer compás (do-si-si bemol- fa sostenido), siempre acompañada con los intervalos flautísticos. No se establece al principio una tonalidad como tal pero la nota “mi” se “tonaliza” siendo esta la primera nota de la canción y reiterándose en diferentes momentos a lo largo de ella.

En el compás 11, la atmósfera armónica cambia. La línea del piano comienza haciéndonos escuchar quintas justas, sugiriendo un acorde de V9ª sobre do que sigue hasta el compás 17 y que cambia de color a un simple do mayor en el compás 18, retomando en el compás 19 la melodía de la flauta, reelaborada, pues en este momento el poema habla de la segunda flauta “...la chanson de ma flûte berça la nuit charmée”. A partir de este compás escucharemos también una progresión de acordes con color de V9ª en forma ascendente, comenzando desde do 9ª, y re9ª, en el compás 19, y siguiendo con la progresión: mi 9ª, fa 9ª, fa sostenido 9ª (compás 20), sol 9ª, la 9ª (compás 21), si 9ª, do sostenido 9ª (compás 22). En los compases 23, 24 y 25, la progresión desciende desde si 9ª, la 9ª sol 9ª, fa 9ª mi bemol 9ª, re 9ª, terminando en un si bemol 9ª en el compás 25, donde sucede una superposición de acordes: do sostenido menor y si bemol mayor, que se prolongará hasta el compás 29, mientras que en el compás 26 se retoma el inicio de la melodía de la flauta, evocando un sueño, con el trino del compás 28. La tensión que se crea en este pasaje se “resuelve” retomando un acorde con carácter de V9ª, pero ahora sobre la nota mi, desde el compás 30 hasta el compás 39 (este material es algo parecido al que habíamos ya escuchado en los compases 11-18). En el compás 39 llegamos al final de la canción, en un acorde indeterminado a partir de mi, cuyas notas también se derivan del motivo principal, el cual volvemos a escuchar los últimos cinco compases.

En general la canción refleja indudablemente el título y el tema del poema, que se refiere a dos flautas, pues el piano casi todo el tiempo toca la melodía “flautística” en la mano derecha, sin embargo, tal parece que Ponce en algún momento pensó en una segunda voz para que pudiéramos escuchar ambas “flautas” al mismo tiempo, esto lo podemos observar en la edición de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 donde en los compases 20 al 22 y en los últimos cuatro compases encontramos una línea melódica de la cual se menciona en la nota al pie de página: “línea añadida por el autor a manera de segunda flauta”.

## II. PETITE FÊTE

Esta canción evoca la narración de un personaje al cual lo acompaña la luna y su propia sombra en un festín donde hay vino. El ambiente siempre es festivo. Toda la canción se construye, tanto en la parte vocal como en el piano, de escalas pentatónicas, de hecho, algunos de los acordes que toca el piano no se construyen por medio de triadas sino a partir de notas que forman parte de esta escala. Tenemos una introducción de cuatro compases que escuchamos en un ambiente de re mayor con ritmos binarios tocando quintas paralelas en la voz superior y moviéndose sobre una escala pentatónica. La parte vocal aparece al final del compás 4 dibujando la melodía también sobre una escala pentatónica, acompañándose por notas de esta misma escala en el piano (re-mi-fa-la-si). En los compases 11 y 12 vuelve una pequeña intervención del piano sobre otra pentatónica y en los compases 13 y 14 tenemos acordes por cuartas. En el compás 15 son mencionados los tres personajes sobre una figura de tresillo en la voz y, aunque las notas de la escala cambian (si-do#-re#-fa#-sol#,) la voz comienza y termina (como en la primera frase) en la nota si, haciendo de esta una especie de centro pues muchas de las frases terminan en esta nota. A partir del compás 19 encontramos un pequeño motivo en la mano izquierda que se repite como ostinato por cuatro compases, la mano derecha a su vez tiene como ostinato do-fa#, este fragmento vuelve a utilizar una escala pentatónica (si-do#-mi-fa#-sol) teniendo más una intención colorística que armónica, además nos hace la indicación *Vivo (Mouvement de Valse)* presentándonos precisamente un vals, que nos remite a la danza que se tocaba en las fiestas de sociedad desde el siglo XVII, y todavía ya en el XX, tanto en Europa como en México; este vals lo volveremos a escuchar más adelante. En el compás 24 el acompañamiento del piano cambia de figuras rítmicas (seisillos de dieciseisavos) pero continúa formando escalas pentatónicas: sobre si (c.24-25), sobre la (c. 26-27) y sobre re (c. 28-29) para regresar en el compás 31 al acompañamiento de octavos con el que comienza la canción. En el compás 33 se cambia de carácter a *meno mosso* comenzando en si bemol mayor con 7ª y pasando en el 35 a si mayor con 7ª para terminar la pequeña frase en el compás 36 con un sonido de sol sostenido solo, abierto en tres octavas, como dando la impresión de transparencia o “el silencio de la luna”. En el compás 37 comienza de nuevo el “vals” junto con las palabras del poema (“cuando bailo, mi sombra baila también”), terminando la frase de nuevo sobre la nota si. En el compás 45 (*piu mosso*), escuchamos una sucesión de acordes en primera inversión (que nos dejan escuchar quintas paralelas en la parte superior) de nuevo dibujando una melodía pentatónica y todavía en ritmo ternario, que transcurren hasta el compás 52, donde la parte vocal se escucha con un color de fa menor y el acompañamiento se vuelve menos ágil pues habla de que “después de todo festín los comensales se separan”. Retoma el acompañamiento de acordes en primera inversión a partir del compás 59. La penúltima frase también termina en la nota si (compás 70) como preparación para escuchar el final, donde el poema nos deja ver a un protagonista contento, porque su sombra y la luna nunca lo abandonan, terminando con dos compases idénticos a los del principio (73-74) y un pedal de re como una especie de reiteración de la armadura, dándonos un color de “mayor” con las notas que toca el piano en el penúltimo compás.

### III. L'ORAGE FAVORABLE

Esta canción comienza en el registro grave del piano y de manera un tanto percutida mostrando el enojo del protagonista, que maldice a la lluvia porque no lo deja dormir y al viento por destrozar su jardín. El acompañamiento establece un ambiente de re bemol donde escuchamos en el primer y tercer tiempo del compás un intervalo de 9ª entre el bajo y la nota superior del acorde y un acorde por cuartas en el último tiempo, esto se repite en los siguientes dos compases. La voz entra en el último tiempo del primer compás, dibujando una escala pentatónica. La pequeña frase termina en el compás 4, sobre una atmósfera de si mayor con 7ª, 9ª y 11ª, con el intervalo de 9ª en el primer tiempo y colocando ahora acordes por cuartas en el segundo y cuarto tiempos. En el compás 5 escuchamos re aumentado con 7ª y 9ª y fa aumentado con 7ª y 9ª, que preparan la entrada de la voz en el compás 6. En los siguientes tres compases la melodía se mueve de nuevo dentro una escala pentatónica y la armonía sobre un color de re mayor colocando una vez más el intervalo de 9ª en el primer tiempo y un acorde por cuartas en el último. A partir del compás 9 el registro del piano se mueve a uno un poco más agudo, como disipando el enojo, preparando de cierta manera una cadencia que resuelve en el compás 10 a un sol menor (“pero, ¡llegaste tú!”). La frase del compás 11 se escucha casi sobre un “cluster” (do-mi-fa#-sol-sol#) (“y di gracias a la lluvia”), para en el compás 12 escuchar un fa con 7ª y 9ª. Del compás 14 al 17 volvemos a escuchar los mismos acordes con los que inició la canción pero esta vez en *piano* y *più lento* pues ahora el protagonista agradece al viento por apagar su lámpara. La pieza termina con una “mezcla” de do menor en la voz superior del piano y do mayor en la voz inferior, creando una especie de expectativa, pues el poema en sí no concluye, sino que deja el final a nuestra imaginación.

### IV. NOCTURNE

Esta canción trata de la nostalgia de una mujer por su juventud, cuando escuchaba palabras de amor. La primera frase dice “Nonchalante, son luth à la main” (Indolentemente, con el laúd en la mano) y a partir de ella se establece el acompañamiento de toda la pieza (en 6/8 siempre con dieciseisavos) tratando de sonar precisamente como un instrumento de cuerda punteada, un laúd. En los primeros dos compases tenemos un pedal de do sostenido que nos sugiera un ambiente de do sostenido menor, sin embargo, todas las notas que escuchamos parecen más bien derivarse de una escala pentatónica (mi-fa#-sol#-si-do#). Estos grupos de seis notas que toca la mano derecha sugieren una música etérea, transparente, aunado al compás de 6/8, que le da un carácter de fluidez. En el compás 3 aparece la primera frase de la línea vocal. La melodía se acompaña con sonidos que pertenecen a la sostenido menor en el compás 5 y a Fa sostenido mayor en el compás 6. En el compás 8 encontramos quintas paralelas que van descendiendo desde re-la pasando por do#-sol#, do-sol, si-fa#, mi-si, re-la, do#-sol# y hasta llegar a si-re# en el compás 12 (“Pero vio la luna y fue la tristeza la que entró”) además se indica hacer un *rallentando*. En el compás 13 se hace una especie de “cluster” en el acompañamiento que precede al acorde aumentado de Fa con 7ª y 9ª (“replegado en su brazo”) del compás 14. La frase “ella evoca un jardín”, se acompaña con un acorde de mi menor, para posteriormente en el compás 17 preparar el regreso del do sostenido menor del compás 18, el cual se “colorea” en los dos siguientes compases con 7ª, 9ª y 11ª. En los cuatro compases finales, escuchamos la palabra

“amor”, con una pequeña cadencia de La aumentado con 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> y do sostenido menor con 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> la cual se escucha dos veces terminando la canción con este último acorde.

## V. LA CALAMITÉ

Esta canción cierra el ciclo. Habla sobre la desolación que se siente en campaña, en un ambiente helado. Es una pieza intensa, con un ritmo más vivo que todas las demás. Podría dar la impresión de estar viendo cabalgar a algún jinete de los que habla. La textura del acompañamiento es también un poco “dura”, al manejarse casi siempre en un registro muy grave. La primera intervención de la voz, aparece sobre una escala pentatónica (fa-sol-la-do-re), acompañada de un ritmo frenético en el piano dentro de una atmósfera de mi bemol utilizando también las notas de la escala pentatónica en la voz superior. En el compás 5 la melodía pentáfona se escucha ahora desde un mi 6 descendiendo a un si 5. Los compases 7 y 8 preparan de nuevo la intervención de la línea del canto que se acompaña por acordes de cuartas paralelas en la voz superior del piano; en esta frase además escuchamos la nota más aguda que se cantará en la canción (sol 6). Del compás 13 al 18 escuchamos una llamada (siao!), que aparece en una nota de do sostenido 6, subiendo cromáticamente hasta el mi natural 6, en un ambiente de mi bemol mayor, y al final de la llamada en mi disminuido con 7<sup>a</sup>. El compás 19 prepara el cambio de ritmo, para hacerse binario en el 21 y llamar la atención sobre las palabras del poema “recibió la tablilla de marfil...” (en esa época era así como se escribían los decretos). Se retoma el impulso del ritmo ternario en el compás 23 y nuevamente aparece la línea vocal en el compás 25, pero ahora en un ámbito de la mayor, presentando un clímax en el compás 27 donde precisamente se enuncia una calamidad: “...el más ínfimo guerrero alcanza más consideración que un ilustre letrado”. En el compás 30 se nos anuncia una nueva sección, que comienza en el compás 32, acompañada de ritmos binarios en dieciseisavos dentro de una escala pentatónica (fa#-sol#-la#-do#-re#). La voz entra en el compás 33 con una melodía sobre la misma escala mencionando otra calamidad: “...las madres y las esposas se duermen, cada noche, ¡con el rostro vuelto hacia el Este!” (El Este u Oriente era temido, pues en esa dirección quedaba el mar y por ahí llegaban los ataques de otros países). En el compás 39 el pedal de la sostenido que veníamos escuchando los tres compases anteriores cambia a la natural y en el último tiempo se escucha un acorde de si bemol menor con 7<sup>a</sup> mayor, el cual prepara la última intervención del canto, donde se repite la frase del principio: “las fogatas del vivac iluminan el cielo” (el vivac es un campamento de guerra) una vez más con una melodía pentáfona pero esta vez acompañada de acordes que contienen quintas paralelas. Los últimos cinco compases son una especie de “coda” que recuerda los ritmos ternarios anteriores con dieciseisavos, escuchando una pequeña cadencia en el compás 47 de re menor- do mayor, terminando en un intervalo de quinta justa entre la (con su octava) y mi, dejando la “tonalidad” indeterminada.

## CAPÍTULO III

### RICHARD STRAUSS

Después de la muerte de Wagner y Brahms, Richard Strauss se convirtió en el compositor alemán vivo más importante de su época.

Nació el 11 de junio de 1864 en Munich, Alemania, hijo de Franz Strauss, cornista principal de la Orquesta de la Corte de Munich y músico brillante quien en 1871 obtuvo el grado de Profesor en la *Königliche Musikschule*. Su genio musical influiría después en la personalidad musical de su hijo.

Richard Strauss fue un músico precoz, comenzó sus lecciones de piano a los cuatro años con August Tombo (arpista de la Orquesta de la Corte) e hizo sus primeras composiciones a los seis años. Tomó el violín a los ocho años bajo la tutela de su primo Benno Walter (director de la Orquesta de la Corte) y a los once comenzó cinco años de estudios de composición con Friedrich Wilhelm Meyer.

Sin embargo, su principal influencia fue su padre, quien lo introdujo a la música de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert y quien aún a principios de 1880 seguía supervisando las composiciones de su hijo haciéndoles comentarios y críticas. Su segunda gran influencia de juventud fue Ludwig Thuille, quien era un prominente compositor, teórico y miembro de la Escuela de Munich.

Sus primeras composiciones son en su mayoría lieder y piezas para piano y orquesta de cámara. A finales de 1870 su interés hacia la música orquestal se incrementó, tal vez ligado al hecho de que su padre tomó el mando de la “Wilde Gung I” una orquesta amateur que dirigió de 1875 a 1896. Este hecho introdujo a Richard al mundo de la composición sinfónica y aprendió orquestación a un nivel práctico.

En 1882 se graduó del *Ludwigs-Gymnasium* y, conforme a los deseos de su padre, ingresó a la Universidad de Munich lo cual despertó su curiosidad intelectual al estudiar a Shakespeare, Historia del Arte, Filosofía y Estética además tuvo un gran interés en Schopenhauer. Todo esto marcaría su crecimiento musical en la siguiente década.

En 1882 comenzó a hacerse de un nombre por sí mismo con algunos estrenos importantes fuera de Munich, en Dresde y luego en Berlín. También conoció gente influyente, quienes serían una importante guía en el futuro.

De todos los músicos que conoció en Berlín quien más lo impresionó fue Hans von Bülow por su ejecución como pianista pero más que eso, como director, cuya interpretación lo cautivó. Bülow lo familiarizó con las obras de Brahms y tocó una obra de Strauss (*Serenata de viento Op.7*) en una gira realizada por Berlín con la Orquesta de Meiningen.

Bülow le comisionó otra obra para alientos madera, ésta, la *Suite en Bb* marcó el debut de Strauss como director pues en una gira de la orquesta por Munich fue invitado a dirigir su obra y en 1885 fue nombrado director asistente de la Orquesta de Meiningen.



Strauss maduraba rápidamente como artista y su fama comenzaba a crecer. Estrenó su Segunda Sinfonía en Estados Unidos en 1884 y su concierto para corno en Meiningen. En este momento comenzó finalmente a independizarse de su padre. La universidad le había abierto los ojos a Schopenhauer y después sus oídos conocieron a Wagner (compositor a quien su padre detestaba) cuya música le fascinó y así en 1878 asistió a la presentación de las óperas *La Valquiria* y *Sigfrido* en Munich; en 1880 estudió en detalle toda la partitura de *El anillo del nibelungo* y en 1882 fue a Bayreuth a escuchar a su padre tocar en *Parsifal*.

El inexperto director de veintiun años atendía todos los ensayos de Bülow y en diciembre de 1885 tomó el mando total de la orquesta. Meiningen representó otro momento importante en la carrera de Strauss: su llamada conversión a la “música del futuro” por medio del conocimiento que le proporcionó Alexander Ritter sobre las propuestas e ideales de Wagner y Liszt. Casado con una sobrina de Wagner, Ritter era compositor y violinista de la orquesta de Meiningen. Strauss se alejaba, musicalmente, cada vez más de su padre a quien no le gustaba Brahms y mucho menos Wagner.

El hecho de que Ritter expandiera el conocimiento de Strauss en Wagner tuvo una lógica consecuencia en el estilo personal del compositor. Otra de las aportaciones más importantes que Ritter proporcionó al desarrollo joven músico fue el hacerle conocer los poemas sinfónicos de Liszt. Strauss proclamaba el lema “las nuevas ideas deben buscar nuevas formas” que era el “principio básico” de las obras sinfónicas de Liszt.

Strauss abandonó Meiningen al aceptar el puesto de director de la Ópera de la Corte en Munich durante tres años. En esta época su amistad con Ritter creció y se intensificó, éste siguió catalizando los pensamientos de Strauss sobre música y filosofía ( en su mayoría de Schopenhauer) los cuales desembocaron en 1887 con el inicio del libreto de su primera ópera: *Guntram* (1892-3).

Este periodo en Munich también vio el nacimiento de diecisiete lieder (Op. 15, 17 y 19). Para el otoño de 1887 Strauss había asegurado numerosos contratos fuera de Munich, en Berlín, Dresde y Leipzig, donde conoció a Mahler. Ese año también conoció a una persona que ocuparía un lugar central en su vida: Pauline de Ahna, la hija de un General quien había estudiado canto en la *Munich Musikschule* pero que después comenzó a tomar clases privadas con Strauss. En 1889 lo siguió a Weimar, donde había sido nombrado Kapellmeister del gran duque de Saxe-Weimar-Eisenach.

Después de iniciar sus deberes en Weimar, en el otoño, trabajó como músico asistente en Bayreuth donde mantuvo una estrecha relación con Cosima Wagner. El mayor evento en Weimar, a principios de este periodo, que lo estableció como una gran compositor de su época, fue el estreno de *Don Juan* obra que por su brillantez musical le dio reconocimiento internacional como “modernista”. También su renombre como director creció rápidamente.

