



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

## OPCION DE TESIS NOTAS AL PROGRAMA

ANÁLISIS HISTÓRICO-MUSICAL SOBRE CINCO  
CICLOS DE CANCIONES PARA VOZ Y CONJUNTO  
INSTRUMENTAL DEL S. XX: M. Ravel, I. Stravinsky,  
B. Britten, C. Chávez, H. W. Henze.

PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADA EN CANTO**

QUE PRESENTA:  
**MARÍA TERESA NAVARRO AGRAZ**

**ASESORES**  
MTRO. RUFINO MONTERO GUTIERREZ

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

MÉXICO D.F.

AGOSTO 2007

ENM  
UNAM



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 mis padres Héctor y Eleanor, a mis hermanos Héctor y Juan Pedro*

*A mis profesores que me apoyaron en la realización del recital público y en la asesoría al presente trabajo escrito:*

*Rufino Montero, Arturo Uruchurtu, Nestor Castañeda, Elías Morales.*

*A los músicos que me acompañaron en la travesía del recital público, sin cuyo apoyo esto nunca habría sido posible, gracias por su música:*

*Carolina Martínez (flauta), Diego Sánchez Méndez (flauta), Hugo Manzanilla (clarinete), Luis Mora (clarinete), Francisco Viesca Treviño (oboe), Lorena González Giovannetti (fagot), Augusto Alarcón (violín), Luis Gutiérrez (violín), Ángel Medina (viola), Owen Aguilera (violonchelo), Fernando Carmona (piano), Arturo Valenzuela (dirección), Arturo Uruchurtu (piano), Ildefonso Sosa (guitarra).*

*A los maestros que, a lo largo de mi vida, me impulsaron a iniciar y proseguir mis estudios profesionales de música:*

*Matilde Katase, Ana Isabel Campillo, Manuel Peña.*

*A Paloma García*

*A mis alumnos*

*Y a ti Ildefonso*

# ÍNDICE

	Págs.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>PROGRAMA DE TITULACIÓN</b>	5
<b>CAPÍTULO I</b>	
El arte de Maurice Ravel: <i>Chansons Madécasses</i>	6
Análisis musical: <i>Chansons Madécasses</i>	17
<b>CAPÍTULO II</b>	
Igor Stravinsky: <i>ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ</i>	32
Análisis musical: <i>ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ</i>	43
<b>CAPÍTULO III</b>	
Benjamin Britten: <i>Les Illuminations</i> de Rimbaud	53
Análisis musical: <i>Les Illuminations</i>	61
<b>CAPÍTULO IV</b>	
Carlos Chávez: <i>Otros tres exágonos</i> de Pellicer	79
Análisis musical: <i>Otros tres exágonos</i>	87
<b>CAPÍTULO V</b>	
Hans Werner Henze: <i>Drei Fragmente nach Hölderlin</i>	93
Análisis musical: <i>Drei Fragmente nach Hölderlin</i>	103
<b>CONCLUSIONES</b>	111
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	116
<b>ANEXO 1: Notas al programa</b>	
<b>ANEXO 2: Textos y traducciones</b>	
<b>ANEXO 3: Algunos poemas completos o en su versión original</b>	

## INTRODUCCIÓN

Dentro del repertorio para voz, la canción ocupa un lugar fundamental en la formación de todo cantante. Abordar éste, al igual que otros géneros, tiene entre sus fines desarrollar facultades técnicas y estilísticas, además de la flexibilidad para adaptarse a diversos marcos sonoros: La música del siglo XX agrega a estas cualidades virtuosismo auditivo, necesario para afinar en un ámbito de disonancias y resoluciones poco usuales en la música vocal de épocas anteriores.

La manera de acompañar a la voz ha sido diversa, ésta se ha consolidado y ha tomado relevancia. Aunque los últimos doscientos años, el piano ha sido el instrumento predilecto para acompañar al canto, en el siglo XX tenemos importantes ciclos de canciones con orquesta y obras para ensambles de cámara, que buscaron nuevos efectos tímbricos y revistieron a la canción de nuevas posibilidades sonoras.

Desde los primeros siglos de la historia de la música occidental, el manejo que los compositores le dieron a la voz cambió conforme las corrientes musicales y estilísticas se desarrollaron. De igual manera la relación del canto con los demás instrumentos sufrió diversas variaciones. La composición, el fraseo y las técnicas de ejecución e interpretación instrumental, tuvieron como punto importante de referencia el citado manejo de la voz:

Debéis saber que (para tocar) todos los instrumentos, nos esforzaremos en conocer e imitar la voz humana. Al igual que el pintor imita los efectos de la naturaleza, el instrumento imitará la voz humana. He escuchado flautistas dar a entender en su tañer, palabras. Que bien podría decirse que al instrumento solo le faltaba la forma del cuerpo humano...<sup>1</sup>

Después de la era de la polifonía vocal de los siglos XV-XVI, durante el Barroco temprano, el canto mantuvo su lugar estelar en la producción musical con el surgimiento de la cantata, el oratorio y la ópera. La música instrumental tomó cada vez más fuerza y forma, sentando las bases para el gran auge del desarrollo instrumental en el período Clásico.

---

<sup>1</sup> Sylvestro Ganassi, Técnica de Articulación según LA FONTEGARA (Venecia 1535) Capítulo I

En el siglo XVIII la consolidación del conjunto orquestal con la Escuela de Mannheim, la primera Escuela de Viena y la forma sonata, amplió y afianzó las nuevas formas de composición y al sistema tonal como tal. A su vez, la producción operística alcanzó su clímax con en el *bel canto* italiano, donde el desarrollo de la técnica de impostación permitió el surgimiento de cantantes con grandes registros, mayor agilidad y volumen, capaces de ejecuciones más virtuosas.

Durante el Romanticismo en el siglo XIX, el interés por las formas cortas resurgió. El *Lied* alemán enriqueció el repertorio vocal y aportó de una manera importante a la relación del canto con los instrumentos –básicamente con el piano. Éstos últimos gradualmente se desempeñaron como un personaje más con quien la voz interactúa, ya no como un simple acompañamiento. En la música instrumental encontramos influencia de la lírica del *bel canto* en la obra de Chopin y Liszt; el lirismo de Chopin tiene mucho de la línea de los compositores de ópera italianos, y a Liszt le debemos muchas de las versiones para piano de las overturas de Rossini, adaptaciones y fantasías de varios fragmentos de óperas.

Una de las grandes aportaciones del canto al lenguaje musical es su capacidad de exponer ideas en sonido y texto. En las obras vocales la melódica del habla y la fonética del idioma juegan un papel fundamental en el resultado sonoro. Es interesante la forma en la que las inflexiones del lenguaje se interpretan y se resuelven vocalmente, al plasmar sus ritmos y cadencias características, que hacen del idioma una de las influencias más fuertes en la composición musical de cada país y región.

A lo largo de la historia musical, una discusión recurrente ha sido precisamente esta relación música-palabra, y la importancia de una sobre la otra. Las posturas han sido muy variadas, cambiando de un lado a otro entre compositores y escuelas. Durante el siglo XIX el texto fue llevado hasta la partitura de obras instrumentales con la música programática, lo cual generó gran polémica entre muchos defensores de la música absoluta: la influencia del texto sobre la creación musical, resultaba aberrante para quienes consideraban a la

música como la expresión de aquello no expresable en ningún otro lenguaje mas que en el del sonido.

Conforme el sistema tonal siguió su expansión, se aproximó a una inminente desintegración. Empezaron a multiplicarse las corrientes y en la búsqueda de nuevos lenguajes surgieron diversas tendencias o “ismos”. El lenguaje tonal fue llevado a sus límites, los compositores recurrieron cada vez menos a las usuales resoluciones tonales y el sonido fue utilizado en función de efectos y colores, abriendo nuevas posibilidades al interprete de relacionarse con la obra y explorar las posibilidades de su instrumento.

La multitud avasalladora de disonancias, ya no podía seguir siendo balanceada con ocasionales retornos a las triadas tonales que estructuran una tonalidad. Resultaba inadecuado forzar el movimiento hacia el colchón tonal sin soportar éste con progresiones armónicas que le pertenecieran. Este dilema fue mi preocupación y debió ocupar de igual manera la mente de todos mis contemporáneos.<sup>2</sup>

La tecnología también ha tenido mucha influencia en la producción musical. Las técnicas de construcción dieron como resultado instrumentos cada vez más precisos, capaces de mayores y mejores alcances sonoros, volumen, afinación y destreza. La técnica de ejecución por lo tanto tuvo que modificarse y la producción musical cuenta ahora con más elementos.

La música del siglo XX presenta grandes dificultades para todo músico, pero para el cantante, el montaje y ejecución de obras cromáticas o disonantes constituyen un terreno lleno de obstáculos, que ponen a prueba habilidades diversas a lo largo de la obra. Ya que este repertorio está inmerso en corrientes estilísticas y formas variadas de experimentar con el lenguaje musical, decidí conjuntar un programa con obras compuestas entre 1913 y 1958 para voz y ensambles diversos, formular un análisis histórico y musical de cada obra, una metodología de estudio y recomendaciones de interpretación para cada una de ellas.

---

<sup>2</sup> A. Schoenberg, “My evolution”, *Style and Idea*. Ed. Leonard Stein, trad. Leo Black (London, 1975), p. 86

El programa incluye: *Las Tres canciones sobre poesía Japonesa* para soprano y ensamble, de Igor Stravinsky (1912-13); *Otros tres Exágonos*, para voz aguda y ensamble, de Carlos Chávez (1924); *Las Canciones de Madagascar*, para voz, flauta, chelo y piano, de Maurice Ravel (1925); *Las Iluminaciones*, para voz aguda y ensamble, de Benjamín Britten (1937); *Tres fragmentos de Hölderlin*, para voz aguda y guitarra, de Hans Werner Henze (1958). La obra de estos compositores marcó tendencias en el desarrollo musical de la primera mitad del s. XX y ocupa un lugar importante en la transición a nuevas formas de composición.

Así como el canto a lo largo de la historia fue un punto de partida para la composición, los avances en la construcción instrumental y los nuevos lenguajes sonoros representan ahora un reto para el cantante. Por fortuna, el siglo XXI recibe a la voz como un instrumento capaz de ensamblar y relacionarse con otros en similitud de circunstancias, enriqueciendo la gama tímbrica de las nuevas propuestas.



Nombre del Alumno: **María Teresa Navarro Agraz**  
 Para obtener el Título de: **Licenciada en Canto**

***Chansons Madécasses (1925-26)***

para voz, flauta, cello y piano

Duración aproximada: 15 minutos

- I. *Nahandove*
- II. *Aoua!*
- III. *Il est doux*

M. Ravel  
(1875-1937)

***ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ (1912-13)***

(Tri Stijotvoreniia iz Iaponskoy Liriki)

para Soprano y ensamble de cámara.

Duración aproximada: 4 minutos

- I. Акаито
- II. Мазатсуми
- III. Тсараиуки

I. Stravinsky  
(1882-1971)

***Les Illuminations Op. 18 (1939)***

para voz aguda y orquesta de cuerdas

Duración aproximada: 24 minutos

- I. *Fanfare*
- II. *Villes*
- IIIa. *Phrase*
- IIIb. *Antique*
- IV. *Royauté*
- V. *Marine*
- VI. *Interlude*
- VII. *Being Beauteous*
- VIII. *Parade*
- IX. *Départ*

B. Britten  
(1913-1976)

***Drei Fragmente nach Hölderlin de Kammermusik (1958)***

para voz aguda y guitarra

Duración aproximada: 11 minutos

- I. *In lieblicher Bläue*
- II. *Möcht ich ein Komet sein?*
- III. *Wenn einer in den Spiegel sieht*

H. W. Henze  
1926

***Otros Tres Exágonos (1924)***

para voz, flauta, oboe, viola, fagot y piano

Duración aproximada: 5 minutos

- I. *El buque ha chocado con la Luna*
- II. *¿A dónde va mi corazón...?*
- III. *Cuando el trasatlántico pasaba*

C. Chávez  
(1899-1978)

## CAPÍTULO I

### El arte de Maurice Ravel: *Chansons Madécasses*

*Para poder conocer el arte propio, uno debe estudiar el arte de otros*  
Aforismo atribuido a Massenet.<sup>1</sup>

Maurice Ravel es considerado uno de los herederos de la canción francesa más sobresalientes. En sus canciones buscó el sonido de la poesía sin limitarse a época literaria o estilo, logró así grandes innovaciones en la difícil tarea de poner el lenguaje francés en música. Al arte de Ravel se le ha considerado de un oficio preciso, una obra de ingeniería siempre innovadora que logró mantener intacto su toque personal dentro de un estilo variante.

Nació el 7 de marzo de 1875 en Ciboure y murió en París el 28 de diciembre de 1937, su padre Joseph Ravel era ingeniero de origen suizo y su madre Marie Delouart Ravel provenía de una familia española de orígenes vascos. El matrimonio tuvo otro hijo Édouard, con quien el compositor llevó durante toda su vida una estrecha relación. Ni Maurice ni Édouard tuvieron descendencia, al compositor no se le conoció pareja sentimental y su hermano se casó a edad avanzada y no tuvo hijos. Por fortuna tenemos la obra musical, que aunque no es muy extensa enriquece el repertorio pianístico, la canción de arte, el repertorio orquestal, la música de cámara, la ópera y el ballet.

La primera aproximación que se tiene a la obra de un compositor puede llegar a ser fundamental en la relación a futuro que se tenga con su arte. Este primer encuentro puede hacerse directamente al interpretar una obra, al escucharla, al leer un artículo o crítica, aunque para lograr un verdadero vínculo con la obra debemos aproximarnos a ésta desde varios flancos: desde la perspectiva del interprete, del escucha y del investigador.

Resulta algo paradójico que a tan corta distancia en años, la música francesa de principios del siglo XX sea en ocasiones tan ajena y lejana. Hay música que se exime de tal suerte y

---

<sup>1</sup> Se dice que Ravel solía usar este aforismo con mucha frecuencia durante su juventud: Orenstein, Arbie. Ravel: Man and Musician. 1975. Mineola, Nueva York. Dover Publications, 1991, pág. 118.

uno de los compositores que ha logrado estar en el gusto de todo público a lo largo del tiempo es Maurice Ravel – al menos su *Bolero* –. Sin embargo, aunque la obra instrumental de Ravel es conocida e interpretada regularmente en las salas de concierto, su música vocal no cuenta con la popularidad de otros compositores franceses. La razón por la que sus canciones no son tan conocidas no es tema de esta investigación, el objetivo del presente capítulo es contribuir con información que pueda ser de utilidad a quienes desean adentrarse en el repertorio vocal de Ravel.

Ravel compuso aproximadamente cuarenta y seis canciones con acompañamiento para piano, ensamble de cámara y orquesta. Algunas de sus canciones que originalmente fueron para voz y piano se orquestaron posteriormente – por el mismo Ravel u otros compositores –. Entre sus obras para ensamble instrumental están: *Shéhérazade* (1903), para voz y orquesta, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) para voz, dos flautas, dos clarinetes piano y cuarteto de cuerdas y *Chansons Madécasses* (1925-26) para voz, flauta, cello y piano. La obra vocal de Ravel cuenta también con un ciclo de canciones para coro mixto a cappella<sup>2</sup> (del cual existe una versión para voz y piano) y dos óperas: la comedia musical *L'heure Espagnole* (1907-09) y la fantasía lírica *L'enfant et les sortilèges* (1920-25). También compuso algunas obras corales y cantatas para el Prix de Rome que no están publicadas y una ópera inconclusa titulada *La Cloche Engloutie*.<sup>3</sup>

En ninguna de sus canciones se especifica un tipo de voz determinada salvo en su último ciclo *Don Quichotte à Dulcinée* escrito para barítono, de cualquier manera la escritura vocal de Ravel es claramente para voz media, ya sea una voz aguda con buenos graves, o una voz grave con buenos agudos. El rango de escritura de las canciones fluctúa entre el sol # índice 4 en *Un Grand Sommeil Noir* y el si b índice 6 en *Asie*, del ciclo *Shéhérazade*. Todas las canciones fueron interpretadas en su estreno por mujeres (exceptuando las de *Don Quichotte*), siendo sus interpretes predilectas Jane Bathori y Madeleine Grey – la

---

<sup>2</sup> El ciclo *Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement*, 1) *Nicolette*, 2) *Trois beaux oiseaux du paradis*, 3) *Ronde* con poesía del mismo Ravel, también fue arreglado por el compositor para voz sola y piano.

<sup>3</sup> Ravel abandonó la composición de la obra poco después del inicio de la Primera Guerra Mundial.

primera mezzo-soprano y la segunda poseedora de una voz con cualidades de soprano y mezzo soprano –, ambas cantantes y pianistas. Jane Bathori era reconocida por su musicalidad y su habilidad para acompañarse ella misma al piano con gran maestría, de hecho existen algunas de sus grabaciones con repertorio vocal francés.

En mi opinión, para interpretar a Ravel se requiere más que una gran habilidad técnica, es indispensable destreza musical, dominio de los intervalos y un oído bien entrenado, si bien es cierto que Ravel nunca dejó del todo el lenguaje tonal, lo llevó a grandes límites usando numerosas disonancias y en ocasiones bitonalidad. Por otra parte, el carácter descriptivo y protagónico del acompañamiento puede llegar a ser un obstáculo para el cantante en lo que respecta a la afinación, y su forma de musicalizar la prosa llega en momentos a una rítmica algo rebuscada para el manejo habitual de la línea vocal dentro del repertorio tradicional.

A diferencia de otros compositores, sería poco práctico dividir en periodos de maduración la obra de Ravel, ya que desde sus primeras composiciones se puede observar la tendencia que siguió y los elementos que tuvo presentes a lo largo de su historia sonora: España, la danza, lo exótico, el mundo mágico del juego y la amalgama entre elementos arcaicos y el lenguaje musical contemporáneo. Sin embargo podríamos decir que hubo dos sucesos determinantes su vida que dejaron una profunda huella: la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que marcó a toda Europa y por supuesto al arte de la primera mitad del siglo XX; la muerte de su madre en 1917, a quien el compositor estaba profundamente ligado y de cuya muerte no logró recuperarse nunca.

La muerte fue uno de sus temas recurrentes a lo largo de los años que precedieron 1917, ese mismo año fue en el cual concluyó *Le Tombeau de Couperin*, obra dedicada a compañeros caídos en la guerra.<sup>4</sup>

Vi una cosa alucinante: una ciudad de pesadilla, horriblemente desierta y muda... el sentirme solo en el centro de esta ciudad que descansa en un sueño siniestro, bajo la luz brillante de un día de verano. Indudablemente veré cosas que serán aún más atemorizantes

---

<sup>4</sup> Cabe mencionar, que la mayor parte de la obra fue compuesta antes de que estallara la guerra, sin embargo la conclusión de su composición y el estreno fueron posteriores a la guerra.

y repulsivas; creo que nunca experimentaré una emoción más profunda y extraña como esta especie de temor enmudecido.<sup>5</sup>

Si bien es cierto que la obra de Ravel no es muy extensa al compararla con la de otros compositores, después de la guerra y de la muerte de su madre su ritmo de composición decayó considerablemente en comparación con el de los años previos a ésta, a partir de 1917 si acaso se logra contar una obra por año hasta su última composición en 1933, el ciclo de canciones *Don Quichotte à Dulcinée*.<sup>6</sup>

La música de Ravel no sólo está marcada por estos dos sucesos lúgubres relacionados a la devastación y la muerte, en su obra podemos apreciar también la influencia de otras experiencias que le fascinaban: el artífice de las fábricas que visitaba con su padre, su gusto por los juguetes, el amor al país de su madre – España –, los animales, los juguetes y el mundo de la imaginación infantil:

... fuimos a ver unas de las fábricas. ¿Cómo podría describirte esos castillos gigantes de fundición, estas catedrales incandescentes, y la maravillosa sinfonía de correas que se mueven, los silbidos, y el terrible soplar de los martillos en el que eres sumergido? Y por todas partes el cielo es un profundo rojo abrasador... ¡Cuánta música hay en todo esto! y ciertamente pretendo usarla.<sup>7</sup>

Otro elemento importante en la obra vocal de Ravel es la musicalización que hizo de canciones populares o folklóricas. *Deux mélodies Hébraïques*, *Cinq mélodies populaires grecques*, *Chants populaires*, son ciclos de canciones en las que Ravel escribió el acompañamiento a cantos populares de distintos países. Otra de sus características fue su gusto por lo exótico, evidente en obras como *Shéhérazade* – la obertura y el ciclo de canciones, inspiradas en *Las mil y una noches* y en la obra homónima del compositor ruso Rimsky-Korsakov –, y en sus *Chansons Madécasses* con textos de Evariste-Désiré de

---

<sup>5</sup> Tarjeta postal escrita por Maurice Ravel a Jean Marnold del frente de guerra, fechada el 4 de abril de 1916. Orenstein, Arbie. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. 1990. Mineola, Nueva York. Dover Publications, 2003, pág. 163.

<sup>6</sup> Ravel dejó de componer por motivos de salud, presa de una afección neuronal extraña que afectó paulatinamente su movilidad y su capacidad de escribir, leer, inclusive hablar. Después de una delicada operación en el otoño 1937, Ravel cayó en estado de coma y falleció el 28 de diciembre de ese mismo año.

<sup>7</sup> Chalupt, René, y Marcelle Gerar. *Ravel au miroir de ses lettres*. París. Robert Laffont, 1956. p. 38. Cita tomada de: Orenstein, Arbie. *Op. Cit.*, pág. 10.

Parny, donde Ravel combina con gran maestría su elegante y refinado estilo musical y la temática de la vida rústica y sencilla del pueblo malgache que reflejan los textos de Parny. En opinión del propio compositor “las *Chansons Madécasses* me parece que aportan un elemento nuevo, dramático – incluso erótico – que el mismo tema de las canciones de Parny había introducido. Se trata de un cuarteto en el que la voz juega el papel de instrumento principal. En la obra domina la sencillez.”<sup>8</sup>

En efecto, la sencillez es el elemento principal en este ciclo. Compuestas a la par de la sonata para violín y piano, y en medio de ensayos y correcciones para *L'enfant et les sortilèges*, las *Chansons Madécasses* son producto de un encargo que le hiciera la estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge – fundadora del festival de música de Berkshire y gran mecenas de la música contemporánea –. La petición era para un ensamble de cámara que incluyera flauta, violonchelo y piano, sin una temática determinada. Ravel anexó otro instrumento, la voz y sorprendió a muchos con la selección que hizo de los textos de Parny – un poeta casi desconocido – para la obra. El resultado final probó una vez más el acierto del compositor, siempre meticuloso en sus selecciones.

Évariste Desiré de Forges, vizconde de Parny nació en 1753 en la isla francesa de Reunión, en el Océano Índico al este de la isla de Madagascar. Publicó en 1787 un conjunto de doce canciones traducidas al francés que tituló *Chansons Madécasses*. Parny escribió estos poemas durante un viaje que hizo por las islas índicas francesas, aunque ahora se sabe que nunca visitó Madagascar y no hablaba malgache. Las canciones de Parny presentan una mezcla de elementos de una vida primitiva y austera en contacto con la naturaleza, erotismo, esclavitud, colonización y guerra. Estas doce pseudo-traducciones son pequeños poemas en prosa de fórmula original bien estructurada y ritmada, que conservan una unidad entre sí y estribillos que evocan la canción popular.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Sanz, Teófilo. *Música y literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*. Burgos, España. Universidad de Burgos, 1999, pág. 163.

<sup>9</sup> Ver en el Anexo 3 las *Chansons Madécasses* de Parny.

Ravel seleccionó *Nahandove*, *Aoua!*, e *Il est doux* – la última, la quinta y la octava en el orden de las canciones (poemas) de Parny –. En las canciones hay sensaciones distintas que podrían darnos una lógica del orden seleccionado por Ravel. En *Nahandove* es el erotismo, y la expectativa del amante por la llegada de la mujer, en *Aoua!* la advertencia, el grito bélico de un pueblo alerta a las constantes invasiones, en *Il est doux* es la pasividad y languidez cargada de un fuerte erotismo y sensualidad con un desprendimiento total a los placeres, el estar reposando bajo la sombra, el canto y la danza.

En las *Chansons Madécasses* la voz narradora es evidentemente un hombre, aunque Ravel no especificó nada al respecto, las canciones han sido comúnmente interpretadas desde su estreno por mujeres; este caso es similar al de *Shéhérazade* y *Cinq mélodies populaires grecques*. En el caso específico de *Shéhérazade*, en la canción *Asie*<sup>10</sup> el compositor pidió permiso a Tristan Klingsor – el poeta – para cambiar la palabra *pipe* por *tasse*, ya que le molestaba que Jane Hatto se refiriera a su “pipa”.

En una anécdota relacionada a la interpretación de las *Chansons Madécasses* por mujeres u hombres, Robert Gartside cuenta que Francis Poulenc no quiso presentar la obra con el barítono francés Pierre Bernac argumentando que Ravel no quería las armonías invertidas, ya que por cuestión de tesitura la voz masculina cantaría una octava por debajo de la altura en la que están escritas.<sup>11</sup> En oposición a esto, existe una carta del barítono francés Martial Singher, quien estrenara las canciones de *Don Quichotte à Dulcinée*, además de haberlas grabado bajo la supervisión de Ravel en 1934, en dicha carta afirma haber comentado al compositor que los textos de las *Chansons Madécasses* eran evidentemente pensados para un hombre, a lo que el compositor respondió afirmativamente y le confirmó que había tenido la voz masculina en mente mientras las escribía, pero que sólo cantantes mujeres con una sólida formación musical habían estado interesadas en la obra.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Asie* es la primera del ciclo de tres canciones *Shéhérazade*: 1) *Asie*, 2) *La flûte enchantée*, 3) *L'indifférent*

<sup>11</sup> Gartside, Robert. *Interpreting the songs of Maurice Ravel*. Geneseo, Nueva York. Leyerle Publications, 1992, pág. 105.

<sup>12</sup> Orenstein, Arbie. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. 1990. Mineola, Nueva York. Dover Publications, 2003, pág. 506-508. En la misma carta, Singher afirma haber sido a su parecer el primer

Sin lugar a dudas, para cantar las *Chansons Madécasses* es necesario tener esa sólida formación musical de la que hace mención el compositor, ya que el empleo sonoro de Ravel en estas canciones es muy complejo – he aquí quizá la razón por la que las han calificado como poseedoras de una “densa desnudez”<sup>13</sup>, donde la partitura está llena de espacios en blanco sin que se pierda en ningún momento la carga sonora –. La afinación puede llegar a ser todo un reto en varios de los pasajes, sobre todo en *Il est doux*, y sostener la tonalidad de la línea vocal en pasaje bitonal inicial de *Aoua!* suele ser muy complicado durante los primeros ensayos con los demás instrumentos.<sup>14</sup> Me gustaría sin embargo añadir una impresión personal en relación a las disonancias en la música de Ravel: Las complicaciones se resuelven al relacionarnos con la sonoridad general que busca el compositor, una vez resueltos estos problemas se tiene la sensación de que no había otra mejor forma de expresar o describir ese ambiente, paisaje o sensación.

Las tres canciones en *Chansons Madécasses* guardan una relación entre sí, inclusive hay algunos motivos que se repiten en la primera y tercera canción. La música y el texto guardan una fuerte relación en esta obra, es música sumamente descriptiva y el texto es en sí mismo muy musical; canta por sí solo. El papel que juega cada instrumento también se conserva a lo largo del ciclo: el piano es utilizado como una percusión, el violonchelo evoca a los habitantes de Madagascar y la flauta a la naturaleza. Los efectos rítmicos con los que juega el compositor son extraordinarios y el empleo que hace de las disonancias bien podría ser otro personaje dentro de la trama de estas historias.

En las *Chansons Madécasses* como en otras obras del compositor hay una influencia de la estética de Arnold Schoenberg: “Soy consciente del hecho de que mis *Chansons Madécasses* no son para nada schoengberianas, pero desconozco si hubiese sido capaz de escribirlas si

---

hombre en interpretar el ciclo, al igual que la canción *Asie*, para lo cual el mismo Ravel le autorizó cambiar el Si  $\flat$  agudo por un La  $\flat$  en la parte climática de la canción.

<sup>13</sup> Sanz, Teófilo. *Op. Cit.*, pág. 161.

<sup>14</sup> Ver Análisis musical de *Chansons Madécasses*, pág. 17.



Schoenberg no hubiera escrito su obra.”<sup>15</sup> El compositor siempre admiró la obra de Schoenberg, aunque no consideraba que su visión del lenguaje sonoro pudiera trasladarse literalmente al lenguaje musical francés. Al referirse a las influencias de otros compositores en su música y a la postura schoenberiana Ravel expresó en una entrevista:

Uno nunca debe tener miedo de imitar. Yo mismo he recurrido a la escuela de Schoenberg al componer mis *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, y sobre todo en las *Chansons Madécasses*, en las cuales, como en el *Pierrot Lunaire*, hay una base contrapuntística muy estricta. Si mi música no suena como la de Schoenberg, es porque yo le temo menos al elemento del encanto, que él evita al punto del ascetismo y martirio.<sup>16</sup>

Ravel fue discípulo de Gabriel Fauré durante muchos años, pero éste no fue su único maestro, consideraba que entre los compositores que más habían influenciado su obra estaba Emmanuel Chabrier – cuya influencia decía, había sido tan importante en la música francesa como la de Manet en la pintura –. En cuestiones ideológicas, Eric Satie fue sin lugar a dudas otra gran influencia en la vida de Ravel y durante su juventud fue un asiduo visitante del excéntrico compositor. Otro compositor a quien no sólo lo unía la admiración a su obra sino también una larga amistad, fue Igor Stravinsky – de cuyas *Canciones de la lírica japonesa* tomó la instrumentación para sus *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* –.

Ravel admiraba profundamente la obra de Stéphane Mallarmé; consideraba al poeta como el más grande de Francia y fue una gran influencia en su música<sup>1</sup>; se expresó de la obra del poeta como “visiones ilimitadas, aunque precisas en su diseño, están englobadas en un misterio de abstracciones sombrías... un arte donde todos sus elementos están embonados tan íntimamente que uno no lo puede analizar, sólo sentir sus efectos.”<sup>17</sup> No obstante no sólo Mallarmé marcó la obra de Ravel, también el compositor decía haber encontrado en los ensayos de Edgar Allan Poe verdaderas clases de composición, de donde aprendió que “el verdadero arte es un balance perfecto entre el intelecto puro y la emoción.”<sup>18</sup> La obra de

---

<sup>15</sup> Orenstein, Arbie. *Op. Cit.*, pág. 47.

<sup>16</sup> Orenstein, Arbie. *Op. Cit.*, pág. 470.

<sup>17</sup> Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. 1975. Mineola, Nueva York. Dover Publications, 1991, pág. 179.

<sup>18</sup> Orenstein, Arbie. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. 1990. Mineola, Nueva York. Dover Publications, 2003, pág. 433.

Poe ejerció una gran influencia sobre la literatura moderna francesa, y a su vez influenció a muchos compositores del siglo XX; el análisis que hizo Poe sobre su proceso creativo en *The Raven* es considerada toda una cátedra de composición.

La literatura, la naturaleza y lo exótico forman una base fundamental en la estética de Ravel. Tenía un excepcional gusto por la lectura – escribió y musicalizó algunos poemas de su autoría – y la biblioteca en su casa se preserva tal cual la dejó el compositor, ésta muestra claramente sus tendencias literarias. Era un coleccionista, le gustaba fabricar juguetes, era buen nadador e infatigable en largas caminatas; todos estos elementos se perciben en su obra musical. En palabras del mismo Ravel: “hoy más que nunca, un músico no debe ser solamente un músico.”<sup>19</sup>

En cuanto a las *Chansons Madécasses*, este ciclo cuenta con elementos ya presentes en sus *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de 1913: la sensualidad de su armonía, la maestría en el manejo del ensamble y su fusión entre poesía y música. Existe también similitud entre la segunda canción *Aoua!* y a la violenta tensión de *La Valse* de 1919-20 en la que el compositor evoca un torbellino fatal y fantástico en el que los valeses se ven envueltos, mientras en *Aoua!* es una tormenta la que libra la batalla contra los colonizadores de la isla. Ravel llegó a comentar que entre sus composiciones que más le satisfacían estaban las *Chansons Madécasses* y su *Bolero*; en el ciclo creía haber alcanzado el máximo de expresión con un mínimo de recursos, y en su *Bolero* creía haber estado lo más cerca de realizar aquello que se planteaba.

Las *Chansons Madécasses* se estrenaron en mayo de 1926 en la Academia Americana de Roma, con Jane Bathori, voz, Alfredo Casella, piano, Louis Fleury, flauta, y Hans Kindler, violonchelo. El recital fue auspiciado por la señora Elizabeth S. Coolidge. Posteriormente se presentó en el Palais d’Egmont en Bruselas y su debut parisino fue el 13 de junio de ese año en la Salle Erard, con los mismos solistas excepto Louis Fleury, quien falleció antes del

---

<sup>19</sup> Orenstein, Arbie. *Op. Cit.* Según Orenstein, la cita fue tomada de una carta escrita por Ravel a la madre de un joven músico. Pág. 112, nota al pié.

concierto y fue reemplazado por M. Baudouin. La crítica recibió con gran aprobación la obra, calificándola como una obra maestra, y a decir de Henry Punières “Cuánto se han equivocado los que profetizaban después de la guerra que Ravel había dicho su última palabra.”<sup>20</sup> Otro musicólogo en aprobar la obra fue Jules Van Ackere quien dijo de ésta: “No hay ejemplo más elocuente que la última canción *malgache* para mostrar con qué medios tan extremadamente sencillos Ravel realiza su poética musical. La escritura es sobria hasta la desnudez, y sin embargo la expresión es muy intensa.”<sup>21</sup>

En general, Ravel disfrutó durante sus últimos años de gran aprobación y éxito en las salas de concierto – el público lo recibía con ovaciones –. Sus años de descalificación habían quedado atrás, y después de la muerte de Claude Debussy (1918) quedó como líder de la comunidad musical francesa, gozando del éxito y el apoyo que en numerosas ocasiones le fue negado, sobre todo en sus primeros años de carrera. Su actividad concertística se incrementó y realizó varias giras por Europa y Estados Unidos donde conoció a George Gershwin cuya obra causó una grata impresión en el compositor francés – tiempo después Gershwin le pidió clases a Ravel, a lo cual éste último se negó recomendándole al americano mantener su original estilo –. Ravel tuvo siempre un genuino interés por el jazz y el blues, y llevó elementos de éstos a su Concierto para la mano izquierda, su Sonata para violín y piano, y a su ópera *L'enfant et les sortilèges*.

Se cuenta con algunas grabaciones de las obras de Ravel como intérprete o director. La grabación más antigua de las *Chansons Madécasses* fue realizada en 1932 y supervisada por el compositor. En ella canta Madeleine Grey, aunque no se tiene información precisa de quiénes fueron los demás músicos que participaron en la grabación. La interpretación de las *Chansons Madécasses* por Mme. Grey fue una de las predilectas del compositor, y definida como la que “ha expresado su carácter con mayor fidelidad que ninguna otra intérprete.”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Sanz, Teófilo. *Op. Cit.*, pág. 162.

<sup>21</sup> Sanz, Teófilo. *Op. Cit.*, pág. 163.

<sup>22</sup> Orenstein, Arbie. *Op. Cit.*, pág. 313. Carta de Ravel a Guido Gatti fechada el 5 de enero de 1933.

El comentario surgió cuando en el Festival de Florencia donde estaba programada la obra, la participación de Mme. Grey fue cancelada a causa del creciente antisemitismo.

A pesar de no haber sido la última obra para canto del compositor, las *Chansons Madécasses* son consideradas como la última gran obra vocal de Ravel y una de las joyas más valiosas del repertorio vocal y de música de cámara francesa. Al lado de los *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* ocupan un lugar privilegiado en el catálogo vocal del compositor, donde la prosa de la lengua francesa logra una unión casi perfecta entre la música y la prosodia del idioma, obras de música de cámara donde el equilibrio perfecto de recursos llega a romper las barreras entre los instrumentos y el canto, para lograr así servirse de ambos y alcanzar un balance de expresión artística arrollador.

En gran medida, el arte vocal de Ravel se concretiza en las *Chansons Madécasses*, la maestría del compositor en el empleo sonoro de los instrumentos, su gusto por lo exótico, la danza, y esa forma en la que va despojando a la partitura llenándola de espacios en blanco – también palpable en su sonata para violín y violonchelo –. El arte raveliano es uno donde la sofisticación francesa se funde con elementos de la naturaleza y lo exótico de otros mundos, es un arte sencillamente complejo y elegante.

En mi opinión, el trabajo y estudio de las *Chansons Madécasses* ha enriquecido mi formación como cantante y como músico. Desde la primera obra que trabajé de Ravel, me enfrenté a retos que demandaron de mí no sólo dedicación y estudio, sino una intensa búsqueda por métodos más eficientes para abordar el repertorio del siglo XX. La música de Ravel no sólo me llevó a los cubículos de estudio, sino también a la biblioteca a buscar información que me ayudara a descifrar todo aquello que la partitura sugiere. La obra vocal raveliana despertó en mí un profundo amor y respeto por la música de cámara del siglo XX, a la cual me he avocado en esta investigación.

### Análisis musical: *Chansons Madécasses*

Las *Chansons Madécasses* de Evariste-Désiré de Parny fueron escritas en 1787, son una colección de doce poemas con el título de *Chansons* al que el autor agrega “Traduites en Français”. Ravel toma tres de estas *chansons* para su ciclo: *Chanson XII*, *Chanson V* y *Chanson VIII*, en este orden. Los elementos predominantes de esta obra son el exotismo, el erotismo y la sencillez en el empleo de los recursos. La obra para voz, flauta, violonchelo y piano se puede observar de una manera general en la siguiente gráfica:

	<b>I</b> <i>Nahandove</i>		<b>II</b> <i>Aoua!</i>		<b>III</b> <i>Il est doux</i>	
<u>Secciones:</u>	<u>Regiones tonales</u>		<u>Regiones tonales</u>		<u>Regiones tonales</u>	
	Inicio	final	Inicio	final	Inicio	final
Introducción	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>Sol / re #</i>	<i>Sol / re #</i>	<i>Re b</i>	<i>Re b</i>
Primera sección	<i>mi</i>	<i>Do</i>	<i>Sol / re #</i>	<i>fa / Do #</i>	<i>fa #</i>	<i>Sol #</i>
Segunda sección	<i>Fa #</i>	<i>la #</i>	<i>re # / sol #</i>	<i>sol #</i>	<i>Sol #</i>	<i>Sol #</i>
Sección conclusiva	<i>la</i>	<i>La</i>	<i>sol #</i>	<i>re #/ sol</i>	<i>Re b</i>	<i>Re b</i>

Las tres canciones cuentan con una introducción, una sección media generalmente dividida en dos partes y una sección conclusiva al final. Muestran grandes similitudes entre sí, su relación con el texto es muy profunda y comparten motivos rítmicos, melódicos y armónicos. Es una obra con giros modales, tonales y bitonales, las disonancias son empleadas para generar una determinada atmósfera y no necesariamente se resuelven. El manejo sonoro en los instrumentos es también de gran relevancia, la partitura es muy específica en los efectos deseados, lo que denota un gran conocimiento de las capacidades técnicas y sonoras de cada instrumento por parte del compositor.

## I Nahandove

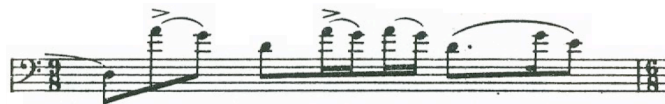
La primera canción del ciclo, mas no la primera que compuso Ravel, presenta una amplia introducción del violonchelo a dúo con la voz en una sección muy contrapuntística. El compás marcado es 6/8 y es más claro si se marca el pulso a 6 tiempos para obtener la sensación del *andante quasi allegretto*. En esta introducción el narrador espera impaciente la llegada de su amada Nahandove, todo está dispuesto y sólo falta ella. En esta introducción se presentan tres motivos que serán recurrentes a lo largo de la obra, a estos tres les llamaré *Nahandove 1*, *Nahandove 2* y *Nahandove 3* (ejemplos 1,2 y 3).



Ejemplo 1.- *Nahandove* compases 1-2 violonchelo. **Motivo Nahandove 1.**



Ejemplo 2.- *Nahandove* compases 1-3 voz. **Motivo Nahandove 2.**



Ejemplo 3.- *Nahandove* compás 9 violonchelo. **Motivo Nahandove 3.**

El motivo *Nahandove 2* se repite ocho veces a lo largo del número, sólo en la introducción se presenta en tres ocasiones (compases 1-3, 10-11, 15-17) con pequeñas variantes de altura o de dirección (ejemplos 4a y 4b).



Ejemplo 4a.- *Nahandove* compases 10-11 voz. **Motivo Nahandove 2**



Ejemplo 4b.- *Nahandove* compás 17 voz.

Desde el tema inicial del violonchelo *Nahandove 1*, queda marcado el *la* como centro tonal, mismo que se sostiene durante la primera parte de esta sección que abarca del compás 1 a la

primera corchea del 8. La segunda parte de esta sección se centra en *re*, para después cerrar en *mi* e iniciar ahí la sección media.

La línea vocal se mueve en un rango que no supera la octava, de *mi* 5 a *mi* 6; este registro central se presta para una amplia gama de colores expresivos, además de facilitar la comprensión del texto. El dúo del violonchelo con la voz y el manejo contrapuntístico de ambas líneas genera una sensación de soledad muy relacionada al texto: él está solo, Nahandove aún no llega.

La sección media es marcada por la entrada del piano, el tempo es *più animato* lo que da una sensación agitada; el piano presenta dos elementos que serán recurrentes a lo largo del ciclo: el uso de ostinatos, y el empleo de disonancias en el bajo en forma de pedal. A lo largo del ciclo, estos elementos le dan al piano un carácter de percusión (ejemplo 5).



Ejemplo 5.- *Nahandove* compases 19-20 piano. **Motivo de agitado.**

Durante la sección media, el centro tonal que inicia en *mi* se mueve en el compás 24, el bajo del piano sube un semitono, la línea del canto va también ascendiendo; *Nahandove* se aproxima. En el compás 26 entra el violonchelo en una escala ascendente, la flauta aparece en el compás 28, tomando el motivo del ostinato del piano en el compás 26 (ejemplo 6a y 6b).



Ejemplo 6a.- *Nahandove* compases 26-27 piano. **Motivo agitado.**



Ejemplo 6b.- *Nahandove* compás 28 flauta.

Toda la sección del compás 19 al 28 culmina en un cambio del centro tonal de *mi* a *Do* (tutti del compás 29), que es el momento en el que *Nahandove* llega. El violonchelo retoma

el motivo de *Nahandove 1* (ejemplo 1) y la voz canta el de *Nahandove 2*, dúo similar a los compases 1 y 2, sólo que ahora con el piano y la flauta. El movimiento de la sección culmina en el compás 32 en el silencio de la voz, ésta hace un ritardando en el compás 33, y canta “retoma el aliento mi joven amiga” con el motivo de *Nahandove 1* hasta retomar el tempo I (ejemplo 7), mientras tanto el motivo *agitado* del piano y la flauta se va espaciando.

Ejemplo 7.- *Nahandove* compases 33-35 voz. **Motivo *Nahandove 1***.

El violonchelo repite el motivo de *Nahandove 3* en el compás 36, mientras el piano sigue con un ostinato cada vez más espaciado hasta llegar al compás 41 a un pianísimo donde el piano toma el motivo de *Nahandove 1*. El tempo baja en el compás 40 y en el 41 llega a un *più lento* que sólo dura cuatro compases y sirve como transición a la segunda parte de la sección media; esta línea está llena de dulzura y expresividad, la voz canta la primera parte del motivo *Nahandove 1* que está unido al motivo de *Nahandove 2* sólo que en movimiento contrario (ejemplo 8).

Ejemplo 8.- *Nahandove* compás 42 voz. Variante de *Nahandove 1* y 2.

La segunda parte de la sección media inicia en el compás 45, regresando al tempo I pero ahora en *Fa #*. El violonchelo toma una vez más el motivo inicial de *Nahandove 1* y entra el piccolo en el compás 46 con el motivo de *Nahandove 3*; aquí habría que mencionar el cambio de color de la flauta al piccolo, el color de la madera es muy particular en los pasajes que marca con piccolo se sostiene en el registro grave de éste, lo que da un sonido con más escape de aire y por lo mismo más “primitivo” (ejemplo 9).

Ejemplo 9.- *Nahandove* compás 46 flauta-piccolo. Motivo de *Nahandove 3*.



El piano toma el motivo de *Nahandove 3* en el compás 53, y lo usa para marcar un *accelerando* y así regresar al *più animato* del inicio de la sección media (compás 19). Continúa con el motivo ostinato hasta el compás 68 donde el violonchelo y la voz retoman el dúo de la introducción con los temas de *Nahandove* en *la* mientras el piano en la mano izquierda marca las quintas disminuidas que marcaba en el motivo *agitado* (compases 70-71). La sección conclusiva llega en el compás 75. El centro tonal pasa a *La* y el violonchelo y la voz terminan una vez más con los temas de *Nahandove 1* y *3* mientras la flauta-piccolo toca una variante de estos en ostinato junto al ostinato del piano (ejemplo 10).



Ejemplo 10.- *Nahandove* compás 81-82 flauta-piccolo. Similar al motivo de *Nahandove 1* en ostinato.

## II *Aoua!*

Aunque la sensualidad y erotismo de *Nahandove* contrastan mucho con este segundo número, el motivo del nombre de *Nahandove* (ejemplo 2) está vinculado al motivo del grito de guerra *Aoua!* Ambos tienen un motivo rítmico similar, y parten de un intervalo de tercera menor (ejemplos 11a y 11b).



Ejemplo 11a.- *Aoua!* compás 1 voz. **Motivo *Aoua!*** Ejemplo 11b.- *Nahandove* compases 1-2, voz. **Motivo *Nahandove 2.***

El grito de guerra llama a luchar por algo, se defiende lo propio, la tierra, la familia, la libertad, las creencias y costumbres, todo aquello que se ama; *Nahandove* simboliza a la mujer amada, y la referencia temática bien podría remitirnos a elementos femeninos, la tierra, la familia, la patria.

Al igual que en *Nahandove* los motivos relacionados con “ella” eran recurrentes y se repetían en numerosas ocasiones a lo largo del ciclo, en *Aoua!* también lo son y tienen gran

relevancia en la forma y ambiente deseados, a este grupo de motivos que van con *Aoua!* los llamaré los motivos de *guerra* (ejemplos 11a, 12, 13, 14, 15). Es importante notar que la palabra *Aoua* fue agregada por el compositor y no se encuentra en ninguna de las *chansons* de Parny.

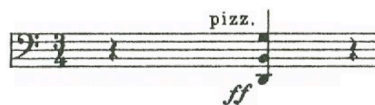
### Motivos de guerra



Ejemplo 12.- *Aoua!* compás 1 flauta. **Motivo de desconfianza.**



Ejemplo 13.- *Aoua!* compás 1 piano. **Motivo de enfrentamiento.**



Ejemplo 14.- *Aoua!* compás 1 violonchelo. **Motivo del cañón.**



Ejemplo 15.- *Aoua!* compás 1 piano. **Motivo de choque.**

La introducción presenta estos cinco elementos (compases 1-5): El grito de guerra *Aoua!*, las disonancias en el piano que señalan el *enfrentamiento* y el *choque* en la lucha armada, el motivo cromático de la flauta que evoca *desconfianza* y el pizzicato del violonchelo, que por su disposición abierta y el efecto en fuerte, suena como un golpe, similar al sonido seco del disparo de un *cañón*. Estos motivos son con los que se construye toda la obra.

En la primera sección que inicia al compás 6 se presenta un ambiente sonoro muy hostil, oscuro y denso. La parte del piano tiene un pedal con un intervalo de séptima mayor que dura los cuatro tiempos del compás y un ostinato de intervalos de quintas en la mano derecha del piano (ejemplo 17); parece girar alrededor de *sol* junto con el violonchelo y la flauta, mientras que la mano derecha del piano está junto con la voz en un marcado *re #*. La

sección vocal es muy descriptiva y la narración del texto está enmarcada por la densidad sonora de los demás instrumentos, el narrador habla de los colonizadores blancos en el tiempo de sus padres. El rango empleado en toda esta sección fluctúa entre un *do* # 5 y un *la* 5 (ejemplo 16).



Ejemplo 16.- *Aoua!* compases 8-11 voz. **Motivo del relato 1.**



Ejemplo 17.- *Aoua!* compás 6 piano. **Motivo ostinato.**

Los giros tonales que están contrapuestos son *sol* y *re* # y mantienen la tensión hasta el compás 18, en el que las quintas y cuartas del violonchelo y el bajo del piano cambia; dejando este último las séptimas mayores por las octavas justas. Toda esta sección, del compás 6 al compás 19, habla de la llegada de los “blancos” y la disposición de los habitantes de la ribera los “negros” para recibirlos, compartir la tierra y vivir como hermanos. Sin embargo es en el compás 19 donde se empieza a hablar de la forma en la que los “blancos” dieron su palabra para una pacífica convivencia mientras sus intenciones siempre fueron contrarias, ya que buscaron asentarse en la región e imponer sus costumbres sometiendo a los nativos. La tensión en la voz va aumentando conforme el relato avanza. Primero se amplía el rango vocal, que hasta ahora oscilaba entre el *re* # 5 y el *la* 5, subiendo al compás 26 entre *fa* # 5 y *la* # 5, después al *do* 6, y llega al compás 30 hasta el *re* 6. En esta sección inicia un crescendo y acelerando en el compás 25 que desemboca en el compás 35 en el tema del grito de guerra *Aoua!*, ahora en *fa* y *Do* # (ejemplo 18).

Ejemplo 18.- *Aoua!* compás 35 tutti. **Motivos de guerra.**

La segunda sección, que inicia en el compás 38, relata la vivencia del narrador, ya no la de los antepasados, sino la de su propia generación. Es importante hacer mención de la acertada observación que hace Robert Gartside en relación al texto, ya que Parry usó dos tiempos gramaticales distintos en los relatos. En el primer relato, el de los padres, emplea una estructura gramatical muy refinada en “passé simple” (pasado simple), que se utiliza en obras literarias y no es usual en el idioma hablado; en el segundo relato, el del narrador, emplea el “passé composé” (pasado compuesto), la forma del pasado más usual del habla (equivalente al pretérito del castellano que se habla en México).<sup>23</sup>

En la segunda parte de la sección media, el compositor marca el tempo *Allegro feroce*, con un compás ahora de 3/4. En esta sección el piano toca un pedal disonante de dos intervalos de séptima; este choque es similar al que presentaba ya desde el compás 1 en los motivos de *guerra* (ejemplo 19). El efecto de confrontación y lucha es muy fuerte, y el choque de la séptima bien podría relacionarse al choque entre dos ejércitos. La flauta por su parte tiene un motivo rítmico melódico en un registro muy grave para el instrumento, dando un efecto similar al de una trompeta, la articulación de notas repetidas a la velocidad que demanda el

<sup>23</sup> Gartside, Robert. *Op. Cit.*, pág 111.

pasaje es muy complicada y de gran dificultad técnica (ejemplo 20). La articulación de la flauta en el compás 41 evoca al ostinato del piano en el compás 6 (ejemplo 17).

Ejemplo 19.- *Aoua!* compases 38-39 piano. **Motivo de las séptimas.**

Ejemplo 20.- *Aoua!* compases 38-41 flauta. **Motivo de la trompeta.**

La línea de la voz guarda una fuerte relación con el motivo del *relato 1* en los compases del 8 al 11 (ejemplo 16), sólo que aquí los acentos le dan una emoción más activa que en el primer motivo, quizá la proximidad con los acontecimientos vuelve el relato más intenso (ejemplo 21).

Ejemplo 21.- *Aoua!* compases 42-44 voz; **motivo del relato 2.**

La tensión sigue presente no sólo en las séptimas del bajo, sino también en las disonancias entre la voz que gira en torno a *sol #* y la flauta en torno a *re #*. La sensación de distancia generada por los acentos entre la línea vocal y la flauta, guardan gran similitud, basta sólo con ver los compases 55 y 56 donde la voz y la flauta cantan lo mismo a distancia de una cuarta y desfasadas un tiempo (ejemplo 22).

Ejemplo 22.- *Aoua!* compases 55-56 voz y flauta.

Al compás 63 la voz retoma el motivo de *Aoua!*, ahora en *sol #* en pianísimo y a una séptima mayor de distancia que en el compás 1 (ver ejemplo 23). La voz canta la frase “*méfiez-vous des blancs*” (desconfíen de los blancos), pero ahora con el motivo de la *desconfianza* del compás 1 de la flauta (ejemplo 12).



Ejemplo 23.- *Aoua!* compases 63-68 voz.

La flauta sigue este motivo de *desconfianza*, el violonchelo canta el motivo del *relato 1* y el piano sigue con la disonancia de séptimas mayores. El choque de *sol #* en la voz y la flauta, con el *re #* del violonchelo y el piano, además de las séptimas de este último quedan suspendidas.

### III *Il est doux*

Basta ver la partitura de *Il est doux* para comprender por que Teófilo Sanz se refiere a este ciclo como poseedor de una “densa desnudez”,<sup>24</sup> la partitura está plagada de espacios en blanco, la línea de los instrumentos es muy reducida, la voz se va quedando sola, desnuda.

En el primer número la introducción está a cargo del violonchelo y la voz, en la segunda canción, los cuatro instrumentos son protagónicos, aunque las líneas del piano y la voz son predominantes, es al tercer número al que le corresponde el dúo entre la flauta y la voz. La temática es también muy distinta a la de las dos primeras canciones, en aquellas había un motivo de agitación, ya fuese generado por la espera de la amante, o por la guerra, en este número por el contrario el movimiento es casi nulo, la agitación es suplantada por el reposo y la tranquilidad, la exaltación por placeres más sencillos, como la frase inicial lo indica “es dulce acostarse bajo la sombra de un árbol frondoso durante el calor”.

<sup>24</sup> Sanz, Teófilo. *Op. Cit.*, pág. 161.

La introducción tiene un solo de flauta que asemeja el efecto visual de reflejo. Gira entorno a *re b*, y el tempo es lento y casi hipnótico (ejemplo 24).



Ejemplo 24.-*Il est doux* compases 1-5 flauta. **Motivo del calor.**

La entrada del violonchelo es algo desconcertante, ya que el sonido de los armónicos en la forma en la que los pide Ravel resulta muy áspero, además de difícil de producir, por lo que da la sensación del rechinido de una puerta, una ventana, o algo similar (ejemplo 25). Por el tempo lento, se tiene la sensación de algo distante y remoto, como si los objetos se encontraran lejanos; el letargo que genera el calor.



Ejemplo 25.-*Il est doux* compases 5-9 violonchelo. **Motivo del rechinido.**

Por su parte el piano presenta a lo largo de la canción las séptimas de *Aoua!* (ver ejemplo 19 y 26).



Ejemplo 26.-*Il est doux* compases 7-8 piano. **Motivo de las séptimas.**

La voz entra en anacrusa al compás 9, “es dulce recostarse durante el calor bajo un árbol frondoso”, utilizando para un intervalo de séptima ascendente en la palabra “se coucher” y uno de quinta justa en “chaleur”, acrecentando esta sensación de letargo y quizá simulando un bostezo (ejemplo 27).



Ejemplo 27.-*Il est doux* compases 8-10 voz.

Después de la entrada de la voz, se establece el dúo flauta y voz con el motivo del *calor* (ejemplo 24). Es muy interesante hacer notar, que mientras la línea de la flauta era abordada por el sonido rechinante de los armónicos del violonchelo en el compás 5, ahora la línea de la flauta será abordada por la voz en el compás 14 y en el mismo lugar melódico, con ritmo e interválica similares a la de los armónicos rechinantes del violonchelo (ejemplos 28a y 28b):

Ejemplo 28a.-*Il est doux* compases 4-5 flauta y violonchelo.

Ejemplo 28b.-*Il est doux* compases 13-14 flauta y voz.

En esta sección la voz pasa de *re b* a *fa #*, aquí el cambio de bemoles a sostenidos podría implicar un cambio de movimiento y color, de sonoridades amables y redondas de los primeros, a otras más brillantes de los segundos. La voz y la flauta estaban solas del compás 10 al 14, hasta que se une el piano con su motivo de *séptimas* en la anacrusa al compás 16; en esta sección la afinación se vuelve muy complicada, las séptimas del piano no sirven como referencia y la voz está prácticamente sola hasta la entrada del violonchelo en el compás 20 (ejemplo 29).

Ejemplo 29.-*Il est doux* compases 13-16 voz.



Ésta es quizá una de las entradas más difíciles, encontrar la afinación es todo un reto para el cantante. Robert Gartside comenta que una posible opción para solucionar el problema es que el piano dé el *la* de la entrada al compás 16, recurso utilizado en la grabación que hizo Ravel con Madeline Grey,<sup>25</sup> aunque creo que la clave está en imitar el motivo del *rechinido* que toca el violonchelo en el compás 5, memorizar esa entrada al momento de entrar al compás 16, pensar el *si* en el silencio de octavo del primer tiempo del compás 16 y cantar el *la*, esta es una opción para no dejarse llevar por el *la*  $\flat$  de la flauta.

El movimiento de esta sección también se refleja en el texto, ya que el narrador que antes estaba “recostado a la sombra” pide justo al cambio de armadura del compás 13 que las mujeres se aproximen, que le canten una canción de la niña que perseguía a las ávidas aves. En este punto del compás 20 entra el violonchelo, con un motivo también disonante que desemboca en un trino inferior de *re* # al compás 23.

En la siguiente sección hay un cambio del tempo *lento* a un *andante* que gira entorno a *sol* # con la voz sola tomando el *re* # de la frase anterior del violonchelo (ejemplo 30).

The image shows a musical score for voice and cello. The top staff is for the cello, and the bottom staff is for the voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are: 'riz, el.le chasse les oiseaux a . . vi.des. Le chant plait à mon'.

Ejemplo 30.-*Il est doux* compases 22-25 voz y violonchelo.

Esta sección sirve de puente para la siguiente del compás 30, a la que llamaré *la danza*. Esta sección de *la danza* es la primera en la que hay un tutti, aunque el efecto rítmico de la danza se da en una sucesión de las líneas melódicas y rítmicas entre los instrumentos (ejemplo 31). La línea de la voz y la flauta tienen un efecto hipnótico, mientras el efecto rítmico recae en el piano y el violonchelo. Se gira entorno a *sol* #, aunque el violonchelo

<sup>25</sup> Gartside, Robert. *Op. Cit.*, pág. 113.

está en *sol*; a diferencia de *Aoua!* donde la bitonalidad estaba en el efecto de confrontación, aquí yo pienso que el carácter rítmico del pizzicato en el violonchelo y su afinación entorno a *sol* busca más un efecto de percusión improvisada, donde la afinación no es relevante, quizá asemejando una *mbira*.<sup>26</sup>

Ejemplo 31.- *Il est doux* compases 30-32 tutti. **Motivo de la danza.**

El cierre de la sección de *la danza* (compases 37-39) para entrar a la sección conclusiva del compás 40, es similar a los compases 72-74 de *Nahandove*, donde el piano y el violonchelo se quedan solos en notas largas y un calderón. La sección conclusiva (ejemplo 32) regresa a *Re b* con un giro lidio en los compases 40 y 41, las séptimas del piano en la sección de *la danza* que habían cambiado a un motivo rítmico con choques de semitonos (compás 30 ver ejemplo 31), ahora son octavas justas en el bajo con la quinta de *re b* en la mano derecha (último tiempo del compás 39). Es una sección muy contemplativa, habla justo del momento después del atardecer, en el que oscurece y la luna empieza a brillar; esta sección es muy similar al final de *Le grillon* (segunda canción del ciclo *Histoires naturelles* de Ravel de 1906), donde de igual manera hace una reflexión contemplativa alusiva a la luna – también en *Re b* –.

<sup>26</sup> *Mbira* o piano de mano es un lamelófono africano que consiste en un trozo de madera al que se le anexan láminas de metal. Se toca con los dedos, por esto le llaman también “piano de mano”.

**Andante quasi allegretto**

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au tra-

**4** **Andante quasi allegretto** ♩ = 76

Ejemplo 32.-*Il est doux* compases 40-44. Sección *contemplativa*.

Esta sección contemplativa es interrumpida por la entrada de la voz en la anacrusa del compás 49 con la frase “allez et préparez le repas” (vayan y preparen la cena), frase con la que finaliza el ciclo.

## CAPÍTULO II

### Igor Stravinsky: ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ<sup>1</sup>

... la expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música  
... si la música parece expresar algo, no es si no una ilusión, y no la realidad.  
Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida*<sup>2</sup>

Igor Stravinsky ocupa un lugar estelar dentro del grupo de compositores más sobresalientes del siglo XX, fue una gran influencia entre sus contemporáneos y lo sigue siendo a casi cien años de que sus primeras obras fueron creadas. En sus composiciones se une la tradición musical rusa y la tradición musical europea, conjuntadas en un lenguaje de gran originalidad que aportó múltiples innovaciones en el manejo de la orquesta, la música de cámara, el ballet y música para escena; *Les Noces*, *Mavra*, *L'histoire du soldat*, *Oedipus Rex*, *The Rake's Progress* son algunos ejemplos de ello.

Nació en Oranienbaum (ahora Lomonosov) el 18 de junio de 1882 y murió en Nueva York el 6 de abril de 1971. Tuvo contacto con la música a muy temprana edad, ya que su padre Feodor Stravinsky era cantante de ópera – bajo-barítono – del teatro Mariinsky de San Petersburgo. Desde antes de asistir a presentaciones en vivo, desde pequeño el compositor ya se había familiarizado con las partituras de las óperas de Mikhail Glinka y Charles Gounod gracias a la profesión de su padre. En su juventud descubrió el gusto por la improvisación y esto le llevó probablemente a un mayor conocimiento del piano. Sus padres decidieron que aunque la música no sería su profesión era necesario que tuviera una buena educación musical, aunque llegado el momento debería estudiar leyes. Se dice que era un joven tímido y retraído, con poco agrado por la escuela y que al parecer no tenía muchos amigos, la música era su principal interés – no las leyes –, se abocó a ella con una fuerte entrega y dedicación, y llegó a ser un músico cosmopolita de gran influencia entre la comunidad artística internacional.

---

<sup>1</sup> Tri Stijotvoreniia iz Japonskoy Liriki.

<sup>2</sup> Stravinsky, Igor. *Crónicas de mi vida*. Trad. Guillermo de Torre. Buenos Aires, Argentina. SUR, 1935, págs. 112-113.

Al ingresar a la universidad, Stravinsky entabló amistad con uno de los hijos del compositor Nikolai Rimski-Korsakov y tuvo así una valiosa oportunidad de entrevistarse con el afamado músico y posteriormente convertirse en su discípulo; en sus primeras obras se puede observar la gran influencia del compositor del grupo de los Cinco en el joven Stravinsky, especialmente en *L'Oiseau de feu*. A la muerte de Rimski-Korsakov en 1908, Stravinsky compuso *Canto fúnebre*; obra que se estrenó con gran éxito en San Petersburgo en el otoño de 1908, en un concierto homenaje al compositor. El manuscrito permanece extraviado.

Por diversos motivos a lo largo de su vida residió en distintos países. Vivió durante seis años en Salvan, Suiza exiliado de Rusia después de estallar la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En 1920 se mudó a Francia con su familia y en 1934 adoptó la nacionalidad francesa. En 1945, una vez más cambió de nación debido a la guerra (la Segunda Guerra Mundial), y después de prolongados periodos de residencia en América, adoptó la nacionalidad estadounidense donde vivió hasta su muerte en 1971.

Stravinsky era considerado un hombre reservado, de una disciplina férrea y principios sólidos, fue un padre afectuoso que dedicaba gran parte de su tiempo a sus hijos. Tuvo dos esposas, su primer matrimonio fue con su prima Katerina Nossenko con quien estuvo casado treinta y tres años hasta la muerte de ella en 1939. Su segunda esposa fue Vera de Bosset, con quien mantenía una relación afectiva de años – inclusive desde antes de la muerte de su primera esposa – ; Vera fue su gran amor. Igor Stravinsky llevó una vida tranquila, aunque propia de un artista que tuvo contacto con los grandes personajes de su época, tanto músicos como artistas plásticos y literatos.

En lo que respecta a su música, la obra de Stravinsky se divide en tres grandes períodos compositivos, a estas etapas se les ha denominado comúnmente como: periodo “primitivo” o “ruso”, periodo “neoclásico” y periodo “dodecafónico” o “serialista”. El primero abarca desde las obras tempranas y aquellas que compuso en colaboración con Sergei Diaghilev hasta *Les Noces* (1923). El siguiente periodo conocido como “neoclásico”

empieza a vislumbrarse desde obras como *L'histoire du Soldat* (1918) y *Pulcinella* (1919), donde el compositor se aleja de las grandes producciones y retoma elementos del pasado – los fragmentos de piezas de Pergolesi en *Pulcinella* son claro ejemplo de esto –. El neoclasicismo nace en oposición al romanticismo y expresionismo, es un retorno a las bases musicales previas a los excesos del siglo XIX. El tercer periodo compositivo conocido como “dodecafónico” o “serialista” se vislumbra en obras posteriores a su ópera *The Rake's Progress* de 1951, y curiosamente posteriores también a la muerte de Arnold Schoenberg: *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), *Agon* (1954-57) *Threni* (1958) y *The Flood* (1962) entre otras.

Al primer periodo compositivo de Stravinsky llamado “primitivo o ruso” es al que corresponden las obras más famosas del compositor. Considerado un periodo de experimentación también es la etapa en la que el compositor se muestra más espontáneo y quizá más atrevido; esta época es descrita por su hijo Théodore como:

Tiempos repletos de todas las audacias juveniles (más tarde Stravinsky tendría otras, menos evidentes quizá, pero seguramente no menos grandes). Tiempos heroicos, estamos tentados a decir, en los que se ve al joven compositor avanzar con saltos sucesivos y como a ciegas pero siempre guiado por un instinto muy certero hacia una madurez completa y entera.<sup>3</sup>

A lo largo de su producción musical, Stravinsky experimentó con diversos elementos, desde el canto gregoriano, la polifonía, las formas clásicas y el serialismo. En sus obras para danza es donde podemos observar el desarrollo del compositor y es precisamente en la danza clásica en la que Stravinsky ve claramente el triunfo del arte apolíneo sobre el dionisiaco; “la eterna lucha entre los elementos del orden contra el azar, de la concepción y el estudio sobre la vaguedad, donde el verdadero arte exige la total conciencia del artista”.<sup>4</sup> En mi opinión, una conciencia indispensable para lograr un buen y exitoso trabajo de montaje e interpretación de sus obras.

---

<sup>3</sup> Stravinsky, Théodore. *El mensaje de Igor Stravinsky*. 1980. Barcelona, España. Parsifal Ediciones, 1989, pág. 33.

<sup>4</sup> Stravinsky, Igor. *Op. Cit.*

Una constante a lo largo de la historia creativa de Stravinsky fue la búsqueda del orden, la precisión y la organización de la materia sonora. La relación rítmico-métrica juega un papel fundamental en sus obras y fue este elemento el que más impresionó a los críticos de la época. Además del empleo de combinaciones tímbricas en ensambles instrumentales, el uso que le dio a la tonalidad fue muy flexible, decía que “el oído puede completar un acorde” y hablaba de “un estilo donde la disonancia se ha emancipado a si misma”. Hizo uso de polos de atracción, ya fuera una nota o un complejo armónico y dijo que esta generación no creía ya en el valor absoluto del sistema mayor-menor.<sup>5</sup>

Stravinsky no sólo dejó un legado musical de gran valor, también dejó algunas de sus ideas en relación a la música, el arte y su vida en sus libros *Poétique musicale* y *Chroniques de ma vie* volúmenes I y II. Además de sus propios escritos, está la recopilación de entrevistas y conversaciones que hizo Robert Craft durante el tiempo que colaboró con el compositor titulada *Conversations with Stravinsky*, además de algunos libros de sus más allegados, entre los cuales se encuentran: *Souvenirs sur Igor Stravinsky* de Charles Ferdinand Ramuz y *Le message d'Igor Strawinsky* de su hijo Théodore.

El éxito y el reconocimiento le llegaron en una etapa temprana al compositor, se ganó el mote de “revolucionario” y “moderno” y le dieron un importante lugar entre los artistas considerados de vanguardia. Sin embargo Stravinsky no había llegado aún a consolidar su estilo, y su evolución posterior decepcionó a muchos que se habían hecho una idea errónea y estereotipada del compositor ruso; como un creador de grandes y suntuosas obras llenas de elementos contrastantes y en ocasiones agresivos.

La mayor parte de su creación musical fue escrita para ensambles de cámara con combinaciones poco usuales e innovadoras, esta tendencia fue posterior a la *Consagración de la primavera* (1911-13) y coincide también con los difíciles años de la Primera Guerra Mundial. Sus grandes obras para ballet de este primer periodo dejaron una impresión difícil

---

<sup>5</sup> Nichols, Roger. The Open University. *Arts: A third Level course. The Rise of Modernism in Music 1890-1935*. Milton Keynes, Reino Unido. The Open University Press, 1978, pág. 55.

de superar que lo siguió durante toda su carrera – lo sigue aún después de su muerte – . Y es a la sombra de una de estas grandes producciones con el ballet ruso de Diaghilev, nada menos que la *Consagración*, donde están situadas las tres miniaturas *Tres canciones de la lírica japonesa*, compuestas a finales de 1912 y principios de 1913.

La aportación de Stravinsky a la canción de concierto es realmente discreta, aunque en muchas de sus obras utiliza solistas y ensambles vocales. Empleó textos en idiomas diversos – ruso, francés, latín e inglés –. Su interés por los idiomas recaía en gran medida en las capacidades sonoras y rítmicas de cada uno de éstos; el uso que le dio como material fonético al texto en latín en la ópera-oratorio *Oedipus Rex* sirve como ejemplo de ello. Su inclinación por la música absoluta fue cada vez más intensa, lo cual tornó más complicado unificar la acción con el texto en muchas de sus obras para escena, en la mayor parte de las cuales los cantantes inclusive son sacados del escenario, la acción recae entonces en los bailarines y/o actores.<sup>6</sup>

Además del idioma, Stravinsky logró adaptar y utilizar elementos del folclor para construir nuevas obras, sirviéndose de éstos como vías mediante las cuales podía elaborar materiales nuevos y actuales. También hizo uso de recursos de épocas pasadas en sus composiciones – dígame del contrapunto y las formas tradicionales del denominado clasicismo, entre otros – que el compositor utilizó en algunas de las obras posteriores a *L'histoire du soldat* (1918). En palabras del mismo Stravinsky en su *Poética Musical* “Una tradición verdadera, no es el testimonio de un pasado que no ha de volver, es una fuerza viva que anima e informa el presente... Uno entronca con una tradición para hacer algo nuevo.”<sup>7</sup>

Una de las primeras obras en las que el compositor experimentó con un pequeño ensamble instrumental fue en las *Tres canciones de la lírica japonesa*, tres miniaturas basadas en *haikus* (poemas cortos) de los siglos VIII al XII. Durante la primera década del siglo XX, surgió un fuerte interés por las culturas orientales y lo exótico. Al parecer Stravinsky –

<sup>6</sup> White, Eric Walter. *Stravinsky: a Critical Survey, 1882-1946*. 1948. Mineola, Nueva York. Dover Publications, Inc., 1997. pág. 53.

<sup>7</sup> Stravinsky, Théodore. *Op. Cit.*, pág. 38.



quien pasaba gran parte de su tiempo en París – en el verano de 1912 leyó algunas traducciones al ruso de estos *haikus* y como él mismo relata en sus *Crónicas*:

La impresión presentaba una similitud asombrosa con el efecto producido por el arte de la estampa japonesa. La solución gráfica de los problemas de perspectiva y de los volúmenes que en ella se dan me incitaba a encontrar algo análogo en la música. Nada se prestaba mejor para esto que el texto de dichos poemas por el hecho conocido de que la poesía rusa no admite más que el acento tónico. Me puse a la obra y llegué a mi fin mediante un procedimiento métrico y rítmico que sería demasiado complicado exponer aquí.<sup>8</sup>

Stravinsky seleccionó tres de estos *haikus* en su traducción al ruso y nombró a cada canción con el nombre de los poetas japoneses: *Akahito*, *Mazatsumi* y *Tsaraiuki*. El termino *waka* proviene de *wa*, que quiere decir japonés, y *ka*, que quiere decir poema. Los *wakas* mas conocidos son los *haikus*, poemas cortos con una estructura muy definida que consta de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente y que tradicionalmente hablan de la naturaleza y sus fenómenos, las estaciones del año, la vegetación y la fauna.<sup>9</sup> Los términos *naguata* y *tanka* se refieren a poema largo y poema corto respectivamente. Los *naguata* consisten en sucesiones de líneas de 5 y 7 sílabas, y los *tanka* en cinco líneas de 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas. Según esta definición, *Akahito* entra en el grupo de los *tanka*.<sup>10</sup>

De los poetas japoneses no se sabe gran cosa, al parecer Yamabe no Akahito vivió entre 700 y 737. Escribió la mayor parte de sus poemas – o *wakas* – entre 724 y 737, fue un poeta de la corte: Produjo tanto *tankas*, como *naguatas*. De Mazatsumi solo se cree que vivió en el siglo XII y no he encontrado mayor información a parte de la relacionada con el ciclo de canciones de Stravinsky. El texto de *Tsaraiuki* es del poeta Ki no Tsurayuki (c. 872-945), hombre noble, perteneciente a la corte y de alto rango, quien además de escribir *wakas* fue famoso como crítico, literato y diarista; escribió el *Tosa Nikki* – Diario de Tosa – e hizo junto con la ayuda de otros el *Kokinshu*, la primera antología imperial de poesía, además de haber escrito el prólogo de la obra.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Stravinsky, Igor. *Op. Cit.*, págs. 97-98.

<sup>9</sup> Ver textos y traducciones en el Anexo 2.

<sup>10</sup> Ver *Akahito*, Algunos poemas completos, Anexo 3.

<sup>11</sup> McAuley, Thomas. *2001 waka for Japan 2001*. 2001. School of East Asian Studies, University of Sheffield. Yorkshire, United Kingdom. Acceso 2 de junio de 2007. <<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/>>.

En octubre de 1912 se estrenó una de las obras más polémicas e influyentes de la primera mitad del siglo y considerada por muchos como un himno del expresionismo, el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg. Stravinsky se encontraba de gira por Berlín con el ballet de Diaghilev que presentaba *Petruschka* y *L'Oiseau de feu* y asistió a una de las presentaciones de los tres veces siete poemas del *Pierrot*; su impresión fue la siguiente: “no me entusiasmó en absoluto el esteticismo de esta obra, que me pareció como un retroceso en el culto ya obsoleto de Beardsley.”<sup>12</sup> A pesar de no estar del todo complacido con la obra, la impresión que le causó lo innovador del sistema atonal y la originalidad de la instrumentación para las canciones lo llevó a buscar algo similar en su ciclo de canciones japonesas, del cual ya había compuesto la primera canción en su versión para piano. La opinión del compositor en relación al *Pierrot Lunaire* fue distinta años después, llegó a considerarla perfecta, una obra camerística donde el empleo del contrapunto y el innovador uso del *Sprechgesang* – voz narrado-cantada – lo convirtió en modelo para los compositores posteriores.<sup>13</sup>

En efecto, “*Pierrot*” fue un personaje que influenció mucho a los artistas de la época y la cultura del fin de siglo, donde los elementos de la Comedia del Arte resurgieron en las ideas artísticas de la primera mitad del siglo XX; sus aspiraciones de libertad y autosuficiencia, la melancolía, la nostalgia, y la pose teatral del *dandy* vieron su reflejo en la figura del lunático y atormentado *Pierrot*.<sup>14</sup> Stravinsky ya se había acercado a los personajes de la Comedia del Arte en varias ocasiones; plasmó a su propio *Pierrot* en *Petruschka* (1911) y posteriormente en *Pulcinella* (1919).

Stravinsky atraído por la tímbrica camerística del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg optó por emplear para sus *Tres canciones* una instrumentación similar; mientras el ensamble de Schoenberg es de siete músicos<sup>15</sup> – incluido el director –, la selección de Stravinsky es para

<sup>12</sup> Stravinsky, Igor. *Op. Cit.*, pág. 95.

<sup>13</sup> Craff, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid, España. Alianza Música, 1991, pág. 80 y 151.

<sup>14</sup> García Laborda, José M. *Forma y Estructura en la Música del siglo XX (Una aproximación analítica)*. Madrid, España. Editorial Alpuerto, S. A., 1996, págs. 54-59.

<sup>15</sup> El empleo del número siete es recurrente a lo largo del *Pierrot Lunaire* y corresponde a una simbología y estructura numérica que mantiene en varios elementos de la obra.

diez: soprano, flauta, flauta piccolo, clarinete, clarinete bajo, piano y cuarteto de cuerdas. La primera versión para piano y voz de *Akahito* data del 18 de octubre de 1912, y la de *Mazatsumi* también para piano y voz está fechada el 18 de diciembre de ese año. Las versiones para ensamble instrumental son posteriores a las originales para piano y voz y sus fechas son también posteriores a la presentación del *Pierrot Lunaire* a la que asistió Stravinsky en diciembre de 1912. La tercera canción *Tsaraiuki* sin embargo presenta un desarrollo distinto, ya que fue concebida inicialmente para ensamble instrumental y su versión para piano y voz fue posterior; esta canción, es en la única cuyo ensamble instrumental prescinde del piano. Se cree también que durante la composición de la segunda canción *Mazatsumi*, el compositor tenía ya en mente la versión para ensamble, esto por el colorido virtuosismo de su extensa introducción instrumental; es considerada también una de las obras más cromáticas de Stravinsky.<sup>16</sup>

Después de sus *Tres canciones*, Stravinsky compuso *Tres pequeñas canciones* para voz y piano, dedicadas a sus tres hijos. La naturaleza de ambos ciclos es similar en lo que respecta a su brevedad y consistencia aunque completamente contrastantes en su sonoridad, siendo estas últimas diatónicas mientras las primeras son sumamente cromáticas. En las *Tres canciones*, la línea de canto es simple en su construcción, y se mueve en una interválica que generalmente no rebasa la tercera, esto no facilita su entonación ya que el carácter general del ciclo es muy cromático y vuelve complicada la afinación a lo largo de las canciones. La tesitura en la que están escritas es evidentemente para soprano y resulta cómoda a lo largo de las tres canciones; su rango no rebasa la octava, moviéndose entre el *La* 5 y el *La* 6 en las primeras dos canciones y entre el *Sol* # 5 y el *La* b 6 en la tercera.

Aunque la delicadeza de los haiku japoneses de las tres canciones distan mucho de los ritos paganos rusos de la *Consagración de la primavera*, en ambas obras la primavera es el tema principal. El contraste entre la gran orquesta de la *Consagración* y el ensamble de cámara de las *Tres canciones* también podría ser análogo a la extensión de cada obra. Y la

---

<sup>16</sup> Nichols, Roger. *Op. Cit.*, págs. 55-57.

delicadeza de “las flores blancas que se confunden con la nieve”<sup>17</sup> contrasta de manera importante con la danza del rito pagano y el sacrificio. En ambas obras podemos ver influencias de la música de Schoenberg, sobre todo en *Tsaraiuki*, la tercera canción del ciclo.

Durante los meses de marzo y abril de 1913, Stravinsky trabajó junto a Ravel en una comisión de Diaghilev para re-orquestar partes de la ópera inconclusa *Khovanshchina* de Modest Mussorgsky. Ambos compositores trabajaron en dicho proyecto en Clarens, Suiza, lo cual los llevó a entablar una sólida y cordial amistad. Stravinsky mostró al compositor francés algunas de sus obras, entre ellas la *Consagración de la primavera* y sus *Tres canciones*, ambas aún sin estrenar. Maurice Ravel quedó impresionado y se mostró muy entusiasta con ambas obras, augurando un gran impacto en la próxima presentación de la *Consagración de la primavera* – fue uno de los más fuertes defensores de la obra ante la crítica después de su escandaloso estreno – .<sup>18</sup>

Ante el interés que mostró Ravel por el ciclo de canciones, Stravinsky relató el origen de su idea, su contacto con la obra de Schoenberg y el efecto que provocó en él el *Pierrot Lunaire*. Aunque Ravel no estaba familiarizado con la obra de Schoenberg, quedó cautivado por las posibilidades sonoras que dicho ensamble presentaba y tomó la misma instrumentación de las canciones de Stravinsky para musicalizar tres poemas de Stéphane Mallarmé, dando como resultado otra obra maestra del repertorio vocal: los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* para soprano, flauta, flauta piccolo, clarinete, clarinete bajo, piano y cuarteto de cuerdas. La primera canción de éste ciclo, *Soupir*, está dedicada a Igor Stravinsky, así como la tercera canción del ciclo de Stravinsky, *Tsaraiuki* está dedicada a Maurice Ravel.

El concierto se realizó el 14 de enero de 1914 en la Société Internationale de Musique, y las *Tres canciones* fueron cantadas por Jane Bathori y un ensamble instrumental dirigido por

<sup>17</sup> Ver Textos y traducciones Anexo 2.

<sup>18</sup> Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. 1975. Mineola, Nueva York. Dover Publications, 1991, pág. 66.

Désiré-Emile Inghelbrecht. El plan de Ravel consistía en presentar un concierto donde se ejecutarían sus *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, las *Tres canciones* de Stravinsky y el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg; llamó al proyecto “concierto escándalo”.<sup>19</sup> Su “concierto escándalo” sin embargo se realizó con una variante, en lugar de presentar el *Pierrot Lunaire* el programa se completó con los *Quatre poèmes Hindous* de Maurice Delage,<sup>20</sup> a quien por cierto Stravinsky dedicó la primera canción de su ciclo: *Akahito*. La segunda de las canciones del ciclo, *Mazatsumi* está dedicada al compositor francés Florent Schmitt, miembro del grupo “Los Apaches” formado en 1900 al cual pertenecían Delage y Ravel, y al que se unió Stravinsky en 1909. Los “Apaches” se consideraban a sí mismos renegados que defendían lo que consideraban interesante, aunque al público no le gustara.<sup>21</sup> El “concierto escándalo” – como era de esperarse – tuvo reacciones diversas en el público y la crítica, y resultó muy atractivo el manejo de la pequeña orquesta y su sonoridad. En una carta escrita por Ravel posterior al concierto y dirigida a Inghelbrecht, el compositor escribe que se sentía un poco nervioso ya que sólo tuvieron dos ensayos para tres obras de tales características.

Si consideramos los conflictos internos en Rusia, la tensión política en Europa hasta el estallido de la guerra, y la vinculación de las grandes obras de Stravinsky con las producciones del ballet de Diaghilev, es difícil pensar que el compositor haya tenido en mente presentar sus *Tres canciones*. Hasta este momento, las obras de Stravinsky se habían compuesto por encargo de Diaghilev y estaban pensadas para una suntuosa coreografía y escenografía. El estreno de la *Consagración de la primavera* se había pospuesto hasta mayo de 1913 y durante su preparación surgió un gran número de contratiempos que ocupó la mayor parte del tiempo del compositor; con las responsabilidades de una producción tan grande, habría sido improbable que Stravinsky hubiera presentado sus canciones en algún otro concierto. En este panorama resulta comprensible que el estreno de la obra haya estado ligado a Ravel; el entusiasmo del compositor francés por su “concierto escándalo” data de la primavera de 1913, lo menciona en una carta a “Madame Alfredo Casella”:

---

<sup>19</sup> *Ídem.*

<sup>20</sup> *Ídem.*

<sup>21</sup> Orenstein, Arbie. *Op. Cit.*, pág. 28.

...un estupendo proyecto para un concierto escandaloso... piezas para narrador (*Pierrot Lunaire*) y dos ciclos voz y ensamble instrumental (*Tres canciones* de Stravinsky y dos de los poemas de S. Mallarmé de Ravel)... las primeras dos obras harán aullar a la audiencia, aunque la última obra los calmará y saldrán silbando las melodías... aunque creo que tendremos que esperar al estreno de la obra de Stravinsky (*Consagración*) que estoy seguro provocará revuelo.<sup>22</sup>

El interés de Stravinsky por los ensambles de cámara y orquestas más reducidas a partir de las *Tres canciones*, devino en una amplia producción de obras para ensambles menos suntuosos que el empleado en la *Consagración de la primavera*. Entre estas obras están *Reynard*, *L'histoire du soldat*, *Pulcinella*, *Ragtime para once instrumentos*. Así pues, las *Tres canciones de la lírica japonesa* fueron la primera creación de Stravinsky para un ensamble de música de cámara y marcó un nuevo interés en el compositor por dichos ensambles. La belleza de las canciones y el empleo tímbrico del ensamble instrumental las hacen una delicia del repertorio vocal.

---

<sup>22</sup> Orenstein, Arbie. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. 1990. Mineola, Nueva York. Dover Publications, 2003, págs.134-136.

### **Análisis musical: ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ<sup>23</sup>**

Las *Canciones de la lírica japonesa* son miniaturas compuestas a partir de una traducción rusa de tres haikus japoneses. El exotismo en Europa a principios del siglo XX toma un papel estelar en las composiciones artísticas, y el interés por las culturas orientales adquirió cada vez más fuerza. En Francia Paul Louis Chochoud publicó en 1905 un libro con poemas japoneses, y la capacidad de estas miniaturas para esbozar una imagen en pocas líneas fascinó a muchos artistas de la época.

La primavera es el tema de Stravinsky en estas tres canciones, al igual que en la obra previa del compositor, la *Consagración de la primavera*. Las tres miniaturas guardan relación entre sí, aunque también son contrastantes. La idea de instrumentar las canciones para una pequeña orquesta la obtuvo Stravinsky a raíz de escuchar el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. El análisis que presento a continuación está basado en la tesis de Peter Kaminsky de la maestría en artes en la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester<sup>24</sup> y del análisis de Roger Nichols en su curso “Arts: A Third Level Course. The Rise of Modernism in Music 1890-1935.”<sup>25</sup> Tomo algunos parámetros generales y los conjunto con algunas observaciones personales desde el punto de vista vocal.

Los tres poemas hablan de la llegada de la primavera y las flores, aunque desde un punto de vista distinto: En *Akahito* en la transición del invierno a la primavera se confunden “las flores blancas con la nieve”; en *Mazatsumi* se presentan las señales que anuncian la llegada de la primavera con el deshielo en las montañas y el florecer de las plantas; en *Tsaraiuki* relaciona la repentina blancura de los árboles floreciendo, con las nubes. El vínculo entre las tres canciones lo describe Kaminsky desde un panorama dialéctico:

Tesis / Antítesis / Síntesis

Akahito / Mazatsumi / Tsaraiuki

<sup>23</sup> Tri Stijotvoreniia iz Iaponskoy Liriki.