En 1893 completó la ópera *Guntram* y esta, su última temporada en Weimar, trajo cambios significativos en su vida. Una disputa sobre el final de *Guntram* y sobre su ahora rechazo a la metafísica musical enfriaron su relación con Ritter. Poco después perdió a otra figura paternal: Bülow, quien murió en febrero de 1894. El mes siguiente Strauss fue notificado que había sido elegido Kapellmeister en Munich. Todos estos

cambios aceleraron que Strauss le propusiera matrimonio a Pauline de Ahna con quien se casó el 10 de septiembre de ese mismo año.

El estreno de *Guntram* fue un fracaso pero a pesar de ello Strauss continuó haciéndose de un nombre tanto de compositor como de director. Después de comenzar con sus obligaciones en Munich finalmente dirigió en Bayreuth (*Tanhäuser*, con Pauline cantando el papel de Elisabeth). Después fue invitado a dirigir conciertos en Berlín durante la temporada 1894-5 y de ahí en adelante extendió sus contratos como director a varias ciudades europeas. En 1898 firmó contrato como director de la Ópera de Berlín a donde fue a vivir con su esposa y su hijo de un año.

En este momento todos los conciertos de Strauss se habían vuelto muy populares. En 1903 un festival en su honor tuvo lugar en Londres y en 1904 realizó su primera gira por Norteamérica. También, durante todo este tiempo estuvo trabajando en una obra que lo llevaría a establecerse como un gran compositor de ópera de esta época: *Salomé*, una ópera llena de color y cromatismo con la cual llevó al escenario una nueva voz modernista. Fue una obra que resonó en toda Europa. Se estrenó en Dresde y su éxito y el escándalo que causó la llevaron a otras seis ciudades alemanas así como a Graz, Praga y Milán y su fama rápidamente se expandió por toda Europa y Norteamérica.

Su siguiente ópera, *Elektra* (estrenada en 1909) marcó el comienzo de su asociación artística con el libretista Hugo von Hofmannsthal. A esta ópera le siguieron *Der Rosenkavalier* (1909-10), *Ariadne auf Naxos* (1911-12) y *Die Frau ohne Schatten* (1914-17) las cuales también fueron exitosas y aclamadas.

En 1919, el compositor dejó Berlín para ser co-director, junto con Franz Schalk, de la renombrada Ópera de Viena, sin embargo, los extensos periodos de Strauss fuera de Viena causaron fricciones entre él y Schalk, pues éste resentía tener que hacer el trabajo del día a día dirigiendo la ópera mientras Strauss gozaba de triunfo internacional.

A consecuencia de esto Strauss se vio forzado a renunciar y el estreno de su siguiente ópera *Intermezzo* (1924) fue cambiado de Viena a Dresde. A pesar de esto el amor de Strauss por Viena permaneció vivo y él continuó ahí como director huestped.

Su mayor preocupación después de *Intermezzo* fue la composición de sus siguientes dos óperas: *Die ägyptische Helena* (1923-7) y *Arabella* (1929-32) último trabajo de Hofmannsthal quien murió el 15 de julio de 1929.

Aunque la década de los treinta fue la más prolífica para Strauss como compositor de ópera, también fue una época de crisis personales, profesionales y políticas. Comenzó con la muerte de su colaborador y *Arabella* avanzaba con lentitud (fue terminada hasta 1932). Para entonces el compositor había conocido a alguien que parecía ser un digno sucesor de Hofmannsthal, Stefan Zweig, novelista y biógrafo austriaco. Sin embargo la realidad política pronto lo pondría fuera de escena.

Hitler se convirtió en el canciller alemán. A finales de 1920 los sentimientos negativos de Strauss hacia el Nacionalsocialismo eran conocidos sólo por amigos cercanos, él no podría imaginar después que esto obstaculizaría su carrera, especialmente cuando, en el otoño de 1933, fue nombrado presidente de la *Reichsmusikkammer*. No es difícil pensar que muchos artistas, incluido Strauss, después

de estar decepcionados con la ineptitud que el gobierno de Weimar había mostrado en los asuntos culturales, pensaron que la *Reichsmusikkammer* mejoraría la vida musical.

Strauss no fue claramente un héroe político durante el Nacionalsocialismo pero tampoco era simpatizante de los nazis ni antisemita, era un compositor que siempre puso su vida personal y profesional sobre la política, sin embargo, ésta invadía cada vez más su mundo.

A principios de 1930 componía la ópera *Die schweigsame Frau* pero mientras la completaba y pensaba en futuros proyectos se dio cuenta de que Zweig, un libretista judío, no podría seguir siendo su colaborador por lo que éste recomendó a Strauss que trabajara con su amigo Joseph Gregor, con quien haría las óperas *Daphne* (1936-7) *Die Liebe der Danae* (1938-40) y *Capriccio* (1940-41) su última ópera.

La reacción de Strauss hacia cómo el nazismo estaba afectando su carrera y su vida fue reveladora, en una apasionada carta que escribió a Zweig, donde insultaba al régimen nazi, ésta fue interceptada por la Gestapo y Strauss fue forzado a renunciar al puesto que había por casi dos años. Aunque quedó en buenos términos con el gobierno, Viena se volvió un lugar inseguro y él y su esposa volvieron a su villa en Garmisch en junio de 1943.

En 1945 el invierno parecía venir terrible y la situación económica no era favorable para el viejo compositor y su esposa por lo que viajaron a Suiza, donde las cosas mejoraron, pero la salud de Strauss declinaba.

En octubre de 1947 viajó a Londres para su última gira al extranjero. A su regreso a Suiza se concentró en varias composiciones, la principal de ellas fueron sus cuatro canciones orquestales, completadas en septiembre de 1948. También orquestó su canción *Ruhe meine Seele*.

En diciembre sufrió una cirugía de vejiga y su salud pronto empeoró. Regresó a Garmisch en mayo de 1949 y el 10 de junio dirigió en público por última vez. Sufrió un ataque al corazón y murió el 8 de septiembre.

**ANÁLISIS DE CUATRO CANCIONES DE RICHARD STRAUSS: OP. 27  
BASADAS EN POEMAS DE KARL HENCKELL, HEINRICH HART Y JOHN  
HENRY MACKAY.**

- I. RUHE, MEINE SEELE
- II. CÄCILIE
- III. HEIMLICHE AUFFORDERUNG
- IV. MORGEN

DEDICADAS A PAULINE DE AHNA

Una de las mayores aportaciones que Strauss hizo al *lied* fue el desarrollo de acompañamientos orquestales. Orquestó muchas de sus canciones que originalmente tenían acompañamientos para piano. Más de la mitad de toda su producción de más de doscientos lieder fueron escritos entre 1884 y 1906 siendo uno de los periodos más prolíficos el que comprende de 1899 a 1901 pues hubo en éste un catalizador vital: su esposa Pauline de Ahna, con quien ofreció innumerables recitales, algunas veces como pianista y otras como director. En 1894 compone el Op.27 como regalo de bodas para Pauline con quien contrajo nupcias el 10 de septiembre de ese año.

A partir de 1901 sus lieder sugieren un gran interés en poetas contemporáneos. Tres de los poemas son de poetas socialistas radicales: Karl Henckell (*Ruhe, meine Seele*) y el escocés J.H. Mackay (*Heimliche Aufforderung y Morgen!*) pero Strauss seleccionó ejemplos de su poesía romántica. Por su parte, la fama de Heinrich Hart (*Cäcilie*) residía en ser uno de los pioneros del Naturalismo, corriente que surgió en Europa a finales de la década de 1880 aunque fue más conocido en su madurez como crítico dramático.

I. RUHE, MEINE SEELE

Este poema se refiere a un personaje que le habla a su propia alma, que ha estado perturbada. Es una pieza relativamente corta, sin embargo en ella el cantante requiere tener tres distintos cambios emocionales en este breve periodo de tiempo. El autor establece una tonalidad con dos bemoles, sin embargo, comienza con dos acordes largos (si bemol mayor 7ª- mi menor 7ª), con repetición en el compás 2, sin aparente relación con la armadura; estos dos compases nos evocan por un lado tranquilidad en el primer acorde, que carece de turbulencia cromática y tensión en el segundo pues está a un tritono de distancia del primero, siendo esto un auto-exhorto a la paz interior en tiempos amenazantes. El compás 3 presenta un acorde de do disminuido con 7ª, para resolver a un si mayor con 7ª, sobre el cual comienza la línea vocal, en el compás 4, de manera declamatoria, como si se tratase de un recitativo. En el compás 7, escuchamos en mi mayor con 7ª que aparentemente resolverá en el compás 11. La frase vocal en estos compases se mueve de manera ascendente llegando a la nota más alta en la palabra “Sonne” (sol) acompañada por un acorde más bien brillante (La mayor con 7ª). En el compás 14 escuchamos, sin preparación, el acorde sobre el cual debería comenzar la pieza: si bemol mayor con 7ª, una vez más evocando la tranquilidad precisamente sobre la palabra “ Ruhe” (apacíguate). En el compás 20, la palabra “wild” (salvaje), está acompañada con un acorde de mi disminuido con 7ª. Los compases 22 y 23 presentan la misma secuencia de acordes de los primeros dos compases pero una cuarta arriba (Mi

bemol mayor con 7ª y la menor con 7ª) acompañando ahora la frase “te has enfurecido y has temblado”. A continuación aparecen unas pequeñas apoyaturas que de cierta manera ilustran y preparan el “oleaje” (Brandung), que encontramos en los acordes del compás 24 - 25 (fa disminuido con 7ª) y 26 (fa mayor con 7ª). El clímax de la canción lo podemos escuchar en el compás 30, con la palabra “Not” (misericordia), sobre un acorde de do mayor con 7ª y 9ª, sin embargo, esta tonalidad no se establece definitivamente, ya que pasa por si bemol 7ª (compás 31), fa menor 7ª (compás 33), sol mayor 7ª (compás 34), sirviendo éste como dominante para el do mayor del compás 35 (el acorde donde por fin se siente estabilidad), sobre el final de la frase “und vergiss”(y olvida). La última frase termina en si bemol mayor en el compás 39, después de la cual se escucha un pequeño agregado de cuatro compases (los mismos que aparecen al comienzo), sugiriendo entonces lo que buscan las palabras del poeta: tranquilidad, con acordes largos, que remarcan la tonalidad. Strauss orquestó esta canción en 1948 mientras trabajaba en los *Vier letzte Lieder*. En este momento, después de la Segunda Guerra Mundial, el texto que alude a la paz y al conflicto tuvo un nuevo significado para el compositor, la canción reflejaba su estado mental al pensar en la guerra y sus consecuencias.

## II. CÄCILIE

Contiene un poema apasionado, donde se llama al amado a ponerse en el lugar del otro, que sufre por no estar a su lado. Si ese ser amado comprendiera qué tan grande es el deseo de la reunión, si correspondiera, la vida sería más feliz. El poema tiene tres versos definidos por la frase “Wenn du es wüsstest” (Si tú supieras), la cual abre y cierra cada verso. El motivo que toca el piano en la introducción precede a cada verso de la canción. Este *lied* comienza en do mayor en el primer compás (el compositor no pone armadura), pero inmediatamente en el compás 2 coloca un mi bemol y convierte el acorde en do menor y nos lleva en el compás 4 a sol mayor, para comenzar la línea vocal, de manera casi intempestiva. Los primeros versos transcurren en esta tonalidad, hasta el compás 13, donde escuchamos un fa mayor con 7ª nuevamente sobre la frase “Wenn du es wüsstest”. En el compás 15 termina la primera estrofa, en el primer tiempo del compás, formándose una elisión pues también en este punto comienza de nuevo el motivo del piano que abre la siguiente estrofa sobre un Do mayor pero el compás 16 inmediatamente nos hace escuchar un acorde de do menor, modo que acompañará esta frase hasta donde el poema evoca momentos de miedo y soledad. En el compás 20 la voz inferior del piano cambia de ritmo a notas más rápida que de manera cromática representan la “tormenta”. El compás 22 cambia a mi mayor, para acompañar las palabras “niemand tröstet milden Mundes die kampfmüde Seele” (cuando nadie consuela con suaves palabras al alma cansada de luchar) para posteriormente presentar un pequeño clímax en el compás 27 sobre la 7ª de fa menor, acorde que nos sirve como subdominante de si bemol mayor en el compás 28, que termina una frase. En el compás 30 comienza otra frase, ahora sobre Mi bemol mayor con el impulso del piano que precede las palabras “wenn du es wüsstest ...” pero en el compás 34, sucede un cambio abrupto en el ritmo del acompañamiento: las células ternarias se convierten en binarias, como si “voláramos” y la tonalidad pasa a un la bemol mayor, que llega hasta el compás 42 donde encontramos un acorde de Re bemol mayor que funciona como sudominante de La bemol y al mismo tiempo como un acorde “napolitano” del do mayor al que llegamos en el compás 44 en donde volvemos a encontrar la frase “wenn du es wüsstest”. La parte más aguda de la línea vocal y la más climática, donde el poema dice:

si tú supieras, ¡vivirías conmigo! Se nos hace escuchar con un acompañamiento en do mayor hasta el final. Esta canción fue compuesta por Strauss un día antes de su boda y orquestada en 1897.

### III. HEMLICHE AUFFORDERUNG

El poeta llama a la amada deseada. Se le invita a compartir el vino, líquido embriagador que nubla los sentidos. Es una ferviente canción de amor, la cita secreta de dos amantes en medio de una fiesta. Otra vez un poema sumamente apasionado y sobre todo, sensual. Este *lied* comienza en el tono de sol bemol mayor, que cambia hasta el compás 13, donde escuchamos un acorde de do bemol mayor, “rompiendo” con el color de la tonalidad del comienzo. El compás 14 prepara con una escala ascendente la aparición de un sol mayor 7<sup>a</sup> (compás 15) mi mayor (compás 16) y la bemol (dominante de re bemol mayor, compás 17 y 18) para reposar ahora en un re bemol mayor hasta el compás 25, donde el acompañamiento se vuelve menos ágil. Durante toda esta sección el piano representa a la multitud de la fiesta que van poco a poco “embriagándose” culminando en el compás 27 y 28 con tres acordes disminuidos después de mencionarse las palabras “trunknen Zecher” (bebedores embriagados). En el compás 30 escuchamos otra vez un re bemol, pero esta vez como dominante de sol bemol mayor, que se escucha en el compás 31 donde se repite la misma melodía de los primeros ocho compases y cuya influencia llega hasta el compás 45. A partir del compás 39 el acompañamiento del piano cambia de dieciseisavos a octavos y el carácter de la pieza cambia indicándose en el compás 43 “*po’ a po’ più tranquillo*” los amantes comienzan a abandonar la fiesta para encontrarse a solas. A partir del compás 47 la armonía nos va preparando para llegar a un sol mayor en el compás 51. El tono de sol mayor seguirá hasta el compás 62, donde en el segundo tiempo escuchamos un fa sostenido mayor y luego llegamos a un re mayor (compás 64), que también seguirá hasta el compás 78. En esta parte el compositor indica *tranquillo* y comienza la parte más apasionada del poema. En el compás 78 la canción cambia nuevamente de carácter al volver al compás de 6/8 y que contiene una cadencia de dominante en sol mayor con 7<sup>a</sup>, que resuelve a do mayor en el compás 79, la cual dura muy poco, porque en el compás 84, el sol natural se convierte en sol sostenido y escuchamos el tono de mi mayor, que desciende a mi bemol menor en el compás 89. Asociar a la rosa como un símbolo del amor comenzó en la literatura de la Edad Media. Durante el Renacimiento el jardín de rosas simbolizaba la intimidad entre los amantes. Por consecuencia la importancia de reunirse en el jardín cerca del arbusto de rosas es realzado por la siguiente mención del esplendor de la rosa. Esta es la parte climática del poema (compás 82) aquí la voz canta la nota más alta en la palabra “Pracht” (esplendor) prolongándose hasta el compás 85. A partir del compás 93 transcurre la pieza por sol bemol mayor, hasta el compás 103, donde acaba la línea vocal. Sin embargo la pieza acaba en la tonalidad de mi bemol menor con 7<sup>a</sup> (con una cadencia de do bemol (compás 104), la bemol 7<sup>a</sup> (compás 107) y re bemol con 7<sup>a</sup> (compás 110-111) que es la dominante de sol bemol mayor. Esta canción es la única del ciclo que Strauss nunca orquestó.

#### IV. MORGEN!

En este poema se llama al ser amado a encontrarse en el camino, disfrutar la vida terrenal y después de reconocerse, mirarse a los ojos, vivir juntos y felices. La armonía en general se maneja en fa mayor. Escuchamos en el piano una introducción de trece compases, que acompaña una melodía, y puede dividirse en tres semifrases de cuatro compases cada una, y que establece claramente la tonalidad de fa mayor, esta es una especie de primera estrofa sin palabras que comunica líricamente el profundo sentimiento de felicidad que el poema relata. La línea vocal comienza en el compás 14, con una breve cadencia de fa sostenido semidisminuido -sol menor, continuando en el compás 15 con fa mayor- do 7ª de dominante. En el compás 16, el piano toca los mismos trece compases del principio, que establecen cierto “diálogo” con la parte vocal la cual por sí misma no es melódica sino, al igual que en *Ruhe meine Seele*, recitada. En los compases 20 y 21 la voz y el piano hacen un pequeño canon y en el 28 van juntos “descendiendo” (*niedersteigen*). En el compás 29, se presenta una ruptura que nos lleva al compás 31 a un acorde largo, sobre fa 9ª, ilustrando la palabra “*Stumm*” (calladamente). El compás 33 está acompañado por un acorde largo de La mayor 7ª, deteniéndose en la frase “*augen schauen*” (nos miraremos “a los ojos”), ilustrando el momento del poema. El movimiento de la música va ralentándose, para en el compás 35, con la frase “*und auf uns sinkt*” (y sobre nosotros descenderá), escuchar un mi bemol 7ª. En el compás 36, así como previamente, en el 19 la voz asciende retratando la felicidad (*Glückes*). El compás 38 presenta la cadencia de dominante para resolver en el compás 39 a fa mayor, ya sin la línea vocal, haciendo una reminiscencia de los compases 1 y 2, ampliados. El compás 42, presenta una cadencia de re menor a fa (plagal), para terminar la canción. En toda la canción la voz nunca entra en tiempo fuerte tal vez para poner énfasis en la parte del piano pues en realidad la melodía principal está en el acompañamiento, lo cual requiere considerable coordinación entre los intérpretes que funcionan como un dueto. El compositor orquestó esta canción el 20 de septiembre de 1897.

## CAPÍTULO IV

### GUSTAV MAHLER

Los padres de Mahler eran miembros de la cada vez más asimilada burguesía del imperio Habsburgo de mitad y finales del siglo XIX. Marie, la hija de un fabricante de jabones y Bernard Mahler, aspirando a ser dueño de una taberna, cruzaron la frontera de Bohemia hacia Moravia con su hijo recién nacido Gustav (7 de julio de 1860), el mayor de sus seis hijos (de catorce) que sobrevivieron la infancia. Se unieron a la floreciente comunidad judía germano-parlante en Iglau, un atractivo pueblo mercantil en donde Bernard pudo establecer una taberna y destilería. Su agresivo temperamento hacia sus hijos y los maltratos hacia su delicada esposa serían determinantes en el futuro carácter y obra de Gustav.

Tratando de igualar su estatus social con la cultura alemana típica del periodo, Bernard Mahler se hizo de una pequeña biblioteca y compró un piano, en el cual su hijo rápidamente adquirió la suficiente destreza para ser presentado como un “niño virtuoso” local a la edad de diez años. El director musical de St. Jakob, Heinrich Fischer dio a Mahler sus primeras lecciones de armonía. También tomó clases con algunos de los músicos de la orquesta del teatro local.

Bernard Mahler eventualmente acordó mandar a su hijo a una audición con Julius Epstein en Viena. Mahler fue aceptado en el Conservatorio en 1875. En los próximos tres años se distinguió como pianista pero hizo de la composición su materia principal (estudiando armonía con Robert Fuchs y composición con Franz Krenn).

La formación musical de Mahler tuvo lugar en la Viena de Brahms y Hanslick y se convirtió en miembro prominente de una generación de estudiantes inspirados por Wagner. A su vez Anton Bruckner, quien era profesor del conservatorio y apoyaba las tendencias modernistas, también marcó una importante huella en él.

Después de graduarse del *Iglau Gymnasium* en 1877, Mahler fue elegido para asistir a la Universidad de Viena, donde empatizó con estudiantes miembros de la “Sociedad Académica Wagner” en la que, entre “wagnerismo”, socialismo y filosofía Nietzscheana, se formaba un enlace intelectual y un entusiasta grupo de discusión.

Los años finales de su vida estudiantil en Viena comenzó con sus primeros contratos como director de orquesta. El primero fue un trabajo de verano en un pequeño teatro en Bad Hall, al sur de Linz. Al año siguiente fue contratado para algo más profesional y ambicioso: el *Landestheater* en Laibach (hoy Ljubljana) donde se interpretaban conciertos y óperas en un modesto teatro del siglo XVIII. Aquí, Mahler de 21 años, dirigió cerca de cincuenta óperas y operetas de Rossini, Donizetti, Verdi y Mozart.

Su siguiente contrato, en enero de 1883, lo llevó hacia el norte de Viena, a Olmütz (ahora Olomuc), en su nativa Moravia; ahí permaneció por tres meses antes de regresar a Viena con el puesto temporal de Maestro de coro en el *Carltheater*, aunque este tiempo fue suficiente para instilar en los músicos un respeto por su carácter enardecido e intransigente.



Sería una constante en la vida profesional de Mahler que su personalidad irascible, despótica y neurótica le acarrearía siempre problemas con músicos, cantantes y autoridades y le impidió en todas partes crearse un ambiente de trabajo propicio.

No obstante, los tangibles resultados de su trabajo impresionaron a un productor de Dresde, Karl Ueberhorst, quien lo invitó a trabajar en Kassel, en el puesto más importante que Mahler había tenido hasta entonces, primero con el título de “Real Director Musical y Coral” y luego como director de la corte y del estado.

Una infeliz aventura amorosa con una de las sopranos, Johana Richter, inspiró la serie de seis poemas de amor de la cual Mahler extrajo los textos para el ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen*. El final de la relación seguramente alimentó el deseo de Mahler de abandonar Kassel.

Escribió una carta solicitando ser asistente del reconocido director Hans von Bülow, quien visitó Kassel con la orquesta de la corte de Meiningen en enero de 1884, pero ésta fue rechazada. Sin embargo, otras dos solicitudes de empleo rindieron frutos: Max Staegemann, director de la Ópera de Leipzig, le ofreció un contrato por seis años, comenzando en 1886, como joven colega de Arthur Nikish. Después, para llenar el espacio entre su partida de Kassel (julio de 1885) y el comienzo de su contrato en Leipzig aceptó una invitación del empresario Angelo Neumann quien había sido contratado para rescatar el decadente *Neues Deutsches Theater* en Praga.

Neumann pudo recuperar gran parte del público que había perdido gracias al éxito de Mahler dirigiendo *Don Giovanni* de Mozart y *El oro del Rhin* y *La Valquiria* de Wagner.

Mahler pudo pasar tiempo con su familia en Iglau antes de tomar su nuevo puesto en Leipzig. El *Neues Stadttheater* de Leipzig tenía un gran auditorio, excelentes cantantes y una orquesta de primera clase. Sin embargo se creó una inevitable rivalidad entre Mahler y el ya bien establecido Nikisch. Una indisposición de este último permitió que Mahler dirigiera *La Valquiria* y *Sigfrido*, logrando así un éxito con el que ganó el apoyo del público y la crítica de Leipzig. También mantuvo el apoyo y la amistad de Staegemann y pudo así establecer una agradable rutina de trabajo que permitía tiempo para la composición.

Irónicamente obtuvo su primer éxito como compositor en Leipzig completando una obra de Weber: la ópera cómica *Die drei Pintos*. La obra atrajo considerablemente el interés de Richard Strauss quien quedó impresionado por el trabajo de Mahler durante una visita que realizó a Leipzig en 1887. Este encuentro fue el primero de una gran relación profesional y personal entre ambos que duró hasta la muerte de Mahler.

Mahler regresó a Praga; al principio los ensayos marcharon bien, sin embargo uno de sus característicos arranques provocó una discusión con Neumann y éste finalmente lo despidió.

Un amigo vienés de Mahler, el gran musicólogo Guido Adler, describió entusiastamente las habilidades y virtudes de su amigo a David Popper, profesor de la Academia de Música de Budapest, quien estaba en busca de candidatos para dirigir la Real Ópera Húngara de Budapest. La impresión que Popper tuvo de Mahler confirmó la

recomendación y el compositor firmó un contrato que lo colocó en el control artístico de uno de los mayores teatros del imperio Austro-Húngaro.

La posición de una monarquía dual en Hungría llevaba a tensiones entre dos formas de nacionalismo; ambas tenían simpatizantes entre la aristocracia Magyar, que formaba gran parte del público que sostenía la ópera de Budapest. Los nacionalistas más liberales simpatizaban con la cultura germana unificada de Austria pero querían que los libretos de ópera se tradujeran al húngaro y que cantantes húngaros cantaran la mayor parte de los papeles. Los conservadores llevaban una política más “anti-austriaca” y querían óperas húngaras hechas por compositores húngaros.

Los miembros de tendencia liberal simpatizaron y se interesaron en Mahler así como el Secretario de Estado Ferenc von Benicsky, quien era el encargado de los teatros de Budapest y asumía el papel de Intendente de la Real Ópera.

En los siguientes años Mahler acumuló innumerables éxitos, sin embargo, en los primeros meses de 1890 su posición en la ópera de Budapest comenzó a cambiar. En la política húngara hubo un movimiento hacia la derecha conservadora nacionalista: la renuncia del primer ministro Kalman Tisza, en marzo, y su reemplazo por el conde Gyula Szapáry.

La temporada de 1891-2 comenzó con un trasfondo de tensión que llevó a Mahler a comenzar negociaciones con el director del *Hamburg Stadttheater* con vistas a obtener un puesto ahí.

En enero de 1891 Beniczky fue reemplazado por el aristócrata nacionalista conde Géza Zichy. Su objetivo, apoyado por la prensa conservadora y el nuevo clima político, era claro: despojar a Mahler de todo su poder sobre decisiones artísticas. Zichy impuso su propio punto de vista artístico con una determinación basada en el prejuicio antisemita. El inevitable conflicto entre éste y Mahler hizo que el compositor presentara su renuncia en marzo de 1891.

Mahler estaba contento de regresar a Alemania cuando tomó el puesto de director del *Hamburg Stadttheater* en marzo de 1891, su relación con el director Bernhard Pohl (conocido como Pollini), quien era un moderno empresario, fue menos tormentosa que con sus anteriores superiores y éste estaba contento de mantener a Mahler frecuentemente en el podio del director.

Sin embargo, tras pasar con su familia unas vacaciones en Berchtesgaden, Mahler tardó en regresar a su puesto, temeroso de la epidemia de cólera que atacaba a Hamburgo, lo cual molestó a Pohl y este fue el fin de la cordial relación entre ambos.

El creciente interés de Mahler por el más “idealista” mundo del concierto sinfónico se debió en gran parte a la admiración que de mucho tiempo sentía por Hans von Bülow, quien en la temporada de 1892 fue director de los conciertos por suscripción en Hamburgo. Bülow tomó respeto por el estilo de dirigir de Mahler y nació entre ambos una buena amistad. Incluso Mahler llegó a ser el asistente “no oficial” de Bülow cuando la salud de éste declinó y lo sucedió después de su muerte en 1894.

En 1893 Mahler estableció el patrón de trabajo de sus veranos por el resto de su vida regresando a Austria y rentando habitaciones para él y su familia en una posada al lado del lago en Steinbach.

En 1894 Bruno Walter se unió al *Hamburg Stadttheater* como un joven y temeroso director quien pronto se convirtió en un valioso aliado y amigo de Mahler.

El final de la temporada incluyó una tragedia personal para el compositor, cuyo hermano Otto se suicidó en febrero de 1895. Su preocupación por sus dos hermanas creció y ambas se mudaron con él a Hamburgo; esto aumentó las obligaciones para Mahler, quien había firmado un contrato de cinco años en 1894, además tenía trabajo extra dirigiendo los conciertos de la Filarmónica, en donde tuvo una controversial presentación tomándose grandes libertades en la partitura y los tempos al dirigir la Novena Sinfonía de Beethoven lo cual trajo consigo tanto conmoción, como pérdidas económicas que llevaron a sus superiores a tomar la decisión de no recontratarlo.

En el verano de 1896 comenzó sus planes de dejar Hamburgo y regresar a Viena a mover sus influencias con miras a obtener la dirección del *Vienna Hofoper*, uno de los principales teatros de Europa con una importante orquesta: La Filarmónica de Viena. Para ello removió una barrera: su judaísmo, y se convirtió al catolicismo romano el 23 de febrero de 1897. El 8 de septiembre fue contratado como director en Viena.

El efecto que ahí causaron el perfeccionismo y la audacia de Mahler animó rápidamente a incrementar el interés de la prensa y el público cuyos efectos económicos impresionaron a sus superiores. Sin embargo tal interés se introduciría y dañaría la vida de Mahler pues su insensibilidad hacia los sentimientos de los músicos y cantantes provocaba frecuentes escándalos que eran fomentados por la prensa.

Aún así sus primeros años en Viena se caracterizaron por un cuidadoso involucramiento en cada aspecto de la producción y manejo de su trabajo, mientras que también construía una fuerte compañía de cantantes inteligentes que eran capaces de actuar convincentemente. El resultado fue una década de ópera en Viena cuyas producciones fueron memorables, aunque la baja en la salud física y mental de Mahler fue considerable.

En su segunda temporada (1899-1900) realizó un viaje a París con la orquesta para ofrecer cinco conciertos en junio como parte de La Exposición Universal. En esta visita conoció a Sophie Clemenceau, hermana de una amiga vienesa suya en cuya casa conocería a su futura esposa en noviembre de 1901.

Un nuevo capítulo en la vida de Mahler se abrió con su matrimonio con Alma Schindler, el 9 de marzo de 1902, un evento que impresionó a muchos de sus amigos, pues algunos previeron los problemas que conllevaría una relación con una mujer veinte años menor. Alma era la brillante y atractiva hija del pintor austriaco Emil Schindler; cuando conoció a Mahler ella tenía un amorío con su maestro de composición Alexander Zemlinsky, la amistad de éste con Schoenberg amplió el círculo de jóvenes artistas y músicos modernistas en el cual Alma introdujo a su esposo, incluyendo a los nuevos pupilos de Schoenberg: Anton Webern y Alban Berg.

La insistencia de Mahler en que su matrimonio significaba que Alma renunciaría a sus propias ambiciones como compositora para convertirse en abnegada esposa y madre de sus dos hijas (María, nacida en noviembre de 1902 y Anna, nacida en junio de 1904) fue la clave de los problemas que pronto rodearían su relación.

Un viaje para dirigir en Rusia fue el primero de muchas ausencias de Viena, las cuales incluyeron, cada vez más, interpretaciones de su propia música lo cual significó un cambio gradual en su papel en la *Hofoper*; comenzó a aparecer cada vez menos como director y relegaba mucho del trabajo a directores asistentes como Franz Schalk y Bruno Walter (quien siguió a Mahler a Viena en 1901).

Las ausencias se hicieron más frecuentes con el exitoso estreno de su Segunda y Tercera sinfonías. Sus estrenos eran ansiosamente esperados y así siguió triunfando con la Quinta (1904), Sexta (1906), Séptima (1908) y Octava (1910) sinfonías.

Había ya firmado un contrato con Heinrich Conried, director de La *Metropolitan Opera House* de Nueva York antes de que una tragedia personal lo golpeará en el verano de 1907. Después de regresar con Alma de un viaje para dirigir en Roma, sus dos hijas (que se habían quedado en casa con una institutriz) sucumbieron a una enfermedad. Anna pronto se recuperó pero María murió de una combinación de fiebre escarlatina y difteria el 12 de julio de 1907.

Por si fuera poco, después de una exploración de rutina, su doctor de cabecera descubrió que el corazón de Mahler estaba en mal estado; un especialista confirmó después que se trataba de un defecto valvular.

Después de una última presentación de *Fidelio* en Viena el 15 de octubre de 1907 y un concierto de despedida en el *Musikvereinsaal*, en noviembre, Mahler partió a Nueva York.

Cuando llegó quedó muy impresionado con los músicos y cantantes de talla internacional (como Caruso y Chaliapin) que encontró ahí y, aunque aún cargaba con la pena de la muerte de su hija, tuvo una exitosa temporada. Debutando con *Tristán e Isolda*, en enero de 1908, su repertorio volvió a ser, como siempre, dominado por Wagner y Mozart. En la segunda temporada fue también contratado para dirigir la Orquesta Sinfónica de Nueva York, y al final de la misma, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, la cual tomó como director principal en la siguiente temporada.

La ajetreada temporada concluyó con una gira por Estados Unidos con la orquesta antes de regresar a Europa para cumplir con algunos contratos como director. En la temporada 1910-1911 regresó a los Estados Unidos y su programación para los conciertos incluía obras de Strauss, Debussy, Elgar y Rachmaninoff. La tensión que se desarrolló al principio con la orquesta y sus patrocinadores fue opacada por lo que parecía ser una enfermedad por fatiga en febrero de 1911 pero pronto fue claro para sus doctores que Mahler había adquirido endocarditis bacteriana para la cual había pocas probabilidades de recuperación.

Regresó a Europa a una clínica en París y luego a Viena, donde murió el 18 de mayo. Fue enterrado en el cementerio Grinzing el 22 de mayo de 1911.

**ANÁLISIS DE CINCO CANCIONES DE GUSTAV MAHLER**  
**KINDERTOTENLIEDER 1901-1904**  
**BASADAS EN POEMAS DE FRIEDRICH RÜCKERT**

- I. NUN WILL DIE SONN´SO HELL AUFGEH´N
- II. NUN SEH´ICH WOHL, WARUM SO DUNKLE FLAMMEN
- III. WENN DEIN MÜTTERLEIN
- IV. OFT DENK´ICH, SIE SIND NUR AUSGEGANGEN
- V. IN DIESEM WETTER!

PRIMERA AUDICIÓN : 29 de enero de 1905 en la *Musikverein* de Viena.

Los *Kindertotenlieder* están considerados como uno de los ciclos más trágicos de canciones. El poeta alemán Friedrich Rückert (1788-1866), autor de los poemas, se encuadra entre el romanticismo de principios del siglo XIX y las tendencias realistas de hacia 1850 y se especializa en el estudio y enseñanza de lenguas y literaturas orientales, influencia decisiva en su lírica. En 1821 se casa con Louise Wiethaus-Fischer y tuvo que sobrevivir a sus dos de sus seis hijos: Louise muerta en diciembre de 1833 y Ernst muerto en enero del año siguiente, con una diferencia de 16 días, a causa de fiebres escarlatinas. Esta circunstancia le lleva a escribir 425 poemas en los seis meses sucesivos a su desaparición.

Las razones que pudieron motivar a Mahler a elegir tan sombrío tema fueron que desde su infancia estuvo marcado por la temprana muerte de ocho de sus catorce hermanos. Especialmente traumática fue la de su hermano más querido, Ernst, fallecido en 1875 a los 14 años, el compositor fue conmovido por el hecho de que Ernst era también el nombre del hijo muerto de Rückert. También en el invierno de 1901 Mahler tuvo una grave afección, con dos operaciones y una larga convalecencia, que estuvo a punto de acabar con su vida, situación que le haría estar especialmente sensible a estos temas. En esta ambientación, escoge Mahler cinco poesías de Rückert, específicamente aquellas que tratan sobre la noche, como anuncio de muerte y desgracia, y la luz, como símbolo de la gloria y de la alegría eterna. Por esta razón podemos decir que el compositor era increíblemente sensible a la poesía y era sumamente cuidadoso con las imágenes que ésta podía proyectar. Es generalmente aceptado que el pensamiento de este compositor se refleja enormemente en su orquestación, de manera simbólica.

Su esposa Alma pedía a Gustav “no tentar a la providencia” pues por aquellos años la pareja tenía ya dos hijas. En el verano de 1907 la primogénita María contrae la misma escarlatina que los hijos de Rückert y muere a los cinco años, lo cual provocó una crisis en la pareja y un golpe del que Mahler nunca se recuperó. El compositor escribió a Guido Adler: “*Cuando perdí a mi propia hija, yo no podría haber escrito estas canciones nunca más*” ([www.perso.wanadoo.es](http://www.perso.wanadoo.es)). A pesar de pretender ir de la sombra a la luz en la música, esta ecuación se invirtió en su vida. El arte y la vida tienen a veces estos dolorosos giros.