<sup>24</sup> Kaminsky, Peter. “An analysis of Stravinsky’s Three Japanese lyrics.” Tesis de Maestría. University of Rochester 1983. Acceso 1º de diciembre de 2006. <<http://hdl.handle.net/1802/2085>>.

<sup>25</sup> Nichols, Roger. *Op. Cit.*, págs. 56-58.

La armadura de *Akahito* es de cuatro bemoles, en las otras dos no hay armadura, pero las alteraciones en *Mazatsumi* son en su mayoría sostenidos, mientras en *Tsaraiuki* utiliza ambas. La relación entre *Akahito* y *Mazatsumi* es dual, ya que son opuestas aunque una deriva de la otra: Mientras la primera es lenta, de una sonoridad llana y con un ostinato constante, la segunda es mucho más rápida, la sonoridad es mayor y la agitación es constante; *Akahito* = Tesis, *Mazatsumi* = Antítesis.

Por otra parte, *Tsaraiuki* retoma la lentitud de *Akahito*, aunque en un entorno sonoro con mayores disonancias. En esta tercera canción, combina las alteraciones de sostenidos y bemoles de las primeras dos canciones: en su primera sección sostenidos (de *Mazatsumi*) y bemoles en la segunda sección (los de *Akahito*); *Tsaraiuki* = Síntesis.

El ciclo es sumamente cromático – principalmente *Mazatsumi* – aunque la línea vocal no incluye escalas ni saltos que vayan más allá de una cuarta; en general la melodía del canto esta construida a base de intervalos de terceras y guarda la misma relación entre los tres números.

### I *Akahito*

La indicación de tempo es *moderato*. Se inicia con un *ostinato* de seis notas que gira entorno a *do*. Éste se presentará a lo largo de toda la canción, primero en los alientos, después en el piano y una variación en las cuerdas (ejemplo 1).

The image shows a musical score for two instruments: Flauto gr. (Flute) and Clarinetto 1º in Si b (Clarinet in B-flat). The score is for the first measure of the piece. The flute part is written in G major (one sharp) and the clarinet part is in E-flat major (three flats). Both parts feature a six-note ostinato pattern. The flute part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4. The clarinet part starts with a half note E4, followed by quarter notes F4, G4, A4, B4, A4, G4. The tempo is indicated as moderato.

Ejemplo 1.- *Akahito* compás 1: flauta 2ª y clarinete 1º en si b . *Ostinato 1*.

La voz entra en el compás 2, con cinco de las seis notas del *ostinato*; las melodías de la línea vocal girarán entorno a las seis notas del *ostinato* (ejemplo 2)



**Moderato**

Я бѣ-лы-е цвѣ-ты

Ejemplo 2.- Akahito compás 1-2: voz. *Ostinato 2*.

El *ostinato* es tomado por el piano del compás 6 al final, con leves variantes aunque las mismas seis notas (ejemplo 3)

*p una corda da Ca.*

Ejemplo 3.- Akahito compás 6: piano. *Ostinato 3*.

En el compás 7 entran las cuerdas con sordina, pizzicatos y armónicos; en esta sección los alientos también están haciendo pizzicatos. La línea vocal que se había mantenido en un rango de *si* 5 a *sol* 6, amplía el rango en el compás 9 y 11 a un *si*  $\flat$   $\flat$  (ejemplo 4).

Но снѣгъ пошелъ.

Ejemplo 4a.- Akahito compás 9 voz. *La nieve*.

Не ра-зобратъ гдѣ снѣгъ

Ejemplo 4b.- Akahito compás 11 voz. *Las flores*.

El número cierra de forma similar al compás 2 en la voz, con el motivo del *ostinato* ahora entre el clarinete 1° y el piano (ejemplo 5).

clarinete 1°

Piano

Ejemplo 5.- Akahito compases 12-13 clarinete 1° y piano. *Ostinato*

En los compases 5 y 6 del clarinete 2° hay un pedal de *re*  $\flat$  al inicio de cada compás, mismo que regresa en el compás 8 en el violonchelo y el piano con un intervalo de quinta (*re*  $\flat$  - *la*  $\flat$ ); en esta sección el texto habla de la nieve. En el compás 11 el violonchelo sube la quinta un semitono (tocando *re* y *la* naturales) mientras los clarinetes callan; en esta sección; el texto habla de las confusión entre las flores y la nieve. La pieza termina un

intervalo de tercera en la voz que sugiere el acorde de *do* menor, donde el *do* es tocado por el piano, sólo que éste termina en un *re*  $\flat$ , lo que da la sensación de inestabilidad.

## II *Mazatsumi*

Inicia con una introducción de gran sonoridad y brillo, plagada de escalas que se entremezclan, dando la sensación de los arroyos que caen de las montañas (compases del 1 al 17).

El cromatismo de la pieza se deja sentir desde el segundo compás, con la entrada de la flauta que desciende por semitonos de un *fa*  $\#$  7 a un *re*  $\#$  6. En el compás 3 hay un pedal de *re*  $\#$  que sirve de ancla a las escalas del clarinete que giran en su mayoría entorno a la escala de *Sol* mayor: el pedal de *re*  $\#$  lo sostiene el violín 2º a lo largo de la introducción. La sensación tonal es opacada por el tritono que forma el *Sol* del clarinete 1º con el pedal de *re*  $\#$ .

Los siguientes motivos los llamo de *cascadas*, son varios motivos que se van entrelazando entre sí. El movimiento a lo largo de la introducción se va intensificando y la atmósfera sonora se vuelve muy brillante. Los cambios de compás entre 2/4, 3/4, dan la sensación impetuosa de cascadas.

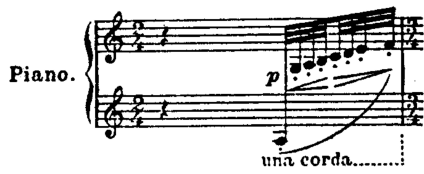
### Motivos de *cascadas*



Ejemplo 6.- *Mazatsumi* compás 2-3 flauta 2ª. *Cascadas cromáticas*.



Ejemplo 7.- *Mazatsumi* compases 3-4 clarinete 1º. *cascada diatónica*.



Ejemplo 8.-Mazatsumi compás 4 piano. Cascada que interrumpe.



Ejemplo 9.- Mazatsumi compás 9 piano. Cascada del sietillo.

Los primeros tres sonidos de la voz en el compás 17 tienen la misma altura que el compás 9 de *Akahito* (ejemplo 10a y 10b), sólo que enarmonizados. La igualdad de sonidos en ambas frases y el significado opuesto del texto está presente también en la sonoridad de ambos números, *Akahito*(ejemplo 10b) en bemoles y piano, mientras la frase de *Mazatsumi* (ejemplo 10a) es con sostenidos, y en forte.



Ejemplo 10a.- Mazatsumi compás 17



Ejemplo 10b.- Akahito compás 9

A partir del compás 17, los cambios de compás son entre 2/4, 3/8, 5/8, y 3/4, donde permanece la corchea igual a corchea. Las cascadas son intensas sólo hacia el final de las frases de la línea de la voz (compases 18-19, 22, 25-26). La línea vocal se maneja en grupos

de negras y corcheas (dos compases de negras, dos de corcheas) dando así movilidad a la sección media del número (compases 20-27). El rango vocal en el que se mueve esta sección es una cuarta justa, en un registro central (que oscila entre el *la* # 5 y el *re* # 6). En la sección conclusiva (compás 28) sube el registro de la voz, ahora en la región aguda (*si* 5 a un *sol* # 6) e intensifica el movimiento en la línea de los alientos. Regresa después la intensidad de la introducción en una sola cascada que sube en el compás 29 iniciando por el diescillo del piano, seguido por la flauta 2ª, después la flauta 1ª, y así en una sucesión descendente de instrumentos y notas que forman una gran ola que desemboca en un pedal de *re* en el piano (ejemplo 11). El número termina con una sucesión de armónicos en los instrumentos (ejemplo 12), que genera un sonido estridente que se relaciona con la música oriental, un sonido liso, de afinación disonante para la práctica occidental, similar al timbre del *koto*<sup>26</sup>.

6МТЬ пер - вымъ бѣ - лымъ цвѣ - томъ  
 les pre - mières fleurs - blan - ches  
*pp som pre*  
*pp*  
 8  
 una corda e Ped.  
 pizz.  
 pizz.

Ejemplo 11.- *Mazatsumi* compases 30-31 tutti. **Gran ola final.**

*Mazatsumi* aunque no tiene armadura, usa alteraciones accidentales en sostenidos, contrario a los bemoles de *Akahito*. La agilidad y variedad de las escalas y efectos de cascadas

<sup>26</sup> *Koto*: Instrumento japonés de cuerda pulsada, cuyo sonido es similar a una cítara.

contrasta con la casi hipnótica repetición del ostinato en *Akahito*: Mientras que en *Akahito* aun está nevando, en *Mazatsumi* ha iniciado el deshielo.



Ejemplo 12.- *Mazatsumi* compás 33 tutti. “Acorde” de armónicos.

Este número es una de las obras más cromáticas de Stravinsky: en el compás 31 tenemos los doce semitonos en un rango de diecisiete notas (ejemplo 13, del vocal score).

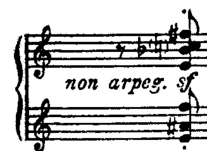


Ejemplo 13.- *Mazatsumi* compás 31 vocal score. **Doce semitonos.**

El número está enmarcado por dos acordes en figuras de octavo por el piano (compases 1 y 32). Ambos acordes son iguales, sólo que el segundo está una octava por debajo del primero. El texto del poema también está enmarcado por dos frases similares “la primavera ha llegado” y “la alegre temporada primaveral” (ver textos y traducciones en el anexo I).



marco de acordes

Ejemplo 14a.- *Mazatsumi* compás 1 pianoEjemplo 14b.- *Mazatsumi* compás 32 piano

### III *Tsaraiuki*

El tercer número es quizá el más disonante del ciclo, la escasez de la escritura da una sensación sonora que asemeja neblina y el texto lo ratifica: “por todos lados se ve como nubes entre las montañas”. En este número Stravinsky prescinde del piano, esto da una sensación de volatilidad al ensamble; la versión instrumental de esta canción fue compuesta antes que la versión para voz y piano, la forma en la que el compositor juega con la tímbrica de los instrumentos bien podría ser una prueba de ello.

*Tsaraiuki* inicia en anacrusa con un intervalo de séptima ascendente, juega con este intervalo siempre a contratiempo (ejemplo 15). A esto se le integra un grupo de quintillos (ejemplo 16) que se presenta en tres ocasiones en los clarinetes (compases 3, 10, 21). Otro motivo lo tiene la flauta, a manera de respuesta al tema de la voz (ejemplo 17).

Ejemplo 15.- *Tsaraiuki* compás 1 piano. **Motivo de la reverencia de las séptimas.**



Ejemplo 16.- *Tsaraiuki* compás 3 clarinete bajo. **Motivo del quintillo.**



Ejemplo 17.- *Tsaraiuki* compases 6-7 flauta 1ª. **Respuesta a la voz.**

El motivo de las *séptimas* tiene una contraparte en un motivo en novenas menores, también a contratiempo, introducido por la viola en la anacrusa del compás 6, para después repetirse en el clarinete bajo del compás 12 (ejemplo 18); cabe mencionar que mientras la viola articula el motivo utilizando alteraciones de sostenidos, el clarinete bajo lo hace con los mismo sonidos, sólo que utilizando bemoles, aquí se combinan de los elementos de los dos números anteriores, los bemoles de *Akahito* y los sostenidos de *Mazatsumi*.



Ejemplo 18.- *Tsaraiuki* compases 5-6 viola . **Motivo de las novenas.**

Las primeras dos frases de la línea vocal emplea sostenidos, mientras las dos últimas frases utiliza los bemoles. Estas dos últimas frases de la voz son de gran dificultad para la afinación; la opción aquí es escuchar atentamente en el compás 13 la flauta 2ª y memorizar su *re # (mi b)*, de esta manera se resuelve la entrada de la voz en el compás 14. La siguiente entrada en el compás 16 también es complicada. Aquí es igualmente recomendable recurrir a la flauta 2ª, que el compás anterior toca el arpeggio del acorde disminuido *si-re-fa*, que la voz retoma como *do b -re-sol b (si-re-fa #)* (ejemplos 19 y 20).



Ejemplo 19.- *Tsaraiuki* compases 13-17 flauta 2ª.

Музыкальный фрагмент, представляющий вокальную линию. Написано на нотном стане с ключом соль-бемоль (F) и ритмом 4/4. Мелодия характеризуется частыми интервалами в треть, что придает ей сложность и выразительность. Под нотами приведены русские слова: 'То виш-ни раз-цвѣ-ли; при-шла же-лан-на-я вес-на.'.

Ejemplo 20.- *Tsaraiuki* compases 14-18 Voz. *Primavera*.

La línea vocal es exquisita, aun en su juego de intervalos de tercera, mismo que podría ser muy sencillo, presenta gran complejidad y dificultad de afinación en el marco general de la obra. Al igual que en las otras dos canciones la melodía del canto guarda una relación de dos frases similares en un registro medio (*Akahito* compases 2-5. *Mazatsumi* compases 20-26) que contrastan con otras dos frases en un registro agudo (*Akahito* compases 9 y 11. *Mazatsumi* compases 29-31). La similitud en la línea vocal de las tres canciones da un toque de sencillez dentro del marco sonoro complejo del ensamble, al igual que los grabados japoneses.

Las tres canciones tienen un motivo constante: En *Akahito* es el ostinato; en *Mazatsumi* las escalas; y en *Tsaraiuki* el fraseo anacrúsico (a contratiempo) de las séptimas y novenas. En las primeras dos la nieve está presente, en la última la primavera ha llegado.



## CAPÍTULO III

### Benjamin Britten: *Les Illuminations* de Rimbaud

*I hear those voices that will not be drowned*

Peter Grimes

Benjamin Britten es uno de los compositores más importantes en la producción musical inglesa del siglo XX, principalmente en lo concerniente a la música vocal: compuso obras para voz y orquesta, voz y piano, coro, coro de niños, ensambles vocales diversos y óperas. Fue también director de orquesta y un talentoso pianista; aunque compuso muy poco para el piano, generalmente lo utilizó para acompañar obras vocales o en ensambles de cámara. Al parecer siempre tuvo una fascinación por las posibilidades musicales inherentes en la palabra,<sup>1</sup> utilizó en sus obras una amplia gama de géneros literarios y diversos idiomas: textos religiosos, medievales, poesía y prosa inglesa, poesía italiana renacentista, poesía francesa, poesía del romanticismo alemán, textos en galés, latín y ruso.

Nació el 22 de noviembre de 1913 en Lowestoft, Suffolk, situado al este de Inglaterra y murió el 4 de diciembre de 1976 en Aldeburgh, Suffolk. Desde niño tuvo gran habilidad para la música – su madre cantaba – y empezó a componer desde los cinco años. Compuso muchas obras durante su infancia a pesar de que no contó con una guía adecuada, fue hasta que cumplió once años que inició sus estudios formales con el compositor y director inglés Frank Bridge, quien tenía un gran interés en la música experimental y estaba familiarizado con la obra de Bartók y Schoenberg. Quizá Bridge fue la primera ventana del joven Britten al gran mundo de la música y sus nuevas tendencias. En 1930 Benjamin Britten ingresó al Royal College of Music, aunque en años posteriores dijo no haber aprendido gran cosa en dicha institución; al parecer había grandes diferencias entre los directivos del RCM y las ideas innovadoras de Bridge, de las cuales Britten era partícipe.

---

<sup>1</sup> Cooke, Mervyn. The Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge, Reino Unido. Cambridge University Press, 1999, pág. 260.

Su gusto por las obras vocales quizá tuvo un sesgo en 1934 cuando escuchó la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, que despertó en él un deseo intenso de ir a Viena a estudiar con el compositor, aunque algunas oposiciones en casa se lo impidieron. En esos años trabajó para la General Post Office Film Unit musicalizando algunas películas documentales, lo cual habría de ser una práctica invaluable en sus posteriores obras para escena. Gracias a su trabajo en la GPO Film Unit conoció a W. H. Auden, quien también trabajaba para la compañía como ensayista y crítico. La mancuerna que habrían de hacer el compositor y el escritor ingleses devendría más tarde en un amplio número de obras vocales con textos de Auden, además se considera que el escritor fue una gran influencia no sólo en los gustos literarios de Britten, sino también en sus ideas sociales, políticas y artísticas.

Fue también durante 1934 cuando conoció al tenor Peter Pears, quien habría de convertirse en su compañero sentimental durante el resto de su vida y su gran inspiración, aunque no fue sino hasta 1937 en que entablaron una amistad. Para 1934 Benjamin Britten había adquirido renombre en la comunidad artística inglesa, ya había compuesto su obra coral *A boy was born*, *Simple Symphony* obra para orquesta de cuerdas basada en algunas de sus composiciones de la infancia y su obra para piano (una de las pocas) *Holiday Diary* dedicada a su maestro de piano Arthur Benjamin. Las oportunidades para el joven compositor se ampliaron y para 1935 tenía una rutina establecida de trabajo, consolidó su estilo y amplió su catálogo de obras.

Ya establecido en Londres y a finales de ese mismo año, Ralph Hawkes de la casa editora Boosey & Hawkes le ofreció a Britten un contrato de publicación, dándole así además de un aumento en sus ingresos personales, la seguridad de que sus obras serían estrenadas. Britten dedicó al editor su siguiente ciclo de canciones para orquesta *Our Hunting Fathers*, compuesta en colaboración con Auden en el verano de 1936. A sus veintitrés años de edad el compositor llegó a un momento crucial de madurez personal, se enfrentó a una vida adulta y a las necesidades y vicisitudes que ésta implicaba. Fue un periodo difícil, sus allegados dicen que siempre tuvo un aura de tristeza y nostalgia, o como diría

posteriormente Peter Pears, “conforme fue madurando, se fue decepcionando cada vez más de las realidades de la vida adulta.”<sup>2</sup>

Britten fue un hombre muy reservado y algo tímido, en realidad era un hombre de ideas conservadoras y se escandalizaba ante la vida que llevaban algunas de sus amistades, entre ellos Auden. Las opiniones del escritor lo perturbaban, la vida de promiscuidad que llevaba también lo alarmaba, aunque lo enfrentaba a sus propias tendencias y necesidades reprimidas. Sin embargo, la homosexualidad del compositor nunca fue pública, inclusive después de que la ley inglesa cambiara su postura al respecto. Llevó una vida personal tranquila y una relación sentimental estable y respetuosa con Pears: Un documental de televisión transmitido en 1980 (cuatro años después de la muerte de Britten) describió su relación como una de “apasionada devoción, fidelidad y amor.”<sup>3</sup>

A pesar de no compartir la desenfadada vida de Auden, Britten admiraba el genio del escritor, y se sentía hasta cierto punto atraído por la forma tan abierta en la que Auden vivía en base a sus creencias. Gracias a él fue que Britten se familiarizó con la poesía de Rimbaud, con quien compartía esa profunda nostalgia por la inocencia perdida. Es quizá por esta nostalgia que en un gran número de sus obras le da un lugar especial a las voces infantiles: *Two-Part Songs*, *A Boy was Born*, *Friday Afternoons*, *Spring Symphony*, *Missa brevis*, *War Requiem*, *A Ceremony of Carols*, *Psalm CL* y *Voices for Today*, entre otras.

Britten tenía un especial gusto por la fuerza de la palabra, y aunque era de esperarse que su producción de ciclos de canciones fuera vasta dada su relación con el tenor Peter Pears, este gusto era ya evidente desde antes que se conocieran. Muchas de sus obras incluyen ensambles vocales diversos: un solista o varios, coro de adultos y coro de niños. Escribió un amplio número de ciclos de canciones, algunas con acompañamiento para piano, varias

---

<sup>2</sup> Headington, Christopher. *Britten*. Reino Unido. Eyre Methuen Ltd., 1981. EUA, Colmes & Meier Publisher, Inc., 1982, pág. 34.

<sup>3</sup> Headington, Christopher. *Op. Cit.*, pág. 35. A time there was [videorecording]: a profile of Benjamin Britten / directed by Tony Palmer ; London Weekend Television in association with RM Productions, Munich. Originally produced in 1980 [Palmer, Tony. *Benjamín Britten: A time there was*. Reino Unido. Kultur, TV 1980. DVD Noviembre 2006]

para ensambles instrumentales diversos y orquesta, al estilo de Mahler: Algunas de sus composiciones denotan la admiración del compositor por Mahler, evocando obras como *Kindertotenlieder*, que por su temática bien podría ser para Britten una de tantas referencias a la inocencia perdida. Existe una referencia en su diario en la cual comenta que entre las diferencias que tenía con su maestro Bridge estaba la opinión de ambos hacia Mahler, para Bridge era al menos “un buen pensador” mientras que a Britten le entusiasmaba escuchar su música (sus sinfonías) en discos – difíciles de conseguir en esa época – .<sup>4</sup>

Para muchos Britten no seguía la tradición musical inglesa, y él por su parte consideraba que el ambiente musical de su país era *amateur*, difería de los gustos de sus contemporáneos que no veían con buenos ojos – o escuchaban con buenos oídos – las obras de Mahler, Stravinsky y Berg. Fue quizá ésta una de las razones por las cuales no fue bien recibido en el RCM durante sus años de estudiante, pero gran parte de su originalidad se debió probablemente a la amalgama de estos elementos del ambiente musical europeo y la necesidad de mostrarse reservado y discreto, encontró así una vía en elementos de otras tradiciones musicales y literarias que lo hacían sentirse con mayor libertad. Es precisamente en sus obras con poesía no inglesa donde se mostró más íntimo y relajado, una práctica poco común en los compositores ingleses quienes preferían emplear su propio idioma en sus composiciones.

Durante la segunda mitad de la década de los 30's, la situación política en Europa era muy tensa y difícil, más aún para jóvenes pacifistas con ideas humanistas, socialistas y liberales, y en este ambiente ríspido en enero de 1939, Auden y Christopher Isherwood se embarcaron rumbo América con intención de no regresar. Auden decía que en esos tiempos los artistas en Inglaterra se sentían “esencialmente solitarios, retorcidos en raíces moribundas”,<sup>5</sup> opinión que Britten compartía. Así, en mayo de ese mismo año Britten y Pears siguieron a sus compañeros al nuevo continente. Este viaje fue un punto crucial en su carrera y habría de ser decisivo en su madurez como compositor. Varias obras importantes

---

<sup>4</sup> Headington, Christopher. *Op. Cit.*, pág. 36-37.

<sup>5</sup> Headington, Christopher. *Op. Cit.*, pág. 43.

datan de este periodo o tuvieron sus orígenes durante los tres años que el compositor estuvo en Estados Unidos, y una de estas obras es precisamente el ciclo de canciones con poesía de Rimbaud, *Les Illuminations*.

Arthur Rimbaud nació en Charleville Mézières en la región de la Champagne-Ardenne en 1854 y murió en Marsella en 1891. Sus obras las escribió entre la edad de siete y veinte años, mostrando siempre una gran habilidad para los idiomas y para la escritura. Un genio para las letras, fue un niño con una infancia triste, un ser humano que sufrió mucho, vivió al extremo y sufrió al extremo. Escapaba con frecuencia de casa y vagabundeaba por París y Bélgica, comía lo que podía y se cree que en uno de tantos viajes sufrió toda serie de abusos, lo que le llevó a un paulatino deterioro emocional y social. Vivió un tórrido romance con el poeta Paul Verlaine, periodo en el cual escribió la mayoría de sus obras maestras. Dicho romance duró dos años y terminó en tragedia, en una discusión Verlaine le disparó a Rimbaud en la muñeca. Verlaine fue apresado y cumplió una condena de dos años, mientras Rimbaud después de una estancia en el hospital siguió con su vida de aventura.<sup>6</sup>

Las obras del joven poeta fueron recopiladas por Verlaine quien las publicó ya que daba por muerto a Rimbaud. Sus *Illuminations* fueron escritas entre 1873 y 1875 durante sus viajes a Alemania, Inglaterra y Bélgica. Se piensa que parte de la obra la escribió durante los años en los que vivió con Verlaine, pero terminó la obra después de terminada dicha relación y también después de escribir *Une Saison en Enfer* (una temporada en el infierno). Rimbaud fue el precursor del simbolismo y del poema en verso libre. Fue una gran influencia para los poetas franceses, músicos y escritores modernos – entre ellos personalidades como Jim Morrison y Bob Dylan, quienes también escribieron varias obras literarias –.

---

<sup>6</sup> Ministère de la culture, Champagne ardennes, Charleville Mecieres [150ème anniversaire d'Arthur Rimbaud](http://www.rimbaud-arthur.fr). 2004/Èvènementiel-Editorial. Acceso 6 de junio de 2007. <<http://www.rimbaud-arthur.fr>>.

Algo distinto a los viajes del joven y aventurero poeta, pero similar en la expectativa de encontrar un mejor lugar y comprensión para su arte, Britten harto y decepcionado de las guerras civiles, el creciente nazismo y las tensiones políticas que desembocarían más tarde en la Segunda Guerra Mundial, veía en América la promesa de un mejor lugar donde su música sería mejor recibida. Su casa editora Boosey & Hawkes tenía oficinas en Toronto y Nueva York lo cual le aseguraba tener conciertos para su música, además sus *Variations on a Theme of Frank Bridge* Op. 10 para cuerdas iban a ser interpretadas por la New York Philharmonic Orchestra en Nueva York. Antes de dirigirse a Estados Unidos, llegarían a Québec después a Toronto y de ahí partirían a Nueva York, donde se hospedarían con la familia Mayer. Para entonces, Britten ya había compuesto, su concierto para piano Op. 13 y estando en Québec terminó su concierto para violín Op. 15, había empezado a trabajar en un ciclo de canciones para soprano/tenor y orquesta de cuerdas – *Les Illuminations* – . El compositor estaba en un buen momento de su carrera, aunque no pasaba por su mejor momento personal. Por diversos motivos, su visita que sólo sería de unas semanas se prolongó a una estancia de dos años.

La salud del compositor y su estado anímico se encontraban débiles, y aunque tenía conciertos para su música, y tenía algunas comisiones para la composición de diversas obras, las críticas por su trabajo no eran buenas. Britten era muy sensible a estas opiniones y la crítica norteamericana prácticamente lo hizo pedazos. Una vez más la decepción, la tristeza y la nostalgia lo invadieron, América no había resultado lo que esperaba. Ese joven corazón aventurero y defraudado por la vida tenía cada vez más cosas en común con Rimbaud.

*Les Illuminations* está dedicada a la soprano Sophie Wyss, quien además la interpretó en su estreno. Tres de los números tienen dedicatoria: *Antique* a “K. H. W. S.” (Wulff Scherchen), *Interlude* a “E. M.” (Elizabeth Mayer) y *Being Beauteous*, la única canción de amor del ciclo a “P. N. L. P.” (Peter Neville Luard Pears). En *Antique* Rimbaud habla de un mítico ser, un hijo del dios griego Pan, llamó mi atención que dedicara esta canción al joven Wulff Scherchen, hijo del director Hermann Scherchen. El compositor lo conoció en

1934 cuando él tenía veinte años y el jovencito trece; surgió entre los dos jóvenes una relación platónica que duró seis años.<sup>7</sup> La atracción que tuvo Britten por los jovencitos de entre trece y quince años también se puede apreciar en la cantidad de obras para voces blancas que compuso (en aproximadamente treinta de sus obras incluye este tipo de voces). Esta mítica edad en la cual los niños dejan de ser niños pero aún no son adultos parece haber sido la etapa a la que siempre quiso regresar el compositor y por la cual sentía una inmensa nostalgia. La forma en la que describe a una especie de fauno en *Antique* evoca a estos seres extraños que somos durante la pubertad.

El ciclo de canciones no fue terminado sino hasta el 15 octubre de 1939, sin embargo se cuenta con algunas fechas de composición individuales, provenientes de los registros de *Boosey & Hawkes*:

VII *Being Beauteous*: Fecha de composición: 16 de marzo de 1939 en Suffolk, Reino Unido

V *Marine*: Fecha de composición: 18 de marzo de 1939 en Suffolk, Reino Unido.

IV *Royauté*: Fecha de composición: 6 de julio de 1939 en Estados Unidos.

II *Villes*: Fecha de composición: 4 de octubre de 1939 en Estados Unidos.

IX *Départ*: Fecha de composición: 4 de octubre de 1939 en Estados Unidos.

VIII *Parade*: Fecha de composición: 9 de octubre de 1939 en Estados Unidos.

La obra completa está fechada el 15 de octubre de 1939 en Estados Unidos.<sup>8</sup>

Se tiene registro de tres canciones más sobre textos de Rimbaud en los archivos de Boosey & Hawkes que datan de julio de 1939: *Aube*, *La cascade sonne*, y *A une raison*. Una cuarta canción *Un prince était vexé* quedó sin terminar.

El estreno de la obra completa tuvo lugar en Londres el 30 de enero de 1940 con Sophie Wyss y la Boyd Neel Orchestra dirigida por Boyd Neel. Dos de las canciones ya habían

<sup>7</sup> Beccacece, Hugo. Britten, guía de la juventud. Domingo 2 de junio de 2006. Acceso 8 de junio de 2007. <<http://www.lanacion.com.ar/819447>>.

<sup>8</sup> The Britten-Pears Foundation 2004. Acceso 7 de junio de 2007. <<http://www.brittenpears.org>>.

sido presentadas con anterioridad por Sophie Wyss: *Being Beauteous* el 21 de abril de 1939, en Queen's College Chambers Lecture Hall, Birmingham, con la Birmingham Philharmonic String Orchestra, dirigidos por Johan C. Hock; y *Marine* el 17 de agosto de 1939, en el Queen's Hall, Londres, con la BBC Symphony Orchestra, dirigidos por Sir Henry Wood.<sup>9</sup> El estreno en Estados Unidos estuvo a cargo de Peter Pears el 18 de mayo de ese mismo año como parte del International Society for Contemporary Music Festival, en Nueva York.

En *Les Illuminations* Britten experimenta con la sonoridad de la orquesta de cuerdas, que ya había probado con éxito en sus *Variaciones* de Bridge. Es un ciclo de brillante virtuosismo, fuerte personalidad y sensaciones contrastantes, que nos lleva de la emoción de una ciudad bulliciosa a la tranquilidad y nostalgia del viajante que debe ya partir, que ha visto y conocido demasiado.

Después de la poesía de Rimbaud, Britten compuso *Seven Sonnets of Michelangelo* Op. 22, ciclo de canciones sobre sonetos de Michelangelo Buonarotti para tenor y piano dedicadas “to Peter” (Peter Pears). Ésta sería la primera obra compuesta específicamente para la voz de Pears y dedicada a él. Es importante resaltar que tanto *Les Illuminations* como los *Seven Sonnets of Michelangelo* son obras en lenguas no inglesas. Britten ya había musicalizado poesía francesa en sus *Quatre chansons françaises* para voz aguda y orquesta con poesía de Victor Hugo y Paul Verlaine a sus escasos catorce años de edad. El genio del compositor para la forma y el texto en música ya era evidente en estas cuatro canciones francesas, y se puede observar en la orquestación una gran influencia de Maurice Ravel.

---

<sup>9</sup> [The Britten-Pears Foundation 2004](http://www.brittenpears.org/?page=britten%2Frepertoire%2Fresults.html&work=111&submit=Find+Now). Acceso 7 de junio de 2007.  
<<http://www.brittenpears.org/?page=britten%2Frepertoire%2Fresults.html&work=111&submit=Find+Now>>.



### Análisis musical: *Les Illuminations*

*Illuminations* de Rimbaud fueron escritas a lo largo del tiempo en el cual este vivió con Paul Verlaine, después de que ambos poetas escaparan y se fueran de viaje por Alemania, Bélgica e Inglaterra; Rimbaud tenía diecinueve años. Años después, en 1886 Verlaine publicó la obra creyendo que Rimbaud ya había fallecido en algún lugar de África, tituló la obra *Illuminations* en base a los manuscritos del poeta. Britten tomó algunos de estos poemas y creó un ciclo para soprano o tenor y orquesta de cuerdas, compuesto en octubre de 1939 durante su estancia en Estados Unidos.

El ciclo se compone de nueve números, de los cuales uno se divide en dos secciones: IIIa y IIIb. En un esquema general, la obra está constituida por dos grandes partes que abarcan del número I al V y del VI al IX respectivamente. Ambas partes tienen entre sí numerosas similitudes en espejo, guardando relación la primera y la última, la segunda y la penúltima, y así sucesivamente. En una gráfica de los números y las tonalidades o acordes en los que gira, la obra se desarrolla de esta forma:

	I	II	IIIa	IIIb	IV	V	VI	VII	VIII	IX
	<i>Fanfare</i>	<i>Villes</i>	<i>Phrase</i>	<i>Antique</i>	<i>Royauté</i>	<i>Marine</i>	<i>Interlude</i>	<i>Being Beauteous</i>	<i>Parade</i>	<i>Départ</i>
Tonalidad inicial	<i>Si ♭ / Mi</i>	<i>Si ♭</i>	<i>Sol</i>	<i>Si ♭</i>	<i>Mi</i>	<i>La</i>	<i>Fa</i>	<i>Do</i>	<i>do</i>	<i>Mi ♭</i>
Tonalidad final	<i>Si ♭</i>	<i>Si</i>	<i>Si ♭</i>	<i>Si ♭</i>	<i>Mi</i>	<i>La</i>	<i>Fa</i>	<i>Do</i>	<i>Si ♭ / Mi</i>	<i>Si ♭ /Mi Mi ♭</i>

Conflicto entre Si ♭ y Mi

Gráfica 1

El carácter general del ciclo es festivo y brillante, los motivos rítmicos son de suma importancia además de recurrentes a lo largo de la obra. Los elementos melódicos provienen en su gran mayoría de arpeggios. La obra es básicamente tonal, aunque hace gran uso de disonancias, cromatismo y en momentos bitonalidad.

El título original de la obra de Rimbaud está en inglés *Illuminations*, fue traducido directamente por los franceses como *Les Illuminations*. Aunque se dude si fue o no sugerido por Rimbaud a Verlaine, el título ha sido aceptado, además de ser muy acertado para la obra: *Illuminations* en su traducción del inglés significa: “iluminación”, “aclaración”, también se utiliza el término para referirse a un “grabado” o la “ilustración” de un libro. En su traducción del francés, el término aporta otro significado a los anteriores, “inspiración”. Todos los términos antes citados son acertados para la obra de Rimbaud, y describen en gran medida las sensaciones plasmadas en la musicalización que de ellas hizo Britten.

## I *Fanfare*

El número I presenta lo que será el conflicto armónico de la obra entre el acorde de *Si b* mayor y el de *Mi* mayor. En los primeros dos compases, la introducción abre con un trémolo de choques de segunda menor y trino, que generan un efecto de *redoble* (ejemplo 1), preámbulo para el motivo con un arpeggio de *Si b* mayor en los violines, que da el efecto de un toque de trompetas (nótese la indicación *quasi trombe* en el compás 3, ejemplo 2 a); a este motivo le llamaré el de la *fanfarria*. Posteriormente el motivo se presenta de manera similar en *Mi* mayor en el compás 6 y en el 13 introduce los arpeggios pero con figuras de tresillos en *Mi* mayor; lo llamaré *fanfarria 2* (ejemplo 2 b).



Ejemplo 1.- *Fanfare* compases 1-2. **Motivo del redoble.**



Ejemplo 2 a.- *Fanfare* compases 3-4. **Motivo de la fanfarria 1**



Ejemplo 2 b.- *Fanfare* compases 13-14. **Fanfarria 2.**

Una característica de la tensión en el conflicto entre *si b* y el *Mi* radica en las notas agregadas, que se ven claramente en el acompañamiento de los ejemplos 2a y 2b. El acorde de *Si b* mayor tiene un *mi* agregado y el acorde de *Mi* mayor un *fa* agregado; ambas notas pertenecen al acorde opuesto, y también son parte del motivo del redoble, generan un choque a distancia de un tritono entre ambos acordes y en la constitución interna del acorde, un choque entre la triada mayor y la notas agregadas, la cuarta aumentada entre el *si b* y el *mi*, y el semitono entre el *mi* y el *fa*.

Algunos de los motivos que se utilizarán a lo largo de la obra son: Los arpeggios de acordes mayores provenientes del motivo de la *fanfarría* y los motivos rítmicos a manera de trinos o trémolos que evocan redobles de tambor. El motivo del *conflicto* que también habrá de presentarse a lo largo de la obra en varias ocasiones está presente desde el inicio, aunque más claramente del compás 24 al 30 (ejemplo 3).



Ejemplo 3.- *Fanfare* compases 24-26. **Motivo del conflicto.**

El motivo de la *clave* en la línea vocal del compás 24 al 31 (ejemplo 4) se repite a lo largo del ciclo en tres veces lugares con las mismas notas, únicamente variando la dinámica; se repite además en los números VI (compases 22-27) y VIII (compases 98-105).



Ejemplo 4.- *Fanfare* compases 24-31. **Motivo de la clave.**

El final del número I no es conclusivo, el acorde de séptima menor sobre *do* no tiene carácter de tónica ni de dominante, además contiene las notas en conflicto. Dicho acorde más bien da la sensación de algo aún por descubrir de lo cual el motivo de la *clave* dice

poseer la respuesta. Este número inicia con las notas *Mi* y termina en *Si*  $\flat$ , las notas del conflicto.

## II *Villes*

La fascinación de Rimbaud por los viajes es evidente en toda la obra, *Villes* es uno de los tres poemas titulados así. Britten – al igual que Rimbaud –, realizó varios viajes a lo largo de su vida, y el ciclo fue compuesto durante una larga estancia del compositor en Estados Unidos. es probable que haya visto la cadena montañosa de los Alleghany a la que se hace referencia al inicio del poema.

El número empieza en *Si*  $\flat$  mayor y abre con un motivo rítmico armónico en 4/4 con figuras de corcheas, cuyos acentos van desplazando la tensión y marcando las cadencias (ejemplo 5): el patrón rítmico se desplaza en una relación de 6 y 2 corcheas, 4 y 4, 2 y 2, 1 y 1, tras lo cual queda en 8:

Ejemplo 5.- *Villes*. compases del 1 al 5. **Motivo rítmico de los acentos.**

La relación armónica de este motivo va de un *Si*  $\flat$  mayor a un *Sol* mayor que desemboca a un *Si* mayor.

El motivo descriptivo del número está en el señalamiento de la voz cuando canta “Son ciudades” (ejemplo 6). Este motivo de las *ciudades* se repite a lo largo del número en siete ocasiones, de las cuales dos están a manera de progresión y en figuras de cuarto (compases 55-56 y 57-58) y una de ellas está incompleta (compás 48); las otras 4 presentaciones comparten figuras similares que la primera exposición, sólo que en distintas alturas (compases 3-6, 13-15, 28-29, 68-70.).



Ejemplo 6.- *Villes* compases 3-6. **Motivo Ciudades.**

Cada cambio de sección se anuncia con una *escala cromática*, ascendente o descendente (ejemplo 7). Estas irrupciones cromáticas se encuentran en los compases 9-10, 24-25, 42, y 81-82.



Ejemplo 7.- *Villes* compases 9-11. **Motivo cromático.**

El motivo rítmico armónico de los *acentos* se va repitiendo hasta el compás 29, donde se rompe esta sucesión a un patrón rítmico de corchea y dos semicorcheas, que dan una sensación de *galope*. La línea vocal toma el motivo de la *fanfarria* en *Si b* mayor (compás 30). Esta sección se extiende hasta el compás 42 donde irrumpe una *escala cromática* descendiente. El rítmico ahora en semicorcheas (compás 43-45) presenta choques de segundas, hasta llegar en el compás 46 al arpeggio de *Fa* mayor en semicorcheas alternándolo con *Re* mayor. La voz retoma el motivo de las *ciudades* ahora en *Fa* mayor (compás 48) y sólo durante un compás, ya que cae al compás 49 en otra sucesión del arpeggio de *Si b* en *staccato* que va del compás 49 al 53 (ejemplo 8).

Ejemplo 8.- *Villes* compases 49-50. **Motivo de staccato.**

Vuelve el motivo de *ciudades* en la voz (compás 55) ahora en *do #* menor y en figuras más cortas, después en el compás 57 en *Re b* mayor, para entrar de nuevo al motivo rítmico de

las corcheas acentuadas en el compás 63 en donde ahora alternan *Do* mayor y *La* mayor. En el compás 68 se retoma el motivo de *ciudades* (similar al compás 30) que hace cadencia en el 69 a *Mi*  $\flat$  mayor, mientras se va disipando el motivo rítmico armónico de las corcheas con una sucesión de acordes que llevan hasta el reposo de *Mi*  $\flat$  mayor a *Do*  $\flat$  mayor del compás 80 al 81 donde retoma el motivo cromático y enarmoniza para terminar en *Si* mayor.

El texto de este número es muy descriptivo, y evoca una ciudad, o más bien ciudades.<sup>10</sup> Se ha especulado a qué ciudades podría haberse referido Rimbaud. La gran cantidad de imágenes que proporciona el texto, colores y texturas son bien transportadas a la partitura, donde el ritmo nos lleva por un viaje donde se saturan los sentidos y resulta difícil centrar la atención en una cosa, ya que ésta nos es arrebatada al segundo por otra aún más llamativa.

### **IIIa *Phrase***

Algo que llamó mi atención desde que empecé a trabajar el ciclo fue que Britten enumerara IIIa a *Phrase* y IIIb a *Antique*. En el orden de los poemas de Rimbaud, estos dos no están unidos ni se presentan sucesivamente, de hecho primero *Antique* y después esta *Phrase*. La razón creo haberla encontrado en la sucesión armónica: *Villes* termina en *Si* mayor, pero *Antique* está en *Si*  $\flat$  mayor, y por la delicadeza de esta última el cambio resultaría muy abrupto. Era necesario un puente, así que Britten “tendió cuerdas de campanario a campanario, guirlandas de ventada a ventana, cadenas de oro de estrella a estrella...”. En *Phrase* hay un juego de quintas justas en las cuerdas que evocan campanadas (ejemplo 9), el ritmo lento y casi estático contrasta fuertemente con el número anterior. *Villes* termina en *Si* mayor, *Phrase* inicia en *Sol* mayor. El juego de las quintas justas en el acompañamiento se complementa al de la voz que va por cuartas, y parte de la tercera omitida en las cuerdas.

---

<sup>10</sup> Ver Textos y traducciones Anexo 2.

Lento ed estatico, (♩ = 80)  
 pp  
 J'ai ten-du des cor-des de clo-cher à clo-cher;...  
 pp ma marcato  
 sempre con Pedale

Ejemplo 9.- *Phrase* Compases 2-3. **Motivo de campanas.**

La canción inicia en *Sol* mayor, la línea vocal se desplaza un tono hacia arriba para llegar a un *La* mayor en el compás 5, rompe su secuencia de cuartas justas y cae en un *Do* mayor en el compás 6 para terminar en *Si*  $\flat$  mayor, deja así preparado el terreno sonoro para el siguiente número.

### IIIb *Antique*

*Gracieux fils de Pan*<sup>11</sup>, la referencia al dios Pan remite a la naturaleza, la lujuria y el desenfreno: hay varias insinuaciones eróticas en este poema, recurrentes en otras obras de Rimbaud.

*Antique* está básicamente todo el tiempo en *Si*  $\flat$  mayor, los contrastes se dan entre la línea del violín y la voz, que cantan la mayor parte del tiempo girando en el arpegio de *Si*  $\flat$  y evocan el tema de la *fanfarria* en los compases 6-9 (similar al ejemplo 12). El acompañamiento está en 6/8 mientras el canto está en 2/4 compases que en ocasiones incluye tresillos. El motivo rítmico y el compás evocan una danza (ejemplo 10), y lo desigual del ritmo a la entrada de la voz y el acompañamiento (compás 3) me hace pensar en la extraña forma de danzar que tendría un ser mítico como el fauno al que describe. Hacia el compás 13 tiene una inflexión a *Do* mayor, después a *la* (compás 17) para ir a un *Re* mayor en el compás 20; en esta sección de *Re* mayor, la línea vocal mueve un poco su figura rítmica a semicorcheas, al estilo de una diana de trompeta, y forma un cuatro contra

<sup>11</sup> *Gracieux fils de Pan*: Gracioso hijo de Pan.

tres con la figura de tresillos en corcheas del acompañamiento y, una vez más, evoca la *fanfarria* (ejemplo 11).



Ejemplo 10.- *Antique* compases 1-2. **Motivo rítmico de la danza.**

Ejemplo 11.- *Antique*. Compás 23. **Fanfarria.**

Después se mueve a una sección similar a los compases 15-17, ahora en *Mi* mayor para pasar a una sección conclusiva, a manera de progresión descendente a partir del compás 33, con una sucesión de acordes que va de *Fa* mayor, a *Mi*  $\flat$  mayor, *Re*  $\flat$  mayor, *La* mayor, *Mi*  $\flat$  y *Si*  $\flat$  mayor. Cierra en una coda en el compás 39 con el arpeggio de *Si*  $\flat$  mayor.

Ejemplo 12.- *Antique*. Compases 34-37, dúo con los violines y la voz.

#### **IV Royauté**

El siguiente número irrumpe y nos saca de la ensoñación del *Si*  $\flat$  mayor del “gracioso hijo de Pan” para inundarnos con un brillante *Mi* mayor. El número IV *Royauté* está la mayor parte del tiempo en *Mi* mayor, recordando aquí el conflicto inicial entre los acordes de *Si*  $\flat$  mayor y *Mi* mayor, pero ahora de un número a otro. El ritmo marcial le da brillo al número,



que presenta un motivo rítmico en tresillos asemejando una *marcha* (ejemplos 13a y 13b). Este motivo de *marcha* sirve de puente para cada sección de la pieza. Aparece primero en el compás 6 como un pedal de tónica que desemboca en una sección *cromática* similar a la del número II *Villes*, éste da la entrada a la línea vocal. El motivo de la *marcha* con un pedal de dominante aparece más adelante, alternando el motivo rítmico entre el acompañamiento y la voz quien lo toma en corcheas (compases 29-32).



Ejemplo 13 a.- *Royauté*. Compás 30. **Motivo de la *marcha*.**



Ejemplo 13 b.- *Royauté*. Compás 31-32.

Presenta después una escala en staccato, diatónica y en grados conjuntos, que desemboca a una sección media en *sol #* menor, que va del compás 44 al 54, donde el motivo rítmico de la *marcha* interrumpe repercutiendo la dominante hasta la cadencia de regreso a *Mi* mayor en el compás 58 y terminando en un diminuendo del compás 69 hasta el compás 80, donde termina con el acorde de *Mi* mayor.

El texto en este número es muy similar a un cuento o farsa, “yo quiero que ella sea Reina” dice un hombre, y ella dice “yo quiero ser Reina”. El texto cuenta con algunos acentos desfasados, lo cual me hace pensar que la razón de estos personajes se encuentra también algo trastocada. Los fraseos en staccato recurrentes a lo largo del número también dan un efecto de risa, de hecho en el compás 42 “ella ríe” con una escala diatónica descendente con staccatos acentuados. El ritmo marcial en este número habla del reinado de esta pareja, después de todo en las grandes ciudades todo puede ser posible... ellos “fueron reyes durante todo un día”.

## V *Marine*

Este poema es uno de los primeros escritos en verso libre dentro de la literatura francesa. Aunque se duda si forma parte o no de *Illuminations*, es usualmente incluido como parte de la obra.

Este número se sostiene gran parte del tiempo en *La* mayor con algunas variantes. El motivo rítmico en este caso asemeja la *hélice* de un barco (ejemplo 14). Britten hizo varios viajes en barco y al momento de componer *Les Illuminations* tenía poco tiempo de haber desembarcado en Canadá, así que los sonidos del barco al romper la olas del Atlántico estaban quizá aún frescas en su memoria.

Ejemplo 14.- *Marine*. Compases 1-2. **Motivo de hélice.**

La línea de la voz tiene un motivo de triadas con acentos, similar al de la *fanfarria*. En este caso la voz va al unísono con los violoncelos; éstos últimos en staccato (ejemplo 15).

Ejemplo 15.- *Marine*. Compases 2-3. Similar al motivo de la *fanfarria*.

El elemento rítmico se sostiene a lo largo del número con unas claras suspensiones de movimiento en el acompañamiento en los compases 8-9, 20-21, y 33-36. Mientras la voz presenta un motivo de escala diatónica que asciende y desciende similar a una *ola*, el motivo de *hélice* queda suspendido en un “acorde” de quintas justas (ejemplo 16).

Ejemplo 16.- *Marine*. Compases 8-9. **Motivo de la ola.**

En los compases 13 al 22 se repite la misma sección inicial, sólo que el motivo al unísono entre la voz y violonchelos similar a la *fanfarria* (ejemplo 15) se presenta desfasado un compás, se genera así un contratiempo que desplaza los acentos a la segunda corchea de cada tiempo (compases 15-19). La parte conclusiva retoma el tema principal similar a la *fanfarria* ahora en negras (compás 23); asciende por semitonos para hacer un descenso cromático (compases 30-32) y concluir después de otra sección de quintas suspendidas (similar al ejemplo 16) con el motivo de *hélice* en *La* mayor.

## VI Interlude

Podría considerársele a esta sección como el punto medio del ciclo, su textura polifónica la diferencia de los anteriores números del ciclo que son más rítmicos y establecidos por bloques armónicos definidos. El número inicia con un fugatto a tres voces (ejemplo 17), donde la tonalidad queda determinada con las entradas de cada voz. A este “tema” se le alterna un motivo contrastante, en *staccato*, mismo que habrá de aparecer en otra ocasión más adelante (compases 4-5 y 9-10). Esta sección no alcanza reposo sino hasta el compás 21 donde cae al IV grado (*Si b* mayor). Retoma el conflicto con *Mi* mayor, entra la voz con el motivo de la *clave* en pianísimo en el compás 22, antecedida por un solo de viola con un motivo de *bordado* (compases 21-22) proveniente del tema de la *fuga* (ejemplo 18), que habrá de concluir el número con la tercera de *Fa* mayor, de la misma manera que inició.



Ejemplo 17.- *Interlude*. Compases 1-3. **Motivo de fuga.**



Ejemplo 18.- *Interlude*. Compases 21-22. **Motivo del bordado.**

La horizontalidad presentada en este número se mantendrá de alguna forma presente en toda la segunda sección del ciclo.

## VII *Being Beauteous*

Una vez más tenemos un título en inglés, “ser de belleza”. Esta canción dedicada a Peter Pears es la única canción de amor en el ciclo.

La orquesta empieza en *Do* mayor en un compás de 12/8 y la línea vocal en 4/4. El acompañamiento se asemeja al motivo rítmico de la *danza* de IIIb *Antique* (ejemplo 10 y 19). La línea vocal presenta de forma recurrente la nota *mi* y fluctúa alrededor de ésta (ejemplo 20); se dice que ésta era la nota más bella en la voz de Pears. El motivo es casi estático, y presenta dos elementos, el arpeggio de triadas (compás 3), y el motivo de los *bordados* (compases 5-6); a este tema de la nota *mi* le llamaré motivo de *belleza*.



Ejemplo 19.- *Being Beauteous*. Com. 1-2. Similar al motivo de la *danza*.



Ejemplo 10.- *Antique* compases 1-2.

**Motivo de la danza.**

Ejemplo 20.- *Being Beauteous*. Compases 1-4. **Motivo de belleza.**

Después de las secciones silábicas del *mi* tenido, se presenta una sección cromática similar a los *staccatos* (ejemplo 21) que igual que en *Villes* sirve para cerrar una sección que concluye en el compás 9 en la dominante, para después extenderse en tres compases modulantes que abren la siguiente sección.

Ejemplo 21.- *Being Beauteous*. Compases 7-8. Motivo similar al de *staccato*, pero cromático (ejemplo 8.- *Villes*)

La siguiente sección media inicia en el compás 13 con el motivo del *bordado* en acompañamiento y voz (ejemplo 22), la sección parece iniciar en *do* menor, aunque después presenta varias escalas que van moviendo los acordes, estas escalas evocan el tema de la *ola* de *V Marine* (compás 14 al 19). Viene una sección a manera de progresión ascendente de intervalos de terceras mayores en los compases 17 y 18, que regresan a *Do* mayor y presentan el motivo de la *belleza* pero ahora disonante y con dos violines solistas. Los compases 22 al 27 sirven como puente entre esta sección media y la recapitulación. En ésta última la voz repercute en la nota *mi* 6 en una línea silábica que se extiende del compás 27 al 31. La sección conclusiva presenta un pasaje donde el motivo de la *belleza* se va insinuando. Inicia con las primeras notas del tema en la viola solista, y después toman el tema completo al unísono una viola y un violonchelo solistas a la octava con el violín solista (ejemplo 23), compases 28-29 y 30.



Ejemplo 22 *Being Beauteous*. Compás 13 los trinos evocan el motivo del *redoble* (ejemplo 1). **Motivo del bordado.**

Ejemplo 23 *Being Beauteous*. Compás 30-31. Motivo de la *belleza* en las cuerdas

En esta re-exposición también se presenta el tema *cromático en staccatos* que extiende aún más la escala cromática descendente hasta una cadencia a *Do* mayor. En el compás 39 hay una pequeña coda, con los motivos del *bordado* en trinos de la sección media y el motivo de la *belleza* ahora tocado por los violonchelos. El número concluye en *Do* Mayor. Esta canción es complicada ya que aunque la mayor parte del tiempo es tonal, tiene secciones

muy cromáticas y con saltos de gran dificultad para la voz. La horizontalidad predominante en el número VI, *Interlude*, de alguna manera está presente en la segunda mitad del ciclo.

### VIII *Parade*

Este número guarda cierta relación con II *Villes*, sólo que aquí el carácter burlesco predomina a lo largo de la obra. Es el único número que está claramente en tonalidad menor, *do menor*, esto quizá en contraste con el número anterior donde se hablaba de belleza, mientras que en este número se tiende más a lo grotesco. Las traducciones del título son variadas, “farsa”, “desfile” y “representación” son algunas de ellas. El poema bien podría estar refiriéndose a algún grupo militares, y las connotaciones eróticas y homosexuales están en gran parte del poema. Se dice que Rimbaud quizá fue violado por un grupo de soldados durante una de sus fugas a París, sirve como testimonio de esto los comentarios de algunos de sus allegados, y al menos claramente en uno de sus poemas *Le cœur supplicé*.

El número abre sobre la dominante, las cuerdas repiten el tema de los *bordados* que gira ahora hacia el tritono (ejemplo 24 a). Éste se alterna con otro motivo de *escalas fragmentadas* (ejemplo 24 b). Éstos serán los dos motivos durante el número, que en esta sección inicial están enmarcados por un tritono.

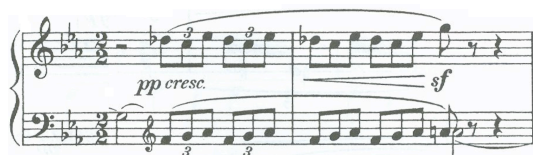


Ejemplo 24 a.- *Parade*. Compás 2-3. **Motivo del bordado.**



Ejemplo 24 b.- *Parade*. Compases 6-7. **Motivo de escala fragmentada.**

Comparando un motivo rítmico armónico de *Parade* con *Villes*:



Ejemplo 24 a.- *Parade*. Compás 2-3. **Motivo del bordado.**



Ejemplo 24 c.- *Villes* compás 51. **Cluster de semitonos**

Ambos guardan similitud, ya que el cluster de semitonos de *Villes*, bien podría ser una forma de tocar bordados verticalmente como un “acorde” (ejemplos 24a y 24c).

Esta sección inicial, a manera de introducción, culmina en el compás 20. La sección “a” inicia con los violonchelos en una especie de *walking bass* que da la sensación de una marcha pesada. Las cuerdas siguen con los motivos del *bordado* y la *escala fragmentada*, teniendo su primera cadencia en el compás 32 donde se resuelve a *mi* menor, ya a partir de allí se repite la parte “a” misma que termina con una cadencia en el compás 42. Sigue una sección bitonal entre *si*  $\flat$  y *La* con los motivos de la *escala fragmentada* en forma ascendente y descendente que ahora giran alrededor del intervalo de quinta justa. Esta sección termina en el compás 56, donde viene una sección más rápida, aún manejando quintas y cuartas justas a manera de progresión ascendente, que culmina en el compás 71 para abrir paso al motivo del *walking bass* en contrabajos, violonchelos y violas. Esta especie de recapitulación concluye con una escala cromática descendente en la voz, empleada en otros números a manera de puente o cierre entre una sección y otra, mientras las cuerdas juegan con el motivo del *bordado* (compases 80-93). Se sigue extendiendo el juego entre el motivo del *bordado* y el de la *escala fragmentada* que una vez más gira alrededor del tritono, esta sección va culminando hasta desembocar con una escala ascendente diatónica al motivo del *conflicto* y la *clave* en el compás 98. El número culmina en una nota *mi* tenida en la voz y las cuerdas con los motivos del *bordado* y la *escala fragmentada*, que pertenece al acorde de *Do* mayor con séptima menor.

Ejemplo 25.- *Parade* compases 50-53, sección media, motivo cromático similar al de *staccato*

## IX *Départ*

Este es quizá el número más cargado de nostalgia, similar a IIIa *Phrase* también de carácter contemplativo. El ritmo fluctúa siempre en compases de octavos: 6/8, 4/8, 5/8, 7/8, con algunos pasajes de tres contra dos entre las cuerdas y la voz. La línea de canto es bellísima, evoca quizá a Debussy, y tiene rasgos de los motivos de la *fuga* en el VI *Interlude*. La pieza está claramente en *Mi b* mayor. Hacia la conclusión del número, y por consiguiente del ciclo, vuelve a surgir el conflicto entre *Si b* mayor y *Mi* mayor, sólo que ahora sí lo resuelve en el último momento, a *Mi b* (compás 22, ejemplo 27).

Ejemplo 26.- *Départ*. Compases 14-16. Última línea del canto.

Ejemplo 27.- *Départ*. Compases 21-24. Solución del “conflicto” a *Mi b*.

Este número presenta el conflicto entre *Si b* mayor y *Mi* mayor, aunque ya no incluye el motivo de la *clave*, mismo que ya no resulta necesario al ser resuelto el conflicto.

El ciclo muestra una correspondencia al espejo entre sus dos partes, y guarda gran similitud o correspondencia entre los primeros números y los últimos. Esta relación queda así:



I <i>Fanfare</i> (Si ♭ / Mi)	II <i>Villes</i> (Si ♭ - Si)	IIIa-IIIb <i>Phrase- Antique</i> (Sol- Si ♭ ) - (Si ♭ )	IV-V <i>Royauté- Marine</i> (Mi) – (La)
IX <i>Départ</i> (Mi ♭ )	VIII <i>Parade</i> (do - Si ♭ / Mi)	VII <i>Being Beateous</i> (Do)	VI <i>Interlude</i> (Fa)

Gráfica 2

La relación entre los números y sus tonalidades es también correspondiente a su carácter, color y textura. La correspondencia entre el I y el IX se da en relación al carácter, siendo el primero una introducción o bienvenida y el último una despedida. Los une un elemento de contraste: ambos números incluyen el tema del conflicto, aunque en el último éste se resuelve a *Mi ♭* mayor. La primera es más armónica, mientras la última es más melódica, sus líneas son a base de escalas mientras en la primera se construyen con arpeggios.

Entre el número II y el VIII las similitudes son de carácter, ambos son números brillantes, de mucho movimiento y llenos de elementos sonoros. El elemento descriptivo de una y otra también es similar, y el choque entre las tonalidades, la primera en *Si* y *Si ♭* y la octava en *do*, me llevan a pensar en el acorde de *Do 7m* con el que concluye el tema del *conflicto* y la *clave* en los números I, VI y VIII.

Entre el IIIa – IIIb y el VII el ritmo juega un papel fundamental, siendo los números que más asemejan una danza. El número IIIa que sirve de puente entre el II y el IIIb también podría tener una correspondencia con el número VIII en el empleo que hace de las quintas, sólo que en este último son disminuidas. Ambos números, tanto el IIIb como el VII, hablan de seres míticos, de extraña belleza, un fauno y un ser que bien podría ser una escultura.

Los números IV-V y VI se unen por un elemento de contraste: la textura polifónica del VI contrasta fuertemente con la textura armónica del IV-V, siendo estos dos de los números

más tonales y armónicos del ciclo. En el cuadro dos se cierra el ciclo con la similitud que guardan entre sí los números I y VI, ambos con una amplia sección instrumental que concluye con el motivo del *conflicto* y la *clave*, sólo que en el primero es en forte y en el sexto en piano.

Aunque al finalizar el ciclo el *conflicto* es resuelto, la sensación de resolución es muy breve, tenue y quizá efímera, probablemente una resolución no del todo contundente. Quizá la *clave* que afirma solo poseer Rimbaud no ha sido aún revelada. Tal vez la respuesta está en otra parte, en el prólogo de *Une saison en Enfer* quizá, donde Rimbaud dice:

*j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit.  
La charité est cette clef.*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “He pensado en buscar la clave del banquete antiguo, donde quizá recuperaría el apetito. La caridad es esa clave.”

## CAPÍTULO IV

### Carlos Chávez: *Otros tres exágonos de Pellicer*

*¿Acaso en vano venimos a vivir, a brotar sobre la tierra?  
Dejemos al menos flores , dejemos al menos cantos*  
Nezahualcoyotl<sup>1</sup>

Carlos Chávez fue uno de los compositores más sobresalientes en el ámbito de la música mexicana moderna de mediados del siglo XX y uno de los compositores mexicanos con más presencia internacional. Encabezó el movimiento nacionalista post-revolucionario en nuestro país, fue trascendental no sólo por sus composiciones musicales, sino también por sus ideas, principios y su labor en todos los aspectos que involucraran a la música: práctico, político y social. Fundó varias instituciones y asociaciones musicales, entre las cuales se encuentran la Orquesta Sinfónica Nacional de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes (ambas en 1947).

Nació en la Ciudad de México el 13 de junio de 1899 y falleció en la misma ciudad el 2 de agosto de 1978. Desde niño tuvo un fuerte interés por la música, y aunque en muchos aspectos fue autodidacta, tuvo una importante guía en el pianista Pedro Luís Ogazón y el compositor Manuel M. Ponce. Aunque Ponce fue su maestro de piano durante cuatro años, la estética musical de ambos compositores habría de ser casi opuesta la una de la otra. A pesar de ello se puede observar una influencia de la obra de Ponce en las primeras composiciones de Chávez, esto probablemente se deba más a una tendencia generalizada en el país que a una influencia consciente del joven compositor. De cualquier manera, la mayor parte de sus primeras composiciones de infancia corresponden a ensayos y prácticas del oficio y no tanto a un desarrollo estético del joven músico.

Estas primeras composiciones son en su mayoría pequeñas obras para piano, compuestas entre sus nueve y doce años. Dado su carácter analítico y crítico, se centró en investigar las bases de la armonía y el contrapunto. Dejo de lado estas composiciones ante una búsqueda sistemática de técnicas específicas que le dieran las herramientas que requería, leyó y

---

<sup>1</sup> Fragmento del poema *Un recuerdo que dejo* de Nezahualcoyotl

analizó varios tratados teóricos y obras de los grandes compositores como Bach y Beethoven, grandes maestros de quienes directamente aprendió. Es quizá, gracias a la poca disposición del compositor a ceñirse a la enseñanza y doctrina de un maestro a lo que se deban sus características singulares y auténticas que habrían de cimentar la incursión de la música mexicana al nacionalismo y modernismo del siglo XX.

Sus obras de juventud abarcan hasta 1921, a este periodo Herbert Weinstock lo denominó “juvenilia”.<sup>2</sup> Su producción durante este periodo es muy extensa, aunque es solamente relevante en lo que respecta al desarrollo musical del compositor. De este periodo se rescatan algunas obras que vendrían a ser incluidas después en el catálogo definitivo de su música y que además sirvieron de preámbulo a algunas obras de madurez del compositor. Entre estas obras se encuentran *Cuatro poemas*, ciclo para voz y piano (1918-20), *Sexteto* para piano y cuerdas, y su *Primer cuarteto* (1921) para cuerdas. En 1921 presenta un primer concierto con sus obras, incluyendo entre ellas su *Sexteto*, algunas obras para piano y canciones; pronto fue tomando la reputación de revolucionario y modernista.

Para comprender un poco el ambiente en el que buscaban abrirse camino las posturas y propuestas musicales de Chávez, habríamos de recordar que México acababa de pasar por la revolución de 1910, que abarcó el período de 1910 a 1921; la Constitución de 1917 presentó aportaciones importantes, siendo la primera en reconocer derechos laborales y garantías sociales. La revolución habría de terminar con el porfirismo, y buscaría también terminar con aquello que evocaba esta etapa. El arte viró hacia el mundo indígena precortesiano, un mundo hasta entonces negado, buscando en él las fuentes de la “renovada” cultura nacional posrevolucionaria. Como parte de esta nueva inquietud surgió en México un movimiento artístico en la pintura de suma importancia para el desarrollo de la cultura moderna, el Muralismo, cuyos principales exponentes fueron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. La búsqueda de una nueva identidad nacional que volviera los ojos a los orígenes indígenas, tuvo como principales

---

<sup>2</sup> García Morillo, Roberto. *Carlos Chávez: vida y obra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pag. 13.

representantes en el ambiente musical a Silvestre Revueltas y a Carlos Chávez; a este movimiento se le denominó nacionalismo.

En 1921 el entonces Secretario de Educación Pública José Vasconcelos encargó a Chávez un ballet basado en un tema azteca. Nació así *El fuego nuevo*, considerada la primera obra de madurez del compositor y se inauguró así su período con mayor número de obras con carácter “indígena”. En esta obra, Chávez creó un discurso nuevo, propio, que no tomó temas indios sino que los construyó a partir de su propia percepción de lo indígena; una obra cargada de primitivismo, ritmo y fuerza interior. Es en opinión de Vicente T. Mendoza “un nacionalismo integral”.<sup>3</sup>

Me gustaría aquí resaltar la relevancia de esta obra en la historia musical mexicana del siglo XX. La mayor parte de la producción musical en México desde el siglo XIX y hasta principios del XX tuvo una marcada influencia del *bel canto* italiano, la música de salón y del romanticismo francés. No hay sino que recordar las óperas de Melesio Morales, los valeses mexicanos de Felipe Villanueva, y la obra para piano de Ricardo Castro. Aunque Ponce había sentado las bases de la idea de música mexicana sustentándolas en su origen popular, no fue sino hasta la obra de Chávez, con *El fuego nuevo*, y Revueltas que el origen indígena de la música tendría su incursión como un valor y carácter nacional.

*El Fuego nuevo* marcó el debut en la música mexicana de elementos y temáticas basadas en creencias y costumbres indígenas de la pre-conquista. El ritual azteca del fuego nuevo vendría a ser premonitorio, ya que este ritual efectuado cada cincuenta y dos años (el siglo azteca), marcaba el final y el inicio de un nuevo período. La obra no habría de estrenarse sino hasta 1930 con la Orquesta Sinfónica de México, en su segunda versión efectuada en 1927. En esta obra el compositor incorporó algunos instrumentos indígenas de percusión que aportarían un amplio colorido a la sonoridad de la orquesta tradicional.

---

<sup>3</sup> García Morillo, Roberto. *Op. Cit.*, pág. 20.

En septiembre de 1922 el compositor se casó con Otilia Ortiz y ese mismo día partieron de luna de miel rumbo a Europa. El viaje tenía la finalidad de entrar en contacto con el ambiente musical europeo, ya que la música nueva que se hacía en el viejo continente no encontraba aún su camino hasta las salas de concierto mexicanas. Chávez habría de relatar lo siguiente de su experiencia: “En Europa las cosas ya están hechas; mi estancia en Europa me convenció de que había que hacer lo nuestro, construir nuestra escena y actuar en ella, realizar lo que se pudiera, mucho o poco, bueno o malo, pero propio y un poco diferente.”<sup>4</sup>

Estados Unidos habría de darle al compositor mucho más vínculos de dónde asirse, y encontró ahí más estímulos para su idea de desarrollo musical en nuestro país. Su primero de varios viajes a Estados Unidos comprendió de diciembre de 1923 a marzo de 1924, y fue durante este primer viaje que se hizo miembro de la International Composers Guild. Lo que atrajo particularmente al compositor en su viaje por América del norte, fueron las posibilidades e importancia de la difusión musical a través de grabaciones, la calidad de los grupos instrumentales y los elementos dinámicos del jazz. A este periodo corresponden los dos ciclos de canciones con poesía de Carlos Pellicer: *Tres exágonos* de 1923 y *Otros tres exágonos* de 1924.

De regreso en México, Chávez organizó una serie de conciertos de obras de vanguardia con el fin de difundir la música contemporánea. En estos programas incluyó obras de Stravinsky y Schoenberg, hasta entonces desconocidos en nuestro país, también música de Claude Debussy, Eric Satie, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Manuel de Falla, Béla Bartók, George Auric, Silvestre Revueltas y algunas de sus propias obras. Con el apoyo de la Universidad Nacional tuvieron como sede el anfiteatro de la Preparatoria – ahora Anfiteatro Simón Bolívar –. El primer concierto se llevó a cabo en diciembre de 1925, como parte de una serie de conciertos que presentaron hasta los primeros meses de 1926 bajo el título de “Nueva Música”, Chávez como director musical, Ricardo Ortega como organizador y entre los interpretes de estos conciertos estuvieron la cantante Lupe Medina de Ortega y el violinista y compositor Silvestre Revueltas.

---

<sup>4</sup> García Morillo, Roberto *Op. Cit.*, pág. 26.

Como era de esperarse, estos conciertos no tuvieron mucho éxito. Desafortunadamente las tendencias del siglo XIX no daban lugar a las nuevas formas y gustos musicales, el prejuicio ante esta “Nueva Música” era tal, que a todo lo que parecía incomprendible y feo se le llamaba debussismo, modernismo, stravinskysmo. Las revistas y libros musicales no llegaban a nuestro país, y la difusión mediante discos de grabación no era aún posible. En este momento Chávez decidió establecerse durante una temporada en Nueva York, para conocer y relacionarse mejor en el medio de la música de vanguardia. Este período comprendió de septiembre de 1926 hasta junio de 1928.

La música de Chávez no era desconocida en Nueva York. La primera presentación de una obra de Chávez en Estados Unidos se llevó a cabo el 8 de febrero de 1925, después de que el compositor hubiera regresado a México tras su primera visita al vecino país. En uno de los conciertos de la Composers Guild, se interpretaron sus *Otros tres exágonos* obteniendo gran éxito con el público y la crítica, consolidando al compositor como líder de la música moderna en México.<sup>5</sup> El éxito del mexicano en su debut norteamericano lo relata Octavio G. Barreda en una carta al compositor:

Tus *exágonos* fueron lo mejor. Más bien lo único. No tienes idea cómo se aplaudió, y la impresión que dejaron. Se habían tocado puras tonterías: Acario Cotapos, Wenner, etc. y la gente estaba cansadísima. De pronto, voz de tenor (muy buena) y una gran sonoridad. Resucitamos. Además, el reclame del programa, y lo exótico del autor *mexicano*, contribuyeron mucho. Los versos fueron muy bien dichos, y aquí le tocó en parte la ovación a Carlos Pellicer. Te aseguro hermano, que el mismo Varèse<sup>6</sup> no se esperaba el éxito. Vas a ver cómo va a cambiar contigo para cuando vuelvas.<sup>7</sup>

En 1923 Chávez ya había musicalizado tres de los *exágonos* del poeta tabasqueño Carlos Pellicer en un ciclo titulado *Tres exágonos* originalmente para voz y piano; hizo

---

<sup>5</sup> Saavedra, Leonora. “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica.” En *Dialogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Yael Bitrán y Ricardo Miranda México, Ríos y raíces, CONACULTA 2002, pág., 125.

<sup>6</sup> Edgar Varèse, organizador del International Composers Guild

<sup>7</sup> Saborit, Antonio. “Mexican Gaities. Carlos Chávez en la Babilonia de hierro.” En *Dialogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Yael Bitrán y Ricardo Miranda México, Ríos y raíces, CONACULTA 2002, pág. 140.

posteriormente, y de forma muy acertada un arreglo para conjunto instrumental de flauta (alterna con piccolo), oboe (alterna con corno inglés), fagot, viola y en la tercera también se anexa el piano. La instrumentación de sus *Otros tres exágonos* es muy similar, la única diferencia radica en no utilizar el piccolo y el corno inglés. El carácter melancólico y apasionado de la primera trilogía crea un fuerte contraste con la soltura y brillo de la segunda. En los *Otros exágonos*, el texto de Pellicer encuentra un verdadero propulsor de los viajes espaciales y los barcos de sus poemas,<sup>8</sup> creando un ciclo de gran inventiva.

Carlos Pellicer nació en Villa Hermosa, Tabasco el 4 de noviembre de 1899 y murió en la Ciudad de México en 1977. El amor a la literatura lo aprendió de su madre, quien le enseñó sus primeras letras. Realizó sus estudios en la Ciudad de México, después en Bogotá, recorrió Sudamérica, Europa y Asia. Fue director de Bellas Artes durante cuatro años y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Fue también presidente del Consejo Latinoamericano de Escritores con sede en Roma.

Los *Exágonos* de Pellicer, son poemas cortos en una estructura que asemeja el haiku japonés,<sup>9</sup> poemas cortos a seis líneas, no a tres como los haikus, de aquí el nombre de exágonos. En esta obra, Pellicer ya evidenciaba su vanguardismo, además de la referencia a elementos orientales y exóticos tan de moda en Europa central a principios del siglo XX. Los *Exágonos* de Pellicer, están fechados en 1941, mientras que los *Exágonos* de Chávez son de 1923-24, muy seguramente el poeta le facilitó los textos al compositor antes de publicarlos.

De cualquier forma, estos poemas de seis líneas sirven a Chávez para componer unas finas miniaturas, muy adecuadas al carácter de los poemas. Los *Tres Exágonos* y los *Otros tres exágonos* forman un ciclo doble de canciones, análogo quizá a la lógica poética de las seis líneas de los *exágonos* (haikus dobles) de Pellicer, en seis poemas o mejor dicho “seis exágonos”. Aunque la línea de canto es delicada, guarda un cierto cromatismo derivado de

---

<sup>8</sup> Ver Textos y traducciones Anexo 2.

<sup>9</sup> Ver explicación de haiku y *waka* japonés en el capítulo de Stravinsky pág. 37.



sus combinaciones de intervalos de cuartas (aumentadas y disminuidas) que se acerca al lenguaje atonal con una tendencia expresionista que nos evoca al *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y a Igor Stravinsky en sus *Tres canciones de la lírica japonesa*.

En la primera canción del segundo ciclo, *El buque ha chocado con la luna*, Chávez juega con elementos rítmicos y efectos del jazz, en *¿Adónde va mi corazón?* el tejido polifónico de la parte instrumental contrasta con la inerte línea vocal que se queda en la repetición de una misma nota larga, dándole a las primeras frases un peso monótono y quejumbroso. La tercera *Cuando el trasatlántico pasaba* es la más larga y densa de las tres canciones. Abriendo con una amplia introducción, este número es el más brillante de los tres y el pasaje virtuoso del piano llega a revestir el tejido ampliando la sonoridad y adjuntándose a un tejido polirítmico de gran complejidad.

La aportación de Chávez al desarrollo artístico en México es muy extensa y significativa, fue un importante funcionario, director del Conservatorio Nacional de Música y de varias agrupaciones musicales. Chávez no sólo aportó al repertorio musical de nuestro país, también escribió algunos libros y artículos; a su labor como funcionario, compositor y escritor también podemos anexarle la de maestro y director de orquesta. Mucho se ha especulado sobre sus posturas absolutistas en relación a la música moderna, es probable que en aras de seguir sus creencias Chávez haya caído en el mismo error que sus antecesores, y buscando construir una identidad nacional partiendo del origen indígena, haya negando el origen mestizo que también nos constituye. Su labor como funcionario de la cultura en nuestro país también ha sido cuestionada, como el título de un artículo de Ricardo Pérez Montfort lo plantea: “Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural”.<sup>10</sup> De cualquier manera, haya sido de una forma u otra, la aportación de Chávez a la historia musical mexicana del siglo XX es de gran importancia y su idealismo juvenil una gran inspiración para la superación y la entrega.

---

<sup>10</sup> Bitrán, Yael y Ricardo Miranda (eds.) *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Ríos y raíces, México: CONACULTA, 2002.

Con un catálogo de más de doscientas obras, la innovación de Chávez en la música mexicana va más allá de enaltecer una tradición o enriquecer un bagaje cultural, pone sobre la mesa las características de expresión propias de un indigenismo al cual él se identificó desde una visión propia y personal como una nueva forma de arte, un arte moderno que no se conforma con una paleontología sonora, y toma de los elementos que le rodean y se sirve de ellos para construir un presente que sirva de cimiento para el desarrollo de una cultura musical nacional que trascienda las fronteras externas e internas de nuestro país.

### ANÁLISIS MUSICAL: *Otros tres exágonos*

Esta fue la primera obra en darle a Chávez un espacio en el ambiente internacional de la música. Estrenada en Nueva York, el ensamble de alientos, viola, piano y voz sigue guardando su frescura. Chávez tomó seis de los exágonos de Carlos Pellicer para ponerles música; de ahí surgieron *Tres exágonos* y *Otros tres exágonos*. Los exágonos de Pellicer son haikus dobles, esto es, pequeños poemas de seis líneas con un determinado número de sílabas en cada línea: el haiku es una forma de poema corto japonés, que consiste en tres líneas de 5-7-5 sílabas. Durante principios del siglo XX surgió el interés en occidente por estas pequeñas y los escritores contemporáneos escribieron muchos de estos haikus modernos; Pellicer innovó al agregarles otras tres líneas y los llamó exágonos.

El ensamble consta de cinco instrumentos y la voz: flauta, oboe, viola, fagot, y piano (el piano solo toca en el último número y el oboe no participa en el primero). Los impulsos rítmicos son fundamentales en esta obra, quizá el único elemento del nacionalismo “indígena” de Chávez presente en esta obra.

#### **I *El buque ha chocado con la Luna***

En este número, el ritmo marcado por las notas repetidas, da una sensación apresurada, frenada por el motivo descendente en el compás 9 (ejemplo 1).



The image shows a musical score for three instruments: flute (top staff), viola (middle staff), and bassoon (bottom staff). The music is in 2/4 time and features a descending chromatic motif. The first staff (flute) starts with a forte dynamic (f) and a fermata over the final note. The second staff (viola) also starts with a forte dynamic (f) and a fermata. The third staff (bassoon) starts with a forte dynamic (f) and a fermata. The motif consists of a descending chromatic scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The label 'motivo del choque' is placed below the bassoon staff.

Ejemplo 1.- *El buque ha chocado con la Luna* compás 9 flauta, viola y fagot

La línea vocal presenta un motivo que consiste en dos líneas, una de las cuales consiste en una escala cromática descendente (ejemplo 2).

*non legato*  
*f staccata*  
*f e non legato*

El bu.que ha cho-ca.do con la Lu-na **el buque**

Ejemplo 2.- *El buque ha chocado con la Luna* compases 7-8 voz.

Los cambios de compás desfasan los acentos, dando una sensación impulsiva.

Cada cambio de línea del texto, trae consigo un cambio musical: La línea 1 va del compás 6 al 8, seguido de un calderón y cambio de compás; el número 2 va del compás 10 al inicio del 12, seguido igualmente de un calderón y un cambio de texto; la línea 3 está en el compás 12 y lo separa de la línea cuatro una respiración marcada para los tres instrumentos y la voz en el compás 13.

La sección del compás 12, en la entrada de la línea 3, hay un motivo rítmico melódico al que denominaré la *danza* (ejemplo 3)

*Banal* ♩ = 63 *non legato*

na ron todos ha. bla. ba. mos en ven. so y nos re fe ri

*f arco Fiz.*

**danza**

Ejemplo 3.- *El buque ha chocado con la Luna* compás 12 flauta, viola, fagot y voz

El motivo de la danza se extiende hasta la entrada de la voz con las últimas dos líneas del texto, mientras los instrumentos “se van a pique” en una escala cromática descendente que culmina con una nota tenida del fagot y la viola (ejemplo 4).

*pique*

Ejemplo 4.- *El buque ha chocado con la Luna* compás 19-20 flauta, viola, fagot y voz.

La línea vocal en este número no es muy complicada de trabajar, siempre y cuando se analice bien su construcción melódica, ya que siempre hay alguna referencia para guiarse.

## II ¡Adónde va mi corazón!

Este número deja a la voz en una nota tenida de *do* 6 durante las primeras dos líneas del texto (compás 1-10). Los instrumentos mientras tanto, van dando movimiento en contraste con la monotonía de la voz: El ritmo del fagot le da un carácter de pasos. La tercera línea es hablada *buenas noches doña desilusión* y esta línea detona el estallido del compás 13 (ejemplo 5)

*pique*

Ejemplo 5.- *¡Adónde va mi corazón!* compases 13-14 flauta, oboe, viola, fagot y voz.

El contraste de esta sección con la anterior, marca claramente la división en tres y tres (haiku doble). Al final del número, la voz termina moviéndose paralela a la flauta solo que a un tono de distancia (ejemplo 6)

*Viv. Mosso* ♩ = 76

*p cresc* e-di-fi-car *mf*

*p cresc* *mf* *edificar*

Ejemplo 6.- ¡Adónde va mi corazón! compases 18-19 flauta y voz

### III Cuando el trasatlántico pasaba

El tercer número es el más dinámico, incluye todos los instrumentos del ensamble. El inicio es muy etéreo, con trémolos en la viola y un tema lírico entre la flauta y el oboe (ejemplo 7).

*alientos tema lírico*

Ejemplo 7.- Cuando el trasatlántico pasaba compases 7-9 flauta y oboe.

La voz entra en el compás 10, con un cambio de compás a 5/4 y un tempo más rápido. Esta sección tiene su clímax en el compás 12, con una serie de acciaturas en staccato generando una densidad sonora de gran estridencia, finalizando así la primera de las dos secciones de tres líneas (ejemplo 8).

(3-2) *rall poco*  
*sempre dim.*  
 no sa  
*stacato.*  
*stacato*  
*stacato*  
*stacato*  
*non legato*  
 clímax estridente

Ejemplo 8.- Cuando el trasatlántico pasaba compás 12 tutti

La dinámica al finalizar la sección anterior y al iniciar la siguiente, es en fortísimo, que va y decae hasta el compás 17, en la entrada de la línea 5 del texto en la voz del compás 18 (ejemplo 9)

di en do mos Sard. wiches y cham. pa. que sirenas

Ejemplo 9.- Cuando el trasatlántico pasaba compases 19-20 voz

El motivo de las sirenas es imitado por la flauta en el compás 20 una tercera arriba (ejemplo 10).

*p* sirenas

Ejemplo 10.- Cuando el trasatlántico pasaba compás 20 flauta

En el compás 21 hay un regreso al tema inicial, solo que el motivo lírico que presentó la flauta en un inicio lo tiene ahora el oboe (ejemplo 11)



Ejemplo 11.- *Cuando el trasatlántico pasaba* compás 21 oboe

Regresa la agitación en el compás 24 y la línea del texto número 6 dice refiriéndose a las sirenas “¿Porqué nunca se acercarán a las costas?” culminando así el ciclo en una sucesión de arpeggios en el piano y trémolo en la viola.



## CAPÍTULO V

### **Hans Werner Henze: *Drei Fragmente nach Hölderlin***

*Everything moves towards theatre, and thence returns again.*

Hans Werner Henze<sup>1</sup>

Herederero de una amplia tradición musical, Hans Werner Henze es uno de los compositores de ópera moderna vivos más influyentes y respetados en la producción musical actual. El catálogo de sus obras es amplio, abarca todas las formas tradicionales que van desde la ópera, ballet, música orquestal – destaca su ciclo de diez sinfonías – , conciertos, música de cámara y ciclos de canciones, donde muestra desde sus obras más tempranas un talento lírico innato. En sus composiciones podemos ver influencias de la música de Stravinsky, Hindemith, Schoenberg y Britten, emplea técnicas compositivas que van desde el atonalismo, serialismo y dodecafonismo, hasta elementos del jazz y la comedia musical.

Nació el primero de julio de 1926 en Gütersloh, Alemania; fue el mayor de seis hermanos. Su padre era maestro en una escuela, dirigía al coro de trabajadores y al ensamble de metales, además tocaba la viola en una orquesta de cámara local. Ante el creciente nazismo, las ideas conservadoras de su padre se fueron acrecentando, la escuela donde trabajaba cerró y la familia se mudó al pequeño poblado de Dünne, los libros prohibidos desaparecieron de casa dejando el lugar a propaganda del partido nazi, la educación religiosa también cesó y los hijos mayores fueron obligados a usar el uniforme de las juventudes hitlerianas.

Henze por fortuna tuvo – a través de la radio – un vínculo con la música que tanto deseaba aprender. Conoció la obra de Mozart gracias a los programas de música clásica, después le regalaron el libro de Anna Magdalena Bach, lo que incrementó su deseo de dedicarse de lleno a la música. Formó un ensamble con algunos niños de la escuela y comenzó a hacer sus propias composiciones. Tomaba clases de piano y teoría musical una vez por semana y

---

<sup>1</sup> Palmer-Füchsel, Virginia. “Henze, Hans Werner.” *The New Grove Music Online*. L. Macy (ed.) Acceso 19 de septiembre de 2006.

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.12820#music.12820>>.

poco a poco su maestro le permitió acompañarlo a un círculo de música de cámara con un grupo en una familia semi-judía, círculo al cual el joven asistía a espaldas de su padre. Para cuando éste lo descubrió, el joven Henze junto con un amigo, ya había obtenido acceso al cuarto de libros prohibidos en una librería cercana, y había entrado en contacto con las obras de George Trakl, Frank Wedekind, Franz Werfel, Hugo Von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Bertolt Brecht, cuyas ideas socialistas y pacifistas fueron fortaleciendo las posturas socio-políticas del compositor.

En 1942 ingresó a la escuela de música en Braunschweig donde estudió piano, percusiones y teoría musical. Empezó a trabajar como pianista acompañante de otros estudiantes y del coro de la catedral; así ganó un poco de dinero extra y obtuvo una invaluable experiencia práctica. Fue timbalista de la orquesta lo que le permitió conocer la tradición orquestal desde sus bases más profundas. El compositor no se perdía ningún concierto, y las óperas de Mozart se convirtieron en su estándar de belleza estética. Consideró que las sensaciones que estas obras le produjeron, contrastaron con las impresiones de la situación en la que se encontraba Europa durante la primera mitad de la década de los 40's; además la libertad que experimentaba al estar fuera de la estricta disciplina de la casa de su padre, lo ayudó a disfrutar de aquello que él tanto anhelaba.