Las canciones fueron escritas para voz de barítono o mezzosoprano con una orquestación pequeña estando constituida por la sección de cuerda, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, un clarinete bajo, dos fagotes, dos cornos, arpa, glockenspiel, timbal y gong. Se compusieron en un periodo de tiempo inusualmente

largo, entre 1901 y 1904, intercaladas entre la Cuarta, Quinta y Sexta sinfonías y los *Rückertlieder*, de hecho existe una gran relación entre las canciones y las sinfonías de este periodo. En los *Kindertotenlieder* podemos ver esta relación en su estructura la cual tiene la idea de un primer movimiento, exponiendo el principio de la narrativa o del drama y un movimiento final, que lleva a la resolución de lo que fue intencionalmente dejado incompleto. En este ciclo estructura y narrativa son indisolubles, aunque de hecho se experimenta más como un ciclo que se completa que como una línea narrativa. La obra es suficientemente variada en textura y tempo para evitar el aburrimiento pero suficientemente parecida en estilo y carácter para generar una unidad. Al principio de la partitura impresa en 1905 indica Mahler que los cinco poemas deben ser considerados como un conjunto inseparable, cuya continuidad debe quedar garantizada por encima de todo.

El estilo de composición es contrapuntístico, lineal y transparente. La voz es manejada como un instrumento más en la textura del contrapunto. Esta técnica permitió a Mahler explorar diferentes sonoridades en las diferentes canciones o entre cada canción de manera individual. El interés que el compositor comenzó a manifestar por el contrapunto y por el trabajo temático en sus obras de este periodo se hace más evidente si comprendemos que por estos años estudió a fondo a Bach.

El esquema de los varios movimientos que contiene el ciclo es como sigue:

- I. re menor (re mayor)
- II. do menor (do mayor)
- III. do menor
- IV. mi bemol mayor (mi bemol menor)
- V. re menor (re mayor)

#### NUN WILL DIE SONN' SO HELL AUFGEH'N

La canción despliega la desolación del poeta. Parece haber sido escrito la mañana posterior a la muerte del niño, pero curiosamente se mueve desde la inmediatez de la pérdida y el lamento emocional que finalmente se resuelve con optimismo, aunque éste se presente solo como una insinuación. Esta canción contiene muchas de las emociones que se expresarán a lo largo del ciclo y establece el conflicto que se deja definitivamente sin resolución. Comienza en una tonalidad de luto, de desgracia: re menor alternando algunas veces con Re mayor (la promesa de que el sol saldrá de nuevo) e inicia la evolución de la estructura como el primer movimiento en una sinfonía pero transportándolo a una canción estrófica: AABA estrofa 1: exposición, estrofa 2: repetición de la exposición, estrofa 3: desarrollo, estrofa 4: recapitulación. Comienza con un triste solo de oboe y de corno, estableciendo el estilo lineal y contrapuntístico que se utilizará en el ciclo entero (compases 1-4). La segunda línea vocal nos trae un nuevo timbre porque las maderas se reemplazan con notas graves de cuerdas con sordina y figuras rítmicas en el arpa (compases 10-14). La cadencia en el compás 15-16 se escucha tres veces en la canción. En el compás 21 aparece por vez primera el sonido del glockenspiel, el cual pudiera simbolizar música de ángeles, la campanita que se colocaba sobre la cama de los recién nacidos, la luz eterna o la campana de los muertos. En el compás 48 comienza la tercera estrofa, la cual va subiendo de intensidad sobre las

palabras “ew’ge licht” (luz eterna) hasta alcanzar su punto más alto de intensidad en el compás 56. También en esta sección (compases 48-56) las frases de la voz y el oboe son espejo la una de la otra. No hay otra frase de desarrollo como esta en todo el ciclo. En los compases 60-64, la voz acaba y la orquesta completa toca un agitado pasaje cromático. Entonces, se da un breve descanso, como si la oscuridad hubiera sido reemplazada por la luz. Pero esto es solo una ilusión que queda posteriormente descartada, ya que la música se vuelve inestable con la rápida alternancia de menor y mayor. El compositor hace esto a propósito: es una promesa de luz insinuada. Después de la luminosidad regresa a la desolación volviendo al carácter de la primera estrofa. Después de la repetición de la frase “dem Freudenlicht der Welt;” (la luz jubilosa del mundo), aparece por última vez en esta canción el sonido del glockenspiel, pero ahora como la imagen del triunfo de la luz sobre las tinieblas, lo cual es relativo pues la oscuridad sigue presente al terminar sobre la tonalidad de re menor.

### NUN SEH’ ICH WOHL, WARUM SO DUNKLE FLAMMEN

Retrata memorias individuales de eventos trágicos, refiriéndose a un futuro poco favorable. La canción enfatiza las imágenes de ojos, de la vista y las estrellas. Aunque la armadura aparece en tono de do menor, la canción es muy ambigua tonalmente. La tonalidad de do menor no es aparente sino hasta los dos últimos compases. Las armonías verticales sugieren un tratamiento enfatizado por procedimientos contrapuntísticos.

La canción comienza con un motivo que escucharemos a lo largo de ella y es una anacrusa de tres cuartos (si bemol- do-re) que nos lleva en la segunda mitad del compás 2 a un mi bemol mayor con 6ª Aumentada alemana resolviendo éste en el compás 3 a un sol menor. La primera estrofa (compás 5 al 19) nos hace escuchar la base que el compositor utiliza para la manipulación de contornos melódicos que se escuchan a través de la canción y además nos deja escuchar el motivo melódico central (compás 1) nuevamente pero una octava arriba llevándonos en el compás 6 a un La bemol mayor con 7ª mayor en tercera inversión. De nuevo escuchamos el mismo dibujo melódico del compás 10 al 13 acompañando a las palabras “O Augen” (oh ojos) conduciendo en el compás 11 a un Si bemol mayor con 7ª, que en el compás 12 vuelve a do menor y de éste a un re bemol mayor con 7ª (compás 13) y luego a un Do mayor (compás 15). La segunda estrofa (compás 19 al 36) comienza de nuevo evocando el motivo del principio que comienza en do sostenido-re-mi (compás 19) resolviendo a un fa menor (compás 21) y a un La bemol mayor (compás 23). Comenzando en el compás 28 se genera, nuevamente a partir del motivo principal, la parte climática de la canción llegando a la nota más aguda que escucharemos en la voz (fa6) sobre un acorde de Do aumentado (compás 30). Podemos escuchar ya un do mayor en la palabra “strahlen” (rayos) (compás 34), pero sin resolución pues de nuevo escuchamos una secuencia del motivo central de los compases 35 al 39 llevándonos a Sol Mayor con 7ª menor (compás 36), Re bemol mayor con 7ª menor (compás 37) y Si bemol mayor con 7ª (compás 39) siendo en este punto donde comienza la tercera estrofa. Se acrecienta la tensión la tensión y escucharemos ahora en el compás 41, un pequeño fragmento en re mayor. Este es un momento muy intenso, la orquesta se escucha muy ligera, como un “caluroso y refulgente rayo de luz”. Se cree que este pequeño pasaje en re mayor simboliza el objetivo del cielo que no se alcanzará sino hasta el final del ciclo. En el compás 46 se retoma el motivo principal que pasa por sol menor (compases 46-47) y por Mi bemol

mayor (compás 49). En el compás 54 comienza la última estrofa y partir del compás 60 escucharemos de nuevo la frase climática que habíamos escuchado en el compás 28 pero ahora conduciéndonos hacia el final. En los últimos compases se retoma el mismo impulso melódico del principio hacia Sol mayor (compás 68) y luego a Re bemol mayor con 6ª Aumentada alemana seguido de un arpeggio sobre La bemol Mayor con 7ª en el compás 72 que resuelve finalmente a do menor en los últimos dos compases. Existe un gran énfasis en las palabras “Strahlen” (rayos), “leuchten” (resplandor) y “Sterne” (estrellas), que son las palabras con obvias referencias a la luz en un ambiente oscuro y todas son enfatizadas con acordes mayores en segunda inversión tocados por arpeggios en el arpa.

## WENN DEIN MÜTTERLEIN

Es la única canción donde la tonalidad no cambia, por eso el compositor expresa las emociones de otra manera, sobre todo a través del diálogo de los instrumentos. Esta canción contiene un carácter completamente diferente que las canciones 1, 2 y 5. Retrata el aspecto doméstico del poeta y recuerda constantemente el vacío dejado por su hija. Está en tono de do menor. Es pronunciadamente contrapuntística y coloreada por el corno inglés. La música tiene acordes suspendidos y cromatismos que rememoran la canción número II. Tenemos una introducción instrumental de siete compases, muy relacionados con el contrapunto bachiano que Mahler estudiaba en esos momentos, con un solo de corno inglés sobre un bajo *pizzicato*, el cual refleja el caminar de la madre. La primera estrofa cubre de los compases 8 al 32. La voz comienza en un sol grave en el compás 8, el padre canta dos idénticas líneas ascendentes, volviendo a bajar a re, esta subida y bajada representa a un padre decaído que mira el vacío dejado por su hija. Los espacios que quedan entre los versos, son cubiertos en forma de interludios orquestales, hasta el compás 25. A partir del compás 19 la tensión rápidamente se acumula y entonces es descargada en una apasionada cadencia cuya intensidad se produce por su cromática armonización y por su dirección ascendente llegando a su punto más agudo en altura y dinámica en el compás 25 a partir del cual irá ahora la melodía en dirección descendente hasta llegar de nuevo a la nota más grave, un sol grave en do menor (“Töchterlein”).

En el compás 33 escuchamos de nuevo el prelude del principio y comienza la voz (compás 40) de nuevo con un sol grave para cantar las dos primeras líneas con idéntica melodía a las del principio de la canción. Desde ahí, ya no existen tantas pausas entre la línea vocal, y la línea poética cambia. En la segunda estrofa sigue la misma estructura que la primera estrofa, pero se diferencia por la instrumentación. El compositor añade color e intensidad emocional. Se escucha de nuevo el clímax en el compás 56 y se enfatizan mucho las palabras “erloschner Freudenschein” (compases 60-64), para terminar en la dominante (sol), sin resolver “el dolor” y con figuras contrapuntísticas que acentúan la tensión suprimida.

## OFT DENK' ICH, SIE SIND NUR AUSGEGANGEN

Esta canción parece mostrar un cambio de humor. Representa el regreso de los niños al hogar, ellos solo han salido a pasear y encontrarán su camino a casa, hacia donde sus padres los reencontrarán. Es la única canción en tono mayor (Mi bemol mayor, relativo



mayor de do menor, el tono de la canción anterior). Parece tener un espíritu positivo y no tiene metáforas de oscuridad o de la noche. Muestra con utópica confianza que en las distantes cumbres, el sol brilla pero aun así no resuelve el conflicto emocional del ciclo, sin embargo, no hay duda de que la promesa de la luz eterna no puede postergarse mucho. Aunque esta canción difiere en algunos aspectos con todas las demás está ligada a ellas por las metáforas. Hay en ella una variedad en la textura pues tiene un sonido homogéneo que es nuevo en el ciclo. La orquestación también cambia, de todas las canciones esta es la única que está enfáticamente coloreada por los cornos, los primeros acordes muestran el característico sonido de éstos. De nuevo es estrófica, en las tres estrofas se utilizan materiales similares pero con variaciones. La primera estrofa nos presenta a un padre que cree que los niños se han ido a un paseo. Los compases del 1-6 consisten en una introducción orquestal que precede a la primera frase vocal. La tonalidad de mi bemol mayor se define por las sextas que aparecen en los violines y los cornos (si bemol-sol en el compás 2). El hecho de que la canción termine con este mismo material en una coda “condensada” refuerza la idea de que esta es la tonalidad de la pieza. Sin embargo de inmediato cambia a un mi bemol menor en cuanto entra la voz en el compás 6. En el compás 15 tenemos de nuevo un cambio de carácter al comenzar el tercer verso de la estrofa; un acorde de sol bemol mayor aparece en el tercer tiempo del compás. En el cuarto tiempo del compás 16 aparece la dominante de mi bemol mayor regresando a esta tonalidad en el compás 20 donde la voz sigue a los violines y a los cornos en una presentación modificada de la parte inicial de los compases 1-3. La frase termina en la palabra “gang” (compás 22) con las notas si, la, mi natural. Sin embargo, en la partitura hay una indicación que dice “den Gesang fortsetzend” (continuar el canto) con un fraseo que llega hasta el la del compás 24, donde se “corta” la frase y podría decirse que termina ésta, pero sin la voz. En las siguientes dos estrofas este proceso de interrupción se repite pero con variaciones: la segunda vez (compases 43-44) la voz va más allá de la melodía inicial y canta un compás extra, como consecuencia, la orquesta toca solo un compás después y extiende la conclusión del pasaje por un compás más. Finalmente (compases 67-69) el cantante no interrumpe más la fluidez melódica y canta la línea completa hacia su clímax en el registro agudo. Podríamos ver a esta estrategia de composición (donde además, el acompañamiento orquestal se vuelve más estático, utilizando sonidos largos) como una manera de subrayar una de las esencias del poema: la transición desde la ilusión, el sueño, el fracaso, hacia la aceptación de la realidad y un intento de ganar al menos “comodidad espiritual y certeza”. La segunda y tercera estrofas son muy parecidas. Su estructura básica se mantiene inalterada. La segunda estrofa (compás 25) (mismas palabras que la primera estrofa, pero con un sentido metafórico) comienza en mi bemol menor y modula al relativo mayor en el compás 32 pasando por la dominante de mi bemol mayor en el compás 37 y regresando a mi bemol mayor en el compás 41. En el compás 47 la tercera estrofa retorna a mi bemol menor con una nueva atmósfera en el acompañamiento y volvemos a encontrar el mismo procedimiento que escuchamos antes: Sol bemol mayor (compás 55), en el compás 60 el cuarto grado de mi bemol mayor sobre un pedal de dominante (acorde de la bemol mayor, con la nota grave en un si bemol) y se establece la tonalidad de mi bemol mayor en el compás 64. La parte final de la canción (del compás 70 al 72), una coda o postludio instrumental, es una versión más corta de la melodía del principio, terminando en mi bemol mayor. Podemos comentar que la característica de la pieza es esa fluctuación entre menor y mayor. Tal vez Mahler utiliza esta incertidumbre para realzar el significado textual del poema pues aún hay un residuo de conflicto y de pena que deben ser dispersados.

## IN DIESEM WETTER!

Esta canción representa el clímax del ciclo atrayendo todo el dramatismo y resolviendo el conflicto principal. Es el desenlace. La luz y el buen tiempo idílicos de la cuarta canción se vuelven una violenta tormenta, como una vuelta a la cruda realidad. El ímpetu completo de la tormenta (que es también una tormenta psicológica) es desarrollado a partir de un motivo descendente de cuatro notas con el que abre la canción el cual se va repitiendo e intensificando cromáticamente en cada estrofa. En el compás 3 aparece la melodía principal la cual ejecuta su intensidad particular incorporándose al motivo principal en un movimiento contrastante con saltos ascendentes pero con un origen en común con éste en lo que respecta a la intensidad cromática. El tono es de re menor. Tras la intensa introducción orquestal, la voz entona el primer verso con las palabras “Wetter” (tiempo) y “Braus” (tormenta) en la misma nota: re, creando cierta monotonía y obsesión. En el primer verso de la segunda estrofa “Wetter” y “Saus” (vendaval) se elevan a la nota mi, y en la tercera estrofa: “Wetter” y “Graus” (espanto) suben al sol. Este carácter repetitivo y ascendente de las tres estrofas muestran la locura paterna. A lo largo de toda la canción la tormenta regresa con más fuerza siempre y el rango dinámico aumenta cada vez que la línea vocal aparece. No existe un interludio orquestal entre la estrofa primera y segunda, pero sí escuchamos un interludio de seis compases entre la estrofa dos y la tres (compases 45 al 50) y otro interludio de ocho compases entre la estrofa tres y cuatro (compases 66 al 73). A partir del compás 63 encontramos un pedal en re que, sin duda, evoca la tónica menor en su manifestación final. Al final de la tercera estrofa la tormenta alcanza un clímax y toda la orquesta brama a partir del compás 73. La marca de la dinámica es “*stetig steigend*” (incrementando continuamente). Para la última estrofa de la canción, cuando la recapitulación se aproxima, Mahler reserva el más intenso cromatismo. En el compás 93 hay un momento crucial: el piccolo entra como un rayo de luz con la nota la e interrumpe la tormenta junto con el glockenspiel. Del compás 98 en adelante lo que era la figura conductora detrás de la tormenta ahora hace una metamorfosis y emerge como acompañamiento de las campanas y finalmente de un arrullo, este motivo también evoca el motivo principal de la canción I (con algunas reminiscencias del glockenspiel y quizá con sus mismas metáforas de luz y de música angelical). Podemos decir que la oscuridad está cambiando y vamos poco a poco hacia la luz. En la sección final, en este mitigante arrullo la tonalidad de re mayor emerge gradualmente estableciéndose finalmente en la palabra “*ruh'n*” (descansan), los hijos perdidos han alcanzado finalmente la paz. Las dinámicas han cambiado a *pianissimo* y lo que antes eran unas maderas sonando fuerte, ahora son una delicada combinación de cuerdas y celesta (representando la eternidad). No hay cromatismo ni ritmos agitados. El acompañamiento de la celesta y las cuerdas tienen una melodía diatónica. El tempo ya no es agitado, es lento. Un ambiente radiante de luz penetra esta sección desde el principio. El padre ha obtenido por fin la tranquilidad. Cuando entra la canción de cuna, se establece ya una aceptación. Lo que era una pregunta abierta, es ahora una respuesta positiva. En el epílogo, el solo de corno reafirma la meta de la pieza entera: un claro re mayor. En el compás 133 aparece una cadencia con un acorde mayor (re mayor). La música se disuelve poco a poco, ya no hay más por qué sufrir, nada más que decir. El padre ha entendido que los niños se han ido a un lugar mejor. Este largo postludio orquestal es característico de este ciclo pues no hay nada comparable en los otros ciclos de Mahler y sus raíces podrían estar en los postludios para piano solo que son tan característicos en los ciclos de canciones de Schumann.

## BIBLIOGRAFÍA

-MORGAN, Robert: *La Música del Siglo XX*. Traducción: Patricia Sojo. Ediciones Akal S.A. Madrid, España, 1994

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.: 7, 15 y 24. Editado por: Stanley Sadie. Segunda edición. Macmillan Publishers Limited. Londres, 2001.

-GARCÍA Laborda, José María: *La Música del Siglo XX. Primera parte (1890-1914)*. Editorial Alpuerto S.A. Madrid, España, 2000

-LOCKSPEISER, Edward: *Debussy*. Editorial Schapire. Buenos Aires, Argentina, 1959.

-THOMPSON, Oscar: *Debussy, Man and Artist*. Dover Publications, inc. New York, 1967.

-MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. Teoría y Práctica del Arte. Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1998.

-SAMSON, Jim: *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*. Capítulo 16: YOUENS, Susan: *Words and music in Germany and France*. Cambridge University Press. United Kingdom, 2001.

-KENNEDY, Michael. *Richard Strauss*. Oxford University Press. New York, 1995.

-MITCHELL, Donald y NICHOLSON, Andrew: *The Mahler Companion*. Capítulo 10: MITCHELL, Donald: *Mahler's Kammermusikton*. Oxford University Press, New York, 1999.

-MITCHELL, Donald: *Gustav Mahler: Songs and symphonies of life and death*. Vol. III Faber and Faber. London, 1985.

-DE LA GRANGE, Henry-Louis: *Gustav Mahler. Vol.2 Vienna: The years of Challenge (1897-1904)*. Oxford University Press. New York, 1995.

-*The Cambridge History of Latin American Literature: The Twentieth Century*. Editado por: Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Capítulo 1: L. JRADE, Cathy: *Modernist poetry*. Cambridge University Press. Great Britain, 1996.

-DEBUSSY, Claude: *Songs 1880-1904*. Dover Publications. New York, 1981.

-PONCE, Manuel M.: *Poésies Chinoises*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2002.

-STRAUSS, Richard: *Lieder*. Für Mittlere Stimme und Klavier. Vol. I, II, III y IV. Universal Edition. Wien, 1897.

-MAHLER, Gustav. *Kindertotenlieder*. Peters. Leipzig, 1905.

## **REVISTAS**

-*The French Review*. Vol. 40 No. 5 (Abril 1967) pag. 627-633

## **PÁGINAS DE INTERNET**

-[www.perso.wanadoo.es](http://www.perso.wanadoo.es)

-[www.jstor.org/pbidi.unam.mx](http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx)

-[www.recmusic.org](http://www.recmusic.org)

-[www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/schiavo.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/schiavo.html)

-[www.books.google.com.mx](http://www.books.google.com.mx)

-[www.litart.co.uk/jersey.htm](http://www.litart.co.uk/jersey.htm)

## **DISCOGRAFÍA**

-RIZO, Silvia y MERINO, Armando: *Manuel M. Ponce: Los 8 ciclos para voz y piano*. Quindecim, 2005.

-BAKER, Janet y BARBIROLI, John: *Mahler: Kindertotenlieder/ 5 Rückertlieder/ Lieder eines fahrenden Gesellen*. EMI, 1968.

# **ANEXO I**

## **Notas al programa**

## NOTAS AL PROGRAMA

El derrumbamiento de la tonalidad fue el cambio más significativo a la hora de dar forma a lo que sería la música del siglo XX. Sin embargo no se puede decir que el sistema tonal se desmoronó de una sola vez pues durante todo el siglo XIX hubo ya una inquietud por nuevas formas de construcción musical acompañadas de los cambios correspondientes dentro de su estética tales como la preferencia hacia un tipo de expresión más personal, un uso más deliberado de la disonancia y el cromatismo, modulaciones a tonalidades más alejadas, centros tonales más tenuemente definidos, estructuras con frases más libres, una idea de la forma como una continua evolución ininterrumpida y concepciones musicales de naturaleza esencialmente dramática, colorista o descriptiva.

**Claude Debussy:** Nació en St. Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1872 y murió el 17 de marzo de 1918. Fue el protagonista principal del movimiento conocido como “Impresionismo” dentro del cual, en la música, participaban una serie de obras que utilizaban elementos técnicos parecidos a los de los pintores impresionistas como: volver a la naturaleza y buscar en ella lo momentáneo, la luz y el color, la fuerza de la imagen y el símbolo, la huída de todo sentimentalismo a favor de la sugerencia y la evocación y el interés por lo exótico y lejano.

Ingresó a Conservatorio de París en 1872 y nunca asistió a una escuela regular. Comenzó a escribir *melodié* (canción francesa) en 1879 y en 1883 su obra incluía más de 30 *melodiés*. Los siguientes años frecuentaba los cafés literarios y en 1889 comenzó a fascinarse por el teatro de Annam y el gamelán javanés, descubrimientos que completarían la formación de sus pensamientos y creencias estéticas.

Los poetas simbolistas como Verlaine y Mallarmé quienes tenían la intención de que las imágenes y los símbolos debían expresar la realidad y evocar significados más allá del mundo material, cayendo profundamente en el mundo de las ilusiones y de los sueños, también ejercieron una gran influencia en él.

En 1869 Paul Verlaine escribió su libro de poemas *Fêtes Galantes*, basados en pinturas del siglo XVIII del pintor francés Watteau. El tópico de las fiestas galantes se relaciona con el mito del paraíso y la edad de oro, con escenas donde aparecen personajes diversos como: nobles, pastores, músicos y dioses y semidioses paganos.

Debussy compuso dos series, de tres canciones cada una, basándose en este libro de Verlaine. La primera serie de *Fêtes Galantes*, compuesta en 1891, fue publicada hasta 1904, en este mismo año compuso la segunda serie, pensadas para la voz de Madame Bardac, quien después se convertiría en su segunda esposa. Esta serie incluye: *Les Ingenus*: En esta, como en todas las canciones del ciclo, hay un claro uso del contrapunto. Esta canción narra una escena de jóvenes que despiertan al amor. El patrón rítmico del acompañamiento nunca cambia sino hasta los últimos seis compases dándonos la impresión de escuchar una danza. Esta pieza, así como las otras dos recurre a los cambios de tiempo para cambiar de carácter. *Le Faune*: En ella la voz superior del piano nos sugiere en muchas ocasiones el sonido de una flauta, seguida ésta por el sonido insistente de un tambor, retratado por el pedal que escuchamos en la voz inferior. *Colloque Sentimental*: En ella se representan tres personajes: un narrador y una pareja de amantes que recuerda tristemente su pasado, la felicidad se ha ido y una nota pedal de 32 compases nos evoca la monotonía en la que se encuentran. Las frases que canta la mujer son más pasionales y ascendentes y las del hombre, más estáticas.

**Manuel M. Ponce:** Nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882 y falleció en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948. Mostró habilidades musicales desde la infancia y recibió sus primeras lecciones de piano de su hermana Josefina. En 1900 estudió piano con Vicente Mañas y de armonía con Eduardo Gabrielli quien otorgó una carta de recomendación para que el joven pudiera estudiar en Italia, a donde viajó en 1905. Se convirtió en un pianista y compositor notable y fue invitado a impartir clases en el Conservatorio Nacional de Música y a ser director de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Sus primeros trabajos tenían un lenguaje romántico y “mexicanista” pero hacia 1925 intuía que debía explorar nuevos senderos y sonoridades por ello tomó la decisión de establecerse en París en donde estudió composición con Paul Dukas convirtiéndose en un destacado alumno de éste y graduándose en 1932 de la École Normale de Musique.

Sus *Poésies Chinoises*, compuestas entre noviembre de 1931 y diciembre de 1932, pueden considerarse como una de sus composiciones más atrevidas, utilizan un lenguaje más impresionista. Es evidente que la armonía no tiene intenciones tonales sino “atmosféricas”. La forma la dan los versos, tratados como poemas vanguardistas aunque sin perder su carácter exótico, pues se trata de poesías chinas del siglo VIII traducidas al francés por Franz Toussaint, quien era un especialista en la traducción de lenguas orientales, de hecho, en la parte melódica encontramos más un lenguaje pentáfono, evocando la música tradicional china. En *Les Deux Flûtes*, el piano nos ilustra las dos flautas, *Petite Fête* está llena de pentafonía y de ritmos de “valse”, donde el personaje baila, *L'orage Favorable* retrata el enojo del protagonista con su tono grave y percutido, en *Nocturne* escuchamos durante toda la canción el acompañamiento de un “laúd” y en *La Calamité* escuchamos el cabalgar de los jinetes en medio de la guerra.

**Richard Strauss:** Después de la muerte de Brahms y Wagner se convirtió en el compositor vivo más importante de su época. Nació en 11 de junio de 1864 en Munich, Alemania y murió el 8 de septiembre de 1949. Hijo de Franz Strauss, cornista principal de la Orquesta de la Corte de Munich y músico brillante. Richard Strauss fue un músico precoz, comenzó sus lecciones de piano a los cuatro años e hizo sus primeras composiciones a los seis. A los once comenzó sus estudios de composición con Friedrich Meyer. Sus primeras composiciones fueron *lieder* y piezas para piano. En 1878 sus oídos conocieron a Wagner, cuya música le fascinó. En 1882 comenzó a hacerse de renombre y en 1885 debutó como director de orquesta. En 1887, en una visita a Leipzig, conoció a Mahler, ese mismo año conoció a su futura esposa: Pauline de Ahna, una notable cantante que había estudiado canto en la *Münich Musikschule*. Compuso también varias óperas importantes como: *Guntram* (1893), *Salomé* (1904), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1909-10), *Ariadne auf Naxos* (1911-12), *Arabella* (1929-32) y *Daphne* (1936-7).

Una de las mayores aportaciones que Strauss hizo al *lied* fue el desarrollo de acompañamientos orquestales. Más de la mitad de toda su producción de más de 200 *lieder* fueron escritos entre 1884 y 1906 pues existía un catalizador vital: Pauline de Ahna, con quien ofreció innumerables recitales algunas veces como pianista y otras como director. En 1894 compone su Op. 27 como regalo de bodas para ella, con quien se casó el 10 de septiembre de ese año.

Tres de los poemas del ciclo son de poetas socialistas radicales: Karl Henckell (*Ruhe, meine Seele*) y J.H. Mackay (*Heimliche Aufforderung* y *Morgen!*) pero Strauss seleccionó ejemplos de su poesía romántica. Por su parte, la fama de Heinrich Hart

(Cäcilie), residía en ser uno de los pioneros del Naturalismo, corriente que surgió en Europa a finales de 1880.

*Ruhe, meine Seele*: El poeta le habla a su propia alma, que ha estado perturbada. Hay tres distintos cambios emocionales en un breve periodo de tiempo, para ello Strauss utiliza acordes que crean tensión y otros que la resuelven. *Cäcilie*: Contiene un poema apasionado con tres versos definidos por la frase “si tú supieras”, con un motivo en el piano que lo precede cada vez que aparece, la canción va creciendo hasta llevarnos a un clímax final. *Heimliche Aufforderung*: Es una ferviente canción de amor, la cita secreta de dos amantes en medio de una fiesta, en la cual, en la primera sección, el piano representa a la multitud que se va embriagando, después cambia el ritmo del acompañamiento y los amantes abandonan la fiesta para encontrarse a solas. A partir de este momento la canción va subiendo de intensidad hasta llegar al final. *Morgen!*: En ella el piano y la voz forman un increíble dueto, llevando el piano una melodía de gran lirismo, que nos sumerge en la atmósfera de esperanza y felicidad que narra el poema y la voz se mueve de manera declamatoria al igual que en *Ruhe, meine Seele*.

**Gustav Mahler**: Nació el 7 de julio de 1860 en Kalischt, Austria en el seno de una familia judía que al poco tiempo emigró a Iglau, en Moravia. Su padre compró un piano en el cual Mahler adquirió una notable destreza a la edad de diez años por lo que ingresó al Conservatorio de Viena en 1875. En los próximos años se distinguió como pianista pero hizo de la composición su materia principal. Su formación tuvo lugar en la Viena de Brahms y de una generación de músicos inspirados por Wagner.

Después de asistir a la Universidad de Viena comenzó con sus primeros contratos como director de orquesta, primero en Linz y luego en Laibach donde dirigió cerca de 50 óperas. De ahí en adelante continuó con una prolífica carrera como director de orquesta y ópera: en Olmütz, Moravia, (1883), Viena (1883), Kassel (1885), Praga (1885), en la Ópera de Leipzig (1886), la Ópera Real de Budapest (1888), Hamburgo (1891), la Ópera de Viena (1897) y la Metropolitan Opera House de Nueva York (1907).

Mahler conoció a Strauss durante una visita de éste a Leipzig en 1887, encuentro que fue el primero de una larga relación profesional y personal entre ambos que duró hasta la muerte de Mahler, en mayo de 1911.

En marzo de 1902 se casó con Alma Schindler una joven estudiante de composición con quien tuvo dos hijas: María, nacida en 1902 y Anna, nacida en 1904.

Entre 1901 y 1910 se estrenaron exitosamente ocho de sus sinfonías, las cuales, es bien sabido, tienen una estrecha relación con sus *lieder*.

Los *Kindertotenlieder* son considerados como uno de los ciclos más trágicos de canciones. El poeta alemán Friedrich Rückert (1788-1866), autor de los poemas, se encuadra entre el Romanticismo de principios del siglo XIX y las tendencias realistas de hasta 1850. En 1821 se casa con Louis Wiethaus-Fischer y tuvo que sobrevivir a sus dos hijos: Louise, muerta en diciembre de 1833 y Ernst, muerto 16 días después, a causa de fiebres escarlatinas. Esta circunstancia lo lleva a escribir 425 poemas en los seis meses sucesivos a su desaparición.

Las razones que pudieron motivar a Mahler a escoger tan sombrío tema fueron que desde su infancia estuvo marcado por la muerte de ocho de sus catorce hermanos. Especialmente traumática fue la de su hermano más querido, Ernst, fallecido en 1875 a los 14 años, el autor fue conmovido por el hecho de que Ernst era también el nombre del hijo muerto de Rückert. También en el invierno de 1901 Mahler tuvo una grave afección, con dos operaciones y una larga convalecencia, que estuvo a punto de acabar con su vida, situación que le haría estar especialmente sensible a estos temas. En esta



ambientación, escoge Mahler cinco poesías de Rückert, específicamente aquellas que tratan sobre la noche, como anuncio de muerte y desgracia y la luz, como símbolo de la gloria y de la alegría eterna.

Su esposa Alma pedía a Gustav “no tentar a la providencia” pues por aquellos años la pareja tenía ya dos hijas. En el verano de 1907 la primogénita María contrae la misma escarlatina que los hijos de Rückert y muere a los cinco años, lo cual provocó una crisis en la pareja y un golpe del que Mahler nunca se recuperó. El compositor escribió a Guido Adler: “*Cuando perdí a mi propia hija, yo no podría haber escrito estas canciones nunca más*”. A pesar de pretender ir de la sombra a la luz en la música, esta ecuación se invirtió en su vida.

Las canciones se compusieron en un periodo de tiempo inusualmente largo, entre 1901 y 1904, intercaladas entre la Cuarta, Quinta y Sexta sinfonías y los *Rückertlieder*.

El estilo de composición es contrapuntístico, lineal y transparente. El interés que el compositor comenzó a manifestar por el contrapunto y por el trabajo temático en sus obras de este periodo se hace más evidente si comprendemos que por estos años estudió a fondo a Bach.

*Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*: Despliega la desolación del poeta. Contiene muchas de las emociones que se expresarán a lo largo del ciclo y establece el conflicto que se resolverá hasta el final de este. Comienza en una tonalidad de luto: re menor, alternando algunas veces con re mayor (la promesa de la luz). Tiene cuatro estrofas, siendo la tercera la que alcanza el punto más alto de intensidad al mencionar la “luz eterna”. *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*: Se expone en el poema que la luz de los ojos de sus hijos no durarán mucho en la tierra pero sí en la eternidad. En los primeros dos compases escucharemos un motivo que se repetirá insistentemente a lo largo de la canción. Su construcción es más bien libre, a diferencia de la primera canción, que es estrófica. *Wenn dein Mütterlein*: Es la única donde la tonalidad (do menor) no cambia, también es estrófica y pronunciadamente contrapuntística. Retrata el aspecto doméstico del poeta y recuerda constantemente el vacío dejado por su hija, sobre todo en las partes climáticas, donde la voz alcanza las notas más altas. *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!*: Esta canción muestra un cambio de humor, los niños sólo han salido a pasear y pronto volverán a casa. Es la única canción en tono mayor. Muestra con utópica confianza que en las distantes cumbres, el sol brilla. Tiene un sonido homogéneo que es nuevo en el ciclo y también es estrófica. *In diesem Wetter!*: Representa el clímax del ciclo atrayendo todo el dramatismo y resolviendo el conflicto principal. Comienza con una violenta tormenta (que también es una tormenta psicológica), como una vuelta a la cruda realidad, reflejada con un intenso cromatismo que se va incrementando a lo largo de la canción. Después de alcanzarse el clímax la tormenta se interrumpe convirtiéndose en un arrullo: los hijos perdidos han alcanzado finalmente la paz. El círculo se ha completado.

## **ANEXO II**

### **Textos y traducciones**

## FÊTES GALANTES

## FIESTAS GALANTES

Paul Verlaine (1844-1896)

### *Les ingénus*

*Les hauts talons luttaiant  
avec les longues jupes,  
En sorte que, selon le terrain et le vent  
Parfois luisaient des bas de jambes,  
Trop souvent Interceptés!  
et nous aimions ce jeu de dupes*

*Parfois aussi le dard  
d'un insecte jaloux  
Inquiétait le col des belles  
sous les branches  
Et c'étaient des éclairs soudains  
de nuques blanches  
Et ce regal comblait  
nos jeunes yeux de fons*

*Le soir tombait,  
un soir équivoque d'automne:  
Les belles,  
se pendant rêveuses à nos bras  
Dirent a lors des mots  
si spécieux, tout bas,  
Que notre âme depuis ce temps  
tremble et s'étonne.*

### *Le faune*

*Un vieux faune de terre cuite  
Rit au centre des boulingrins,  
Présageant sans doute une suite  
Mauvaise à ces instants sereins*

*Qui m'ont conduit et t'on conduite,  
Melancoliques pélerins,  
Jusqu'à cette heure don't la fuite  
Tournoie au son de tambourins.*

### **Los ingenuos**

Los altos tacones luchaban  
contra las largas faldas  
de suerte que, según era la tierra y el viento  
A veces lucían debajo las piernas,  
Muy a menudo ¡interceptadas!  
y nosotros amábamos este juego  
de ingenuos.