Su padre se enroló como voluntario para el ejército en 1943, fue enviado al frente y ya no regresó jamás. Henze se incorporó al ejército por obligación (como la mayoría de los jóvenes mayores de diecisiete años) y por fortuna escapó del combate al ser elegido para un equipo de filmación militar. En Praga el equipo al que pertenecía el compositor fue capturado, y éste pasó el resto de la guerra en un campo de prisioneros británicos. Henze tomó esta oportunidad para aprender inglés y relacionarse con el mundo fuera de lo que el consideraba su verdadera prisión, la alemana en la cual vivía; siempre mostró un gran desprecio por el nazismo, ya que como diría años después “todo lo que el fascismo persigue y odia es hermoso para mí”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Palmer-Füchsel, Virginia. *Op. Cit.*

Después de la guerra regresó al lado de su familia establecida ahora en Bielefeld, y tomó sus nuevas responsabilidades de primogénito. Además de trabajar para ayudar en el sustento familiar, entró de voluntario el teatro de Bielefeld como pianista repasador, e hizo buenas amistades que lo apoyaron en su carrera musical. Motivado por estas amistades, conoció en Heidelberg a Wolfgang Fortner, quien lo aceptó como su alumno de composición. En el verano de 1946 asistió al primer curso de verano en Darmstadt para la música nueva, donde compuso su *Kammerkonzert*. Después habría de adentrarse en las técnicas composicionales de vanguardia, el serialismo, y las técnicas de doce tonos. Fue tomando un gusto especial en la música de Bartók, Berg y Stravinsky.

Durante la segunda mitad de los 40's y principios de los 50's Henze estaba en los inicios de su carrera profesional y con más comisiones de las que podía aceptar; obtuvo sus primeros éxitos y consolidó un estilo propio. Durante este periodo optó por distintas corrientes musicales unificando diversos elementos tonales con la técnica dodecafónica. Empezó con sus primeras obras para el teatro musical, y compuso sus obras para ballet: *Wundertheater* y *Jack Puding*.

En la década de los 50's Henze tuvo una serie de comisiones para música dramática de varios estilos, entre éstas una adaptación de *Manon Lescaut* para ópera, a la que el compositor tituló *Boulevard solitude* (1950, estrenada hasta 1952). Ocupó la dirección artística del ballet de Hessisches Staatstheater de 1950 a 1953, lo cual le abrió un amplio panorama de nuevos proyectos, de los cuales pocas composiciones fueron tomadas en serio por el compositor, llegó incluso a retirar algunas de éstas de su catálogo de obras.

Las cosas no fueron sencilla para Henze dadas sus ideas marxistas-comunistas y su orientación sexual. Algo estresado por la vida que llevaba, el compositor se mudó a Italia en 1953. Fue en su casa, en las costas de la isla italiana de Ischia, donde compuso su *Ode an den Westwind* basada en cinco sonetos de la oda homónima de Percy Bysshe Shelley, donde el violonchelo “canta” los textos en una especie de poesía instrumental. Éste sería

uno de los primeros acercamientos del compositor a la interacción de texto y música instrumental.

Esta relación siempre controversial entre palabra y música es un elemento con el cual Henze siempre ha sabido comulgar, ha sido, además uno de los elementos más apreciados en sus obras, cargadas de un lirismo presente inclusive desde su época serialista y dodecafónica de Darmstadt. En una declaración de Henze a este respecto, el compositor expresa:

El idioma y la música son dos esferas paralelas que con frecuencia se conectan; más de la mitad de la música existente consiste en musicalizar palabras. Esta relación tiene diversas formas; en ocasiones la música toma violentamente al idioma y en su abrazo lo aplasta, o en ocasiones el idioma quiere tomar a la música; ambos pueden degradarse, pero también pueden enaltecerse uno al otro.<sup>3</sup>

Durante los años de 1952 a 1955 el compositor trabajó en la ópera *König Hirsch* basada en un cuento de hadas de Carlo Gozzi, con libreto de Heinz von Cramer. La obra sirve de diario composicional, ya que en ella a lo largo de los tres años que duró en escribirla, se pueden apreciar los cambios en el estilo de Henze y la influencia que el ambiente italiano fue ejerciendo en el compositor; cómo pasó de la técnica dodecafónica, a un estilo más sencillo y lírico. La melodía es un elemento que ha maravillado a Henze y ha enriquecido, en opinión del mismo compositor, sus medios expresivos; las relaciones interválicas simples de las cancioncillas o inclusive los gritos en las calles fueron haciendo su irrupción en la estética musical de Henze, quien fue tornándose a una forma melódica primaria para así lograr acercarse al escucha. Más adelante habría de dedicarse a obras de carácter popular y menos complejas, basándose en elementos del rock que le permitieran un mayor contacto con el público.

Mientras aún componía *König Hirsch* escribió cuatro obras para orquesta: *Quattro poemi* (1955), comisionadas por la ciudad de Darmstadt para el décimo curso de verano de música nueva. Con esta obra Henze declaró su independencia con la escuela de Darmstadt. Como

---

<sup>3</sup> Conferencia respecto a la relación entre la música, el texto y los signos. 1959. Palmer-Füchsel, Virginia. *Op. Cit.*

parte de su nuevo contacto con Italia, en 1956 compuso *Fünf neapolitanische Lieder* dedicadas al barítono Dietrich Fisher-Dieskau y al poeta Ingeborg Bachmann. En 1957 escribió *Nachtstücke und Arien* obra para voz y orquesta en tres movimientos, dos de ellos con textos de Bachmann.

En 1958 al compositor le fue comisionada una obra por la North German Radio, dando así origen a *Kammermusik*. Ésta es una obra de cámara que consiste en una serie de números para distintos ensambles y solos de guitarra, entre los cuales se encuentran los *Drei Fragmente nach Hölderlin* para guitarra y voz. Consta originalmente de doce movimientos para guitarra, voz, y un octeto conformado por; clarinete, corno, fagot, dos violines, viola, violonchelo y bajo. Los doce movimientos pueden seccionarse en cuatro partes de tres movimientos cada una; tres movimientos para la guitarra sola *Tentos*,<sup>4</sup> tres movimientos para el octeto, tres movimientos para la voz y la guitarra, y tres movimientos para el ensamble completo. Los movimientos de las cuatro secciones se encuentran alternados a lo largo de la obra: los números pares corresponden a los ensambles con voz. Posteriormente, en 1963 Henze compuso un último movimiento en honor al cumpleaños número setenta de Josef Rufer,<sup>5</sup> cerrando así el ciclo.

La agrupación de los movimientos es la siguiente:

I Prefazione para octeto

II *In lieblicher Bläue* para voz y guitarra

III Tiento I para guitarra

IV *Innen aus Verschiedenem entsteht* para voz, guitarra y octeto

V Tiento II para guitarra

VI *Es findet das Aug'oft* para voz, guitarra y octeto

VII Sonata para octeto

VIII *Möcht ich ein Komet sein?* para voz y guitarra

IX Cadenza para octeto

---

<sup>4</sup> Los *Tentos* son una forma musical del renacimiento español y se refiere a obras instrumentales en formas libres de considerable dificultad.

<sup>5</sup> Josef Rufer fue alumno de Schoenberg y fue el primero en catalogar la obra del compositor de la segunda escuela vienesa. A él le debemos los primeros escritos sobre el dodecafonismo.

X *Wenn einer in den Spiegel sieht* para voz y guitarra

XI *Tento III* para guitarra

XII *Wie Bache reißt das Ende von Etwas mich dahin* para voz, guitarra y octeto

XIII *Epilogo – Adagio –* para el quinteto de cuerdas

Aunque la obra tiene una estructura muy clara y lógica en su construcción conformando un gran ciclo de música de cámara, es muy raro que ésta se presente completa dada la elevada dificultad de los movimientos para la voz y la guitarra: Su representación en ensambles separados es más usual, ya sean los tres *Tentos* para guitarra sola, los tres *Fragmente* para guitarra y voz o los tres ensambles para el octeto.

El texto del *Kammermusik* de Henze, es tomado de un Himno conocido por sus primeras líneas como *In Lieblicher Bläue* (en un azul encantador), atribuido al poeta alemán Friedrich Hölderlin. En ésta obra vemos trazos de las tendencias italianas y griegas; las primeras concernientes al empleo de un dodecafonismo libre y más lírico, y las segundas ligadas al gran poeta del romanticismo alemán: La relación de Hölderlin, Henze y Grecia es redonda, en un cruce de culturas, como habría de decir el compositor “... yo pensaba en Hölderlin estando en Italia, así como Hölderlin pensaba en Italia cuando estaba en Wurtemberg”.<sup>6</sup>

Friedrich Hölderlin nació en Lauffen-am-Neckar el 20 de marzo de 1770 y falleció en Tübingen el 7 de junio de 1843. Considerado uno de los más grandes poetas alemanes, fue compañero y amigo de los filósofos Georg Hegel y Friedrich Schelling, fue también amigo de Friedrich Schiller. Escribió en verso libre, no en rima, y hay en su obra gran influencia de la cultura griega, misma que el poeta admiraba y evocaba en sus escritos. Escribió la gran novela epistolar *Hyperion*. A principios del siglo XIX empieza a perder la razón y después de estar un tiempo en una clínica donde le diagnosticaron demencia pacífica, fue acogido en la casa de un ebanista de nombre Zimmer, donde vivió los últimos 37 años de su vida recluido en una torre. El escritor se llamaba así mismo “Scardanelli”. La obra de

---

<sup>6</sup> Palmer-Füchsel, Virginia. Op. Cit.

Hölderlin fue prácticamente olvidada durante muchos años, redescubierta a principios del siglo XX, considerada para muchos una gran influencia.<sup>7</sup>

*In Lieblicher Bläue* fue tomado de la novela *Phaethon* (1823) del escritor Wilhelm Waiblinger (1804-1830): Durante la década de 1820, Waiblinger solía visitar a Hölderlin en su torre, y se presume que fue en una de estas visitas donde transcribió el manuscrito del poema *In Lieblicher Bläue*, aunque dicho poema no se encuentra en los manuscritos originales de Hölderlin. La autenticidad del texto no es comprobable, pero los investigadores concuerdan en que éste cuenta con todas las características y estilo de Hölderlin.<sup>8</sup> Al parecer el poema pudo ser escrito durante la etapa de locura del poeta. Se cree que el texto, transcrito en prosa por Waiblinger, estaba originalmente en verso según un esquema pindárico<sup>9</sup>

El estilo pindárico se caracteriza por movimientos rápidos, transiciones abruptas y saltos en su materia poética, emplea un elevado lenguaje y está saturado de elementos retóricos e imágenes. Goethe y Hölderlin lo consideraron un estilo que simbolizaba la libertad del genio creador: Dicho estilo guarda un fuerte paralelismo con las tendencias musicales que surgieron a principios del siglo XX. La línea vocal de los *Fragmente* es muy virtuosa y complicada, abarca un rango que supera las dos octavas, de un *la*  $\flat$  4, a un *si*  $\flat$  6 (en tesitura de soprano). A la dificultad del rango vocal, se le anexan varios retos más y quizá mayores que el anterior: los diversos efectos sonoros que pide la partitura como los pianísimos en notas muy agudas, los glisandos y las frases muy largas y delicadas en una impecable línea que demanda un gran dominio del legato. Hans Werner Henze en su *Kammermusik* se mantiene dentro del marco de la escuela atonal en la cual se había manejando durante los últimos años, aunque ya con algunos elementos tradicionales: el lirismo de la línea vocal y el acompañamiento para guitarra de los *Fragmente* donde evoca las canciones de John Dowland. La obra completa está dedicada al compositor Benjamín

<sup>7</sup> Lawitschka, Valérie. Op. Cit..

<sup>8</sup> Recillas, José Manuel. “Tres poemas inéditos de Hölderlin”. *La jornada semanal*. 21 de enero de 2007. Acceso 12 de enero de 2007. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/21/sem-poemas.html>>.

<sup>9</sup> Píndaro: importante poeta lírico de la Grecia clásica (c.518ac - c.438ac).

Britten, por quien Henze sentía una gran admiración y con quien compartía muchas de sus posturas pacifistas impregnadas en su música.

*Kammermusik* – como muchos de los conciertos y obras de cámara de Henze – fue escrita para intérpretes específicos: el tenor Peter Pears y el guitarrista Julian Bream, quien ayudó al compositor a preparar las partes para guitarra. En algunos de los pasajes de los *Fragmente* parece que el compositor pensó en algunas de las cualidades de la voz del tenor Peter Pears, sobretodo en aquellas frases que giran alrededor del *mi*  $\flat$  6, a decir de Britten, “su nota más hermosa”. Otra de las características de la línea de canto en los *Fragmente*, son los saltos de intervalos que superan la octava y algunas series de arpeggios de gran virtuosismo que abarcan también más de la octava y cuya nota inicial suele estar por debajo del *do* 5. Algunas de estas líneas remiten a escrituras típicas para el violín o la viola, sobre todo el final de *In lieblicher Bläue* donde Henze concluye con un amplio melisma de seis compases sobre la primera sílaba de la palabra “Schönheit” (belleza).<sup>10</sup>

La colaboración de Julian Bream en la realización de las secciones para guitarra del *Kammermusik* motivó al compositor para escribir su primera de dos sonatas para guitarra sola tituladas *Royal Winter Music* (1975-76): la primera sonata está estructurada en seis movimientos que explotan las capacidades dramáticas, técnicas y musicales de la guitarra, basándose en los personajes de Shakespeare. La segunda sonata shakesperiana la compuso en 1979 y consta de tres movimientos. Estas dos obras son de gran belleza expresiva y ocupan – junto con los tres *Tentos* – un lugar importante dentro del repertorio para guitarra.

Después de su *Kammermusik*, Henze compuso ese mismo año – aún bajo la textura musical de la obra de cámara – la ópera *Der Prinz von Homburg* dedicada a Stravinsky basado en la adaptación hecha por Bahmann de la obra de Heinrich von Kleist. La obra está basada en la oposición entre la realidad y los sueños, la libertad y la obligación, la elección y la

---

<sup>10</sup> Ver Textos y traducciones en el Anexo 2.



compulsión, Henze combinó dichos elementos en una tensión entre las voces y los instrumentos, haciendo una mezcla entre los lenguajes polifónico-contrapuntísticos y homofónico-líricos, serialismo estructural y tonalidad libre.

La producción musical de Henze es muy extensa, abarca un gran número de óperas, conciertos, ciclo de diez sinfonías (que el compositor considera cerrado), y diversos ensambles de cámara. Me gustaría destacar tres obras que llamaron mi atención ya que guardan relación con el programa de titulación que presento en esta investigación: *Being Beauteous* (1963), *El Cimarrón* (1970), y *Voices* (1973).

La cantata *Being Beauteous* fue compuesta en 1963 para soprano coloratura, arpa, y cuarteto de violonchelos. El texto es el enigmático poema – del mismo nombre – tomado de *Illuminations* de Rimbaud, es el mismo que ya había musicalizado Britten en su ciclo *Les Illuminations*. Esta es una obra más que guarda una relación a la obra del compositor inglés, a quien Henze siempre admiró. En *Being Beauteos*, Henze se sirve de varias técnicas tonales dentro de su lenguaje atonal, balanceando un contrapunto estricto con las coloraturas de la línea vocal, que a su vez juega una danza eterna con el arpa.

Después de una crisis personal debido al exceso de trabajo, Henze cayó en un periodo de fuerte activismo musical, del cual no se había despojado del todo. Una de estas obras que corresponden a una etapa de gran simpatía del compositor hacia Cuba, es *El Cimarrón*, una de las obras de cámara más frecuente en las salas de concierto. Compuesta para el barítono afro-americano William Pearson, una amplia selección de flautas por Karlheinz Zöllner, el percusionista japonés Stomu Yamash'ta y el guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer, basada en la huida del esclavo Estaban Montejo en una adaptación libre por Magnus Enzensberger de la novela documental de Miguel Barnet, la obra combina una amplia cantidad de efectos vocales, como el falsete, silbidos, gritos, chasquidos, canto y risas. En los *Fragmente* encontramos algunos efectos vocales – mucho más discretos que en *El Cimarrón* –, aunque quizá la relación más directa

Otra obra vocal de carácter político compuesta en 1973 reúne una colección de poemas de protesta, resistencia socialismo y comunismo. El ciclo de veintidós canciones para mezzosoprano y tenor fue titulado *Voices*, en él reúne obras en español, inglés, alemán e italiano de diferentes escritores en el estilo musical ecléctico de Henze. Esta forma de tomar obras de distintos autores bajo una misma temática me recuerda a *Serenade* donde Britten recopila poesía de diferentes autores y épocas en una misma temática mística del sueño y la noche.

El compositor vive actualmente en Italia, cerca de Roma y sigue activo. El 2 de marzo de este año se presentó el estreno tardío de su ópera *Boulevard Solitude* en el Gran Teatro del Liceu en Barcelona, contando con la presencia del compositor quien recibió una gran ovación de parte del público.<sup>11</sup> Su más reciente ópera *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* fue estrenada en el festival de Salzburgo en el verano de 2003 con gran éxito.

El compositor confirmó los rumores de que está por completar una ópera titulada *Phaedra* comisionada por la Staatsoper Unter den Linden Berlin para el festival de Berlín en Bruselas,<sup>12</sup> a estrenarse el próximo mes de septiembre. La ópera trae una vez más la marca de Britten en la obra de Henze, quien curiosamente eligió para este próximo estreno el mismo tema y título de la última obra vocal de Britten, *Phaedra* Op. 93 compuesta en 1975. La estrecha relación de ambos compositores con las obras vocales y en especial la ópera es muy marcada. Refiriéndose a sus obras para el escenario Henze dijo en alguna ocasión:

En mis obras para teatro nunca he dejado completamente la tonalidad, ni siquiera en mis obras más tempranas. Mi música está alimentada por exactamente este estado de tensión: el abandono de la tonalidad tradicional y el regreso a ella. En vez de “tensar un arco”, aquí se trata de una especie de “tensar el oído”.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Meléndez-Haddad, Pablo. *Henze y la soledad*. Diario ABC.es, sección espectáculos, 4 de marzo de 2007. Acceso 10 de junio de 2007. <[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-03-2007/abc/Espectaculos/henze-y-la-soledad\\_1631791188795.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-03-2007/abc/Espectaculos/henze-y-la-soledad_1631791188795.html)>.

<sup>12</sup> Chester Musica and Novello & Co. Management, Promotion, Copyright, Editorial, Film & TV. Londres. Acceso 11 de junio de 2007. <[http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2432&State\\_3041=2&workId\\_3041=14609](http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2432&State_3041=2&workId_3041=14609)>.

<sup>13</sup> Palmer-Füchsel, Virginia. Op. Cit.

**ANÁLISIS MUSICAL**  
***Drei Fragmente nach Hölderlin***  
**Hans Werner Henze**

En una reseña a un concierto como parte del Festival Romaeuropa de 1991 donde se presentaría *Kammermusik*, Hannsjörg Pauli menciona la prohibición del compositor para interpretar dicha obra por separado, argumentando que el ensamble en su totalidad guardaba una relación íntegra e indivisible entre sí, girando de un número al otro con relaciones motivicas que llevaban el hilo conductual de la obra completa. Ante esto Pauli menciona que de no ser así, habría titulado la obra *Drei Tentos e Oktett*. La edición que se empleó en el presente análisis fue publicada por la casa Schott y lleva como título *Drei Fragmente nach Hölderlin / Drei Tentos aus, Kammermusik 1958* con copyright fechado 1960. Se puede deducir por consiguiente, que de haber una prohibición expresa del compositor en relación a representaciones individuales de cada segmento del ensamble, no tendríamos acceso a una partitura que solo incluyera los *Tentos* y los *Fragmente*, máxime si dicha casa editora publica la mayor parte de la obra de Henze.

De cualquier manera, sería sumamente interesante analizar la obra en su totalidad, aunque este no será el objetivo del presente análisis. El actual trabajo pretende elaborar un análisis formal de la obra, sobre todo desde el punto de vista vocal, enfocado a las dificultades técnicas que presenta para la voz y los puntos de similitud y apoyo en la guitarra.

Basada en el poema *in lieblicher Bläue* del escritor alemán Friedrich Hölderlin, el ciclo *Drei Fragmente* incluye tres secciones del himno completo,<sup>14</sup> estos tres fragmentos del poema tienen una carga filosófica que denota la admiración del escritor por los grandes de la cultura helénica. Se piensa que este texto data de la época en la que Hölderlin ya había perdido la razón, y las imágenes abstractas podrían encontrar una explicación en ello, de cualquier manera, Henze las compuso después de haber dejado Alemania para ir a vivir a

---

<sup>14</sup> Ver Textos y traducciones en el Anexo 2 y poemas completos en el Anexo 3.

una isla en Italia, y aunque no había dejado del todo las técnicas de composición de la escuela de Darmstadt, el lirismo de un lenguaje más libre ya es evidente en las canciones.

El texto se dice que fue escrito en verso siguiendo un esquema pindárico, aunque no se cuenta con dicha versión original y solo con la transcripción de Waiblinger, en la escritura se pueden apreciar características típicas de dicho estilo: movimientos rápidos, transiciones abruptas y saltos en su materia poética, lenguaje elevado y gran concentración de imágenes y elementos retóricos. Las anteriores características pueden aplicarse a la línea musical sin ninguna dificultad.

Los tres *Fragmente* están ligados al texto en su aspecto formal y escritos en un dodecafonismo libre. Tomando las tres canciones aisladas del ciclo completo, el primer número es más largo, seguido en duración por el segundo y el tercero, éste último el más breve.

Al enumerar las líneas del texto de cada *Fragmente*, encontramos que *In lieblicher Bläue* tiene siete líneas, *Möcht ich ein Kommet sein* tiene seis y *Wenn einer in den Spiegel siehet* tiene cinco.

### **I *In lieblicher Bläue***

La primera canción del ciclo inicia la voz sola, con una introducción en un compás no definido, una especie de recitativo “En un azul encantador florece el campanario con su techo metálico” en esta introducción, que inicia con un intervalo de quinta justa, presenta diez semitonos.



In líeb - lí - cher Bláu - e\_ blú - het mít dem me - tal - le - nen Da - che der Kírch - turm.

Ejemplo 1.- *In lieblicher Bläue* compás 1 voz

La línea está en un registro central agudo, de gran delicadeza y dificultad, para la afinación. no hay momento de reposo, quizá un descanso hacia la última sílaba, pero es claramente atonal y deslindada de un centro de atracción preciso.

La entrada de la guitarra al compás 2 saca del letargo de la primera frase, dando más movimiento a la siguiente frase, aunque el ambiente sigue siendo contemplativo y no genera mayor sobre salto. Al compás 6 la voz cuenta con una sucesión de semitonos justo antes de entrar a una frase larga con la palabra *azul*, cuenta con notas rápidas a manera de adornos, aunque el compositor no los sintetiza como tales (ejemplo 2).



Ejemplo 2.- *In lieblicher Bläue* compases 7-9 voz

En esta frase, el compositor pide un efecto de armónico sobre la nota *la*  $\flat$  del compás 8, este tipo de escritura es usual para los instrumentos, en la voz sería la forma de solicitar un efecto de *falsete*, característico de las voces masculinas; para dar este efecto es necesario dar el agudo piano, y sin vibrato.

En el compás 10, entra la guitarra con un tema que aparecerá a lo largo del número utilizando notas con bemoles, lo llamaré motivo de *bemoles rítmicos* (ejemplo 3).



motivo de *bemoles rítmicos*

Ejemplo 2.- *In lieblicher Bläue* compás 10 guitarra

Este motivo de repite en el compás 19, 33 y 38 con una pequeña variación.

En la línea vocal, los compases 11 al 18 presentan mucho movimiento y saltos, además vuelve a pedir el armónico en la nota *la*  $\flat$  6 y termina el segmento con la misma quinta

justa que inició el número, solo que descendente (ver compás 18). La línea de la guitarra sin embargo y a pesar de presentar numerosas dificultades para su ejecución, es repetitiva.

Al compás 19 inicia una nueva sección que corresponde a la línea 4 del texto, “Wenn einer unter”. Aquí la voz canta con las notas del motivo de los *bemoles*; cada vez que entra un motivo con alteraciones de bemoles, son las mismas notas, solo cambia el orden, el ritmo y la altura (ejemplo 3).



Ejemplo 3.- *In lieblicher Bläue* compás 20-22 voz. **motivo de bemoles**

Este motivo es seguido por lo que será la parte climática del número, ahora con alteraciones de sostenidos, el rango que hasta el momento solo había llegado al *la*  $\flat$  empieza a subir, dos veces más al *la* 6 para desembocar en un *si*  $\flat$  6 y el primer fuerte de la canción. En el compás 27 regresa al motivo de los bemoles concluyendo la sección en un pianísimo.

En el compás 30, la voz retoma el tema inicial (compás 1 ejemplo 1) con la línea 5 del texto (compases 30-32). La guitarra que se mantuvo en silencio durante esos compases, retoma el motivo de los *bemoles rítmicos* solo durante un compás; esta frase termina con la palabra *Schönheit*, muy melismática de igual manera que con *Bläue*. En el compás 35 entra la línea 6 del texto, con un motivo de tresillos, la línea de la voz algo estática, con giros cromáticos alrededor de la nota *re*. En el compás 42 la guitarra evoca la quinta justa de la línea de la voz en el primer compás, y la línea 7 del texto entra con una frase extensa muy melismática, una vez más utilizando saltos y arpeggios comunes para la escritura instrumental, más no la vocal. La voz concluye con un salto de octava pasando por el tritono una vez más en la palabra *Schönheit* “belleza” (compás 49 ejemplo 4).



Ejemplo 4.- *In lieblicher Bläue* compases 47-50 voz.

La guitarra culmina con un intervalo de séptima mayor, acrecentando la disonancia ya marcada por la voz (ejemplo 5).



Ejemplo 5.- *In lieblicher Bläue* compás 50 guitarra.

Las diversas líneas del texto y su correspondencia en número de semitonos se puede organizar de esta manera:

Líneas/Texto	Línea 1	Línea 2	Línea 3	Línea 4	Línea 5	Línea 6	Línea 7
# Compás	1	2-9	11-18	19-29	30-34	35-41	42-50
sonidos	10 sonidos		12 sonidos	9 sonidos	10 sonidos	7 sonidos	11 sonidos

En cada cambio de línea, hay un cambio de color melódico bien definido. El texto es musicalizado de manera descriptiva, alargando palabras como “belleza” o “suave”.

## II *Möcht ich ein Komet sein*

El segundo número difiere al primero en registro, ya que el primero se sostiene en una tesitura central aguda, mientras este segundo número maneja un rango más amplio, que abarca de un *la*  $\flat$  4 a un *sol*  $\flat$  6.

El texto está formado por seis líneas, musicalmente la primera gran idea abarca las líneas 1 y 2, la línea 3 sirve de preámbulo para la número 4, y la 5 es consecuencia de la anterior y cierra con la línea 6 que parece dar respuesta a lo planteado en las líneas anteriores. Este

fragmento se lee algo aleccionador, un poco moralizante. Plantea el deseo de ser puro, la naturaleza insaciable del hombre y el elogio a las virtudes de la sencillez, solo que ésta es apreciada en Grecia.

El carácter aleccionador del número puede sentirse en los cambios de color, mientras en el primer número nos centran en un ambiente muy contemplativo. La primera línea de la voz, inicia con una nota tenida en registro grave, haciendo después un movimiento rápido en arpeggio de tresillos de dieciseisavos (compás 2), el tempo se vuelve más ágil, justo al hablar de los pájaros y el fuego, mientras el vuelo es evocado por el motivo de tresillos quebrados en la guitarra (ejemplo 6).



Ejemplo 6.- *Möcht ich ein Komet sein* compases 6-7 guitarra. *Vuelo*

La guitarra sigue con figuras rítmicas rápidas hasta llegar a un *ritardando liberamente* otra vez con los tresillos quebrados del compás 7. Al compás 12 inicia la siguiente sección con la línea 3 del texto, el color es mucho más oscuro, y utiliza una sucesión de tonos enteros descendentes (ejemplo 7). Las figuras rítmicas son ágiles a lo largo de esta línea de texto.

Ejemplo 7.- *Möcht ich ein Komet sein* compases 13-15 voz.

En el compás 17, después de un calderón del compás anterior, inicia la siguiente línea de texto. Ésta es en notas largas con repentinas figuras rápidas. En el compás 24 al decir la palabra *Geiste* “espíritu”, utiliza un motivo de arpeggios ascendentes en notas rápidas que vuelve a repetir más arriba en el compás 26 (ejemplo 8), y lo compensa en el compás 27 con un descenso en glisandos.





Ejemplo 8.- *Möcht ich ein Komet sein* compás 24 voz.

La siguiente sección, con la línea 5 del texto regresa a un ambiente más relajado, con notas largas en un registro central, y recurre una vez más a los tresillos de corcheas – similar a la primera sección – .

Líneas/texto	Línea 1	Línea 2	Línea 3	Línea 4	Línea 5	Línea 6
# compás	1-4	5-11	12-16	17-29	29-39	40-46
Semitonos	12 sonidos		12 sonidos		11 sonidos	

Gráfica 2

### III *Wenn einer in den Spiegel siehet*

El último número, tiene un carácter distinto a los dos números anteriores, mientras se veía a la humanidad desde una perspectiva externa, es en el tercer número en el que podemos ver lo humano del narrador y palpar su dolor.

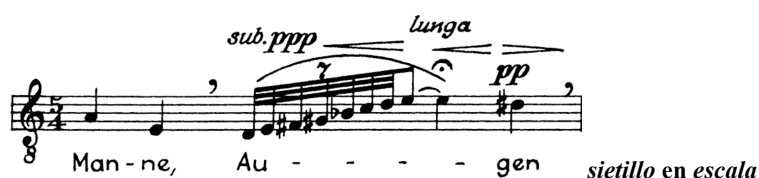
Hasta ahora la línea de la guitarra había fluctuado mucho en bemoles, alteración poco usual para el instrumento, ya que por su afinación por cuartas partiendo de la sexta cuerda en *mi*, da como consecuencia puras notas al aire que corresponden a tonalidades no bemolizadas. En este número las alteraciones en la guitarra no son tan frecuentes como en los dos anteriores.

La guitarra inicia con una sucesión de terceras partiendo de *do* (ejemplo 9), que se repite en el compás 3 un tono arriba. Este motivo de forma de arpeggio de terceras se repite en tres veces más en los compases 4, 8, 9 partiendo de *la* pero con algunas alteraciones en el ascenso.



Ejemplo 9.- *Wenn einer in den Spiegel sieht* compás 1 guitarra.

La línea vocal tiene a su vez un motivo ascendente en sietillos que se asemeja al de las *terceras en arpeggio* (ejemplo 10), lo vuelve a repetir íntegro en el compás 11.



Ejemplo 10.- *Wenn einer in den Spiegel sieht* compás 9 voz

Las figuras de adorno en este número evocan los giros de las canciones populares griegas, la línea vocal, aunque presenta los saltos de los números anteriores, es mucho más lírica y relajada, en un rango central sin rebasar el *sol* 6 ni el *re* 5. La línea vocal culmina con un intervalo de quinta aumentada, mientras la guitarra toca al último compás la misma quinta con la que inició el ciclo (ejemplo 1), en la misma altura, solo que ahora una octava abajo.

El ciclo presenta grandes dificultades vocales, no solo por el amplio rango que abarca, sino también por las extensas frases y los saltos virtuosos que demanda al cantante. El manejo vocal que hace es el que se le daría a un instrumento, con la ventaja de que éste puede a la vez decir palabras. El arte apolíneo a todo su esplendor.

## CONCLUSIONES

Este proyecto de titulación tiene como primera meta realizar un programa de música de la primera mitad del siglo XX, donde queden plasmadas las capacidades de la voz como un instrumento que responde a las distintas corrientes musicales que dieron inicio a finales del siglo XIX. Muchas de estas obras fueron concebidas para ensambles de instrumentos diversos, y no el dúo de voz y piano, muy socorrido durante el siglo XIX.

La voz ocupó un lugar importante en el ámbito de la música de cámara en varias obras que fueron trascendentales dentro de las distintas tendencias de la “nueva música”: obras como *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, *La historia de un soldado* de Stravinsky, *Trois poèmes de Mallarmé* y *Chansons Madécasses* de Ravel, *El Cimarrón* de Henze y *Le marteau sans maître* de Boulez. Incluir al canto aporta la capacidad de anexar texto a la música, por consiguiente ampliando las posibilidades expresivas de un ensamble u obra. Para el recital de titulación opté por conjuntar ciclos de canciones de compositores influyentes en el panorama musical de distintos países: Ravel, Stravinsky, Britten, Chávez y Henze.

Sería injusto sostener que únicamente los ensambles instrumentales se han beneficiado de la incursión de la voz en las obras camerísticas, cuando ésta ha sido enriquecida ampliamente por las variedades tímbricas de dichos ensambles. También resultaría absurdo vincular la música de cámara que incluye a la voz exclusivamente con las obras del siglo XX, cuando los ensambles instrumentales habituales para acompañar al canto han sido variados en todas las épocas. La aportación de los ensambles que se realizaron en el siglo XX consiste en que ahora la voz no solo es acompañada, además hace las veces de acompañante y es tratada como un instrumento más, que aporta sus cualidades en pro del conjunto.

Cada una de las obras que conforman este programa de titulación están relacionadas entre sí, unas de forma más directa que otras. A su vez, cada ciclo presenta alguna serie de retos y dificultades para el cantante, para lo cual ofrezco una serie de recomendaciones generales

y específicas para el estudio y montaje de las obras, muchas de estas recomendaciones o comentarios están incluidos dentro del cuerpo del análisis o el marco histórico de cada obra.

### **Vínculos entre las obras del programa**

La primera obra que seleccioné para conformar el programa de titulación fueron las *Chansons Madécasses* de Ravel, expuestas en el capítulo I de este documento: Las capacidades tímbricas de dicho ensamble son sumamente atractivas para cualquier intérprete y la maestría del compositor en utilizar éstas junto a los textos de Parny vuelven a la partitura un deleite. La siguiente obra del programa son *Las tres canciones de la lírica japonesa* de Stravinsky, compuestas para soprano y pequeña orquesta de cámara sobre tres haikus japoneses: Este ciclo sirvió de inspiración a Ravel para componer su ciclo *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, para un mismo ensamble instrumental. Tanto la obra sobre poemas de Mallarmé, como el ciclo con textos de Parny, fueron expresamente escritas para un ensamble de cámara, además de ser en gran medida influenciadas – a decir del propio Stravinsky– por el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Bien podríamos decir que el ensamble utilizado por Ravel en las *Chansons Madécasses*, es una versión reducida del ensamble de las canciones de Mallarmé o las Japonesas. Siempre ha sido mi intención cantar el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, de ahí las numerosas referencias a la obra a lo largo de este escrito. Después de realizar este trabajo de análisis e interpretación de estos ciclos tengo más elementos y una mejor preparación para abordar una obra tan representativa y trascendental como el *Pierrot*.

La tercera obra del programa, *Les Illuminations* de Benjamin Britten escrita con poemas de las *Illuminations* de Rimbaud. El ciclo de canciones para soprano y orquesta de cuerdas fue la primera obra en la que el compositor utilizó dicho ensamble, siguió componiendo para orquesta de cuerdas con gran éxito y constituye una de las innovaciones del compositor a la música de cámara. Britten se sentía profundamente atraído por la música Mahler, Stravinsky y Berg, esto lo excluía del ambiente de la música inglesa de su época. El reto

vocal en esta obra abre para mí la posibilidad de incluir dentro de mi repertorio una gama de ciclos para orquesta, dentro de la música de concierto; implica otra serie de retos técnicos, una emisión más franca para lograr una mejor proyección vocal ante una mayor masa sonora.

Britten fue uno de los compositores clave para Henze desde los inicios de su carrera. Las correlaciones entre la obra de ambos compositores son fuertes y numerosas, la ópera es un género en el cual ambos hicieron grandes aportaciones. *Kammermusik* de Henze – a la cual pertenece la cuarta obra del programa, los *Drei Fragmente nach Hölderlin* – está dedicada a dos intérpretes con quienes Britten trabajó y a quienes dedicó algunas de sus más importantes obras: el tenor Peter Pears y el guitarrista Julian Bream. Ensamblar con guitarra fue muy interesante, por más lógico y común que dicho ensamble parezca, la partitura de los *Drei Fragmente* impone retos al guitarrista que vuelven muy compleja su ejecución.

La quinta y última obra del programa, es del compositor mexicano Carlos Chávez, quien jugó un papel fundamental en la música mexicana del S. XX, tanto al interior del país como en el exterior. Chávez manifestó un gran interés en conocer las tendencias musicales extranjeras, hizo una fuerte labor por recrear un arte propio, nacional y moderno. Su obra muestra influencia de las tendencias vanguardistas de la primera mitad del siglo: Para sus *Otros tres exágonos* utilizó un ensamble instrumental reducido, oboe, flauta, fagot, viola y piano, similar a los empleados por Schoenberg y Stravinsky. El cromatismo en la obra evoca a las *canciones japonesas* de Stravinsky y los textos del poeta tabasqueño Carlos Pellicer son nada menos que haikus dobles.

Los vínculos entre las obras pueden atribuirse a varios factores, la relación personal entre los compositores – la amistad entre Ravel y Stravinsky, o la admiración de Henze hacia Britten – también se pueden atribuir a influencias externas en común – el exotismo, las guerras mundiales, la comedia del arte –. Los textos de las obras también muestran diversos nexos entre sí: La prosa en Parry, Rimbaud y Hölderlin, la numerosa simbología

en estos dos últimos, lo exótico en los haikus japoneses y las canciones de Parny, los haikus dobles en Pellicer, también cargados de simbología.

Las cinco obras presentan dificultades en común y otras específicas que pueden variar según las capacidades de cada interprete. Aunque una preparación adecuada y un estudio bien dirigido ayuda a solucionar los pasajes difíciles con relativa facilidad, nada sirve de mayor ayuda como estar vocal y auditivamente sumergido en la sonoridad y lenguaje del modernismo.

### **Recomendaciones generales para el estudio y montaje de las obras del programa.**

Realizar un recital con un programa de música de la primera mitad del siglo XX de estas características supone una serie de dificultades adicionales a aquellas que impone la partitura. Reunir una serie de instrumentos para realizar un programa así constituye todo un reto para cualquier ejecutante, ya que es necesario un grupo de músicos capaces de resolver las demandas de la partitura y ceñirse a los estrechos parámetros de un ensamble complejo.

Para un cantante, trabajar un programa de música en lenguaje contemporáneo requiere de una fuerte preparación en varios sentidos; una sólida y flexible técnica vocal, y bases firmes de solfeo. Considero que sin un correcto entrenamiento auditivo, la tarea de resolver varios de los obstáculos de este tipo de obras sería desalentadora y las posibilidades de llevar su estudio a buen término casi nulas. Existen numerosos métodos de entonación y audición que pueden auxiliar dentro de la formación de todo cantante: Los métodos *Modus Vetus* y *Modus Novus* de Lars Edlund, el *Lehrbuch der Gehörbildung* de Roland Mackamul, y el curso de solfeo de Roque Cordero, son métodos con los que trabajé durante la carrera y ocupan un lugar fundamental dentro de mi desarrollo auditivo.

Es de gran ayuda tener un ágil manejo de los intervalos y las escalas, así como una buena memoria del sonido, sobre todo en la música atonal y dodecafónica. En muchas de las obras donde el uso de la tonalidad es muy libre y cromático, el manejo de las escalas y un análisis

armónico son necesarios para moverse con fluidez en el discurso musical. Dichas herramientas no son necesarias exclusivamente para la música del siglo XX; ejecutar la coloratura de un aria de Bellini sería casi imposible o al menos más laborioso sin el dominio de las escalas, solo por mencionar uno de varios ejemplos. En la música escrita en lenguaje contemporáneo quizá sea crucial contar con herramientas de audición y entonación, ya que en muchas ocasiones los puntos de apoyo se encuentran desfasados, ya sea en alturas o en espacio: la nota de la entrada de la voz puede ser la misma que dio otro instrumento compases atrás (Henze), o podría la voz ser doblada por otro instrumento solo que a distancia de un semitono (Chávez *A dónde va mi corazón* c. 20 flauta y voz).

Al incursionar en repertorio escrito en lenguaje contemporáneo es importante tener en cuenta que se está ante un reto, una especie de acertijo que descifrar. Por más complejo o ilógico que parezca, estas obras tienen una forma estructurada en base a una lógica, un balance propio. Adentrarse a ésta música es entrar en otra atmósfera sonora, donde se puede llegar a conocer los verdaderos límites de nuestra técnica y capacidades musicales, es una experiencia apasionante, un reto divertido y sobre todo, un trabajo que una vez logrado llena de satisfacción a todos los que participan en él. Si el intérprete logra que el público comulgue de dicha satisfacción, habrá triunfado en una de las tantas labores del artista.

## BIBLIOGRAFÍA

Stravinsky, Igor. Crónicas de mi vida. Trad. Guillermo de Torre. Buenos Aires, Argentina: SUR, 1935.

Strawinsky, Théodore. El mensaje de Igor Strawinsky. 1980. Barcelona, España: Parsifal Ediciones, 1989.

Nichols, Roger. The Open University. Arts: A Third Level Course. The Rise of Modernism in Music 1890-1935. Milton Keynes , Reino Unido: The Open University Press, 1978.

White, Eric Walter. Stravinsky: a Critical Survey, 1882-1946. 1948. Mineola, Nueva York: Dover Publications, 1997.

Craf, Robert. Conversaciones con Igor Stravinsky. Madrid, España: Alianza Música, 1991.

García Laborda, José M. Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica. Madrid, España: Editorial Alpuerto, 1996.

Orenstein, Arbie. Ravel: Man and Musician. 1975. Mineola, Nueva York: Dover Publications, 1991.

Orenstein, Arbie. A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews. 1990. Mineola, Nueva York: Dover Publications, 2003.

Sanz, Teófilo. Música y literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel. Burgos, España: Universidad de Burgos, 1999.

Gartside, Robert. Interpreting the Songs of Maurice Ravel. Geneseo, Nueva York: Leyerle Publications, 1992.



Cooke, Mervyn. The Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1999.

Headington, Christopher. Britten, 1981. EUA: Colmes & Meier, 1982.

García Morillo, Roberto. Carlos Chávez: Vida y obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Bitrán, Yael y Ricardo Miranda (eds.) Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Ríos y raíces, México: CONACULTA, 2002.

Pellicer, Carlos. Luis Mario Schneider (ed.). Obras: Poesía. 1981. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Kaminsky, Peter. "An analysis of Stravinsky's Three Japanese Lyrics." Tesis de Maestría. University of Rochester, 1983. Acceso 1º de diciembre de 2006. <<http://hdl.handle.net/1802/2085>>.

McAuley, Thomas. 2001 Waka for Japan 2001. 2001. School of East Asian Studies, University of Sheffield. Yorkshire, United Kingdom. Acceso 2 de junio de 2007. <<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/>>.

Ministère de la culture, Champagne Ardennes, Charleville Mecieres. 150ème anniversaire d'Arthur Rimbaud. 2004. Acceso 6 de junio de 2007. <<http://www.rimbaud-arthur.fr>>.

Beccacece, Hugo. Britten, guía de la juventud. Domingo 2 de junio de 2006. Acceso 8 de junio de 2007. <<http://www.lanacion.com.ar/819447>>.

The Britten-Pears Foundation. 2004. Acceso 7 de junio de 2007. <<http://www.brittenpears.org>>.

Palmer-Füchsel, Virginia. "Henze, Hans Werner." The New Grove Music Online. L. Macy (ed.) Acceso 19 de septiembre de 2006.

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.12820#music.12820>>.

Parker, Robert. "Chávez (y Ramírez), Carlos (Antonio de Padua)." The New Grove Music Online. L. Macy (ed.) Acceso 19 de septiembre de 2006.

<[http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=578417702&hitnum=2&section=music.05495](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=578417702&hitnum=2&section=music.05495)>.

Lawitschka, Valérie. Hölderlin-Gesellschaft. Der Dichter Friedrich Hölderlin. Acceso 12 de junio de 2007. <<http://www.hoelderlin-gesellschaft.de/>>.

Recillas, José Manuel. "Tres poemas inéditos de Hölderlin". La jornada semanal. 21 de enero de 2007. Acceso 12 de enero de 2007.

<<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/21/sem-poemas.html>>.

Meléndez-Haddad, Pablo. "Henze y la soledad". Diario ABC.es. Sección espectáculos. 4 de marzo de 2007. Acceso 10 de junio de 2007. <[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-03-2007/abc/Espectaculos/henze-y-la-soledad\\_1631791188795.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-03-2007/abc/Espectaculos/henze-y-la-soledad_1631791188795.html)>.

Chester Musica and Novello & Co. Management, Promotion, Copyright, Editorial, Film & TV. Londres. Acceso 11 de junio de 2007.

<[http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2432&State\\_3041=2&workId\\_3041=14609](http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2432&State_3041=2&workId_3041=14609)>.

## ANEXO I

### NOTAS AL PROGRAMA

**Maurice Ravel:** Nació el 7 de marzo de 1875 en Ciboure y murió en París el 28 de diciembre de 1937. Alumno de Fauré y heredero de una amplia tradición musical, a Maurice Ravel se le ha considerado un compositor cuyo arte preciso y siempre innovador logró mantener intacto su toque personal dentro de un estilo variante. En sus canciones buscó el sonido de la poesía sin limitaciones de la época o estilo en la que fue escrito, logró importantes innovaciones en la difícil tarea de poner el lenguaje francés en música. En su música podemos apreciar diversas influencias, como son: España – el país de su madre –, lo exótico, la literatura, el mundo de la imaginación y la fantasía, los niños, los animales y la naturaleza, la muerte, los juguetes y las fábricas que visitaba con su padre, elementos del *jazz* y el *blues*. La comunión entre los sonidos y los silencios, su arte en la miniatura y su maestría para decir grandes cosas con un mínimo de elementos son características fundamentales de su obra.

Ravel compuso aproximadamente cuarenta y seis canciones con acompañamiento para piano, ensamble de cámara y orquesta. Compuso dos óperas: *L'heure Espagnole* y *L'enfant et les sortilèges*, y musicalizó varias canciones populares o folklóricas: *Deux mélodies Hébraïques*, *Cinq mélodies populaires Grecques*, *Chants populaires*. Entre sus obras para ensamble instrumental están: *Shéhérazade* (1903) para voz y orquesta, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) para voz, dos flautas, dos clarinetes, piano y cuarteto de cuerdas, y *Chansons Madécasses* (1925-26) para voz, flauta, violonchelo y piano.

Las *Chansons Madécasses* son producto de un encargo que le hiciera la estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge – fundadora del festival de música de Berkshire y gran mecenas de la música contemporánea –. La petición era para un ensamble de cámara que incluyera flauta, violonchelo y piano, y dejó al compositor la libre elección de temática. Ravel anexó otro instrumento, la voz, y sorprendió a muchos con la selección que hizo de los textos de un poeta casi desconocido: Évariste de Parny. El resultado final probó una vez más el acierto del compositor, siempre meticuloso en sus selecciones.

Évariste Desiré de Forges, vizconde de Parny nació en 1753 en la isla francesa de Reunión, en el Océano Índico al este de la isla de Madagascar. Publicó en 1787 un conjunto de doce canciones traducidas al francés que tituló *Chansons Madécasses*. Las canciones de Parny presentan una mezcla de elementos de una vida primitiva y austera en contacto con la naturaleza, erotismo, esclavitud, colonización y guerra. Estas doce pseudo-traducciones son pequeños poemas en prosa de fórmula original bien estructurada y ritmada, que conservan una unidad entre sí y estribillos que evocan la canción popular.

El ciclo se estrenó en mayo de 1926 en la Academia Americana de Roma, con Jane Bathori, voz, Alfredo Casella, piano, Louis Fleury, flauta, y Hans Kindler, violonchelo. El recital fue auspiciado por la señora Elizabeth S. Coolidge. La crítica recibió con gran aprobación la obra, calificándola como una obra maestra, y a decir del musicólogo Jules Van Ackere: "No hay ejemplo más elocuente que la última canción *malgache* para mostrar con qué

medios tan extremadamente sencillos Ravel realiza su poética musical. La escritura es sobria hasta la desnudez, y sin embargo la expresión es muy intensa.”

*Nahandove*, *Aoua*, e *Il est doux* conforman un ciclo de canciones cuya música es sumamente descriptiva, donde el texto canta por sí solo. En *Nahandove* es el erotismo y la expectativa del amante por la llegada de la mujer, en *Aoua!* la advertencia, el grito bélico de un pueblo alerta a las constantes invasiones, y en *Il est doux* es la pasividad y languidez cargada de un fuerte erotismo y sensualidad con un desprendimiento total a los placeres; el estar reposando bajo la sombra, el canto y la danza. El papel que juega cada instrumento es constante a lo largo del ciclo: el piano es utilizado como una percusión, el violonchelo evoca a los habitantes de Madagascar y la flauta a la naturaleza, la voz por su parte nos relata la historia.

Aunque el texto es claramente narrado por un hombre, el ciclo fue interpretado por mujeres tanto en su estreno como en su primera grabación. Al respecto, el experto en Ravel Robert Gartside cuenta que Francis Poulenc no quiso presentar la obra con el barítono francés Pierre Bernac argumentando que Ravel no quería las armonías invertidas, ya que por cuestión de tesitura la voz masculina cantaría una octava por debajo de la altura en la que están escritas las notas. Por otra parte, el barítono francés Martial Singher cuenta que en una ocasión le preguntó a Ravel si las *Chansons Madécasses* estaban pensadas originalmente para un hombre, ya que el texto lo sugería, y el compositor le confirmó que había tenido la voz masculina en mente mientras las escribía, pero que sólo cantantes mujeres con una sólida formación musical habían estado interesadas en la obra. En cualquiera de los casos, el ciclo ha sido interpretado por hombres y mujeres, su escritura es muy central, apta para una voz media, soprano, mezzosoprano o barítono.

A pesar de no haber sido la última obra para canto del compositor, las *Chansons Madécasses* son consideradas la última gran obra vocal de Ravel y una de las joyas más valiosas del repertorio vocal y de música de cámara francesa. Al lado de los *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* ocupan un lugar privilegiado en el catálogo vocal del compositor, donde la prosa de la lengua francesa logra una unión casi perfecta entre la música y prosodia del idioma, donde el equilibrio perfecto de recursos llega a romper las barreras entre los instrumentos y el canto, y se sirve así de ambos para lograr un balance de expresión artística arrollador.

Ravel llegó a comentar que entre sus composiciones que más le satisfacían estaban las *Chansons Madécasses* y su *Bolero*; en el ciclo creía haber alcanzado el máximo de expresión con un mínimo de recursos, y en su *Bolero* creía haber estado lo más cerca de realizar aquello que se planteaba. En efecto, el arte vocal de Ravel se concretiza en las *Chansons Madécasses*, involucrando la maestría del compositor en el empleo sonoro de los instrumentos, su gusto por lo exótico, la danza, y esa forma en la que va despojando a la partitura llenándola de espacios en blanco. El arte raveliano es uno donde la sofisticación francesa se funde con elementos de la naturaleza y lo exótico de otros mundos: es un arte sencillamente complejo y elegante.

**Igor Stravinsky:** Nació en Oranienbaum (ahora Lomonosov) el 18 de junio de 1882 y murió en Nueva York el 6 de abril de 1971. Tuvo contacto con la música a muy temprana edad, ya que su padre Feodor Stravinsky era cantante de ópera – bajo-barítono – del teatro Mariinsky de San Petersburgo. Discípulo de Nikolai Rimski-Korsakov, en sus primeras obras se puede observar gran influencia de los compositores del Grupo de los Cinco. A lo largo de su vida residió en distintos países y logró habituarse a las distintas regiones donde residió, adoptando de cada lugar sus costumbres e idiosincrasia. Vivió durante seis años en Salvan, Suiza exiliado de Rusia después de estallar la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En 1920 se mudó a Francia con su familia y en 1934 adoptó la nacionalidad francesa. En 1945, después de prolongados periodos de residencia en Estados Unidos, adoptó la nacionalidad estadounidense, donde vivió hasta su muerte en 1971.

A la obra de Stravinsky se le divide en tres grandes períodos compositivos, a estas etapas se les ha denominado comúnmente como: periodo “primitivo” o “ruso”, periodo “neoclásico” y periodo “dodecafónico” o “serialista”. Al primer periodo compositivo de Stravinsky llamado “primitivo o ruso” es al que corresponden las obras más famosas del compositor, entre las que se encuentran aquellas que compuso en colaboración con Sergei Diaghilev para el ballet ruso. Considerado un periodo de experimentación también es la etapa en la que el compositor se muestra más espontáneo y quizá más atrevido. El éxito y el reconocimiento le llegaron en una etapa temprana a Stravinsky, se ganó el mote de “revolucionario” y “moderno” y le dieron un importante lugar entre los artistas considerados de vanguardia.

Aunque gran parte de su fama inicial se debe a suntuosas obras llenas de elementos contrastantes y en ocasiones agresivos, la mayor parte de su creación musical fue escrita para ensambles de cámara con combinaciones poco usuales e innovadoras, esta tendencia fue posterior a la *Consagración de la primavera* (1911-13) y coincide también con los difíciles años de la Primera Guerra Mundial. Sus grandes obras para ballet de este primer periodo dejaron una impresión difícil de superar que lo siguió durante toda su carrera – lo sigue aún después de su muerte –. Es a la sombra de la *Consagración*, donde están situadas las *Tres canciones de la lírica japonesa*, compuestas a finales de 1912 y principios de 1913.

En el verano de 1912, el compositor leyó algunas traducciones al ruso de haikus japoneses y como él mismo relata en sus *Crónicas*: “La impresión presentaba una similitud asombrosa con el efecto producido por el arte de la estampa japonesa. La solución gráfica de los problemas de perspectiva y de los volúmenes que en ella se dan me incitaba a encontrar algo análogo en la música.” Los haikus son poemas cortos japoneses con una estructura definida de tres versos con 5, 7 y 5 sílabas. El compositor tomó tres de estos haikus y nombró a cada canción con el nombre de sus respectivos poetas: *Akahito*, *Mazatsumi* y *Tsaraiuki*.

Yamabe no Akahito vivió entre 700 y 737. Escribió la mayor parte de sus poemas entre 724 y 737; fue un poeta de la corte. De Mazatsumi sólo se cree vivió en el siglo XII. El texto de *Tsaraiuki* es del poeta Ki no Tsurayuki (c. 872-945), noble, de la corte y de alto rango, fue famoso como crítico, literato y diarista; escribió el *Tosa Nikki* – Diario de Tosa– e hizo

junto con la ayuda de otros el *Kokinshu*, la primera antología imperial de poesía, además de haber escrito el prólogo de la obra.

En octubre de 1912 se estrenó una de las obras más polémicas e influyentes de la primera mitad del siglo y considerada por muchos como un himno del expresionismo, el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg. Stravinsky se encontraba de gira por Berlín con el ballet de Diaghilev que venía presentando *Petruschka* y *L'Oiseau de feu* y asistió a una de las presentaciones. La impresión que le causó lo innovador del sistema atonal y la originalidad de la instrumentación para las canciones lo llevó a buscar algo similar en su ciclo de canciones japonesas del cual ya había compuesto la primera en su versión para piano. Stravinsky optó por un ensamble para flauta, flauta piccolo, clarinete, clarinete bajo, piano, cuarteto de cuerdas y soprano.

La primera versión para piano y voz de *Akahito* data del 18 de octubre de 1912, y la de *Mazatsumi* también para piano y voz está fechada el 18 de diciembre de ese año. Las versiones para ensamble instrumental son posteriores y sus fechas son también posteriores a la presentación del *Pierrot Lunaire* a la que asistió Stravinsky en diciembre de 1912. La tercera canción *Tsaraiuki* sin embargo, presenta un desarrollo distinto, ya que fue concebida inicialmente para ensamble instrumental y su versión para piano y voz fue posterior; esta canción, es en la única cuyo ensamble instrumental prescinde del piano. Se cree también que durante la composición de la segunda canción *Mazatsumi*, el compositor tenía ya en mente la versión para ensamble, esto por el colorido virtuosismo de su extensa introducción instrumental; es considerada también una de las obras más cromáticas de Stravinsky.

Aunque la delicadeza de los haiku japoneses de las *Tres canciones* dista mucho de los ritos paganos rusos de la *Consagración de la primavera*, en ambas obras la primavera es el tema principal. El contraste entre la gran orquesta de la *Consagración* y el ensamble de cámara de las *Tres canciones* también podría ser análogo a la extensión de cada obra. En ambas podemos ver influencias de la música de Schoenberg, sobre todo en *Tsaraiuki*.

La primera presentación del ciclo tuvo lugar a principios de 1914 y está ligada al Grupo de los Apaches. La Société des Apaches estaba constituida por un grupo de pintores escritores y músicos que se consideraban a sí mismos renegados por apoyar las nuevas tendencias en el arte, entre ellos se encontraban los compositores Maurice Ravel, Maurice Delage y Florent Schmitt, a quienes Stravinsky dedicó *Tsaraiuki*, *Akahito* y *Mazatsumi* respectivamente. Cuando Stravinsky le mostró la obra a Ravel, éste se entusiasmó tanto con las posibilidades del ensamble que compuso sus *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* para la misma dotación instrumental. El plan de Ravel consistía en presentar un concierto donde se ejecutarían sus *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, las *Tres canciones* de Stravinsky y el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg; llamó al proyecto “concierto escándalo”.

El concierto se realizó el 14 de enero de 1914 en la Société Internationale de Musique, con la cantante Jane Bathori y un ensamble instrumental dirigido por Désiré-Emile Inghelbrecht, la única variante del plan original fue que en lugar de presentar el *Pierrot Lunaire* el programa se completó con los *Quatre poèmes Hindous* de Maurice Delage.

Dicho “concierto escándalo” tuvo reacciones diversas en el público y la crítica, y resultó muy atractivo el manejo de la pequeña orquesta y su sonoridad. Indudablemente, la belleza de las *Tres canciones*, su carácter contemplativo y el empleo tímbrico del ensamble instrumental las hacen una delicia del repertorio vocal.

**Benjamin Britten:** Nació el 22 de noviembre de 1913 en Lowestoft, Suffolk, situado al este de Inglaterra y murió el 4 de diciembre de 1976 en Aldeburgh, Suffolk. Desde niño tuvo gran habilidad para la música – su madre cantaba – y empezó a componer desde los cinco años. Al parecer siempre tuvo una fascinación por las posibilidades musicales inherentes en la palabra. Compuso obras para voz y orquesta, voz y piano, coro, coro de niños, ensambles vocales diversos y óperas. Fue también director de orquesta y un talentoso pianista; aunque compuso muy poco para el piano y generalmente lo utilizó para acompañar obras vocales o en música de cámara.

Su gusto por las obras vocales quizá tuvo un sesgo en 1934 cuando escuchó la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, y aunque tuvo un fuerte interés en ir a Viena a estudiar con el compositor, algunas cuestiones familiares se lo impidieron. Ese mismo año fue cuando conoció al tenor Peter Pears, quien habría de convertirse en su inspiración y su compañero sentimental durante el resto de su vida. Durante estos años conoció también al polémico escritor W. H. Auden mientras ambos trabajaban para la General Post Office Film Unit, Auden como ensayista y crítico y Britten musicalizando películas documentales. La mancuerna que habrían de hacer el compositor y el escritor ingleses devendría en un amplio número de obras vocales con textos de Auden, además se considera que el escritor fue una gran influencia no sólo en los gustos literarios del compositor, sino también en sus ideas sociales, políticas y artísticas.

A sus veintitrés años de edad el compositor llegó a un momento crucial de madurez personal, se fue enfrentando a una vida adulta y a las consecuentes necesidades y vicisitudes. Fue un periodo difícil en el joven compositor, sus allegados dicen que siempre tuvo una aura de tristeza y nostalgia, o como diría posteriormente Peter Pears, “conforme fue madurando, se fue decepcionando cada vez más de las realidades de la vida adulta.” Britten fue un hombre muy reservado y algo tímido, de ideas conservadoras. Se escandalizaba ante la vida que llevaban algunas de sus amistades, entre ellos Auden. Las opiniones del escritor lo perturbaban, la vida de promiscuidad que llevaba también lo alarmaba, aunque lo enfrentaba a sus propias tendencias y necesidades reprimidas. Sin embargo, la homosexualidad del compositor nunca fue pública, inclusive después de que la ley inglesa cambiara su postura al respecto. Llevó una vida personal tranquila y una relación sentimental estable y respetuosa con Pears, como lo diría el mismo Pears en una entrevista después de la muerte de Britten: “una relación de apasionada devoción, fidelidad y amor.”

Durante la segunda mitad de la década de los 30's, la situación política en Europa era muy tensa y difícil, más aún para jóvenes pacifistas con ideas humanistas, socialistas y liberales. Así, en mayo de 1939, Britten y Pears se embarcaron rumbo al nuevo continente en un viaje que estaba planeado durase un par de meses pero que se prolongó a una estancia de dos años. Este viaje fue un punto crucial en la carrera del compositor y habría de ser

decisivo en su madurez artística. Para muchos Britten no seguía la tradición musical inglesa, y él por su parte consideraba que el ambiente musical de su país era *amateur*, difiriendo de los gustos de muchos de éstos que no veían con buenos ojos – o escuchaban con buenos oídos – las obras de Mahler, Stravinsky y Berg. Es precisamente en sus obras con poesía no inglesa donde se mostró más íntimo y relajado, una práctica poco común en los compositores ingleses quienes preferían emplear su propio idioma en sus composiciones.

Fue a principios de 1939 cuando empezó la composición de un ciclo de canciones para soprano y orquesta de cuerdas. Para el ciclo, el compositor seleccionó una de las grandes obras de la literatura francesa, *Illuminations* de Arthur Rimbaud. El gusto de Britten por la poesía de Rimbaud se debe en gran medida a la influencia de Auden, ya que éste veía grandes similitudes entre ambos artistas. En efecto, la trágica vida del poeta parecía relacionarse a la gran nostalgia que sentía el compositor por la inocencia perdida, misma que se fue acrecentando conforme se acercaba a la edad adulta.

Arthur Rimbaud nació en Charleville Mézières en la región de la Champagne-Ardenne en 1854 y murió en Marsella en 1891. Sus obras las escribió entre la edad de siete y veinte años, mostrando siempre una gran habilidad para los idiomas y para la escritura. Un genio para las letras, un ser humano que sufrió mucho, vivió al extremo y sufrió al extremo. Escapaba con frecuencia de casa y vagabundeaba por París y Bélgica, comía lo que podía y se cree que en uno de tantos viajes sufrió toda serie de abusos, lo que le llevó a un paulatino deterioro emocional y social. Las obras del joven poeta fueron recopiladas por Paul Verlaine quien las publicó. Sus *Illuminations* fueron escritas entre 1873 y 1875 durante sus viajes a Alemania, Inglaterra y Bélgica. Se piensa que parte de la obra la escribió durante los años en los que vivió con Verlaine, pero terminó la obra después de terminada dicha relación y también después de escribir *Une Saison en Enfer* (Una temporada en el infierno). Rimbaud fue el precursor del simbolismo y del poema en verso libre.

El estreno de la obra completa tuvo lugar en Londres el 30 de enero de 1940 con Sophie Wyss y la Boyd Neel Orchestra dirigida por Boyd Neel. El estreno en Estados Unidos estuvo a cargo de Peter Pears el 18 de mayo de ese mismo año como parte del International Society for Contemporary Music Festival, en Nueva York. Aunque la obra completa está dedicada a la soprano Sophie Wyss, tres de los números tienen dedicatoria: *Antique* a “K. H. W. S.” (Wulff Scherchen), *Interlude* a “E. M.” (Elizabeth Mayer) y *Being Beauteous*, la única canción de amor del ciclo a “P. N. L. P.” (Peter Neville Luard Pears). En efecto, en ésta canción es evidente que el compositor tenía la voz de Pears en mente, ya que utiliza frases amplias sobre la nota *mi* 6 a decir de Britten, la nota más bella de Pears.

La edición original de Verlaine apareció originalmente con el título en inglés de *Illuminations*, aunque éste asegura fue sugerido por el mismo Rimbaud, y aunque fue traducido rápidamente por los franceses al francés como *Les Illuminations*. Su término tiene varios significados, entre los que están: grabado, iluminación, ilustración, aclaración, inspiración. Todos estos elementos son palpables en *Les Illuminations* de Britten, quien



logró dotar al ciclo de brillante virtuosismo, fuerte personalidad, además de cierto toque de magia y nostalgia siempre presentes en sus obras.

**Carlos Chávez:** Nació en la Ciudad de México el 13 de junio de 1899 y falleció en la misma ciudad el 2 de agosto de 1978. Desde niño tuvo un fuerte interés por la música, y aunque en muchos aspectos fue autodidacta tuvo una importante guía en el pianista Pedro Luís Ogazón y el compositor Manuel M. Ponce. Carlos Chávez fue uno de los compositores mexicanos con más presencia internacional en el ámbito de la música mexicana moderna de mediados del siglo XX. Encabezó el movimiento nacionalista post-revolucionario en nuestro país, fue trascendental no sólo por sus composiciones musicales, sino también por sus ideas, principios y su labor en todos los aspectos que involucraran a la música, en lo práctico, político y social. Fundó varias instituciones y asociaciones musicales, entre las cuales se encuentran la Orquesta Sinfónica Nacional de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes (ambas en 1947).

México pasaba por momentos difíciles durante la primera mitad del siglo XX, la revolución de 1910 que abarcó el período de 1910 a 1921 habría de terminar con el porfirismo, y buscaría también terminar con aquello que evocaba esta etapa. El arte viró hacia el mundo indígena precortesiano, un mundo hasta entonces negado, buscando en él las fuentes de la “renovada” cultura nacional posrevolucionaria. Como parte de esta nueva inquietud surgió en México un movimiento artístico en la pintura de suma importancia para el desarrollo de la cultura moderna, el Muralismo, cuyos principales exponentes fueron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. La búsqueda de una nueva identidad nacional que volviera los ojos a los orígenes indígenas, tuvo como principales representantes en el ambiente musical a Silvestre Revueltas y a Carlos Chávez; a este movimiento se le denominó nacionalismo.

La mayor parte de la producción musical en México desde el siglo XIX y hasta principios del XX tuvo una marcada influencia del *bel canto* italiano, la música de salón y del romanticismo francés. No hay sino que recordar las óperas de Melesio Morales, los valeses mexicanos de Felipe Villanueva, y la obra para piano de Ricardo Castro. Aunque Ponce había sentado las bases de la idea de música mexicana sustentándolas en su origen popular, no fue sino hasta la obra de Chávez, con *El fuego nuevo*, y Revueltas que el origen indígena de la música tendría su incursión como un valor y carácter nacional.

En septiembre de 1922 el compositor se casó con Otilia Ortiz y ese mismo día partieron de luna de miel rumbo a Europa. El viaje tenía la finalidad de entrar en contacto con el ambiente musical europeo, ya que la música nueva que se hacía en el viejo continente no encontraba aún su camino hasta las salas de concierto mexicanas. Chávez habría de relatar lo siguiente de su experiencia: “En Europa las cosas ya están hechas; mi estancia en Europa me convenció de que había que hacer lo nuestro, construir nuestra escena y actuar en ella, realizar lo que se pudiera, mucho o poco, bueno o malo, pero propio y un poco diferente.”

Estados Unidos habría de darle al compositor mucho más vínculos de dónde asirse, y encontró ahí más estímulos para su idea de desarrollo musical en nuestro país. Su primero de varios viajes a Estados Unidos comprendió de diciembre de 1923 a marzo de 1924, y fue

durante este primer viaje que se hizo miembro de la International Composers Guild. Lo que atrajo particularmente al compositor en su viaje por América del norte, fueron las posibilidades e importancia de la difusión musical a través de grabaciones, la calidad de los grupos instrumentales y los elementos dinámicos del jazz. A este periodo corresponden los dos ciclos de canciones con poesía de Carlos Pellicer: *Tres exágonos* de 1923 y *Otros tres exágonos* de 1924.

De regreso en México, Chávez organizó una serie de conciertos de obras de vanguardia con el fin de difundir la música contemporánea. En estos programas incluyó obras de Stravinsky, y Schoenberg, hasta entonces desconocidos en nuestro país. Con el apoyo de la Universidad Nacional tuvieron como sede el anfiteatro de la Preparatoria – ahora Anfiteatro Simón Bolívar –. El primer concierto se llevó a cabo en diciembre de 1925, como parte de una serie de conciertos que se presentaron hasta los primeros meses de 1926 bajo el título de “Nueva Música”. Entre los intérpretes de estos conciertos estuvieron la cantante Lupe Medina de Ortega y el violinista y compositor Silvestre Revueltas.

Sin embargo no fue en estos conciertos donde se estrenaron sus *Otros tres exágonos*. La primera presentación de una obra de Chávez en Estados Unidos se llevó a cabo el 8 de febrero de 1925, después de que el compositor hubiera regresado a México tras su primera visita al vecino país. En uno de los conciertos de la Composers Guild, fue que se estrenaron sus *Otros tres exágonos* obteniendo gran éxito con el público y la crítica, consolidando al compositor como líder de la música moderna en México. El éxito del mexicano en su debut norteamericano lo relata Octavio G. Barreda en una carta al compositor: “Tus *exágonos* fueron lo mejor. Más bien lo único. No tienes idea cómo se aplaudió, y la impresión que dejaron... Los versos fueron muy bien dichos, y aquí le tocó en parte la ovación a Carlos Pellicer.”

En 1923 Chávez ya había musicalizado tres de los *exágonos* del poeta tabasqueño Carlos Pellicer en un ciclo titulado *Tres exágonos* originalmente para voz y piano; hizo posteriormente, y de forma muy acertada un arreglo para conjunto instrumental de flauta (alterna con piccolo), oboe (alterno con corno inglés), fagot, viola y en la tercera también se anexa el piano. La instrumentación de sus *Otros tres exágonos* es muy similar, la única diferencia radica en no utilizar el piccolo y el corno inglés. El carácter melancólico y apasionado de la primera trilogía crea un fuerte contraste con la soltura y brillo de la segunda. En los *Otros exágonos*, el texto de Pellicer encuentra un verdadero propulsor de los viajes espaciales y los barcos de sus poemas, creando un ciclo de gran inventiva.

Carlos Pellicer nació en Villa Hermosa, Tabasco el 4 de noviembre de 1899 y murió en la Ciudad de México en 1977. El amor a la literatura lo aprendió de su madre, quien le enseñó sus primeras letras. Realizó sus estudios en la Ciudad de México, después en Bogotá, recorrió Sudamérica, Europa y Asia. Fue director de Bellas Artes durante cuatro años y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Fue también presidente del Consejo Latinoamericano de Escritores con sede en Roma.

Los *Exágonos* de Pellicer, son poemas cortos en una estructura que asemeja el haiku japonés, poemas cortos a seis líneas, no a tres como los haikus, de aquí el nombre de

exágonos. Los *Exágonos* de Pellicer, están fechados en 1941, mientras que los *Exágonos* de Chávez son de 1923-24, muy seguramente el poeta le facilitó los textos al compositor antes de publicarlos. De cualquier forma, estos poemas de seis líneas sirven a Chávez para componer unas finas miniaturas, muy adecuadas al carácter de los poemas. Los *Tres Exágonos* y los *Otros tres exágonos* forman un ciclo doble de canciones, análogo quizá a la lógica poética de las seis líneas de los *exágonos* (haikus dobles) de Pellicer, en seis poemas, “seis exágonos”. Aunque la línea de canto es delicada, guarda un cierto cromatismo derivado de sus combinaciones de intervalos de cuartas (aumentadas y disminuidas) que se acerca al lenguaje atonal con una tendencia expresionista que nos evoca al *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y a Igor Stravinsky en sus *Tres canciones de la lírica japonesa*.

En la primera canción del segundo ciclo, *El buque ha chocado con la luna*, Chávez juega con elementos rítmicos y efectos del jazz, en *¿Adónde va mi corazón?* el tejido polifónico de la parte instrumental contrasta con la inerte línea vocal que se queda en la repetición de una misma nota larga, dándole a las primeras frases un peso monótono y quejumbroso. La tercera *Cuando el trasatlántico pasaba* es la más larga y densa de las tres canciones. Esta número es el más brillante de los tres y el pasaje virtuoso del piano llega a revestir el tejido ampliando la sonoridad y crea así una textura polirítmica de gran complejidad.

La aportación de Chávez al desarrollo artístico en México es muy extensa y significativa, además de compositor, escritor, maestro y director de orquesta, fue un importante funcionario, director del Conservatorio Nacional de Música y de varias agrupaciones musicales.

**Hans Werner Henze:** Nació el primero de julio de 1926 en Gütersloh, Alemania, donde le tocó crecer ante el también creciente nazismo y las atrocidades de la segunda guerra mundial. Tomaba clases de piano y teoría musical una vez por semana y poco a poco su maestro le permitió acompañarlo a un círculo de música de cámara con un grupo en una familia semi-judía, a donde el joven asistía a espaldas de su padre. Para cuando éste lo descubrió, el joven Henze junto con un amigo, ya había obtenido acceso al cuarto de libros prohibidos en una librería cercana, y había entrado en contacto con las obras de George Trakl, Frank Wedekind, Franz Werfel, Hugo Von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Bertolt Brecht, cuyas ideas socialistas y pacifistas fueron fortaleciendo las posturas socio-políticas del compositor.

En 1943, Henze se incorporó al ejército por obligación (como la mayoría de los jóvenes mayores de diecisiete años) y por fortuna escapó de ir a combatir al ser elegido para un equipo de filmación militar. En Praga el equipo de filmación fue capturado, y pasó el resto de la guerra en un campo de prisioneros británicos. Henze tomó esta oportunidad para aprender inglés y relacionarse con el mundo fuera de la verdadera prisión alemana en la cual vivía; siempre mostró un gran desprecio por el nazismo, ya que como diría años después “todo lo que el fascismo persigue y odia es hermoso para mí”. Después de la guerra regresó al lado de su familia establecida ahora en Bielefeld. En el verano de 1946 asistió al primer curso de verano en Darmstadt para la música nueva, donde compuso su *Kammerkonzert*. Después habría de adentrarse en las técnicas composicionales de vanguardia, el serialismo, y las técnicas de doce tonos. Fue tomando un gusto especial en la

música de Bartók, Berg y Stravinsky. Las cosas no fueron sencillas para Henze dadas sus ideas marxistas-comunistas y su orientación sexual. Algo estresado por la vida que llevaba, el compositor se mudó a Italia en 1953, donde aún reside.

La relación siempre controversial entre palabra y música es un elemento con el cual Henze siempre ha sabido comulgar, ha sido, además uno de los elementos más apreciados en sus obras, cargadas de un lirismo presente inclusive desde su época serialista y dodecafónica de Darmstadt. En 1958 al compositor le fue comisionada una obra por la North German Radio, dando así origen a *Kammermusik*. Ésta es una obra de música de cámara que consiste en una serie de números para distintos ensambles y solos de guitarra, entre los cuales se encuentran los *Drei Fragmente nach Hölderlin* para guitarra y voz. En esta obra vemos trazos de las tendencias italianas y griegas; las primeras ligadas al empleo de un dodecafonismo libre y más lírico, y las segundas a los textos de uno de los más grandes poetas del romanticismo alemán Friedrich Hölderlin. El texto es tomado de un Himno apócrifo de Hölderlin conocido por sus primeras líneas como *In Lieblicher Bläue* (en un azul encantador).

Friedrich Hölderlin nació en Lauffen-am-Neckar el 20 de marzo de 1770 y falleció en Tübingen el 7 de junio de 1843. Considerado uno de los más grandes poetas alemanes, fue compañero y amigo de los filósofos Georg Hegel y Friedrich Schelling, fue también amigo de Friedrich Schiller. Escribió en verso libre, no en rima y hay en su obra gran influencia de la cultura griega, misma que el poeta admiraba y evocaba en sus escritos. A principios del siglo XIX empezó a perder la razón y después de estar un tiempo en una clínica donde le diagnosticaron demencia pacífica, fue acogido en la casa de un ebanista de apellido Zimmer, donde vivió los últimos treinta y siete años de su vida en una torre. En 1822 Wilhelm Waiblinger al parecer visitó al escritor en su torre y escribió en su obra *Phaethon* sus impresiones de la visita. A él le debemos el texto de *In Lieblicher bläue*, que no se encuentra en los manuscritos originales del escritor. Waiblinger relata haber recibido de la familia Zimmer dicho manuscrito y haberlo transcrito en su visita. La autenticidad del poema no es comprobable, pero los investigadores concuerdan en que cuenta con todas las características y estilo de Hölderlin.

El lenguaje del *Kammermusik* sigue estando dentro del marco de la escuela atonal en la cual Henze se había estado manejando durante los últimos años, aunque ya con algunos elementos más tradicionales, sobre todo en el acompañamiento para guitarra de los *Fragmente* donde evoca las canciones de John Dowland y en el lirismo de la línea vocal. La obra completa está dedicada al compositor Benjamin Britten, por quien Henze sentía una gran admiración y con quien compartía muchas de sus posturas pacifistas impregnadas en su música. *Kammermusik* – como muchos de sus conciertos y obras de cámara – fue escrita para músicos específicos, el tenor Peter Pears y el guitarrista Julian Bream, quien ayudó al compositor a preparar las partes para guitarra.

Aunque la obra tiene una estructura muy clara y lógica en su construcción conformando un gran ciclo de música de cámara, es muy raro que ésta se presente completa dada la elevada dificultad de los movimientos para la voz y la guitarra: Su representación en los ensambles

separados de los que se compone la obra completa es más usual, ya sean los tres *Tentos* para guitarra sola, los tres *Fragmente* para guitarra y voz o los tres ensambles para el octeto. La línea vocal de los *Fragmente* es muy virtuosa y complicada, abarca un rango que supera las dos octavas. A la dificultad del rango vocal, se le anexan varios retos más y quizá mayores que el anterior: los diversos efectos sonoros que pide la partitura como los pianísimos en notas muy agudas, los glisandos y las frases muy largas y delicadas en una impecable línea que demanda un gran dominio del legato. Otra de las características de la línea de canto en los *Fragmente*, son los saltos de intervalos que superan la octava y algunas series de arpeggios de gran virtuosismo.

Herederero de una amplia tradición musical, Hans Werner Henze es uno de los compositores de ópera moderna vivos más influyentes y respetados en la producción musical actual. El catálogo de sus obras es amplio, abarca todas las formas tradicionales que van desde la ópera, ballet, música orquestal – destaca su ciclo de diez sinfonías – , conciertos, música de cámara y ciclos de canciones, donde muestra desde sus obras más tempranas un talento lírico innato. En sus composiciones podemos ver influencias de la música de Stravinsky, Hindemith, Schoenberg y Britten, emplea técnicas composicionales que van desde el atonalismo, serialismo y dodecafonismo, hasta elementos del jazz y la comedia musical.

ANEXO 2  
TEXTOS Y TRADUCCIONES

Chansons Madécasses

*Canciones de Madagascar*

**ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ**

*Tres canciones de la lírica japonesa*

Les Illuminations

*Las Iluminaciones*

Otros tres exágonos

Drei Fragmente nach Hölderlin

*Tres Fragmentos sobre Hölderlin*

CHANSONS MADÉCASSES  
(Canciones de Madagascar)  
1926

Música: Maurice RAVEL (1875-1937)

Poesía: Evariste Desire de Forges PARNY (1753-1814)

NAHANDOVE  
(Chanson XII)

Nahandove, ô belle Nahandove! L'oiseau nocturne  
a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma  
tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux.  
Voici l'heure: qui peut t'arrêter, Nahandove, ô  
belle Nahandove!

Le lit de feuilles est préparé; je l'ai parsemé de  
fleurs et d'herbes odoriférantes; il est digne de tes  
charmes. Nahandove, ô belle Nahandove!

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée  
que donne une marche rapide; j'entends le  
froissement de la pagne qui l'enveloppe; c'est elle,  
c'est Nahandove, la belle Nahandove!

Reprends haleine, ma jeune amie; repose-toi sur  
mes genoux. Que ton regard est enchanteur! Que  
le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous  
la main qui le presse! Tu souris, Nahandove, ô  
belle Nahandove!

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses  
brûlent tous mes sens; arrête, ou je vais mourir.  
Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle  
Nahandove?

Le plaisir passe comme un éclair. Ta douce  
haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment,  
ta tête se penche mollement, et tes transports  
s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si  
belle, Nahandove, ô belle Nahandove!

Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les  
désirs. Je languirai jusqu'au soir. Tu reviendras ce  
soir, Nahandove, ô belle Nahandove!

Nahandove, o bella Nahandove! El ave nocturna  
ha iniciado su canto, la luna llena brilla sobre mi  
cabeza, y el incipiente rocío humedece mi cabello.  
Ha llegado la hora: ¿qué te puede estar  
demorando, Nahandove, oh bella Nahandove! El  
lecho de hojas está listo; lo esparcí con flores y  
hierbas aromatizantes; es digno de tus encantos.  
¡Nahandove, oh bella Nahandove!

Ella viene. He reconocido la respiración agitada  
que produce un andar apresurado; escucho el  
chasquido de la tela que la arropa; es ella, es ella,  
es Nahandove, ¡la bella Nahandove!

Retoma el aliento, mi joven amiga; descansa sobre  
mi regazo. ¡Que tu mirada es encantadora! ¡Que el  
movimiento de tu pecho es ágil y delicioso bajo la  
mano que lo presiona! Sonríes, Nahandove, ¡oh  
bella Nahandove!

Tus besos penetran hasta el alma; tus caricias  
encienden todos mis sentidos; detente, o moriré.  
¿Puede alguien morir de deleite, Nahandove, oh  
bella Nahandove?

El placer pasa como un destello. Tu dulce aliento  
se debilita, tus húmedos ojos se cierran una vez  
más, tu cabeza se inclina tibiamente, y tus  
arrebatos se apagan en la languidez. Jamás fuiste  
más bella, Nahandove ¡oh bella Nahandove!

Te vas, y yo languideceré en la añoranza y el  
deseo. Languideceré hasta el anochecer. Tu  
volverás esta noche, Nahandove ¡oh bella  
Nahandove!

## AOUA! (Chanson V)

Aoua! Aoua! Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage. Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île. On leur dit: Voilà des terres, que vos femmes les cultivent; soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisaient des retranchements. Un fort menaçant s'éleva; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas, ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage: Plutôt la mort! Le carnage fut long et terrible; mais malgré la foudre qu'ils vomissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés.

Aoua! Aoua! Méfiez-vous des blancs!

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage: le ciel a combattu pour nous; il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons, et nous vivons libres.

Aoua! Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage.

Aoua! Aoua! Desconfíen de los blancos, habitantes de la ribera. En tiempos de nuestros padres, los blancos desembarcaron en esta isla. Les dijimos: He ahí unas tierras, que sus mujeres las cultiven; sean justos, sean buenos, y conviértanse en nuestros hermanos.

Los blancos prometieron, sin embargo hicieron sus trincheras. Levantaban un fuerte amenazador; truenos eran encerrados en bocas de bronce; sus sacerdotes querían imponernos un Dios que nosotros no conocíamos, ellos hablaron finalmente de obediencia y de esclavitud: Antes la muerte! La masacre fue larga y terrible; pero a pesar del rayo que vomitaban, y que aplastaba armamentos completos, todos ellos fueron exterminados.

Aoua! Aoua! Desconfíen de los blancos!

Nosotros hemos visto nuevos tiranos, más fuertes y numerosos, varar su pabellón en la ribera: el cielo combatió por nosotros; arrojó sobre ellos lluvias, tempestades y vientos envenenados. Ellos ya no están más, y nosotros vivimos, y nosotros vivimos libres.

Aoua! Aoua! Desconfíen de los blancos, habitantes de la Ribera.

## IL EST DOUX (Chanson VIII)

Il est doux de se coucher, durant la chaleur, sous un arbre touffu, et d'attendre que le vent du soir amène la fraîcheur.

Femmes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un arbre touffu, occupez mon oreille par vos accents prolongés.

Répétez la chanson de la jeune fille, lorsque ses doigts tressent la natte ou lorsqu'assise auprès du riz, elle chasse les oiseaux avides.

Le chant plaît à mon âme. La danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser.

Que vos pas soient lents; qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au travers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.

Es dulce acostarse bajo la sombra de un árbol frondoso durante el calor, y esperar a que el viento del atardecer venga a refrescarnos.

Mujeres, acérquense. Mientras yo reposo aquí, bajo este árbol frondoso, ocupen mis oídos con sus prolongados acentos.

Repitan la canción de la jovencita, cuando sus dedos trenzan su cabello o cuando se sienta al lado de los arrozales, ella persigue a las ávidas aves. El canto complace a mi alma. La danza es para mí casi tan dulce como un beso.

Que sus pasos sean lentos; que imiten las posturas del placer y del abandono de la voluptuosidad.

El viento de la noche se eleva; la luna comienza a brillar entre los árboles de la montaña. Vayan, y preparen la cena.



# ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ

(TRES CANCIONES DE LA LÍRICA JAPONESA)

1912-13

Música: Igor Stravinsky (1882-1971)

Poetas:

Yamabe no Akahito (c.700- c.736)

Mazatsumi (s. XII)

Ki no Tsurayuki (c. 868- c. 946)

## **Акаито**

Я белые цветы в саду  
тебе хотела показать.  
Но снег пошёл. Не разобрать,  
где снег и где цветы!

## **Мазатсуми**

Весна пришла. Из трещин ледяной  
коры запрыгали, играя в речке  
пенные струи: они хотят быть  
первым белым цветом радостной весны

## **Тсараиуки**

Что это белое вдали?  
Повсюду, словно облака между холмами.  
То вишни разцвели;  
пришла желанная весна.

## **Akahito**

Quería mostrarte  
las flores frutales del jardín.  
Pero nevó. Ya no puedo diferenciar,  
entre la nieve las flores.

## **Mazatsumi**

La primavera ha llegado. De las grietas de la  
corteza del hielo, corrientes espumosas han  
empezado a brotar juguetonamente hacía el  
arroyo: quieren ser las primeras flores de la  
alegre temporada primaveral.

## **Tsaraiuki**

¿Que es esa blancura a la distancia?  
Por todos lados se ve como nubes entre las  
montañas. Es porque las cerezas florecieron;  
la primavera que añorábamos ha llegado.