A veces también el dardo  
de algún insecto celoso  
Inquietaba el cuello de las damas  
bajo las ramas  
Y eran como súbitos relámpagos  
las nucas blancas  
Colmando, en su regalo,  
nuestros jóvenes ojos fogosos

La tarde iba cayendo,  
tarde equívoca de otoño:  
Las bellas,  
soñadoras, se colgaron de nuestros brazos  
Y, en voz baja,  
tales palabras deslizaron  
Que nuestras almas después de aquel día  
tiemblan y se asombran.

### **El fauno**

Un viejo fauno de terracota  
Ríe en el centro del jardín  
Presagiando sin duda malos mañanas  
A estos instantes serenos

Que nos han llevado a ti y a mí,  
Peregrinos melancólicos  
Hacia esta hora que se esfuma  
Girando al son del tamboril.

### *Colloque sentimental*

*Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux formes ont tout à l'heure passé*

*Leurs yeux sont morts  
et leurs lèvres sont molles  
Et l'on entend à peine leurs paroles  
Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux spectres ont évoqué le passé.*

*-Te souvient-il de notre extase ancienne?  
-Pourquoi voulez-vous donc  
qu'il m'en souvienne?*

*-Ton cœur bat-il toujours  
à mon seul nom?  
Toujours vois-tu mon âme en rêve  
-Non.*

*-Ah! Les beaux jours  
de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches:  
-C'est possible.*

*-Qu'il était bleu, le ciel,  
et grand l'espoir!  
-L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.*

*Tels ils marchaient  
dans les avoines folles,  
et la nuit seule entendit leurs paroles.*

### **Coloquio sentimental**

Por el viejo parque solitario y helado  
dos formas hace un instante se deslizaron

Sus ojos están muertos,  
su voz casi apagada  
y se entienden apenas sus palabras.  
Por el viejo parque solitario y helado  
Dos espectros han evocado el pasado

-¿Aún recuerdas los éxtasis de antaño?  
-¿Por qué quieres  
hacérmelos recordar todavía?

-¿Tu corazón late todavía  
con sólo nombrarme?  
¿Aún ves a mi alma en sueños?  
-No.

-¡Ah, los hermosos días  
de una dicha indecible,  
en que uníamos nuestras bocas!  
-Es posible.

-¡Qué cielo azul aquel  
qué gran esperanza!  
-La esperanza se ha ido, vencida,  
hacia un cielo negro.

Tal iban  
entre las hojas que se mecían  
y la noche tan solo escuchaba sus palabras.

Traducción: Luis Fernández Ardavin  
Itzel Servín Quezada

## POÉSIES CHINOISES

### I

#### *Les deux Flûtes*

**Li Tai Po (701-762)**

*Un soir que je respirais  
le parfum des fleurs au bord de la rivière,  
le vent m'apporta la chanson  
d'une flûte lointaine.*

*Pour lui répondre  
je coupai une branche de saule  
et la chanson de ma flûte  
berça la nuit charmée*

*Depuis ce soir-là tous les jours,  
à l'heure où la campagne s'endort,  
les oiseaux entendent se répondre  
deux oiseaux inconnu dont il comprennent  
cependant le langage.*

### II

#### *Petite Fête*

**Li Tai Po (701-762)**

*Je prends un flacon de vin,  
et je vais le boire parmi les fleurs.  
Nous sommes toujours trois en comptant  
mon ombre et mon amie la lune brillante*

*Heureusement que la lune ne sait pas boire  
et que mon ombre n'a jamais soif!*

*Quand je chante,  
la lune m'écoute en silence.  
Quand je danse, mon ombre danse aussi.*

*Après tout festin,  
les convives se séparent.*

*Je ne connais pas cette tristesse.  
Lorsque je regagne ma demeure,  
la lune m'accompagne  
et mon ombre me suit*

## POESÍAS CHINAS

### Las dos flautas

Un atardecer en que yo respiraba  
el perfume de las flores a la orilla del río,  
el viento me trajo la canción  
de una flauta lejana.

Para responderle  
corté una rama de sauce  
y la canción de mi flauta  
arrulló la noche encantada

Desde ese atardecer todos los días,  
a la hora en que el campo se adormece,  
los pájaros escuchan el diálogo  
de dos aves desconocidas cuyo lenguaje,  
Sin embargo, comprenden.

### Fiestecita

Tomo un frasco de vino  
y voy a beberlo entre las flores.  
Nosotros somos siempre tres, contando  
a mi sombra y a mi amiga la luna brillante

Afortunadamente, la luna no sabe beber  
y mi sombra ¡jamás tiene sed!

Cuando canto,  
la luna me escucha en silencio.  
Cuando bailo, mi sombra baila también.

Después de todo festín  
los comensales se separan.

Yo no conozco esa tristeza.  
Cuando vuelvo a mi casa,  
la luna me acompaña  
y mi sombra me sigue.

### III

#### *L'orage Favorable*

*Je maudissais la pluie  
qui faisait résonner mon toit  
et m'empêchait de dormir.*

*Je maudissais le vent  
qui saccageait mon jardin.*

*Mais, tu es arrivée!*

*Et j'ai remercié la pluie,  
Puisque tu as dû ôter  
ta robe mouillée,  
et j'ai remercié le vent,  
qui venait d'éteindre ma lampe.*

### IV

#### *Nocturne*

*Nonchalante, son luth à la main  
elle roulait le rideau de perles  
à fin que l'odeur du printemps  
inondât sa chambre*

*Mais elle a vu la lune  
et c'est le chagrin qui est entrée*

*Le visage dans son bras replié,  
elle évoque un jardin bleui de lune  
où elle entendit jadis des paroles d'amour*

### V

#### *La Calamité*

*Les feux du bivouac illuminent le ciel.  
La neige alourdit  
les étandards glacés.*

*Les cavaliers galopent dans la campagne  
Siao! Siao! Siao!*

*Le général en chef  
a reçu la tablette d'ivoire  
et pris congé de l'Empereur.*

#### **La tormenta favorable**

Yo maldecía a la lluvia  
que hacía resonar mi techo  
y me impedía dormir.

Maldecía al viento  
que destrozaba mi jardín

Pero, ¡llegaste tú!

Y di gracias a la lluvia,  
porque tuviste que quitarte  
el vestido mojado,  
y di gracias al viento,  
que acababa de apagar mi lámpara.

#### **Nocturno**

Indolentemente, con el laúd en la mano,  
ella corría la cortina de perlas  
para que el olor de la primavera  
inundara su cuarto

Pero vio la luna  
y fue la tristeza la que entró

Con el rostro replegado en su brazo,  
ella evoca un jardín azulado de luna  
donde escuchó antaño palabras de amor.

#### **La calamidad**

Las fogatas del vivac iluminan el cielo.  
La nieve vuelve pesados  
los helados estandartes.

Los jinetes galopan en la campiña  
¡Siao! ¡Siao! ¡Siao!

El general en jefe  
recibió la tablilla de marfil  
y se despidió del emperador.

*Voici revenu le temps  
où le moindre guerrier  
est plus considéré  
qu'un illustre lettré.*

*Voici revenu le temps  
où les mères et les épouses  
s'endorment, chaque soir,  
le visage tourné vers l'Est!*

*Les feux du bivouac illuminant le ciel.*

Ha vuelto ya el tiempo  
en que el más ínfimo guerrero  
alcanza más consideración  
que un ilustre letrado

Ha vuelto ya el tiempo  
en que las madres y las esposas  
se duermen, cada noche,  
¡con el rostro vuelto hacia el este!

Las fogatas del vivac iluminan el cielo.

Traducción: Alfredo Mendoza

## OP. 27

### *Ruhe, meine Seele*

**Karl Henckel (1864-1929)**

*Nicht ein Lüftchen regt sich leise,  
sanft entschlummert ruht der Hain;  
durch der Blätter dunkle Hülle  
stiehlt sich lichter Sonnenschein.*

*Ruhe, ruhe, meine Seele,  
deine Stürme gingen wild,  
hast getobt und hast gezittert,  
wie die Brandung, wenn sie schwillt.*

*Diese Zeiten sind gewaltig,  
bringen Herz und Hirn in Not,  
ruhe, ruhe, meine Seele,  
und vergiß, was dich bedroht!*

### *Cäcilie*

**Heinrich Hart (1855-1906)**

*Wenn du es wüßtest,  
was träumen heißt  
von brennenden Küssen,  
von Wandern und Ruhen  
mit der Geliebten,  
Aug in Auge,  
Und kosend und plaudernd,  
Wenn du es wüßtest,  
du neigtest dein Herz!*

*Wenn du es wüßtest,  
was bangen heißt  
in einsamen Nächten,  
umschauert vom Sturm,  
da niemand tröstet  
milden Mundes  
die kampfmüde Seele,  
Wenn du es wüßtest,  
du kämest zu mir.*

*Wenn du es wüßtest,  
was leben heißt,  
umhaucht von der Gottheit  
weltschaffendem Atem,*

### **Descansa, alma mía**

Ni siquiera una suave brisa se agita,  
dulcemente dormido reposa el bosquecillo;  
a través de la oscura cubierta de las hojas  
entra el luminoso brillo de sol.

Descansa, descansa, alma mía  
tus tormentas han sido salvajes  
te has enfurecido y has temblado  
como el oleaje, cuando crece.

Estos tiempos son fuertes  
llevan a corazón y mente a la miseria,  
descansa, descansa, alma mía  
¡ y olvida lo que te amenaza!

### **Cecilia**

Si tú supieras  
lo que es soñar  
con ardientes besos,  
con vagar y reposar  
junto a la amada,  
mirándose a los ojos,  
y acurrucarse y charlar  
Si tú supieras,  
¡entregarías tu corazón!

Si tú supieras  
lo que es tener miedo  
en noches solitarias  
asechado por tormentas  
cuando nadie consuela  
con suaves palabras  
el alma cansada de luchar  
Si tú supieras  
Vendrías a mí.

Si tú supieras  
lo que es vivir  
envuelto en el aliento  
del Dios creador del mundo



zu schweben empor,  
lichtgetragen, zu seligen Höhn,

Wenn du es wüßtest,  
du lebstest mit mir!

**Heimliche Aufforderung**  
**John Henry Mackay (1864-1933)**

*Auf, hebe die funkelnde Schale  
empor zum Mund,  
und trinke beim Freudenmahle  
dein Herz gesund.  
Und wenn du sie hebst,  
so winke mir heimlich zu,  
dann lächle ich und dann  
trinke ich still wie du...*

*Und still gleich mir  
betrachte um uns das Heer  
der trunknen Zecher  
verachte sie nicht zu sehr.  
Nein, hebe die blinkende Schale,  
gefüllt mit Wein,  
und laß beim lärmenden Mahle  
sie glücklich sein.*

*Doch hast du das Mahl genossen,  
den Durst gestillt,  
dann verlasse der lauten Genossen  
festfreudiges Bild,  
und wandle hinaus in den Garten  
zum Rosenstrauch,  
dort will ich dich dann erwarten  
nach altem Brauch,*

*Und will an die Brust dir sinken,  
eh du's gehofft,  
und deine Küsse trinken,  
wie ehemals oft,  
und flechten in deine Haare  
der Rose Pracht.  
O komm, du wunderbare,  
ersehnte Nacht!*

flotar, ser levantado por la luz  
y llevado a sublimes alturas

Si tú supieras  
¡vivirías conmigo!

**Invitación secreta**

Levanta la radiante copa  
hacia tu boca,  
y bebe en el feliz banquete  
para sanar tu corazón.  
Y mientras la levantas  
hazme una seña en secreto  
entonces yo sonreiré y luego  
beberé silencioso como tú...

Y silenciosa como yo  
contempla a la multitud que nos rodea  
de bebedores embriagados  
no los menosprecies demasiado.  
No, levanta la centelleante copa  
llena de vino  
y en su ruidoso festín  
déjalos ser dichosos.

Pero después de haber saboreado  
el banquete y satisfecho tu sed  
entonces abandona la festiva escena  
de ruidosos camaradas  
y sal al jardín  
hacia el rosal,  
ahí te estaré esperando  
como es la tradición,

Y quiero hundirme sobre tu pecho  
antes de que lo esperes  
y beber tus besos  
como en los días de antaño  
y trenzar en tu cabello  
el splendor de la rosa  
¡Oh ven, tú maravillosa  
añorada noche!

Traducción: Itzel Servín Quezada  
Karsten Wilms

***Morgen!***

**John Henry Mackay (1864-1933)**

*Und morgen wird die Sonne  
wieder scheinen,  
und auf dem Wege,  
den ich gehen werde,  
wird uns, die Glücklichen,  
sie wieder einen  
inmitten dieser  
sonnenatmenden Erde...*

*Und zu dem Strand,  
dem weiten, wogenblauen,  
werden wir still und langsam  
niedersteigen,  
stumm werden wir uns  
in die Augen schauen,  
und auf uns sinkt  
des Glückes stummes Schweigen...*

**¡Mañana!**

Y mañana el sol  
volverá a brillar  
y por el camino  
que yo recorreré  
nos reuniremos otra vez nosotros,  
los bienaventurados  
en medio de esta tierra  
que respira la luz del sol...

Y a la vasta playa  
bañada por olas azules  
silenciosa y lentamente  
descenderemos,  
calladamente  
nos miraremos a los ojos  
y sobre nosotros descenderá  
el mudo silencio de la felicidad.

Traducción: Abel Alamillo Fernández.

## KINDERTOTENLIEDER

## CANCIONES PARA LOS NIÑOS MUERTOS

Friedrich Rückert (1788-1866)

### I

*Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*

*Nun will die Sonn' so hell aufgehn,  
als sei kein Unglück  
die Nacht geschehn!  
Das Unglück geschah nur mir allein!  
Die Sonne, sie scheint allgemein!*

*Du mußt nicht die Nacht  
in dir verschränken,  
mußt sie ins ew'ge Licht versenken!  
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!  
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!*

### II

*Nun seh' ich wohl, warum so dunkle  
Flammen*

*Nun seh' ich wohl,  
warum so dunkle Flammen  
Ihr sprühtet mir  
in manchem Augenblicke.  
O Augen! O Augen!  
Gleichsam, um voll in einem Blicke  
zu drängen eure ganze  
Macht zusammen.*

*Doch ahnt' ich nicht,  
weil Nebel mich umschwammen,  
gewoben vom verblendenden Geschicke,  
daß sich der Strahl  
bereits zur Heimkehr schicke,  
dorthin, von wannen  
alle Strahlen stammen.*

*Ihr wolltet mir  
mit eurem Leuchten sagen:  
wir möchten nah dir bleiben gerne!*

*Doch ist uns das  
vom Schicksal abgeschlagen.  
Sieh' uns nur an,  
denn bald sind wir dir ferne!*

**Ahora el sol saldrá tan radiante**

Ahora el sol saldrá tan radiante,  
como si ninguna desgracia  
hubiera ocurrido durante la noche  
¡La desgracia me ocurrió solo a mí!  
¡El sol brilla para todos!

No debes encerrar  
en tu abrazo la noche,  
¡sino sumergirla en luz eterna!  
¡Una lamparita se apagó en mi hogar!  
¡Viva la luz jubilosa del mundo!

**Ahora veo bien por qué tan oscuras  
flamas...**

Ahora veo bien,  
por qué tan oscuras flamas  
me lanzábais  
cuando me mirábais.  
¡Oh ojos! ¡Oh ojos!  
como para, en una mirada,  
concentrar todo  
vuestro poder.

Pero no sospechaba,  
pues las nieblas me envolvían,  
tejidas por el destino cegador  
que el rayo  
se resignaba ya a volver  
al lugar de donde vienen  
todos los rayos.

Queríais decirme  
con todo vuestro resplandor:  
¡Nos gustaría quedarnos contigo!

pero nos lo deniega  
el destino.  
¡Míranos ahora,  
Pues pronto estaremos lejos de tí!

*Was dir nur Augen  
sind in diesen Tagen:  
in künft'gen Nächten  
sind es dir nur Sterne.*

### **III**

#### **Wenn dein Mütterlein**

*Wenn dein Mütterlein  
tritt zur Tür herein,  
Und den Kopf ich drehe,  
ihr entgegen sehe,  
Fällt auf ihr Gesicht  
erst der Blick mir nicht,  
Sondern auf die Stelle,  
näher nach der Schwelle,  
Dort, wo würde dein  
lieb Gesichten sein,  
Wenn du freudenhelle  
trätest mit herein,  
Wie sonst, mein Töchterlein.*

*Wenn dein Mütterlein  
tritt zur Tür herein,  
Mit der Kerze Schimmer,  
ist es mir, als immer  
Kämst du mit herein,  
huschtest hinterdrein,  
Als wie sonst ins Zimmer!  
O du, des Vaters Zelle,  
Ach, zu schnell  
erloschner Freudenschein!*

### **IV**

#### **Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!**

*Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!  
Bald werden sie wieder  
nach Hause gelangen!  
Der Tag ist schön!  
O, sei nicht bang!  
Sie machen nur einen weiten Gang!*

*Jawohl, sie sind nur ausgegangen,  
Und werden jetzt nach Hause gelangen!  
O, sei nicht bang,  
der Tag is schön!  
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n!*

Lo que ahora para tí  
son sólo ojos  
en futuras noches  
serán sólo estrellas.

#### **Cuando tu mamaíta**

Cuando tu mamaíta  
entra por la puerta,  
y yo giro la cabeza  
para verla,  
no cae primero mi mirada  
sobre su rostro,  
sino sobre el lugar,  
cerca del umbral,  
donde debería estar  
tu querida carita  
como cuando tú, radiante de alegría  
entrabas con ella  
tantas veces, mi hijita.

Cuando tu mamaíta  
entra por la puerta,  
a la luz de la vela  
para mí es como si siempre  
vinieras tú con ella  
entrando ligera  
en la habitación ¡como tantas veces!  
¡Oh tú, célula de tu padre  
brillo de alegría  
extinto demasiado pronto!