# LES ILLUMINATIONS

(Las Iluminaciones)

1939

Música: Benjamin Britten (1913-1976)

Poesía: Arthur Rimbaud (1854-1891)

## I. Fanfare

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Sólo yo poseo la clave de esta farsa salvaje.

## II. Villes

Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!

¡Son ciudades! ¡Un pueblo para el que se erigieron esos Alleghanys y esos Líbanos de ensueño!

Des chalets de cristal et de bois se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux...

Chalés de cristal y madera que se mueven sobre rieles y poleas invisibles. Los viejos cráteres ceñidos por estatuas colosales y palmeras de cobre que rugen melodiosamente entre las llamas...

Des cortèges de Mabs en robes rouges, opalines, montent des ravines. Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tettent Diane.

Comitivas de la reina Mab con atuendos rojos, opalinos, ascienden los barrancos. Arriba, con las patas en la cascada y las zarzas, los ciervos maman de Diana.

Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue...

Las Bacantes de los arrabales sollozan y la luna arde y aúlla. Venus entra en las cavernas de los herreros y los ermitaños. Grupos de campanarios cantan las ideas de los pueblos. De castillos construidos con huesos sale la música desconocida...

Le paradis des orages s'effondre...

El paraíso de las tormentas se derrumba...

Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit...

Los salvajes bailan sin cesar la fiesta de la noche...

Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?

¿Qué buenos brazos, qué hermosa hora me devolverán a esta región de donde vienen mis sueños y hasta el más mínimo de mis movimientos?

### IIIa. Phrase

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

He tendido cuerdas de campanario a campanario; guirnaldas de ventana a ventana; cadenas de oro de estrella a estrella, y bailo.

### IIIb Antique

Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies, tes yeux, des boules précieuses, remeunt. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton coeur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, la nuit en en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.

¡Gracioso hijo de Pan! En derredor de tu frente coronada de florecillas y de bayas tus ojos, bolas preciosas, se mueven. Manchadas de heces pardas, tus mejillas se sumen. Relucen tus colmillos. Tu pecho parece una cítara, sus tallidos circulan por tus brazos rubios. Tu corazón late en ese vientre donde duerme el doble sexo. Paséate, de noche, moviendo suavemente ese muslo, ese segundo muslo y esa pierna izquierda.

### IV Royauté

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique: "Mes amis, je veux qu'elle soit reine!" "Je veux être reine!" Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes.

Una hermosa mañana, en un pueblo muy amable, un hombre y una mujer soberbios gritaban en la plaza pública: "¡Amigos míos, quiero que ella sea reina!" "Quiero ser reina" Ella reía y temblaba. Él hablaba a los amigos de revelación, de prueba consumada. Se extasiaban el uno junto el otro.

En efecto, fueron reyes durante toda una mañana en que los tapices carmesíes se desplegaron en las casas, y durante toda la tarde, en que juntos se aventuraron hacia los jardines de palmeras.

## V Marine

Les chars d'argent et de cuivre  
-Les proues d'acier et d'argent  
-Battent l'écume,  
-Soulèvent les souches des ronces.  
Les courants de la lande,  
Et les ornières immenses du reflux,  
Filent circulairement vers l'est,  
Vers les piliers de la forêt,  
Vers les fûts de la jetée,  
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

Las carrozas de plata y de cobre -  
Las proas de acero y de plata -  
Baten la espuma, -  
Alzan las cepas de las zarzas.  
Las corrientes de la llanura,  
Y las roderas inmensas del reflujo  
Corren circularmente hacia el este,  
Hacia los pilares del bosque, -  
Hacia los fustes de la escollera,  
Cuyo ángulo golpean torbellinos de luz.

## VI Interlude

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Sólo yo poseo la clave de esta farsa salvaje.

## VII Being Beauteous

Devant une neige un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré: des blessures écarlates et noires éclatent dans les chaires superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier.

Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté,

- elle recule, elle se dresse. Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

\*\*\*

O la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal! Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!

Ante la nieve un Ser de Belleza de elevada estatura. Silbidos de muerte y círculos de música sorda hacen subir, ensancharse y temblar como un espectro este cuerpo adorado: heridas escarlatas y negras estallan en las carnes magníficas. Los colores propios de la vida se oscurecen, danzan, y se disipan en torno a la Visión, por encima del taller.

Y los escalofríos se levantan y gruñen, y la furiosa sensación de estos efectos incrementándose con los silbidos mortales y las roncadas músicas que el mundo, allá lejos tras nosotros, lanza sobre nuestra madre de belleza,

- ella retrocede, se yergue. ¡Oh!, nuestros huesos se han revestido de un nuevo cuerpo enamorado.

\*\*\*

¡Oh la faz cenicienta, el escudo de crin, los brazos de cristal! ¡El cañón sobre el cual debo abatirme por entre el ruido de los árboles y el aire ligero!

## VIII Parade

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en oeuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolorés, d'acier piqué d'étoiles d'or; des facies déformés, plombés, blêmis, incendiés; des enrouements folâtres! La démarche cruelle des oripeaux! Il y a quelques jeunes...

O le plus violent Paradis de la grimace enragée!...

Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons "bonnes filles". Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique...

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Solidísimos bribones. Muchos han explotado vuestros mundos. Sin necesidades, y poco dispuestos a poner en práctica sus brillantes talentos y la experiencia de vuestras conciencias. ¡Vaya hombres maduros! ¡Ojos alelados a la manera de la noche de estío, rojos y negros, tricolores, de acero salpicado por estrellas de oro; facies deformes, plumizas, lívidas, incendiadas; ¡roncas voces alocadas! ¡El paso cruel de los oropeles! Hay algunos jóvenes...

¡Oh el más violento Paraíso de la mueca rabiosa!...

Chinos, hotentotes, zíngaros, necios, hienas, Molochs, viejas demencias, demonios siniestros, mezclan giros populares, maternas, con las posturas y las caricias bestiales. Interpretarían piezas nuevas y canciones para "señoritas". Maestros juglares, transforman el lugar y el público empleando la comedia magnética...

Sólo yo poseo la clave de esta farsa salvaje.

## IX Départ

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs de villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. O Rumeurs et Visions!

Départ dans l'affection et le bruit neufs!

Visto lo suficiente. La visión se ha vuelto a encontrar en todos los aires.

Tenido lo suficiente. Rumores de las ciudades, por la noche, y al sol, y siempre.

Conocido lo suficiente. Los decretos de la vida. - ¡Oh Rumores y Visiones!

¡Partida hacia el afecto y sonido nuevos!

## OTROS TRES EXÁGONOS

1924

Música: Carlos Chávez (1899-1978)

Poesía: Carlos Pellicer (1899-1977)

### EL BUQUE HA CHOCADO CON LA LUNA

(Exágono XXI)

El buque ha chocado con la luna.  
Nuestros equipajes, de pronto, se iluminaron.  
Todos hablábamos en verso  
y nos referíamos los hechos más ocultados.  
Pero la luna se fue a pique  
a pesar de nuestros esfuerzos románticos.

### ¿A DÓNDE VA MI CORAZÓN...?

(Exágono V)

¿A dónde va mi corazón  
por esta luminosa avenida?  
Buenas noches, doña desilusión.  
¡Si yo estaba por la provincia  
hipotecando puestas de sol  
para edificar mi vida!

### CUANDO EL TRASATLÁNTICO PASABA

(Exágono II)

Cuando el trasatlántico pasaba  
por el arco verde oro de la aurora,  
las sirenas aparecieron coronadas  
con las últimas rosas  
pidiéndonos sándwiches y champagne  
¿Por qué nunca se acercarán a las costas?

DREI FRAGMENTE NACH HÖLDERLIN  
(Tres fragmentos de Hölderlin)

1958

Música: Hans Werner Henze (1926)

Poesía: Friedrich Hölderlin (1770-1843)

In lieblicher Bläue

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen  
Dache der Kirchturm.

Den umschwebet Geschrei der Schwalben,  
den umgibt die rührendste Bläue.

Die Sonne gehet hoch darüber und färbet das  
Blech, im Winde aber oben stille krähet die  
Fahne. Wenn einer unter der Glocke dann  
herabgeht, jene Treppen, ein stilles Leben ist  
es, weil, wenn abgesondert so sehr die Gestalt  
ist, die Bildsamkeit herauskommt dann des  
Menschen.

Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind  
wie Tore an Schönheit.

Nämlich, weil noch der Natur sind die Tore,  
haben diese die Ähnlichkeit von Bäumen des  
Waldes.

Reinheit aber ist auch Schönheit.

En un azul encantador florece con el metálico  
techo el campanario.

Se sostiene alrededor del grito de las  
golondrinas, lo envuelve el azul encantador.

El sol pasa muy alto sobre él e ilumina el  
metal, y con el viento la bandera canta  
tranquilamente. Si alguien desciende las  
escalinatas bajo la campana, hay una vida en  
la quietud, pues cuando la figura está tan  
aislada, entonces brota la maleabilidad del ser  
humano.

Las ventanas, desde donde resuenan las  
campanas, son como puertas para la belleza.

Es decir, puesto que las puertas son como la  
naturaleza, tienen ésta semejanza con los  
árboles del bosque.

Pero la pureza es también belleza.

## Möcht ich ein Komet sein?

Möcht ich ein Komet sein?

Ich glaube. Denn sie haben die Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer und sind wie Kinder an Reinheit.

Größeres zu wünschen kann nicht des Menschen Natur sich vermessen.

Der Tugend Heiterkeit verdient auch gelobt zu werden vom ernstesten Geiste, der zwischen den drei Säulen wehet des Gartens.

Eine schöne Jungfrau muß das Haupt umkränzen mit Myrtenblumen, weil sie einfach ist ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl. Myrten aber gibt es in Griechenland

¿Desearía ser un cometa?

Eso creo. Porque ellos tienen la rapidez del pájaro; ellos florecen en el fuego, y son como niños en la pureza.

Desear lo más grande, la naturaleza del hombre no puede medirse.

La alegría de la virtud merece ser elogiada por el gran espíritu, que entre los tres pilares sobrevuela el jardín.

Una hermosa chica debe coronar su cabeza con flores de mirto, porque su carácter y sentimientos son simples. Pero los mirtos crecen en Grecia.

## Wenn einer in den Spiegel siehet

Wenn einer in den Spiegel siehet, ein Mann, und siehet darin sein Bild wie abgemalt; es gleicht dem Manne. Augen hat des Menschen Bild, hingegen Licht der Mond: Der König Oedipus hat ein Auge zuviel vielleicht.

Die Leiden dieses Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, unaussprechlich, unausdrücklich.

Wenn das Schauspiel ein solches darstellt, kommt's daher.

Wie aber ist mir, gedenk ich deiner jetzt?

Cuando una persona se mira al espejo, ve dentro su imagen, como en una pintura; ella representa al hombre. Ojos tiene el retrato del hombre; en cambio la luna ilumina: El Rey Edipo tal vez tiene un ojo de más.

Los sufrimientos de este hombre aparecen indescritibles, indecibles, inexpresables.

Cuando se representa tal drama se externalan.

Pero ¿cómo es eso para mí, si pienso en ti ahora?



## ANEXO 3

### ALGUNOS POEMAS COMPLETOS O EN SU VERSIÓN ORIGINAL

Wa ga seko  
tanka de Yamabe no Akahito

Exágonos  
de Carlos Pellicer

Chansons Madécasses  
de Évariste de Parny

In lieblicher Bläue  
de Friedrich Hölderlin

Les Illuminations:  
Parade, Phrase, Villes  
De Arthur Rimbaud

AKAHITO

我が背子に見せむと思ひし梅の花

それとも見えず雪の降れば

Yamabe no Akahito

MYS VIII: 1426

-tanka- (5/7/5/7/7)

wa ga seko ni  
misemu tō omopisi  
ume nō pana  
sore tō mo miezu  
yuki nō furereba

A mi buen amigo  
Voy a mostrar, yo pensé,  
Las flores de la ciruela,  
Ahora perdidas a la vista  
Entre la nieve que cae.

Haiku tomado en ambas versiones del japonés y una traducción al inglés de:  
McAuley, Thomas. 2001 waka for Japan 2001. 2001. School of East Asian Studies, University of Sheffield.  
Yorkshire, United Kingdom. Acceso 2 de junio de 2007. <<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/>>.

Traducción del inglés al español por María Teresa Navarro Agraz

# EXÁGONOS<sup>1</sup>

1941

Carlos Pellicer

*A José Juan Tablada*

¡Exágono!  
Exágonos:  
en la fuente colonial  
y en la mañana de la joyería.  
En el cangrejo crepuscular  
y en el farol de la esquina.  
En un salón exagonal  
el astrónomo viene de otra vida.  
Cantos de cantar  
— exágonos —  
en la latitud del alama mía  
Cantos de cantar.

## I

Tengo la juventud, la vida  
inmortal de la vida.  
Junta, amiga mía, tu copa de oro  
a mi copa de plata. ¡Venza y ría  
la juventud! Suba los tonos  
a la dulzura de la dulce lira.

## II

Cuando el trasatlántico pasaba  
bajo el arco verde oro de la aurora,  
las sirenas aparecieron coronadas  
con las últimas rosas  
pidiéndonos sandwiches y champagne.  
Se olvidaron las islas, y se hundieron las costas.

## III

¡La poesía!  
Está toda ella en manos de Einstein.  
Pero aún puedo rezar el Ave María  
reclinado en el pecho de mi madre.  
Aún puedo divertirme con el gato y la música.  
Se puede pasar la tarde.

---

<sup>1</sup> Pellicer, Carlos. Luis Mario Schneider (ed.). Obras: Poesía. 1981. México; Fondo de Cultura Económica, 2003, págs 263-268.

#### IV

Por esta calle pasó don Juan.  
Iluminó la acera el puño de su espada.  
Por esta calle ha de pasar  
como una pincelada.  
Y tú estarás cantando mi cantar  
desde la séptima ventana.

#### V

¿A dónde va mi corazón  
por esta luminosa avenida?  
Buenas noches, doña desilusión.  
¡Si yo estaba por la provincia  
hipotecando puestas de sol  
para edificar mi vida!

#### VI

Amo las máquinas, las grandes máquinas.  
Mi cuerpo canta sobre un pedestal  
cuando escucho y veo y toco máquinas.  
Hay un país con ruedas, gran poeta industrial,  
que estremece mis fuerzas tropicales.  
(Pennsylvania sentida desde un cañaverál.)

#### VII

Amar. Toda la vida en llamas.  
Sendero de lirios quemados,  
amor sin esperanza.  
Silencioso y eterno, amor callado  
en el mar, junto al cielo. Sola el alma  
vertiginosa y trágica, pasando.

#### VIII

Amada, déjame ver la luna  
en tu mirada.  
Átame con tus cabellos.  
Tienes una estrella en los labios, amada.  
Ese beso... Ese beso  
estuvo ayer en tu mirada.

#### IX

Llegad, oh dulces horas,  
y tocadle la faz con estas flores  
cogidas en la noche. Despertadla  
y rodead su lecho. Dad mejores  
perfiles a las cosas. Toda el alma,  
melodía modulada sobre lentos colores.

X

Alabanza del Amor.  
La mariposa prendida en la rosa  
aún escucha al ruiseñor.  
Esmalte, aroma y melodía,  
seda y miel.  
¡Alabanza del Amor!

XI

En el mar no hay invierno ni otoño  
y las mujeres cumplen siempre cuarenta años.  
Los poetas fracasan un poco  
y Ulises no fue más que un pobre diablo.  
Futuros recuerdos. Languidez. Nocturnos.  
En una nube viene la Virgen con dos santos.

XII

BOLÍVAR

¡Padre! Tu vida es la mejor.  
Recuerdo tus tristezas, tus enormes  
tristezas, tu gran desolación.  
Entre todos los hombres,  
sólo yo me despierto entre la noche  
para llorar contigo tu desastre y tu dolor.

XIII

Gracias, doña desilusión,  
Curazao está otra vez enfrente; vive al día  
de su fortuna azul y verde.  
Pueblos navales en mitad de mi vida,  
un poco anclados y tenues  
con el agua y el pan de su alegría.

XIV

Desde alta mar,  
muy cerca de la estrella Polar,  
pienso en la Catedral.  
Los hombres se suicidan desde sus torres.  
La Catedral que se apodera de la noche  
y la vuelve colonial.

XV

Patria, oh América Latina,  
mi corazón está lleno de angustia.  
La noche es honda y la aurora aún no trina.  
(La selva avanza, cruje, estruja.)  
Tiembla una voz para anunciarte la vida...  
Mi corazón está lleno de angustia.

XVI

En la biblioteca  
del Palacio del Embajador,  
leí los refranes del jardinero  
y el tratado de las Puestas de Sol.  
Esa noche perdí todos los trenes  
en la vaga hecatombe de mi corazón.

XVII

Canto amigo mío  
tu llegada feliz hasta mi puerta.  
Mi ventana será fuente de aromas  
cuando tu salgas a mirar el cielo.  
Pluma de cisne o de paloma  
para escribir tu antiguo nombre tengo.

XVIII

Han llegado a esta playa ola de Nápoles.  
En las nubes está toda Venecia.  
En el mar se baña la familia Tiziano.  
Un empleado aduanal se queja de la primavera.  
Me saluda, desde su avión, Leonardo.  
Un suspiro. Otro suspiro... ¡Atenas!

XIX

Frente a Colombia una bonanza insólita  
nos echó a perder el ya próximo naufragio.  
La luna, que iba a pasar de incógnito,  
atravesó como la Venus del Vaticano.  
¡Bajo la cama estaban muertos de risa  
los salvavidas, inservibles e intactos!

XX

Divina juventud, coronada de oro,  
ventana al Paraíso.  
Te poseo total. (La muerte no figura  
en el reparto íntimo.)  
Oíd lo que cantan las musas:  
enciende la noche, ha muerto el destino.

XXI

El buque ha chocado con la luna.  
Nuestros equipajes, de pronto, se iluminaron.  
Todos hablábamos en verso  
y nos referíamos los hechos más ocultados.  
Pero la luna se fue a pique  
a pesar de nuestros esfuerzos románticos.

# CHANSONS MADECASSES

1787

Évariste de PARNY

«Traduites en Français»

## Chanson I

Quel est le roi de cette terre? -Ampanani. -Où est-il? Dans la case royale. -Conduis-moi devant lui. -Viens-tu avec la main ouverte? -Oui, je viens en ami. -Tu peux entrer.

Salut au chef Ampanani. -Homme blanc, je te rends ton salut, et je te prépare un bon accueil. -Que cherches-tu? -Je viens visiter cette terre. -Tes pas et tes regards sont libres. Mais l'ombre descend, l'heure du souper approche. Esclaves, posez une natte sur la terre, et couvrez-la des larges feuilles du bananier. Apportez du riz, du lait, et des fruits mûris sur l'arbre. Avance, Nélahé; que la plus belle de mes filles serve cet étranger. Et vous, ses jeunes soeurs, égayez le souper par vos danses et vos chansons.

## Chanson II

Belle Nélahé, conduis cet étranger dans la case voisine, étends une natte sur la terre, qu'un lit de feuilles s'élève sur cette natte; laisse tomber ensuite la pagne qui entoure tes jeunes attraits. Si tu vois dans ses yeux un amoureux désir; si sa main cherche la tienne et t'attire doucement vers lui; s'il te dit : Viens, belle Nélahé, passons la nuit ensemble; alors assieds-toi sur ses genoux. Que sa nuit soit heureuse, que la tienne soit charmante; et ne reviens qu'au moment où le jour renaissant te permettra de lire dans ses yeux tout le plaisir qu'il aura goûté.

## Chanson III

Quel imprudent ose appeler aux combats Ampanani? Il prend sa zagaie armée d'un os pointu, et traverse à grands pas la plaine. Son fils marche à ses côtés; il s'élève comme un jeune palmier sur la montagne. Vents orageux, respectez le jeune palmier de la montagne.

Les ennemis sont nombreux. Ampanani n'en cherche qu'un seul, et le trouve. Brave ennemi, ta gloire est brillante; le premier coup de ta zagaie a versé le sang d'Ampanani. Mais ce sang n'a jamais coulé sans vengeance; tu tombes, et ta chute est pour tes soldats le signal de l'épouvante; ils regagnent en fuyant leurs cabanes; la mort les y poursuit encore; les torches enflammées ont déjà réduit en cendres le village entier.

Le vainqueur s'en retourne paisiblement, et chasse devant lui les troupeaux mugissants, les prisonniers enchaînés et les femmes éplorées. Enfants innocents, vous souriez, et vous avez un maître!

## Chanson IV

AMPANANI

Mon fils a péri dans le combat. O mes amis! pleurez le fils de votre chef; portez son corps dans l'enceinte habitée par les morts. Un mur élevé la protège; et sur ce mur sont rangées

des têtes de boeufs aux cornes menaçantes. Respectez la demeure des morts; leur courroux est terrible, et leur vengeance est cruelle. Pleurez mon fils.

LES HOMMES

Le sang des ennemis ne rougira plus son bras.

LES FEMMES

Ses lèvres ne baiseront plus d'autres lèvres.

LES HOMMES

Les fruits ne mûrissent plus pour lui.

LES FEMMES

Ses mains ne presseront plus un sein élastique et brûlant.

LES HOMMES

Il ne chantera plus étendu sous un arbre à l'épais feuillage.

LES FEMMES

Il ne dira plus à l'oreille de sa maîtresse : Re commençons, ma bien-aimée.

AMPANANI

C'est assez pleurer mon fils; que la gaîté succède à la tristesse; demain peut-être nous irons où il est allé.

#### Chanson V

Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage. Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île; on leur dit : Voilà des terres; que vos femmes les cultivent. Soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisaient des retranchements. Un fort menaçant s'éleva; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas; ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage : plutôt la mort! Le carnage fut long et terrible; mais, malgré la foudre qu'ils vomissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés. Méfiez-vous des blancs.

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage; le ciel a combattu pour nous; il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons, et nous vivons libres. Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage.

#### Chanson VI

AMPANANI

Jeune prisonnière, quel est ton nom?

VAINA

Je m'appelle Vaïna.



AMPANANI

Vaïna, tu es belle comme le premier rayon du jour. Mais pourquoi tes longues paupières laissent-elles échapper des larmes?

VAINA

O roi! J'avais un amant.

AMPANANI

Où est-il?

VAINA

Peut-être a-t-il péri dans les combats, peut-être a-t-il dû son salut à la fuite.

AMPANANI

Laisse-le fuir ou mourir, je serai ton amant.

VAINA

O roi! Prends pitié des pleurs qui mouillent tes pieds!

AMPANANI

Que veux-tu?

VAINA

Cet infortuné a baisé mes yeux, il a baisé ma bouche, il a dormi sur mon sein; il est dans mon coeur, rien ne peut l'en arracherä

AMPANANI

Prends ce voile et couvre tes charmes. Achève.

VAINA

Permetts que j'aïlle le chercher parmi les morts, ou parmi les fugitifs.

AMPANANI

Va, belle Vaïna. Périsses le barbare qui se plait à ravir des baisers mêlés à des larmes!

## Chanson VII

Zanhar et Niang ont fait le monde. O Zanhar! nous ne t'adressons pas nos prières; à quoi servirait de prier un Dieu bon? C'est Niang qu'il faut apaiser. Niang, esprit malin et puissant, ne fais point rouler le tonnerre sur nos têtes; ne dis plus à la mer de franchir ses bornes; épargne les fruits naissants; ne dessèche pas le riz dans sa fleur; n'ouvre plus le sein de nos femmes pendant les jours malheureux, et ne force point une mère à noyer ainsi l'espoir de ses vieux ans.

O Niang! ne détruis pas tous les bienfaits de Zanhar. Tu règues sur les méchants; ils sont assez nombreux; ne tourmente plus les bons.

### Chanson VIII

Il est doux de se coucher durant la chaleur sous un arbre touffu, et d'attendre que le vent du soir amène la fraîcheur.

Femmes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un arbre touffu, occupez mon oreille par vos accents prolongés; répétez la chanson de la jeune fille, lorsque ses doigts tressent la natte, ou lorsqu'assise auprès du riz, elle chasse les oiseaux avides.

Le chant plaît à mon âme; la danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser. Que vos pas soient lents, qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au travers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.

### Chanson IX

Une mère traînait sur le rivage sa fille unique, pour la vendre aux blancs.

O ma mère! ton sein m'a portée; je suis le premier fruit de tes amours; qu'ai-je fait pour mériter l'esclavage? j'ai soulagé ta vieillesse; pour toi j'ai cultivé la terre; pour toi j'ai cueilli des fruits; pour toi j'ai fait la guerre aux poissons du fleuve; je t'ai garantie de la froidure; je t'ai portée durant la chaleur, sous des ombrages parfumés; je veillais sur ton sommeil, et j'écartais de son visage les insectes importuns. O ma mère, que deviendras-tu sans moi? L'argent que tu vas recevoir ne te donnera pas une autre fille; tu périras dans la misère, et ma plus grande douleur sera de ne pouvoir te secourir, O ma mère! ne vends point ta fille unique.

Prières infructueuses! elle fut vendue, chargée de fers, conduite sur le vaisseau; et elle quitta pour jamais la chère et douce patrie.

### Chanson X

Où es-tu belle Yaouna? Le roi s'éveille, sa main amoureuse s'étend pour caresser tes charmes; où es-tu, coupable Yaouna? Dans les bras d'un nouvel amant, tu goûtes des plaisirs tranquilles, des plaisirs délicieux. Ah! presse-toi de les goûter; ce sont les derniers de ta vie.

La colère du roi est terrible. -Gardes, volez, trouvez Yaouna et l'insolent qui reçoit ses caresses.

Ils arrivent nus et enchaînés : un reste de volupté se mêle dans leurs yeux à la frayeur.

Vous avez tous deux mérité la mort, vous la recevrez tous deux. Jeune audacieux, prends cette zagaie, et frappe ta maîtresse.

Le jeune homme frémit; il recula de trois pas, et couvrit ses yeux avec ses mains. Cependant la tendre Yaouna tournait sur lui des regards plus doux que le miel du printemps, des regards où l'amour brillait au travers des larmes. Le roi furieux saisit la zagaie redoutable et la lance avec vigueur. Yaouna frappée chancelle; ses beaux yeux se ferment, et le dernier soupir entr'ouvre sa bouche mourante. Son malheureux amant jette un

cri d'horreur : J'ai entendu ce cri : il a retenti dans mon âme, et son souvenir me fait frissonner. Il reçoit en même temps le coup funeste, et tombe sur le corps de son amante.

Infortunés! dormez ensemble, dormez en paix dans le silence du tombeau.

#### Chanson XI

Redoutable Niang! pourquoi ouvres-tu mon sein dans un jour malheureux?

Qu'il est doux le souris d'une mère, lorsqu'elle se penche sur le visage de son premier-né!  
Qu'il est cruel l'instant où cette mère jette dans le fleuve son premier-né, pour reprendre la vie qu'elle vient de lui donner! Innocente créature! le jour que tu vois est malheureux; il menace d'une maligne influence tous ceux qui le suivront. Si je t'épargne, la laideur flétrira tes joues, une fièvre ardente brûlera tes veines, tu croîtras au milieu des souffrances; le jus de l'orange s'aigrira sur tes lèvres; un souffle empoisonné dessèchera le riz que tes mains auront planté; les poissons reconnaîtront et fuiront tes filets; le baiser de ton amante sera froid et sans douceur; une triste impuissance te poursuivra dans ses bras; meurs ô mon fils! meurs une fois, pour éviter mille morts. Nécessité cruelle! redoutable Niang!

#### Chanson XII

Nahandové, ô belle Nahandové! l'oiseau nocturne a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux. Voici l'heure : qui peut t'arrêter, Nahandové? Le lit de feuilles est préparé; je l'ai parsemé de fleurs et d'herbes odoriférantes, il est digne de tes charmes, Nahandové, ô belle Nahandové!

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée que donne une marche rapide, j'entends le froissement de la pagne qui l'enveloppe : c'est elle, c'est Nahandové, la belle Nahandové!

Reprends haleine, ma jeune amie; repose-toi sur mes genoux, que ton regard est enchanteur, que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse! Tu souris, Nahandové, ô belle Nahandové!

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses brûlent tous mes sens; arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, ô belle Nahandové?

Le plaisir passe comme un éclair; ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandové, ô belle Nahandové!

Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse! moins délicieux pourtant que le réveil. Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs; je languirai jusqu'au soir; tu reviendras ce soir, Nahandové, ô belle Nahandové!

Tomadas de:

Lycée Le Verger, Académie la Réunion

<[http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/EdP\\_Chansons.htm](http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/EdP_Chansons.htm)>

## In lieblicher Bläue

Friedrich Hölderlin

In lieblicher Bläue blühet  
mit dem metallenen Dache der Kirchthurm.

Den umschwebet Geschrei der Schwalben,  
den umgiebt die rührendste Bläue.

Die Sonne gehet hoch darüber und färbet  
das Blech, im Winde aber oben stille krähet  
die Fahne.

Wenn einer unter der Gloke dann  
herabgeht, jene Treppen, ein stilles Leben  
ist es, weil, wenn abgesondert so sehr die  
Gestalt ist, die Bildsamkeit herauskommt  
dann des Menschen.

Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind  
wie Thore an Schönheit.

Nemlich, weil noch der Natur nach sind die  
Thore, haben diese die Ähnlichkeit von  
Bäumen des Walds.

Reinheit aber ist auch Schönheit.

Innen aus Verschiedenem entsthet ein  
ernster Geist.

So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr  
heilig sind die, daß man wirklich oft  
fürchtet, die zu beschreiben.

Die Himmlischen aber, die immer gut sind,  
alles zumal, wie Reiche, haben diese,  
Tugend und Freude.

Der Mensch darf das nachahmen.

Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein  
Mensch aufschauen und sagen : so will ich  
auch seyn?

Ja. So lange die Freundlichkeit noch am  
Herzen, die Reine, dauert, misset nicht  
unglücklich der Mensch sich der Gottheit.

Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie die  
Himmel? dieses glaub' ich eher.

Des Menschen Maaß ist's.

Voll Verdienst, doch dichterisch,  
wohnet der Mensch auf dieser Erde.

Doch reiner ist nicht der Schatten  
der Nacht mit den Sternen,  
wenn ich so sagen könnte,  
als der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.

## En un azul encantador

Friedrich Hölderlin

En un azul encantador florece  
con el metálico techo el campanario.

Se sostiene alrededor del grito de las golondrinas,  
lo envuelve el azul encantador.

El sol pasa muy alto sobre él e ilumina  
el metal, y con el viento la bandera canta  
tranquilamente.

Si alguien desciende las escalinatas  
bajo la campana, hay una vida en la quietud,  
pues cuando la figura está tan aislada,  
entonces brota la maleabilidad  
del ser humano.

Las ventanas, desde donde resuenan las campanas,  
son como puertas para la belleza.

Es decir, puesto que las puertas son como la  
naturaleza, tienen ésta semejanza  
con los árboles del bosque.

Pero la pureza es también belleza.

Del seno de la variedad nace un  
gran espíritu.

Las imágenes tan simples, tan  
sagradas ellas, que, realmente, con frecuencia  
se teme describirlas.

Pero los celestiales, los que siempre son buenos,  
particularmente todos, como ricos, tienen eso,  
virtud y alegría.

Al hombre se le permite imitar eso.

Se le permite al hombre, cuando la vida se vuelve  
un problema, mejorar y decir: ¿entonces yo  
también quiero eso?

Sí. Todo el tiempo que haya bondad en el  
corazón, lo puro, perdura, no se mide  
sin felicidad al hombre con la divinidad.

¿Es desconocido Dios? ¿Es obvio como el  
cielo? Más bien creo esto.

Ésta es la medida del hombre.

Lleno de mérito, poéticamente  
vive el hombre en esta tierra.

Pero no es más pura la penumbra  
de la noche con las estrellas,  
si así pudiera decirlo,  
que el hombre, que se nombra un retrato de la  
divinidad.

Giebt auf Erden ein Maaß?  
Es giebt keines. Nemlich es hemmen der  
Donnergang nie die Welten des Schöpfers.

Auch eine Blume ist schön, weil sie blühet  
unter der Sonne.

Es findet das Aug' oft im Leben Wesen, die  
viel schöner noch zu nennen wären  
als die Blumen. O! ich weiß das wohl!

Denn zu bluten an Gestalt und Herz,  
und ganz nicht mehr zu seyn,  
gefällt das Gott?

Die Seele aber, wie ich glaube, muß rein  
bleiben, sonst reicht an das Mächtige auf  
Fittigen der Adler mit lobendem Gesange  
und der Stimme so vieler Vögel.

Es ist die Wesenheit, die Gestalt ist's.

Du schönes Bächlein, du scheinst  
rührend, indem du rollest so klar,  
wie das Auge der Gottheit,  
durch die Milchstraße.

Ich kenne dich wohl, aber Thränen quillen  
aus dem Auge. Ein heiteres Leben seh' ich  
in den Gestalten mich umblühen der  
Schöpfung, weil ich es nicht unbillig  
vergleiche den einsamen Tauben auf dem  
Kirchhof.

Das Lachen aber scheint mich zu grämen  
der Menschen, nemlich ich hab' ein Herz.

Möcht' ich ein Komet sein?  
Ich glaube. Denn sie haben Schnelligkeit  
der Vögel ; sie blühen an Feuer,  
und sind wie Kinder an Reinheit.

Größeres zu wünschen,  
kann nicht des Menschen Natur sich vermessen.

Der Tugend Heiterkeit verdient auch  
gelobt zu werden vom ernstesten Geiste,  
der zwischen den drei Säulen wehet  
des Gartens. Eine schöne Jungfrau muß  
das Haupt umkränzen mit  
Myrthenblumen, weil sie einfach ist  
ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl.

Myrthen aber giebt es in Griechenland.

Wenn einer in der Spiegel siehet,  
ein Mann, und siehet darinn sein Bild,  
wie abgemahlt ;  
es gleicht dem Manne.

¿Hay en la tierra una medida?  
No hay ninguna. De hecho, el mundo del creador  
nunca retarda el curso de los truenos.

También una flor es hermosa, porque florece  
bajo el sol.

A menudo la mirada encuentra en la vida  
seres mucho más bellos que las flores  
para denominar. ¡Ah! ¡Yo lo sé bien!

Por tanto sangran forma y corazón,  
y dejan de ser por completo,  
¿eso le gusta a Dios?

Pero el alma, como yo creo, debe permanecer  
pura, de lo contrario alcanza el poder sobre  
las alas del águila con elogiosos cantos  
y las voces de muchos pájaros.

Esa es la esencia, la forma es esa.

Tú, bello riachuelo, tú, brillante y  
tierno, mientras te mueves claramente,  
como el ojo de la divinidad  
a través de la Vía Láctea.

Yo te conozco bien, pero de los ojos  
fluyen lágrimas. Veo una vida alegre  
en las formas que de mí florecen, las de  
la Creación, porque yo no las comparo  
injustamente con las solitarias palomas del  
cementerio.

La risa de la gente parece  
afligirme, pues tengo un corazón.

¿Desearía ser un cometa?  
Eso creo. Porque ellos tienen la rapidez  
del pájaro; ellos florecen en el fuego,  
y son como niños en la pureza.

Desear lo más grande,  
la naturaleza del hombre no puede medirse.

La alegría de la virtud merece  
ser elogiada por el gran espíritu,  
que entre los tres pilares sobrevuela el jardín.

Una hermosa chica debe coronar su cabeza  
con flores de mirto,  
porque su carácter y sentimientos  
son simples.

Pero los mirtos crecen en Grecia.

Cuando una persona se mira al espejo,  
ve dentro su imagen,  
como en una pintura;  
ella representa al hombre.

Augen hat des Menschen Bild,  
hingegen Licht der Mond.

Der König Œdipus hat ein Auge zuviel  
vielleicht. Diese Leiden dieses Mannes, sie  
scheinen unbeschreiblich,  
unaussprechlich, unausdrücklich.

Wenn das Schauspiel ein solches darstellt,  
kommt's daher.

Wie ist mir's aber, gedenk' ich deiner jetzt?  
Wie Bäche reißt des Ende von Etwas mich dahin,  
welches sich wie Asien ausdehnet.

Natürlich dieses Leiden, das hat Œdipus.

Natürlich ist's darum.

Hat auch Herkules gelitten?  
Wohl. Die Dioskuren in ihrer Freundschaft  
haben die nicht Leiden auch getragen?  
Nemlich wie Herkules mit Gott zu streiten,  
das ist Leiden.

Und die Unsterblichkeit im Neide dieses Leben,  
diese zu theilen, ist ein Leiden auch.

Doch das ist auch ein Leiden, wenn mit  
Sommerflecken ist bedeckt ein Mensch,  
mit manchen Flecken ganz überdeckt zu  
seyn! das thut die schöne Sonne:  
nemlich die ziehet alles auf.

Die Jünglinge führt die Bahn sie mit  
Reizen ihrer Strahlen  
wie mit Rosen.

Die Leiden scheinen so,  
die Œdipus getragen,  
als wie ein armer Mann klagt,  
daß ihm etwas fehle.

Sohn Laios, armer Fremdling in  
Griechenland!  
Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.

Ojos tiene el retrato del hombre;  
en cambio la luna ilumina.

El Rey Edipo tal vez tiene un ojo de más. Los  
sufrimientos de este hombre  
aparecen indescritibles,  
indecibles, inexpresables.

Cuando se representa tal drama  
se externalan.

Pero ¿cómo es eso para mí, si pienso en ti ahora?  
Se me arrebató, como corrientes, el final de algo,  
eso se extiende como Asia.

Naturalmente, las penas que tiene Edipo.

Naturalmente es por esto.

¿Ha sufrido Hércules también?  
Por supuesto. ¿Los Dioscuros, en su amistad, no  
cargaron también con penas?  
De hecho, luchar con Dios, como Hércules,  
eso es sufrimiento.

Y la inmortalidad en los celos de esta vida,  
compartirlos, también es un sufrimiento.

No obstante, también es sufrimiento cuando  
un hombre es cubierto con manchas rojas,  
¡con tales manchas ser cubierto  
completamente! Esto hace el hermoso sol:  
él evidencia todo.

Los jóvenes recorren el camino con  
el encanto de sus rayos  
como con rosas.

Las penas parecen así,  
las que soporta Edipo,  
mientras un pobre hombre se queja,  
de que algo le falta.

Hijo de Layo. ¡Pobre extranjero en  
Grecia!  
La vida es muerte, y la muerte es también vida.

# LES ILLUMINATIONS

(Tres poemas completos)

Arthur Rimbaud

## PARADE

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en ouvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or; des facies déformés, plombés, blêmis, incendiés; des enrouements folâtres! La démarche cruelles des oripeaux! — Il y a quelques jeunes, — comment regarderaient-ils Chérubin? — pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un luxe dégoûtant.

O le plus violent Paradis de la grimace enragée! Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois, Hottetots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démençes, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons « bonnes filles ». Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers.

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

## PHRASE

Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés, — en une plage pour deux endants fidèles, — en une maison musicale pour notre claire sympathie, — je vous trouverai.

Qu'il n'y ait ici-bas qu'un vieillard seul, calme et beau, entouré d'un « luxe inoui », — et je suis à vos genoux.

Que j'aie réalisé vous vos souvenirs, — que je sois celle qui sais vous garrotter, — je vous étoufferai.

\* \* \*

Quand nous sommes très forts, — qui recule? très gais, — qui tombe de ridicule? Quand nous sommes très méchants, — que ferait-on de nous?

Parez-vous, dansez, riez. — Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre.

\* \* \*

— Ma camarade, mendiante, enfant monstre! comme ça t'est égal, ces malheureuses et ces manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix! unique flatteur de ce vil désespoir.

\* \* \*

Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendres vole dans l'air; — une odeur de bois suant dans l'âtre, — es fleurs rouies — le saccage des promenades — la bruine des canaux par les champs — pour-quoi pas déjà les joujoux et l'encens?

\* \* \*

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

\* \* \*

Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc? Quelles violettes frondaisons vont descendre?

\* \* \*

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.

\* \* \*

Avivant un agréable goût d'encre de Chine une poudre noire pleut doucement sur ma veillée. — Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles! mes reines!

\* \* \*

## VILLES

Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes. Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des aubeges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaresses séraphiques évouent parmi les avalanches. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mertroublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, — la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels. Sur les versants des moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes, muggissent. Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des ravines. Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs têtent Diane. Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Le paradis des oranges s'effondre. Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit. Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver. Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?



## ANEXO I

### NOTAS AL PROGRAMA

**Maurice Ravel:** Nació el 7 de marzo de 1875 en Ciboure y murió en París el 28 de diciembre de 1937. Alumno de Fauré y heredero de una amplia tradición musical, a Maurice Ravel se le ha considerado un compositor cuyo arte preciso y siempre innovador logró mantener intacto su toque personal dentro de un estilo variante. En sus canciones buscó el sonido de la poesía sin limitaciones de la época o estilo en la que fue escrito, logró importantes innovaciones en la difícil tarea de poner el lenguaje francés en música. En su música podemos apreciar diversas influencias, como son: España – el país de su madre –, lo exótico, la literatura, el mundo de la imaginación y la fantasía, los niños, los animales y la naturaleza, la muerte, los juguetes y las fábricas que visitaba con su padre, elementos del *jazz* y el *blues*. La comunión entre los sonidos y los silencios, su arte en la miniatura y su maestría para decir grandes cosas con un mínimo de elementos son características fundamentales de su obra.

Ravel compuso aproximadamente cuarenta y seis canciones con acompañamiento para piano, ensamble de cámara y orquesta. Compuso dos óperas: *L'heure Espagnole* y *L'enfant et les sortilèges*, y musicalizó varias canciones populares o folklóricas: *Deux mélodies Hébraïques*, *Cinq mélodies populaires Grecques*, *Chants populaires*. Entre sus obras para ensamble instrumental están: *Shéhérazade* (1903) para voz y orquesta, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) para voz, dos flautas, dos clarinetes, piano y cuarteto de cuerdas, y *Chansons Madécasses* (1925-26) para voz, flauta, violonchelo y piano.

Las *Chansons Madécasses* son producto de un encargo que le hiciera la estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge – fundadora del festival de música de Berkshire y gran mecenas de la música contemporánea –. La petición era para un ensamble de cámara que incluyera flauta, violonchelo y piano, y dejó al compositor la libre elección de temática. Ravel anexó otro instrumento, la voz, y sorprendió a muchos con la selección que hizo de los textos de un poeta casi desconocido: Évariste de Parny. El resultado final probó una vez más el acierto del compositor, siempre meticuloso en sus selecciones.

Évariste Desiré de Forges, vizconde de Parny nació en 1753 en la isla francesa de Reunión, en el Océano Índico al este de la isla de Madagascar. Publicó en 1787 un conjunto de doce canciones traducidas al francés que tituló *Chansons Madécasses*. Las canciones de Parny presentan una mezcla de elementos de una vida primitiva y austera en contacto con la naturaleza, erotismo, esclavitud, colonización y guerra. Estas doce pseudo-traducciones son pequeños poemas en prosa de fórmula original bien estructurada y ritmada, que conservan una unidad entre sí y estribillos que evocan la canción popular.

El ciclo se estrenó en mayo de 1926 en la Academia Americana de Roma, con Jane Bathori, voz, Alfredo Casella, piano, Louis Fleury, flauta, y Hans Kindler, violonchelo. El recital fue auspiciado por la señora Elizabeth S. Coolidge. La crítica recibió con gran aprobación la obra, calificándola como una obra maestra, y a decir del musicólogo Jules Van Ackere: "No hay ejemplo más elocuente que la última canción *malgache* para mostrar con qué

medios tan extremadamente sencillos Ravel realiza su poética musical. La escritura es sobria hasta la desnudez, y sin embargo la expresión es muy intensa.”