#### **¡Con frecuencia pienso que sólo han salido!**

¡Con frecuencia pienso que sólo han salido!  
¡Pronto ellos  
volverán a casa!  
¡El día es bello!  
¡Oh, no tengas miedo!  
¡Sólo están dando un largo paseo!

¡Sí, sólo han salido  
y van a volver a casa!  
¡Oh, no tengas miedo  
el día es bello!  
¡Sólo van de camino a aquellos altos!

*Sie sind uns nur vorausgegangen,  
Und werden nicht wieder  
nach Haus verlangen!  
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n!  
Im Sonnenschein!  
der Tag is schön auf jenen Höh'n!*

**V**

***In diesem Wetter!***

*In diesem Wetter, in diesem Braus,  
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus!  
Man hat sie getragen hinaus,  
ich durfte nichts dazu sagen!*

*In diesem Wetter, in diesem Saus,  
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,  
ich fürchtete, sie erkrankten;  
das sind nun eitle Gedanken.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,  
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,  
ich sorgte, sie stürben morgen;  
das ist nun nicht zu besorgen.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,  
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus,  
man hat sie hinaus getragen,  
ich durfte nichts dazu sagen!*

*In diesem Wetter, in diesem Saus,  
in diesem Braus,  
sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,  
von keinem Sturm erschreckt,  
von Gottes Hand bedeckt.  
Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.*

Sólo se nos han adelantado,  
¡y no quieren  
volver a casa!  
¡Nos los encontraremos en esa colina!  
¡A la luz del sol!  
¡El día es bello en esas Colinas!

**¡Con este tiempo!**

¡Con este tiempo, con tal tormenta,  
jamás habría hecho salir a los niños!  
¡Se los han llevado,  
no pude decir nada!

Con este tiempo, en tal vendaval,  
jamás habría dejado salir a los niños,  
tenía miedo de que enfermaran;  
esos son ahora vanos pensamientos.

Con este tiempo, en tal horror  
jamás habría dejado salir a los niños,  
temía que murieran al día siguiente  
de eso ya no hay que preocuparse.

Con este tiempo, en tal espanto  
jamás habría hecho salir a los niños,  
¡se los han llevado  
no pude decir nada!

Con este tiempo, en tal vendaval,  
con tal tormenta,  
descansan, como en la casa de su madre,  
sin asustarse de ninguna tormenta,  
protegidos por la mano de Dios,  
descansan, como en la casa de su madre.

Traducción: Carlos Fernández Aransay

**ANEXO III**  
**Partituras**

# Fêtes Galantes (II)

## Les ingénus

Poésie de PAUL VERLAINE



Musique de  
CLAUDE DEBUSSY

**Modéré**

*CHANT*

**Modéré**

*PIANO*  
*pp doucement soutenu*

Les hauts ta - lons luttaient a - vec les

longues ju - pes, En sor - te que, se - lon le ter - rain et le

vent, Par-fois lui - saient des bas de jam - bes, trop sou - vent In - -

*pp*

*pp* *pp* *più pp*

Cédez - - - a Tempo

- ter.cep - tés! et nous ai - - mions ce jeu de

Cédez - - - a Tempo

*p*

du - pes. Parfois aus - si le dard d'un in -

*più p* *p*

- sec - te ja - loux In - qui - é - tait le col des belles sous les bran - - - ches,



Peu à peu animé

Et cé - taient des é - clairs sou - dains de nu - ques blan -

Peu à peu animé

*mf*

Toujours animé

- ches Et ce ré - gal com - blait nos

Toujours animé

*p* *e* cre - sen -

jeu - nes yeux de feus.

Retenu

*do* *f* *dim.* *p*

Le double moins vite

Le soir tom - bait, un soir é - qui -

Le double moins vite

*pp*

**Retenu**

- vo - que d'au - tom - - ne : Les bel - - - les,

**Retenu**

se pen - dant rê - veu - ses à nos bras, Di - rent a - lors des mots si spé - ci -

*più pp*

**Lent**

- eux, tout bas, Que notre â - - me de - puis ce

**Lent**

*p* *pp*

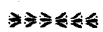
temps tremble et s'é - - ton - ne.

*m. g.*

*pp* *più pp* *ppp* *f* *pp*

# Le Faune

Poésie de PAUL VERLAINE



Musique de  
CLAUDE DEBUSSY

**Andantino (Tempo rubato)**

**CHANT**

**PIANO**

*p* ainsi qu'une flûte

*più p*

*très lointain, sans nuances,  
mais pourtant bien rythmé.*

*pp*

*pp* avec une expression sourde

*pp*

Un vieux fau - ne de ter - re

*pp*

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are "Un vieux fau - ne de ter - re". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef. A dynamic marking of *pp* is present.

cui - - - te Rit au cen - tre des bou - lin - grins,

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "cui - - - te Rit au cen - tre des bou - lin - grins,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A dynamic marking of *pp* is present.

*f* *p*

This system contains the next two staves of music. The piano accompaniment features a more complex texture with arpeggiated chords and a dynamic marking of *f* followed by *p*. The vocal line is mostly silent in this system.

Pré - sa - geant sans doute u - ne sui - te Mau - -

*pp*

This system contains the final two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "Pré - sa - geant sans doute u - ne sui - te Mau - -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A dynamic marking of *pp* is present.

...vaise à ces ins - - - tants se - reins

*pp*

Un peu animé

Un peu animé Qui m'ont con - - -

*pp*

- duit et t'ont con - dui - te, Mé - lan - co - li - ques

*p* *pp*

a Tempo

pé - le - rins, Jus - - - qu'à cette

a Tempo

*p*

heu - - - re dont la fui - - - te Tour - - -

*p* *più p*

- noie au son de tam - bou - - - rins

*pp* *più pp*

*pp* *pp e perdendo* - - - - *plus rien*

# Colloque sentimental

Poésie de PAUL VERLAINE



Musique de  
CLAUDE DEBUSSY

*Triste et lent*

CHANT

*Triste et lent*

PIANO

*pp*

*pp*

Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé Deux

*più pp*

*p*

for - mes ont tout à l'heu - re pas - - sé. Leurs yeux sont

*pp*

*p*

morts et leurs lèvres sont mol - - les, Et l'on en - tend à pei - ne

*p* *p* *molto* *dim.*

leurs pa - ro - les. Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé Deux

*pp* *p*

Retenu - - - - -

spectres ont é - vo - qué le pas - sé. *Un peu plus mouvementé très expressif, mélancolique et lointain.*

*pp* *p <> pp*

- Te souvient-il de notre ex - tase an - cien - ne?

*fp* *pp*



Retenu - - - - -

Pour-quoi vou-lez-vous donc qu'il m'en sou-vien - - - - - ne?

Retenu - - - - -

*p*

a Tempo

a Tempo

Ton cœur bat il tou-jours à mon seul

*pp* *mf*

nom? Tou-jours vois - tu mon âme en rê - ve? - Non.

*pp* *p*

Animez et augmentez peu à peu

Ah! les beaux

Animez et augmentez peu à peu

*p*

jours de bon - - heur in - di - ci - - - - - ble

*p e cresc. molto* *f* *m.g.*

Retenu - - - - - a Tempo

Où nous joi-gnions nos bou - - ches : - Cest pos - si - ble.

Retenu - - - - - a Tempo

*pp subito* *pp* *sempre pp*

- Qu'il é - tait bleu, le ciel, - et grand l'es -

*très expressif et soutenu* *mf*

- poir! - L'es-poir a fui, vain - cu, vers le ciel noir.

*p*

Retenu - - - - 1<sup>o</sup> Tempo

Tels ils marchaient dans les a - voi - nes fol - les,

Retenu - - - - 1<sup>o</sup> Tempo

*p* *più p* *pp*

Plus lent en allant se perdant jusqu'à la fin

Et la nuit seule en - ten - dit leurs pa - ro - - - les.

Plus lent en allant se perdant jusqu'à la fin

*pp* *pp*

*più pp* *plus rien*

FIN

FIN

A Clema  
**POÉSIES CHINOISES**  
 POEMAS CHINOS

Poemas de Franz Toussaint

I. Les deux flûtes<sup>①</sup>

Manuel M. Ponce

*Lento, ma non troppo. Un po' a piacere*

Chant

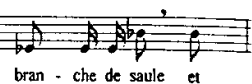
Piano

Un soir que je res - pi - rais le par - fum des

fleurs au bord de la ri - viè - re, le vent m'ap - por - ta la chan - son d'u - ne flû - te loin -

- ① Este subtítulo está indicado por Carlos Vázquez.
- ② En el manuscrito la indicación de compás aparece como corrección y los silencios están incompletos.
- ③ En el manuscrito la indicación de compás aparece como corrección.

ossia:  
(A.M.)



bran - che de saule et

10

*p*

tai - ne. Pour lui ré - pon - dre je cou - pai u - ne bran - che de sau - le et

*ppp*

*simile*

15

la chan - son de ma flû - te ber - ça la nuit char - mée.

*sempre pp*

20

*tr*

De-

ossia:  
(M.T.F.)

- ① Respiración en el original.
- ② En este *mi*  $\flat$  está sobrepuesto un *re*  $\sharp$  a lápiz, cuyo trazo no parece de Ponce (cf. primer tiempo del c. 17).
- ③ El silencio y el arpeggio en el segundo tiempo no están en el original.
- ④ En el original el *re*  $\sharp$  está a lápiz, así como los primeros dos dieciseisavos del segundo tiempo.
- ⑤ Línea instrumental añadida por el autor, a manera de una segunda flauta.

23

puis ce soir-là tous les jours, à l'heure où la cam-pa-gne s'en -

(m.d.)  
(m.i)\*\*  
Ped ①

26

dort,

(h) ②  
(m.i.)  
(1/2 ped.)

29

les oi - seaux en - ten - dent se ré -

ppp  
simile  
⑥

\* m.d. = mano derecha  
 \*\* m.i. = mano izquierda  
 ① Posible pedal central de sostenimiento.  
 ② si # en el manuscrito.

33

pon - dre deux oi - seaux in - con - nus dont ils com - prennent

36

ce - pen - dant le lan - ga - ge.

40

M.T.F.: *m.i.*

(m.d.)

(m.i.)

rall. pp

- ① Medio pedal, procurando mantener el *fa* ♯ de la m.d.
- ② Línea instrumental añadida por el autor, a manera de una segunda flauta (a lápiz en el manuscrito).
- ③ *re* ♭ (el *b* no muy claro) en el manuscrito.
- ④ *mi* ♯ en el manuscrito.

Paris, mars 1932

## II. Petite Fête (de "La Flûte de Jade")

**Allegretto**

Chant

Piano

*p*

*(senza ped.)*

Je prends

6

un fla-con de vin, et je vais le boire par - mi les

*8va*

11

fleurs. Nous som - mes tou - jours

*8va*

*p*

*(b)*

*(senza ped.)*



15

trois en comp-tant mon ombre et mon a - mi - e la lu - ne bril -

(8<sup>va</sup>)

(senza ped.)

①

19

Vivo (Mouvement de Valse) Allegretto (Tempo I)

lan - te. Heu -

(8<sup>va</sup>)

pp

24

reu-se-ment que la lu - ne ne sait pas boire et que mon

(8<sup>va</sup>)

p

① La revisora sugiere pedal vibrato en este pasaje.

28

om-bre n'a ja - mais soif!

*Spa* *Spa*

(senza ped.)

33

Meno mosso

Mouvt. de Valse

Quand je chan - te, la lu - ne m'é-coute en si - len - ce.

*p* *pp* *ppp*

(senza ped.)

38

Quand je dan - se, mon om - bre danse aus - si.

45 **Più mosso**

*f* *dim.*

①

51 **Lentamente** *espress.*

A - près tout fes - tin, les con - vi-ves se sé -

*rit.* *molto*

①

57 **All<sup>to</sup> (Tempo I)**

parent.

*pp accel. molto* *p*

①

① Paréntesis del autor.

63

Je ne con-nais pas cet - te tris - tes - se.

68 *cresc.*

Lors - que je re - ga - gne ma de - meu - re, la lu - ne m'ac-com-

8va

5 4 3 2 1

3 2 1

(senza ped.)

74 *rit.*

pag-ne et mon om - bre me suit.

8va

m.i.

3 1 5 2 3 1 5

1 2 4 2

rit.

p

pp

3 2 1

1 2 4 5

## III. L'orage favorable

**Andante**

Chant *f*

Je mau - dis - sais la plu - e qui fai -

Piano *f* *mf*

3 *f*

sait ré - son - ner mon toit et m'em - pê - chait de dor - mir.

(*simile*)

6 *f*

Je mau - dis - sais le vent qui sac - ca - geait mon jar - din.

9 *espress.* ①

Mais, tu es ar-ri-vée! Et j'ai re-mer-cié la pluie,

12 *p* *Più lento*

puis-que tu as dû ô-ter ta ro-be mouil-lée, et j'ai re-mer-cié le

15

vent, qui ve-nait d'é-tein-dre ma lam-pe.

Paris, 22 nov. 1931

① . . . , en el manuscrito (pero sobra el último tiempo).

## IV. Nocturne

**Allegretto molto espressivo**

Chant

Piano

*p dolce e legato*

*simile*

3

Non - cha - lan - te, son luth à la main, el - le rou - lait le ri -

6

deau de per - les à fin que l'o-deur du prin -

8

temps in - non - dât sa cham - bre. Mais elle a

5 3 1 2 5

10

*rall.*

vu la lune et c'est le cha-grin qui est en - tré.

*rall.*

1 2 4 5 2

*simile*

13

*a tempo*

Le vi - sa - ge dans son bras re - pli - é, elle é - voque un jar -

*a tempo*

3 1 2 5 2 4 1 5 2 3 1 5 2 5 1 5 1 2



*ossia:*  
(A. M.)

lu - ne où elle en - ten -

16

din bleu - i de lune où elle en - ten -

18

dit ja - dis des pa - ro - les d'a -

20

mour.

## V. La Calamité

**Allegro con brio**

Chant

Les feux du bi-vouac il - lu -

Piano

*f* *p*

*simile*

4

mi - nent le ciel. La neige a - lour - dit les é - tan - dards gla -

*pp*

(senza ped.)

7

cés. Les ca - va - liers ga -

*p*

1 2 2 3 1 2 1 2

① En el manuscrito escribe *do*

10

lo - pent dans la cam - pa - gne.

*simile*

13

Siao! Siao!

*f*

*simile*

16

Siao!

19

*f*

Le gé-né-ral en chef a re-çu la ta - blet - te d'i-voire et pris con-gé de l'Em-pe-

5 2 3 4 3  
1 1 2 1

23

reur. *d* *b* *pp*

Voi - ci re - ve - nu le

3 2

*simile*

26

temps où le moin - dre guer - rier est plus con - si - dé - ré qu'un i - lus - tre let -

29

tré.

*ff*

*pp stacc.*

8<sup>va</sup> (senza ped.)

33

Voi - ci re - ve - nu le temps où les mères et les é -

*sempre pp e stacc.*

(8<sup>va</sup>)

36

pou - ses s'en - dor - ment, cha - que soir, le vi - sa - ge tour - né vers

(8<sup>va</sup>)

39

*l'Est!* Les feux du bi-vouac il - lu - mi - nent le

(8va)

(8vb)

43 **Presto**

ciel.

1a.

(8va),

1a. *cresc.*

(8vb)

46

2a.

2a.

2

*f* *ff* *fff*

(8vb)

① En el manuscrito si ♭, en vez de la

Aufführungsrecht vorbehalten  
Performing rights reserved

# RUHE, MEINE SEELE! REST THEE, MY SPIRIT!

(Karl Henckell)

Für mittlere Stimme  
For a medium voice

The English Words by John Bernhoff

Richard Strauss, Op. 27, Nr. 1

*Lento.*  
Langsam.

Gesang  
Voice

Piano

Nicht ein Lüftchen regt sich lei - se,  
Not a breath of wind is stir - ring;

sanft entschlummert ruht der Hain;  
hill and dale are wrapt in sleep; r.H. r.H.

durch der Blät-ter dunk-le Hül - le stiehl-  
gold - en thro' the shell'ring so - liage sum -

- sich lich-ter Son - nen - schein.  
- mer's mid-day sun - beams peep. r.

Ru - he, ru - he, mei-ne  
Rest thee, rest thee, troubled

See - le, dei - ne Stür - me gin - gen wild, hast ge -  
spir - it, thou hast suf - fer'd, lab - our'd, toil'd; thou hast

tobt und hast ge - zit - tert, wie die Brandung, wenn sie schwillt!  
 fought and thou hast trembled, like the storm-beat o - cean wild!

*p*

*cresc.*

*Red.* \*

Die - se Zei - ten sind ge - wal - tig, bringen Herz und Hirn in  
 These times are mo - men - tous, head and heart must strug - gle

*f*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Not - Ru - he, ru - he, mei - ne See - le, und ver - giß, und ver -  
 sore - Rest thee, rest thee, o my spir - it and for - get! all thy

*p*

*ff*

*p*

*dim.*

*Red.* \*

gib, was dich be - droht!  
 sufferings will soon be o'er.

*pp*

*mp*

*pp*

*r.H.*

*Red.* \* *Capo*



Aufführungsrecht vorbehalten  
Performing rights reserved

# CÄCILIE CECILY

(Heinrich Hart)

The English Words by John Bernhoff

Für tiefe Stimme  
For a low voice

Richard Strauss, Op. 27, Nr. 2

Sehr lebhaft und drängend *Vivo e con ardore*

PIANO *ff*

Wenn du es wußtest, was träumen heißt von brennenden  
If you but knew, sweet, what 'tis to dream of fond, burning

*dim. p*

Küssen, von Wandern und Ruhen mit der Geliebten,  
kiss - es of wand'ring and rest - ing with the be - loved one;

*p*

Aug' in Auge, und küssend und plaudernd,  
gaz - ing fondly car - ess - ing and whisp'ring

*r.H.* *cresc.*

Copyright 1911 by Jos. Aibl Verlag  
Copyright 1897 by Jos. Aibl Verlag  
The English Version Copyright 1911 by Jos. Aibl Verlag Universal-Edition Nr. 5442<sup>c</sup> 5466<sup>c</sup>

Leipzig, Jos. Aibl Verlag, G. m. b. H.  
Wien, Universal Edition A. G.

wenn du es wüß - test, du neig - - test dein Herz!  
 could I but tell you, your heart would as - sent.

Wenn du es wüß - test, was ban - - gen heißt in  
 If you but knew, sweet the ang - - uish of wak - ing trough

ein - sa - men Näch - ten, um - schau - - ert vom Sturm, da  
 nights long and lone - ly and rocked by the storm when

nie - - mand trö - stet mil - den Mun - des die kampf - mü - de See - le, -  
 none is near to soothe and com - fort the strife - weary spir - it,

wenn du es wuß-test, du kä - mest zu mir.  
 could I but tell you, you'd come sweet, to me.

*cresc.* *f*

Wenn du es wuß - test, was le -  
 If you but knew sweet, what liv -

*ff*

- - ben heißt, um - haucht von der Gott - - heit  
 - - ing is, in the crea - - tive breath of

*dim.* *p*

welt - schaf - fen-dem A - - tem, zu schwe - ben em-  
 God, Lord and Ma - - ker to hov - er, up -

*pp*

por, licht - - ge - tra - gen, zu se - li - gen  
 borne on dove - - like pin - ions to re - gions of

Höhn, wenn du es wüß - test  
 light' if you but knew it

wenn du es wüß-test, du leb - - test mit  
 could I but tell you, you'd dwell, sweet, with

mir!  
 me.

Aufführungsrecht vorbehalten  
Performing rights reserved

# HEIMLICHE AUFFORDERUNG

## THE LOVER'S PLEDGE

Für mittlere Stimme  
For a medium voice

(John Henry Mackay)  
The English Words by John Bernhoff

Richard Strauss, Op. 27, Nr. 3

**Lebhaft**

**Gesang**  
Voice

**Piano**

Auf, he - be die fun - keln-de Scha - le em -  
Up, lift now the sparkl - inggold cup to the

por zum Mund, und trin - ke beim Freu - - - den -  
lip, and drink! and leave not a drop in the

mah - le dein Herz ge - sund. Und wenn du sie hebst,  
gob - let fill'd full to the brink. And as thou dost pledge  
*dim.*

- so win - ke mir heim - lich zu, dann läch - - - le  
- me, let thine eyes rest on me, then I will res -

*pp*

ich und dann trin - ke ich  
 pond to thy smile and gaze all

still wie du... und still  
 si - lent on thee. Then let gleich  
 thy

mir be - trach - te um uns das Heer der trunk - nen  
 eyes bright wan - der a - round oer the com - rades gay and

Schwälzer - ver - ach - te sie nicht zu sehr. Nein, he - be die  
 ner - ry - O do not des - pise them, love. Nay! lift up the

*(leichtin) (easily)*

blin - ken - de Scha - le, ge - füllt mit Wein, und laß beim  
 sparkl - ing gold gob - let and join the sway let them re -

lär - - men - den Mah - le sie glück - lich sein. Doch  
 joice and be hap - py, this fest - ive day. But

hast du das Mahl ge - nos - sen, den Durst ge - stillt, dann ver -  
 when thou hast drunk and eat - en, no long - er stay; rise and

*(poco a poco più tranquillo)*  
*allmählich ruhiger*

las - se der lau - ten Ge - nos - sen fest - freu - di - ges Bild,  
 turn thine eyes from the drinkers, and hast - en a - way!

*espr.*

und wand - le hin - aus in den  
 And wend - ing thy steps to the

*pp* *a tempo* *wieder im Zeitmaß*

Gar - - - ten zum Ro - sen - strauch, dort  
 gar - - - den, where blush the roses fair,

*ppp*

will ich dich dann er - war - - - ten nach  
 come the shelter - - - ing ar - - - bour! I'll

*pp*

*And.*

\*

(tranquillo)  
 (ruhig)

al - tem Brauch, und will an die Brust dir  
 meet thee there, and soft on thy bos - om

*p*

*And.*

\*

sin - - - ken, eh' du's ge -  
 rest - - - ing let me a -

*p*

*And.*

\*

(mit Stetgerung)  
 (increasing)

hofft, und dei - ne Küs - - se trin - ken,  
 dare thy beaut - y, drink thy kiss - es

*cresc.*

*And.*

\*



wie eh - - - mals oft  
as oft be fore

und flech - ten in dei - ne Haa - - - re der Ro -  
I'll twine a-round thy fair fore - head the roses -

- se Pracht o, komm,  
white o, come,

du wun - der - - ba - re, er -  
thou mondr - ous bliss - be - stow - ing,

sehn - le Nacht,  
longed for night!

o komm, du wunder - ba - re  
o, come, thou wondr - ous, bliss - ful

*f* *dim.*

er - sehn - te  
thou longed - for

*pp* *dim.*

Nacht!  
night!

*pp* *dim.*

*espr.*  
*p* *p* *dim.* *pp*

Aufführungsrecht vorbehalten  
Performing rights reserved

# MORGEN! TO - MORROW!

(John Henry Mackay)

The English Words by John Bernhoff

Für mittlere Stimme  
For a medium voice

Richard Strauss, Op. 27, Nr. 4

*Langsam . Lento.*

Gesang  
Voice

*sehr getragen, molto cantabile*

Piano

*p*

*sehr ruhig, molto tranquillo*

Und morgen wird die  
To-morrow's sun will

Son-ne wie - der schei - nen und auf dem We - ge, den ich ge - hen wer - de, wird  
rise in glor - y beam - ing, and in the path - way that my foot shall wan - der, well

uns, die Glück-lichen, sie wie-der ei-nen in-mittendieser son-nen-at-menden  
 meet, for-get the earth, and lost in dream-ing, let heavn unite a love that earth no more shall

Er-de... und zu dem Strand, dem wei-ten, wo-gen-blau-en, wer-den wir  
 sun-der... and towards that shore, its bil-lows soft-ly flow-ing, our hands en-

still und langsam nie-der-stei-gen, stumm  
 twined, our foot-steps slow-ly wend-ing, gaze

*pp*

wer-den wir uns in die Au-gen schau-en, und auf uns sinkt des  
 in each o-ther's eyes in love's soft splen-dour glow-ing, mute with tears of

*immer ruhiger, sempre più tranquillo*

Glük-kes stummes Schwei-gen...  
 joy and bliss ne'er end-ing...

*p* *pp*

# Kindertotenlieder

## Songs of the Deaths of Children

### 1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!

*Lento e malinconico, ma non strascinando.*  
Langsam und schwermütig, nicht schleppend.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with a whole rest, followed by a half note G4, and the piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system contains the lyrics: "will die Sonn' so hell aufgeh'n, als". The third system contains the lyrics: "sei kein Un-glück, kein Un-glück die Nacht ge-". The piano accompaniment in the third system features a *pp* dynamic and includes a *con suono smorzare* instruction for the vocal line.

\*) Diese 5 Gesänge sind als ein einheitliches, untrennbares Ganzes gedacht, und es muß daher die Kontinuität derselben (auch durch Hintanhaltung von Störungen, wie z. B. Beifallsbezeugungen am Ende einer Nummer) festgehalten werden.

• These 5 songs are intended as a unified, indivisible whole, and therefore in performance the continuity must be maintained (even by disregarding interruptions such as applause at the end of a number)

sche'n!

*espressivo*  
*ausdrucksvoll*

*pp* <sup>*l.H.*</sup>

*p*

Das Un-glück ge - schah nur mir al -

*pp*

lein! Die Son - ne, die

*espr.*

*espr.*

Son - ne, sie schei - - net all - - ge - mein!

*espr.*

*pp*

*piu veemente  
heftiger*

*pp*

*p*

Du mußt nicht die Nacht in dir ver - schränken,

*espr.*

*allegro*

*non trainando*  
nicht schleppend

mußt sie ins ew' - - ge Licht, ins ew' - -

*molto espressivo*  
**pp** sehr ausdrucksvoll

*Più mosso,*  
Bewegter, *rubato.*

- ge Licht ver - sen - - ken!

*Con espressione ap-*  
*Mit leidenschaftlichem Aus-*

*passionata.*  
druck.

*sf*

*p*

Ein

*pp*

*dim.*

*pp*



*ritornare al Tempo I.*  
*zum Tempo I. zurückkehrend*

Lämplein ver - losch in mei - nem Zelt!

*espr.*

**Tempo I.** *con agitazione*  
*mit Erschütterung*

Heil! Heil sei dem

*mf* *p*

*pp*

Freu - den - licht der Welt, dem

*espr.*

Freu - den - licht der Welt.

*f* *pp* *ppp*

## 2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

*Tranquillo, ma non strascinando.*  
Ruhig, nicht schleppend.

The piano introduction consists of two systems of music. The first system shows a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a whole rest. The second system shows the piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line. A *non riten.* / *nicht zurückhaltend* instruction is placed above the right hand staff. The system ends with a *f* dynamic marking.

The first line of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *pp* dynamic and contains the lyrics: "Nun seh' ich wohl, war - um so dunk - le Flam - men ihr". The piano accompaniment also starts with a *pp* dynamic and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The system ends with a *pp* dynamic marking.

The second line of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "sprühtet mir in man - chem Au - gen - blik - ke, o Au - gen! 0". The piano accompaniment continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The system ends with a *f* dynamic marking.

*pp* Au - gen! *dolce p zart* Gleich - sam, um voll in ei - nem

Blicke zu drängen eu - re gan - ze Macht zu - sam - men. *p* Doch

*animando steigernd* ahnt' ich nicht, weil Ne - bel mich um - schwammen, ge -

*scorrevole fließend* wo - ben vom ver - blen - den - den Ge - schik - ke, *rit.* daß sich der

*Poco più moto.*  
Etwas bewegter.

Strahl bereits zur Heimkehr schicke, dort - hin, dort - hin, von

wan - nen al - le Strah - len stam - - - men.

Ihr woll - tet mir mit eu - rem

Tempo I.

Leuch - - - ten sa - - - gen:

*pp* Wir möch - ten nah dir blei - ben ger - ne!

*non accel. nicht eilen* *pp*  
Doch ist uns das vom Schick - sal ab - ge -

schlagen. Sieh' uns nur

an, denn bald sind wir dir fer - ne!

*p rit.*  
Was dir nur Au - gen sind in die - sen

*Poco più moto.  
Etwas bewegter.*

Ta - gen: in künft' - gen Näch - ten sind es dir nur

*pp subito*  
Ster - - - ne.

*pp subito*

*p*

*non riten.  
nicht zurückhaltend*

*pp*

*rit.*

*pp*

*morendo*

### 3. Wenn dein Mütterlein

*Grave, malinconico.*  
Schwer, dumpf.

*espressivo*  
*ausdrucksvoll*

*pp*

*quasi pizz.*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The middle staff is the right-hand piano part, marked *espressivo* and *ausdrucksvoll*, featuring a melodic line with slurs. The bottom staff is the left-hand piano part, marked *pp* and *quasi pizz.*, with a bass line of chords and single notes.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It consists of three staves: a vocal line with a whole rest, a right-hand piano part with a melodic line, and a left-hand piano part with a bass line. The music is in a minor key and 4/4 time.

*pp*

Wenn dein Müt-ter-lein tritt zur Tür her-ein,

*fließender*  
*più scorrevole*

The third system includes the vocal entry. The top staff has the vocal line with the lyrics "Wenn dein Müt-ter-lein tritt zur Tür her-ein,". The middle staff is the right-hand piano part, marked *fließender* and *più scorrevole*, with a flowing melodic line. The bottom staff is the left-hand piano part, with a bass line. The system ends with a double bar line.

*mp*

und den Kopf ich dre - he, ihr ent - ge - gen se - he.

*pp*

fällt auf ihr Ge - sicht erst der Blick mir nicht,

*cresc. l.H.*

*r.H. pp*

*l.H.*

*Un poco più mosso.*  
Etwas bewegter.

*p*

son - dern auf die Stel - le, nä - her,

*espr.*

*p*

*pp*

*animando*  
*steigernd*

*f*

nä - her nach der Schwel - le, dort, dort, wo wür - de dein lieb Ge - sichte - hen sein,

*p*



wenn du freu - den-hel-le trä - test mit her - ein, trä-test mit her -

*poco ritard.* *Come al principio.*  
 Wie zu Anfang.  
 ein wie sonst, — mein Töch - ter - lein.

*f* *pp*  
*dimin.* *quasi pizz.*

*pp*  
 Wenn dein Müt-ter-lein tritt zur Tür her-ein,

*pp*

*mp*

mit der Ker - ze Schim - mer, ist es mir, als

*pp*

im - mer kämst du mit her - ein, husch - test hin - ter - drein,

*pp*

*Poco più moto.*  
Etwas bewegter.  
*innig cordiale*

als wie sonst ins Zim - mer!

*zart con tenerezza*

*Proromperando in dolore.*  
Mit ausbrechendem Schmerz.

*p*

O du, o du, des Va - ters Zel - le,

*pp*

ach, zu schnell - - le, zu schnell er - losch'- ner

Freu - - den - schein, er - losch-ner Freu - den -

*poco ritard.*

*poco ritard.*

*Come al principio.*  
Wie zu Anfang.

schein!

*ausdrucksvoll*  
*espressivo*

*p*

*pp*

*poco rit. morendo*

*ppp*

#### 4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!

*Tranquillo con moto, senza fretta.*  
Ruhig bewegt, ohne zu eilen.

*con sentimento*  
*mit Empfindung*



*Semplice, con calore.*  
Schlicht, aber warm.

Oft denk' ich, sie sind nur



aus-ge-gan - gen! Bald wer - den sie wie - der nach



*dolce zart*

Hau - se ge - lan - gen! Der

*pp*

Tag — ist schön! — O, — sei nicht bang! — Sie

*coloroso warm*

ma - chen nur ei - nen wei - ten Gang!

*(continuare il canto)  
(den Gesang fortsetzend)*

*p espr. cresc.*

*p a tempo p*

Ja - wohl, sie sind nur aus - ge - gan - gen

*rit. f a tempo pp*

und wer - den jetzt nach

Hau - se ge - lan - gen!

*espr.*

*dolce zart*

O, sei nicht bang, der

*f* *pp*

*con calore, senza fretta*  
*warm, nicht eilen*

Tag ist schön! Sie ma - ehen nur den Gang zu

*espr.* *pp*

je - - nen Höhn!

den Gesang fortsetzend  
continuare il canto

*f*

*rit.*

*senza fretta* *semplice*  
*a tempo, nicht eilen* *schlicht*

*senza fretta!* Sie sind uns nur vor - aus - ge - gan -  
*a tempo, nicht eilen!*

*pp*

- gen und wer - den nicht wie - der nach

*pp*

Haus ver - lan - gen!

*p espr.*

*con molta tenerezza*  
*Sehr zart. a tempo*

Wir ho - len sie

*pp poco rit.* *pp a tempo*

ein auf je - nen Höhn! Im Son -

*caloroso warm* *non trainando nicht schleppen*

*espr.* *zart p*

- nen - schein! Der Tag ist schön auf

*con accrescimento steigend* *cresc.*

je - - nen Höhn!

*ff rit.* *ritard. zögernd* *p espr.* *pp*



## 5. In diesem Wetter!

*Inquieto, con espressione dolorosa.*  
Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck.

The musical score is presented in three systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent trills and dynamic markings of *pp*, *f*, and *p*. The vocal line is characterized by a melodic line with many slurs and accents, indicating a highly expressive and agitated performance style. The piano accompaniment includes various textures, such as dense chords and moving bass lines, with some sections marked with *f* (forte) and *p* (piano). The overall mood is one of intense emotional distress and agitation.

First system of the musical score, showing the vocal line and piano accompaniment. The piano part features trills and dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*.

In die-sem Wet-ter, in die-sem

Second system of the musical score, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with trills and dynamic markings.

Braus, nie hätt ich ge-sen-det die Kin-der hin-

Third system of the musical score, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part features trills and dynamic markings.

aus! Man hat sie ge-tra-gen, ge-tra-gen hin-

Fourth system of the musical score, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part features trills and dynamic markings.

*doloroso*  
*schmerzlich*

*f* *p cresc.* *fp*

aus! Ich - darf - te nichts da - zu sa -

gen! In die - sem Wet - ter, in die - sem Saus, nie

*p* hätt' ich ge - las - sen die Kin - der hin - aus,

*mf* *p* *pp*

ich fürch - te - te, sie er - kran - ken; das

sind nun eit - le Ge - dan - ken.

The first system features a vocal line in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "sind nun eit - le Ge - dan - ken." The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *pp* and *f*, and trills in the right hand.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It features a complex texture with many trills in the right hand and a steady bass line in the left hand.

In diesem Wet - ter, in diesem Graus, nie

The third system features a vocal line with the lyrics "In diesem Wet - ter, in diesem Graus, nie". The piano accompaniment is marked with *ff* and includes trills in both hands.

*lagrimoso*  
*p* klagend

hätt' ich ge - las - sen die Kin - der hin - aus,

The fourth system features a vocal line with the lyrics "hätt' ich ge - las - sen die Kin - der hin - aus,". The piano accompaniment is marked *pp* and includes a *lagrimoso* (tearful) instruction. The music is in a single staff with a treble clef.

*p* *f*

ich sorg - te, sie stür - ben mor - gen;

*p*

das ist nun nicht zu be - sor - gen

*p* *f* *f*

*tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr*

*f* *f* *f*

*tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr*

*stetig steigend*

*f sempre con accrescimento*

*ff* In die - sem Wet - ter, in die - sem Graus,

nie hätt' ich ge -

sen - det die Kin - der hin - aus,

man hat sie hin - aus ge - tra - gen, ich

*(sempre  
immer)*

*molto forte)* *non ritenuto*  
*sehr stark)* *nicht zurückhalten*

dur - te nichts da - zu sa - - - gen!

*Poco a poco più lento.*  
*Allmählich langsamer.*

*p* *ff* *p* *mf* *p*

*Lento, à la berceuse.*  
*Langsam, wie ein Wiegenlied.*

*pp* *ritard.* *sempre pp al Fine*

*(sempre pp al Fine)* In die - sem

*mit Pedal*  
*col Pedale*

Wet - ter, in die - - sem Saus, in - die - - sem -

Braus, sie ruh'n, sie ruh'n als wie in der

Mut - ter, der Mut - ter Haus,

von kei - nem Sturm er - schrek - ket, von Got - tes Hand be -

*morendo*

dek - ket, sie ruh'n, sie ruh'n wie in der Mut - ter

*l. H. pp sempre*



Haus, wie in der Mut-ter Haus.

*molto sostenuto, tenere  
sehr getragen, zart*

*pp sempre*

Pa. \* Pa. \*

*ppp*

Pa. \* Pa. \* Pa. \* Pa.