*Nahandove*, *Aoua*, e *Il est doux* conforman un ciclo de canciones cuya música es sumamente descriptiva, donde el texto canta por sí solo. En *Nahandove* es el erotismo y la expectativa del amante por la llegada de la mujer, en *Aoua!* la advertencia, el grito bélico de un pueblo alerta a las constantes invasiones, y en *Il est doux* es la pasividad y languidez cargada de un fuerte erotismo y sensualidad con un desprendimiento total a los placeres; el estar reposando bajo la sombra, el canto y la danza. El papel que juega cada instrumento es constante a lo largo del ciclo: el piano es utilizado como una percusión, el violonchelo evoca a los habitantes de Madagascar y la flauta a la naturaleza, la voz por su parte nos relata la historia.

Aunque el texto es claramente narrado por un hombre, el ciclo fue interpretado por mujeres tanto en su estreno como en su primera grabación. Al respecto, el experto en Ravel Robert Gartside cuenta que Francis Poulenc no quiso presentar la obra con el barítono francés Pierre Bernac argumentando que Ravel no quería las armonías invertidas, ya que por cuestión de tesitura la voz masculina cantarían una octava por debajo de la altura en la que están escritas las notas. Por otra parte, el barítono francés Martial Singher cuenta que en una ocasión le preguntó a Ravel si las *Chansons Madécasses* estaban pensadas originalmente para un hombre, ya que el texto lo sugería, y el compositor le confirmó que había tenido la voz masculina en mente mientras las escribía, pero que sólo cantantes mujeres con una sólida formación musical habían estado interesadas en la obra. En cualquiera de los casos, el ciclo ha sido interpretado por hombres y mujeres, su escritura es muy central, apta para una voz media, soprano, mezzosoprano o barítono.

A pesar de no haber sido la última obra para canto del compositor, las *Chansons Madécasses* son consideradas la última gran obra vocal de Ravel y una de las joyas más valiosas del repertorio vocal y de música de cámara francesa. Al lado de los *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* ocupan un lugar privilegiado en el catálogo vocal del compositor, donde la prosa de la lengua francesa logra una unión casi perfecta entre la música y prosodia del idioma, donde el equilibrio perfecto de recursos llega a romper las barreras entre los instrumentos y el canto, y se sirve así de ambos para lograr un balance de expresión artística arrollador.

Ravel llegó a comentar que entre sus composiciones que más le satisfacían estaban las *Chansons Madécasses* y su *Bolero*; en el ciclo creía haber alcanzado el máximo de expresión con un mínimo de recursos, y en su *Bolero* creía haber estado lo más cerca de realizar aquello que se planteaba. En efecto, el arte vocal de Ravel se concretiza en las *Chansons Madécasses*, involucrando la maestría del compositor en el empleo sonoro de los instrumentos, su gusto por lo exótico, la danza, y esa forma en la que va despojando a la partitura llenándola de espacios en blanco. El arte raveliano es uno donde la sofisticación francesa se funde con elementos de la naturaleza y lo exótico de otros mundos: es un arte sencillamente complejo y elegante.

**Igor Stravinsky:** Nació en Oranienbaum (ahora Lomonosov) el 18 de junio de 1882 y murió en Nueva York el 6 de abril de 1971. Tuvo contacto con la música a muy temprana edad, ya que su padre Feodor Stravinsky era cantante de ópera – bajo-barítono – del teatro Mariinsky de San Petersburgo. Discípulo de Nikolai Rimski-Korsakov, en sus primeras obras se puede observar gran influencia de los compositores del Grupo de los Cinco. A lo largo de su vida residió en distintos países y logró habituarse a las distintas regiones donde residió, adoptando de cada lugar sus costumbres e idiosincrasia. Vivió durante seis años en Salvan, Suiza exiliado de Rusia después de estallar la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En 1920 se mudó a Francia con su familia y en 1934 adoptó la nacionalidad francesa. En 1945, después de prolongados periodos de residencia en Estados Unidos, adoptó la nacionalidad estadounidense, donde vivió hasta su muerte en 1971.

A la obra de Stravinsky se le divide en tres grandes períodos composicionales, a estas etapas se les ha denominado comúnmente como: periodo “primitivo” o “ruso”, periodo “neoclásico” y periodo “dodecafónico” o “serialista”. Al primer periodo composicional de Stravinsky llamado “primitivo o ruso” es al que corresponden las obras más famosas del compositor, entre las que se encuentran aquellas que compuso en colaboración con Sergei Diaghilev para el ballet ruso. Considerado un periodo de experimentación también es la etapa en la que el compositor se muestra más espontáneo y quizá más atrevido. El éxito y el reconocimiento le llegaron en una etapa temprana a Stravinsky, se ganó el mote de “revolucionario” y “moderno” y le dieron un importante lugar entre los artistas considerados de vanguardia.

Aunque gran parte de su fama inicial se debe a suntuosas obras llenas de elementos contrastantes y en ocasiones agresivos, la mayor parte de su creación musical fue escrita para ensambles de cámara con combinaciones poco usuales e innovadoras, esta tendencia fue posterior a la *Consagración de la primavera* (1911-13) y coincide también con los difíciles años de la Primera Guerra Mundial. Sus grandes obras para ballet de este primer periodo dejaron una impresión difícil de superar que lo siguió durante toda su carrera – lo sigue aún después de su muerte –. Es a la sombra de la *Consagración*, donde están situadas las *Tres canciones de la lírica japonesa*, compuestas a finales de 1912 y principios de 1913.

En el verano de 1912, el compositor leyó algunas traducciones al ruso de haikus japoneses y como él mismo relata en sus *Crónicas*: “La impresión presentaba una similitud asombrosa con el efecto producido por el arte de la estampa japonesa. La solución gráfica de los problemas de perspectiva y de los volúmenes que en ella se dan me incitaba a encontrar algo análogo en la música.” Los haikus son poemas cortos japoneses con una estructura definida de tres versos con 5, 7 y 5 sílabas. El compositor tomó tres de estos haikus y nombró a cada canción con el nombre de sus respectivos poetas: *Akahito*, *Mazatsumi* y *Tsaraiuki*.

Yamabe no Akahito vivió entre 700 y 737. Escribió la mayor parte de sus poemas entre 724 y 737; fue un poeta de la corte. De Mazatsumi sólo se cree vivió en el siglo XII. El texto de *Tsaraiuki* es del poeta Ki no Tsurayuki (c. 872-945), noble, de la corte y de alto rango, fue famoso como crítico, literato y diarista; escribió el *Tosa Nikki* – Diario de Tosa– e hizo

junto con la ayuda de otros el *Kokinshu*, la primera antología imperial de poesía, además de haber escrito el prólogo de la obra.

En octubre de 1912 se estrenó una de las obras más polémicas e influyentes de la primera mitad del siglo y considerada por muchos como un himno del expresionismo, el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg. Stravinsky se encontraba de gira por Berlín con el ballet de Diaghilev que venía presentando *Petruschka* y *L'Oiseau de feu* y asistió a una de las presentaciones. La impresión que le causó lo innovador del sistema atonal y la originalidad de la instrumentación para las canciones lo llevó a buscar algo similar en su ciclo de canciones japonesas del cual ya había compuesto la primera en su versión para piano. Stravinsky optó por un ensamble para flauta, flauta piccolo, clarinete, clarinete bajo, piano, cuarteto de cuerdas y soprano.

La primera versión para piano y voz de *Akahito* data del 18 de octubre de 1912, y la de *Mazatsumi* también para piano y voz está fechada el 18 de diciembre de ese año. Las versiones para ensamble instrumental son posteriores y sus fechas son también posteriores a la presentación del *Pierrot Lunaire* a la que asistió Stravinsky en diciembre de 1912. La tercera canción *Tsaraiuki* sin embargo, presenta un desarrollo distinto, ya que fue concebida inicialmente para ensamble instrumental y su versión para piano y voz fue posterior; esta canción, es en la única cuyo ensamble instrumental prescinde del piano. Se cree también que durante la composición de la segunda canción *Mazatsumi*, el compositor tenía ya en mente la versión para ensamble, esto por el colorido virtuosismo de su extensa introducción instrumental; es considerada también una de las obras más cromáticas de Stravinsky.

Aunque la delicadeza de los haiku japoneses de las *Tres canciones* dista mucho de los ritos paganos rusos de la *Consagración de la primavera*, en ambas obras la primavera es el tema principal. El contraste entre la gran orquesta de la *Consagración* y el ensamble de cámara de las *Tres canciones* también podría ser análogo a la extensión de cada obra. En ambas podemos ver influencias de la música de Schoenberg, sobre todo en *Tsaraiuki*.

La primera presentación del ciclo tuvo lugar a principios de 1914 y está ligada al Grupo de los Apaches. La Société des Apaches estaba constituida por un grupo de pintores escritores y músicos que se consideraban a sí mismos renegados por apoyar las nuevas tendencias en el arte, entre ellos se encontraban los compositores Maurice Ravel, Maurice Delage y Florent Schmitt, a quienes Stravinsky dedicó *Tsaraiuki*, *Akahito* y *Mazatsumi* respectivamente. Cuando Stravinsky le mostró la obra a Ravel, éste se entusiasmó tanto con las posibilidades del ensamble que compuso sus *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* para la misma dotación instrumental. El plan de Ravel consistía en presentar un concierto donde se ejecutarían sus *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, las *Tres canciones* de Stravinsky y el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg; llamó al proyecto “concierto escándalo”.

El concierto se realizó el 14 de enero de 1914 en la Société Internationale de Musique, con la cantante Jane Bathori y un ensamble instrumental dirigido por Désiré-Emile Inghelbrecht, la única variante del plan original fue que en lugar de presentar el *Pierrot Lunaire* el programa se completó con los *Quatre poèmes Hindous* de Maurice Delage.

Dicho “concierto escándalo” tuvo reacciones diversas en el público y la crítica, y resultó muy atractivo el manejo de la pequeña orquesta y su sonoridad. Indudablemente, la belleza de las *Tres canciones*, su carácter contemplativo y el empleo tímbrico del ensamble instrumental las hacen una delicia del repertorio vocal.

**Benjamin Britten:** Nació el 22 de noviembre de 1913 en Lowestoft, Suffolk, situado al este de Inglaterra y murió el 4 de diciembre de 1976 en Aldeburgh, Suffolk. Desde niño tuvo gran habilidad para la música – su madre cantaba – y empezó a componer desde los cinco años. Al parecer siempre tuvo una fascinación por las posibilidades musicales inherentes en la palabra. Compuso obras para voz y orquesta, voz y piano, coro, coro de niños, ensambles vocales diversos y óperas. Fue también director de orquesta y un talentoso pianista; aunque compuso muy poco para el piano y generalmente lo utilizó para acompañar obras vocales o en música de cámara.

Su gusto por las obras vocales quizá tuvo un sesgo en 1934 cuando escuchó la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, y aunque tuvo un fuerte interés en ir a Viena a estudiar con el compositor, algunas cuestiones familiares se lo impidieron. Ese mismo año fue cuando conoció al tenor Peter Pears, quien habría de convertirse en su inspiración y su compañero sentimental durante el resto de su vida. Durante estos años conoció también al polémico escritor W. H. Auden mientras ambos trabajaban para la General Post Office Film Unit, Auden como ensayista y crítico y Britten musicalizando películas documentales. La mancuerna que habrían de hacer el compositor y el escritor ingleses devendría en un amplio número de obras vocales con textos de Auden, además se considera que el escritor fue una gran influencia no sólo en los gustos literarios del compositor, sino también en sus ideas sociales, políticas y artísticas.

A sus veintitrés años de edad el compositor llegó a un momento crucial de madurez personal, se fue enfrentando a una vida adulta y a las consecuentes necesidades y vicisitudes. Fue un periodo difícil en el joven compositor, sus allegados dicen que siempre tuvo una aura de tristeza y nostalgia, o como diría posteriormente Peter Pears, “conforme fue madurando, se fue decepcionando cada vez más de las realidades de la vida adulta.” Britten fue un hombre muy reservado y algo tímido, de ideas conservadoras. Se escandalizaba ante la vida que llevaban algunas de sus amistades, entre ellos Auden. Las opiniones del escritor lo perturbaban, la vida de promiscuidad que llevaba también lo alarmaba, aunque lo enfrentaba a sus propias tendencias y necesidades reprimidas. Sin embargo, la homosexualidad del compositor nunca fue pública, inclusive después de que la ley inglesa cambiara su postura al respecto. Llevó una vida personal tranquila y una relación sentimental estable y respetuosa con Pears, como lo diría el mismo Pears en una entrevista después de la muerte de Britten: “una relación de apasionada devoción, fidelidad y amor.”

Durante la segunda mitad de la década de los 30's, la situación política en Europa era muy tensa y difícil, más aún para jóvenes pacifistas con ideas humanistas, socialistas y liberales. Así, en mayo de 1939, Britten y Pears se embarcaron rumbo al nuevo continente en un viaje que estaba planeado durase un par de meses pero que se prolongó a una estancia de dos años. Este viaje fue un punto crucial en la carrera del compositor y habría de ser

decisivo en su madurez artística. Para muchos Britten no seguía la tradición musical inglesa, y él por su parte consideraba que el ambiente musical de su país era *amateur*, difiriendo de los gustos de muchos de éstos que no veían con buenos ojos – o escuchaban con buenos oídos – las obras de Mahler, Stravinsky y Berg. Es precisamente en sus obras con poesía no inglesa donde se mostró más íntimo y relajado, una práctica poco común en los compositores ingleses quienes preferían emplear su propio idioma en sus composiciones.

Fue a principios de 1939 cuando empezó la composición de un ciclo de canciones para soprano y orquesta de cuerdas. Para el ciclo, el compositor seleccionó una de las grandes obras de la literatura francesa, *Illuminations* de Arthur Rimbaud. El gusto de Britten por la poesía de Rimbaud se debe en gran medida a la influencia de Auden, ya que éste veía grandes similitudes entre ambos artistas. En efecto, la trágica vida del poeta parecía relacionarse a la gran nostalgia que sentía el compositor por la inocencia perdida, misma que se fue acrecentando conforme se acercaba a la edad adulta.

Arthur Rimbaud nació en Charleville Mézières en la región de la Champagne-Ardenne en 1854 y murió en Marsella en 1891. Sus obras las escribió entre la edad de siete y veinte años, mostrando siempre una gran habilidad para los idiomas y para la escritura. Un genio para las letras, un ser humano que sufrió mucho, vivió al extremo y sufrió al extremo. Escapaba con frecuencia de casa y vagabundeaba por París y Bélgica, comía lo que podía y se cree que en uno de tantos viajes sufrió toda serie de abusos, lo que le llevó a un paulatino deterioro emocional y social. Las obras del joven poeta fueron recopiladas por Paul Verlaine quien las publicó. Sus *Illuminations* fueron escritas entre 1873 y 1875 durante sus viajes a Alemania, Inglaterra y Bélgica. Se piensa que parte de la obra la escribió durante los años en los que vivió con Verlaine, pero terminó la obra después de terminada dicha relación y también después de escribir *Une Saison en Enfer* (Una temporada en el infierno). Rimbaud fue el precursor del simbolismo y del poema en verso libre.

El estreno de la obra completa tuvo lugar en Londres el 30 de enero de 1940 con Sophie Wyss y la Boyd Neel Orchestra dirigida por Boyd Neel. El estreno en Estados Unidos estuvo a cargo de Peter Pears el 18 de mayo de ese mismo año como parte del International Society for Contemporary Music Festival, en Nueva York. Aunque la obra completa está dedicada a la soprano Sophie Wyss, tres de los números tienen dedicatoria: *Antique* a “K. H. W. S.” (Wulff Scherchen), *Interlude* a “E. M.” (Elizabeth Mayer) y *Being Beauteous*, la única canción de amor del ciclo a “P. N. L. P.” (Peter Neville Luard Pears). En efecto, en ésta canción es evidente que el compositor tenía la voz de Pears en mente, ya que utiliza frases amplias sobre la nota *mi* 6 a decir de Britten, la nota más bella de Pears.

La edición original de Verlaine apareció originalmente con el título en inglés de *Illuminations*, aunque éste asegura fue sugerido por el mismo Rimbaud, y aunque fue traducido rápidamente por los franceses al francés como *Les Illuminations*. Su término tiene varios significados, entre los que están: grabado, iluminación, ilustración, aclaración, inspiración. Todos estos elementos son palpables en *Les Illuminations* de Britten, quien

logró dotar al ciclo de brillante virtuosismo, fuerte personalidad, además de cierto toque de magia y nostalgia siempre presentes en sus obras.

**Carlos Chávez:** Nació en la Ciudad de México el 13 de junio de 1899 y falleció en la misma ciudad el 2 de agosto de 1978. Desde niño tuvo un fuerte interés por la música, y aunque en muchos aspectos fue autodidacta tuvo una importante guía en el pianista Pedro Luís Ogazón y el compositor Manuel M. Ponce. Carlos Chávez fue uno de los compositores mexicanos con más presencia internacional en el ámbito de la música mexicana moderna de mediados del siglo XX. Encabezó el movimiento nacionalista post-revolucionario en nuestro país, fue trascendental no sólo por sus composiciones musicales, sino también por sus ideas, principios y su labor en todos los aspectos que involucraran a la música, en lo práctico, político y social. Fundó varias instituciones y asociaciones musicales, entre las cuales se encuentran la Orquesta Sinfónica Nacional de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes (ambas en 1947).

México pasaba por momentos difíciles durante la primera mitad del siglo XX, la revolución de 1910 que abarcó el período de 1910 a 1921 habría de terminar con el porfirismo, y buscaría también terminar con aquello que evocaba esta etapa. El arte viró hacia el mundo indígena precortesiano, un mundo hasta entonces negado, buscando en él las fuentes de la “renovada” cultura nacional posrevolucionaria. Como parte de esta nueva inquietud surgió en México un movimiento artístico en la pintura de suma importancia para el desarrollo de la cultura moderna, el Muralismo, cuyos principales exponentes fueron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. La búsqueda de una nueva identidad nacional que volviera los ojos a los orígenes indígenas, tuvo como principales representantes en el ambiente musical a Silvestre Revueltas y a Carlos Chávez; a este movimiento se le denominó nacionalismo.

La mayor parte de la producción musical en México desde el siglo XIX y hasta principios del XX tuvo una marcada influencia del *bel canto* italiano, la música de salón y del romanticismo francés. No hay sino que recordar las óperas de Melesio Morales, los valeses mexicanos de Felipe Villanueva, y la obra para piano de Ricardo Castro. Aunque Ponce había sentado las bases de la idea de música mexicana sustentándolas en su origen popular, no fue sino hasta la obra de Chávez, con *El fuego nuevo*, y Revueltas que el origen indígena de la música tendría su incursión como un valor y carácter nacional.

En septiembre de 1922 el compositor se casó con Otilia Ortiz y ese mismo día partieron de luna de miel rumbo a Europa. El viaje tenía la finalidad de entrar en contacto con el ambiente musical europeo, ya que la música nueva que se hacía en el viejo continente no encontraba aún su camino hasta las salas de concierto mexicanas. Chávez habría de relatar lo siguiente de su experiencia: “En Europa las cosas ya están hechas; mi estancia en Europa me convenció de que había que hacer lo nuestro, construir nuestra escena y actuar en ella, realizar lo que se pudiera, mucho o poco, bueno o malo, pero propio y un poco diferente.”

Estados Unidos habría de darle al compositor mucho más vínculos de dónde asirse, y encontró ahí más estímulos para su idea de desarrollo musical en nuestro país. Su primero de varios viajes a Estados Unidos comprendió de diciembre de 1923 a marzo de 1924, y fue

durante este primer viaje que se hizo miembro de la International Composers Guild. Lo que atrajo particularmente al compositor en su viaje por América del norte, fueron las posibilidades e importancia de la difusión musical a través de grabaciones, la calidad de los grupos instrumentales y los elementos dinámicos del jazz. A este periodo corresponden los dos ciclos de canciones con poesía de Carlos Pellicer: *Tres exágonos* de 1923 y *Otros tres exágonos* de 1924.

De regreso en México, Chávez organizó una serie de conciertos de obras de vanguardia con el fin de difundir la música contemporánea. En estos programas incluyó obras de Stravinsky, y Schoenberg, hasta entonces desconocidos en nuestro país. Con el apoyo de la Universidad Nacional tuvieron como sede el anfiteatro de la Preparatoria – ahora Anfiteatro Simón Bolívar –. El primer concierto se llevó a cabo en diciembre de 1925, como parte de una serie de conciertos que se presentaron hasta los primeros meses de 1926 bajo el título de “Nueva Música”. Entre los intérpretes de estos conciertos estuvieron la cantante Lupe Medina de Ortega y el violinista y compositor Silvestre Revueltas.

Sin embargo no fue en estos conciertos donde se estrenaron sus *Otros tres exágonos*. La primera presentación de una obra de Chávez en Estados Unidos se llevó a cabo el 8 de febrero de 1925, después de que el compositor hubiera regresado a México tras su primera visita al vecino país. En uno de los conciertos de la Composers Guild, fue que se estrenaron sus *Otros tres exágonos* obteniendo gran éxito con el público y la crítica, consolidando al compositor como líder de la música moderna en México. El éxito del mexicano en su debut norteamericano lo relata Octavio G. Barreda en una carta al compositor: “Tus *exágonos* fueron lo mejor. Más bien lo único. No tienes idea cómo se aplaudió, y la impresión que dejaron... Los versos fueron muy bien dichos, y aquí le tocó en parte la ovación a Carlos Pellicer.”

En 1923 Chávez ya había musicalizado tres de los *exágonos* del poeta tabasqueño Carlos Pellicer en un ciclo titulado *Tres exágonos* originalmente para voz y piano; hizo posteriormente, y de forma muy acertada un arreglo para conjunto instrumental de flauta (alterna con piccolo), oboe (alterno con corno inglés), fagot, viola y en la tercera también se anexa el piano. La instrumentación de sus *Otros tres exágonos* es muy similar, la única diferencia radica en no utilizar el piccolo y el corno inglés. El carácter melancólico y apasionado de la primera trilogía crea un fuerte contraste con la soltura y brillo de la segunda. En los *Otros exágonos*, el texto de Pellicer encuentra un verdadero propulsor de los viajes espaciales y los barcos de sus poemas, creando un ciclo de gran inventiva.

Carlos Pellicer nació en Villa Hermosa, Tabasco el 4 de noviembre de 1899 y murió en la Ciudad de México en 1977. El amor a la literatura lo aprendió de su madre, quien le enseñó sus primeras letras. Realizó sus estudios en la Ciudad de México, después en Bogotá, recorrió Sudamérica, Europa y Asia. Fue director de Bellas Artes durante cuatro años y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Fue también presidente del Consejo Latinoamericano de Escritores con sede en Roma.

Los *Exágonos* de Pellicer, son poemas cortos en una estructura que asemeja el haiku japonés, poemas cortos a seis líneas, no a tres como los haikus, de aquí el nombre de



exágonos. Los *Exágonos* de Pellicer, están fechados en 1941, mientras que los *Exágonos* de Chávez son de 1923-24, muy seguramente el poeta le facilitó los textos al compositor antes de publicarlos. De cualquier forma, estos poemas de seis líneas sirven a Chávez para componer unas finas miniaturas, muy adecuadas al carácter de los poemas. Los *Tres Exágonos* y los *Otros tres exágonos* forman un ciclo doble de canciones, análogo quizá a la lógica poética de las seis líneas de los *exágonos* (haikus dobles) de Pellicer, en seis poemas, “seis exágonos”. Aunque la línea de canto es delicada, guarda un cierto cromatismo derivado de sus combinaciones de intervalos de cuartas (aumentadas y disminuidas) que se acerca al lenguaje atonal con una tendencia expresionista que nos evoca al *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y a Igor Stravinsky en sus *Tres canciones de la lírica japonesa*.

En la primera canción del segundo ciclo, *El buque ha chocado con la luna*, Chávez juega con elementos rítmicos y efectos del jazz, en *¿Adónde va mi corazón?* el tejido polifónico de la parte instrumental contrasta con la inerte línea vocal que se queda en la repetición de una misma nota larga, dándole a las primeras frases un peso monótono y quejumbroso. La tercera *Cuando el trasatlántico pasaba* es la más larga y densa de las tres canciones. Esta número es el más brillante de los tres y el pasaje virtuoso del piano llega a revestir el tejido ampliando la sonoridad y crea así una textura polirítmica de gran complejidad.

La aportación de Chávez al desarrollo artístico en México es muy extensa y significativa, además de compositor, escritor, maestro y director de orquesta, fue un importante funcionario, director del Conservatorio Nacional de Música y de varias agrupaciones musicales.

**Hans Werner Henze:** Nació el primero de julio de 1926 en Gütersloh, Alemania, donde le tocó crecer ante el también creciente nazismo y las atrocidades de la segunda guerra mundial. Tomaba clases de piano y teoría musical una vez por semana y poco a poco su maestro le permitió acompañarlo a un círculo de música de cámara con un grupo en una familia semi-judía, a donde el joven asistía a espaldas de su padre. Para cuando éste lo descubrió, el joven Henze junto con un amigo, ya había obtenido acceso al cuarto de libros prohibidos en una librería cercana, y había entrado en contacto con las obras de George Trakl, Frank Wedekind, Franz Werfel, Hugo Von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Bertolt Brecht, cuyas ideas socialistas y pacifistas fueron fortaleciendo las posturas socio-políticas del compositor.

En 1943, Henze se incorporó al ejército por obligación (como la mayoría de los jóvenes mayores de diecisiete años) y por fortuna escapó de ir a combatir al ser elegido para un equipo de filmación militar. En Praga el equipo de filmación fue capturado, y pasó el resto de la guerra en un campo de prisioneros británicos. Henze tomó esta oportunidad para aprender inglés y relacionarse con el mundo fuera de la verdadera prisión alemana en la cual vivía; siempre mostró un gran desprecio por el nazismo, ya que como diría años después “todo lo que el fascismo persigue y odia es hermoso para mí”. Después de la guerra regresó al lado de su familia establecida ahora en Bielefeld. En el verano de 1946 asistió al primer curso de verano en Darmstadt para la música nueva, donde compuso su *Kammerkonzert*. Después habría de adentrarse en las técnicas composicionales de vanguardia, el serialismo, y las técnicas de doce tonos. Fue tomando un gusto especial en la

música de Bartók, Berg y Stravinsky. Las cosas no fueron sencillas para Henze dadas sus ideas marxistas-comunistas y su orientación sexual. Algo estresado por la vida que llevaba, el compositor se mudó a Italia en 1953, donde aún reside.

La relación siempre controversial entre palabra y música es un elemento con el cual Henze siempre ha sabido comulgar, ha sido, además uno de los elementos más apreciados en sus obras, cargadas de un lirismo presente inclusive desde su época serialista y dodecafónica de Darmstadt. En 1958 al compositor le fue comisionada una obra por la North German Radio, dando así origen a *Kammermusik*. Ésta es una obra de música de cámara que consiste en una serie de números para distintos ensambles y solos de guitarra, entre los cuales se encuentran los *Drei Fragmente nach Hölderlin* para guitarra y voz. En esta obra vemos trazos de las tendencias italianas y griegas; las primeras ligadas al empleo de un dodecafonismo libre y más lírico, y las segundas a los textos de uno de los más grandes poetas del romanticismo alemán Friedrich Hölderlin. El texto es tomado de un Himno apócrifo de Hölderlin conocido por sus primeras líneas como *In Lieblicher Bläue* (en un azul encantador).

Friedrich Hölderlin nació en Lauffen-am-Neckar el 20 de marzo de 1770 y falleció en Tübingen el 7 de junio de 1843. Considerado uno de los más grandes poetas alemanes, fue compañero y amigo de los filósofos Georg Hegel y Friedrich Schelling, fue también amigo de Friedrich Schiller. Escribió en verso libre, no en rima y hay en su obra gran influencia de la cultura griega, misma que el poeta admiraba y evocaba en sus escritos. A principios del siglo XIX empezó a perder la razón y después de estar un tiempo en una clínica donde le diagnosticaron demencia pacífica, fue acogido en la casa de un ebanista de apellido Zimmer, donde vivió los últimos treinta y siete años de su vida en una torre. En 1822 Wilhelm Waiblinger al parecer visitó al escritor en su torre y escribió en su obra *Phaethon* sus impresiones de la visita. A él le debemos el texto de *In Lieblicher bläue*, que no se encuentra en los manuscritos originales del escritor. Waiblinger relata haber recibido de la familia Zimmer dicho manuscrito y haberlo transcrito en su visita. La autenticidad del poema no es comprobable, pero los investigadores concuerdan en que cuenta con todas las características y estilo de Hölderlin.

El lenguaje del *Kammermusik* sigue estando dentro del marco de la escuela atonal en la cual Henze se había estado manejando durante los últimos años, aunque ya con algunos elementos más tradicionales, sobre todo en el acompañamiento para guitarra de los *Fragmente* donde evoca las canciones de John Dowland y en el lirismo de la línea vocal. La obra completa está dedicada al compositor Benjamin Britten, por quien Henze sentía una gran admiración y con quien compartía muchas de sus posturas pacifistas impregnadas en su música. *Kammermusik* – como muchos de sus conciertos y obras de cámara – fue escrita para músicos específicos, el tenor Peter Pears y el guitarrista Julian Bream, quien ayudó al compositor a preparar las partes para guitarra.

Aunque la obra tiene una estructura muy clara y lógica en su construcción conformando un gran ciclo de música de cámara, es muy raro que ésta se presente completa dada la elevada dificultad de los movimientos para la voz y la guitarra: Su representación en los ensambles

separados de los que se compone la obra completa es más usual, ya sean los tres *Tentos* para guitarra sola, los tres *Fragmente* para guitarra y voz o los tres ensambles para el octeto. La línea vocal de los *Fragmente* es muy virtuosa y complicada, abarca un rango que supera las dos octavas. A la dificultad del rango vocal, se le anexan varios retos más y quizá mayores que el anterior: los diversos efectos sonoros que pide la partitura como los pianísimos en notas muy agudas, los glisandos y las frases muy largas y delicadas en una impecable línea que demanda un gran dominio del legato. Otra de las características de la línea de canto en los *Fragmente*, son los saltos de intervalos que superan la octava y algunas series de arpeggios de gran virtuosismo.

Herederero de una amplia tradición musical, Hans Werner Henze es uno de los compositores de ópera moderna vivos más influyentes y respetados en la producción musical actual. El catálogo de sus obras es amplio, abarca todas las formas tradicionales que van desde la ópera, ballet, música orquestal – destaca su ciclo de diez sinfonías – , conciertos, música de cámara y ciclos de canciones, donde muestra desde sus obras más tempranas un talento lírico innato. En sus composiciones podemos ver influencias de la música de Stravinsky, Hindemith, Schoenberg y Britten, emplea técnicas composicionales que van desde el atonalismo, serialismo y dodecafonismo, hasta elementos del jazz y la comedia musical.

ANEXO 2  
TEXTOS Y TRADUCCIONES

Chansons Madécasses

*Canciones de Madagascar*

**ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ**

*Tres canciones de la lírica japonesa*

Les Illuminations

*Las Iluminaciones*

Otros tres exágonos

Drei Fragmente nach Hölderlin

*Tres Fragmentos sobre Hölderlin*

CHANSONS MADÉCASSES  
(Canciones de Madagascar)  
1926

Música: Maurice RAVEL (1875-1937)

Poesía: Evariste Desire de Forges PARNY (1753-1814)

NAHANDOVE  
(Chanson XII)

Nahandove, ô belle Nahandove! L'oiseau nocturne  
a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma  
tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux.  
Voici l'heure: qui peut t'arrêter, Nahandove, ô  
belle Nahandove!

Le lit de feuilles est préparé; je l'ai parsemé de  
fleurs et d'herbes odoriférantes; il est digne de tes  
charmes. Nahandove, ô belle Nahandove!

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée  
que donne une marche rapide; j'entends le  
froissement de la pagne qui l'enveloppe; c'est elle,  
c'est Nahandove, la belle Nahandove!

Reprends haleine, ma jeune amie; repose-toi sur  
mes genoux. Que ton regard est enchanteur! Que  
le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous  
la main qui le presse! Tu souris, Nahandove, ô  
belle Nahandove!

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses  
brûlent tous mes sens; arrête, ou je vais mourir.  
Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle  
Nahandove?

Le plaisir passe comme un éclair. Ta douce  
haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment,  
ta tête se penche mollement, et tes transports  
s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si  
belle, Nahandove, ô belle Nahandove!

Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les  
désirs. Je languirai jusqu'au soir. Tu reviendras ce  
soir, Nahandove, ô belle Nahandove!

Nahandove, o bella Nahandove! El ave nocturna  
ha iniciado su canto, la luna llena brilla sobre mi  
cabeza, y el incipiente rocío humedece mi cabello.  
Ha llegado la hora: ¿qué te puede estar  
demorando, Nahandove, oh bella Nahandove! El  
lecho de hojas está listo; lo esparcí con flores y  
hierbas aromatizantes; es digno de tus encantos.  
¡Nahandove, oh bella Nahandove!

Ella viene. He reconocido la respiración agitada  
que produce un andar apresurado; escucho el  
chasquido de la tela que la arropa; es ella, es ella,  
es Nahandove, ¡la bella Nahandove!

Retoma el aliento, mi joven amiga; descansa sobre  
mi regazo. ¡Que tu mirada es encantadora! ¡Que el  
movimiento de tu pecho es ágil y delicioso bajo la  
mano que lo presiona! Sonríes, Nahandove, ¡oh  
bella Nahandove!

Tus besos penetran hasta el alma; tus caricias  
encienden todos mis sentidos; detente, o moriré.  
¿Puede alguien morir de deleite, Nahandove, oh  
bella Nahandove?

El placer pasa como un destello. Tu dulce aliento  
se debilita, tus húmedos ojos se cierran una vez  
más, tu cabeza se inclina tibiamente, y tus  
arrebatos se apagan en la languidez. Jamás fuiste  
más bella, Nahandove ¡oh bella Nahandove!

Te vas, y yo languideceré en la añoranza y el  
deseo. Languideceré hasta el anochecer. Tu  
volverás esta noche, Nahandove ¡oh bella  
Nahandove!

## AOUA! (Chanson V)

Aoua! Aoua! Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage. Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île. On leur dit: Voilà des terres, que vos femmes les cultivent; soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisaient des retranchements. Un fort menaçant s'éleva; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas, ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage: Plutôt la mort! Le carnage fut long et terrible; mais malgré la foudre qu'ils vomissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés.

Aoua! Aoua! Méfiez-vous des blancs!

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage: le ciel a combattu pour nous; il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons, et nous vivons libres.

Aoua! Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage.

Aoua! Aoua! Desconfíen de los blancos, habitantes de la ribera. En tiempos de nuestros padres, los blancos desembarcaron en esta isla. Les dijimos: He ahí unas tierras, que sus mujeres las cultiven; sean justos, sean buenos, y conviértanse en nuestros hermanos.

Los blancos prometieron, sin embargo hicieron sus trincheras. Levantaban un fuerte amenazador; truenos eran encerrados en bocas de bronce; sus sacerdotes querían imponernos un Dios que nosotros no conocíamos, ellos hablaron finalmente de obediencia y de esclavitud: Antes la muerte! La masacre fue larga y terrible; pero a pesar del rayo que vomitaban, y que aplastaba armamentos completos, todos ellos fueron exterminados.

Aoua! Aoua! Desconfíen de los blancos!

Nosotros hemos visto nuevos tiranos, más fuertes y numerosos, varar su pabellón en la ribera: el cielo combatió por nosotros; arrojó sobre ellos lluvias, tempestades y vientos envenenados. Ellos ya no están más, y nosotros vivimos, y nosotros vivimos libres.

Aoua! Aoua! Desconfíen de los blancos, habitantes de la Ribera.

## IL EST DOUX (Chanson VIII)

Il est doux de se coucher, durant la chaleur, sous un arbre touffu, et d'attendre que le vent du soir amène la fraîcheur.

Femmes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un arbre touffu, occupez mon oreille par vos accents prolongés.

Répétez la chanson de la jeune fille, lorsque ses doigts tressent la natte ou lorsqu'assise auprès du riz, elle chasse les oiseaux avides.

Le chant plaît à mon âme. La danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser.

Que vos pas soient lents; qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au travers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.

Es dulce acostarse bajo la sombra de un árbol frondoso durante el calor, y esperar a que el viento del atardecer venga a refrescarnos.

Mujeres, acérquense. Mientras yo reposo aquí, bajo este árbol frondoso, ocupen mis oídos con sus prolongados acentos.

Repitan la canción de la jovencita, cuando sus dedos trenzan su cabello o cuando se sienta al lado de los arrozales, ella persigue a las ávidas aves. El canto complace a mi alma. La danza es para mí casi tan dulce como un beso.

Que sus pasos sean lentos; que imiten las posturas del placer y del abandono de la voluptuosidad.

El viento de la noche se eleva; la luna comienza a brillar entre los árboles de la montaña. Vayan, y preparen la cena.

# ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ

(TRES CANCIONES DE LA LÍRICA JAPONESA)

1912-13

Música: Igor Stravinsky (1882-1971)

Poetas:

Yamabe no Akahito (c.700- c.736)

Mazatsumi (s. XII)

Ki no Tsurayuki (c. 868- c. 946)

## **Акаито**

Я белые цветы в саду  
тебе хотела показать.  
Но снег пошёл. Не разобрать,  
где снег и где цветы!

## **Мазатсуми**

Весна пришла. Из трещин ледяной  
коры запрыгали, играя в речке  
пенные струи: они хотят быть  
первым белым цветом радостной весны

## **Тсараиуки**

Что это белое вдали?  
Повсюду, словно облака между холмами.  
То вишни разцвели;  
пришла желанная весна.

## **Akahito**

Quería mostrarte  
las flores frutales del jardín.  
Pero nevó. Ya no puedo diferenciar,  
entre la nieve las flores.

## **Mazatsumi**

La primavera ha llegado. De las grietas de la  
corteza del hielo, corrientes espumosas han  
empezado a brotar juguetonamente hacía el  
arroyo: quieren ser las primeras flores de la  
alegre temporada primaveral.

## **Tsaraiuki**

¿Que es esa blancura a la distancia?  
Por todos lados se ve como nubes entre las  
montañas. Es porque las cerezas florecieron;  
la primavera que añorábamos ha llegado.

# LES ILLUMINATIONS

(Las Iluminaciones)

1939

Música: Benjamin Britten (1913-1976)

Poesía: Arthur Rimbaud (1854-1891)

## I. Fanfare

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Sólo yo poseo la clave de esta farsa salvaje.

## II. Villes

Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!

¡Son ciudades! ¡Un pueblo para el que se erigieron esos Alleghanys y esos Líbanos de ensueño!

Des chalets de cristal et de bois se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux...

Chalés de cristal y madera que se mueven sobre rieles y poleas invisibles. Los viejos cráteres ceñidos por estatuas colosales y palmeras de cobre que rugen melodiosamente entre las llamas...

Des cortèges de Mabs en robes rouges, opalines, montent des ravines. Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tettent Diane.

Comitivas de la reina Mab con atuendos rojos, opalinos, ascienden los barrancos. Arriba, con las patas en la cascada y las zarzas, los ciervos maman de Diana.

Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue...

Las Bacantes de los arrabales sollozan y la luna arde y aúlla. Venus entra en las cavernas de los herreros y los ermitaños. Grupos de campanarios cantan las ideas de los pueblos. De castillos construidos con huesos sale la música desconocida...

Le paradis des orages s'effondre...

El paraíso de las tormentas se derrumba...

Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit...

Los salvajes bailan sin cesar la fiesta de la noche...

Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?

¿Qué buenos brazos, qué hermosa hora me devolverán a esta región de donde vienen mis sueños y hasta el más mínimo de mis movimientos?



### IIIa. Phrase

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

He tendido cuerdas de campanario a campanario; guirnaldas de ventana a ventana; cadenas de oro de estrella a estrella, y bailo.

### IIIb Antique

Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies, tes yeux, des boules précieuses, remeunt. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton coeur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, la nuit en en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.

¡Gracioso hijo de Pan! En derredor de tu frente coronada de florecillas y de bayas tus ojos, bolas preciosas, se mueven. Manchadas de heces pardas, tus mejillas se sumen. Relucen tus colmillos. Tu pecho parece una cítara, sus tallidos circulan por tus brazos rubios. Tu corazón late en ese vientre donde duerme el doble sexo. Paséate, de noche, moviendo suavemente ese muslo, ese segundo muslo y esa pierna izquierda.

### IV Royauté

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique: "Mes amis, je veux qu'elle soit reine!" "Je veux être reine!" Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes.

Una hermosa mañana, en un pueblo muy amable, un hombre y una mujer soberbios gritaban en la plaza pública: "¡Amigos míos, quiero que ella sea reina!" "Quiero ser reina" Ella reía y temblaba. Él hablaba a los amigos de revelación, de prueba consumada. Se extasiaban el uno junto el otro.

En efecto, fueron reyes durante toda una mañana en que los tapices carmesíes se desplegaron en las casas, y durante toda la tarde, en que juntos se aventuraron hacia los jardines de palmeras.

## V Marine

Les chars d'argent et de cuivre  
-Les proues d'acier et d'argent  
-Battent l'écume,  
-Soulèvent les souches des ronces.  
Les courants de la lande,  
Et les ornières immenses du reflux,  
Filent circulairement vers l'est,  
Vers les piliers de la forêt,  
Vers les fûts de la jetée,  
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

Las carrozas de plata y de cobre -  
Las proas de acero y de plata -  
Baten la espuma, -  
Alzan las cepas de las zarzas.  
Las corrientes de la llanura,  
Y las roderas inmensas del reflujo  
Corren circularmente hacia el este,  
Hacia los pilares del bosque, -  
Hacia los fustes de la escollera,  
Cuyo ángulo golpean torbellinos de luz.

## VI Interlude

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Sólo yo poseo la clave de esta farsa salvaje.

## VII Being Beauteous

Devant une neige un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré: des blessures écarlates et noires éclatent dans les chaires superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier.

Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté,

- elle recule, elle se dresse. Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

\*\*\*

O la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal! Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!

Ante la nieve un Ser de Belleza de elevada estatura. Silbidos de muerte y círculos de música sorda hacen subir, ensancharse y temblar como un espectro este cuerpo adorado: heridas escarlatas y negras estallan en las carnes magníficas. Los colores propios de la vida se oscurecen, danzan, y se disipan en torno a la Visión, por encima del taller.

Y los escalofríos se levantan y gruñen, y la furiosa sensación de estos efectos incrementándose con los silbidos mortales y las roncadas músicas que el mundo, allá lejos tras nosotros, lanza sobre nuestra madre de belleza,

- ella retrocede, se yergue. ¡Oh!, nuestros huesos se han revestido de un nuevo cuerpo enamorado.

\*\*\*

¡Oh la faz cenicienta, el escudo de crin, los brazos de cristal! ¡El cañón sobre el cual debo abatirme por entre el ruido de los árboles y el aire ligero!

## VIII Parade

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en oeuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolorés, d'acier piqué d'étoiles d'or; des facies déformés, plombés, blêmis, incendiés; des enrouements folâtres! La démarche cruelle des oripeaux! Il y a quelques jeunes...

O le plus violent Paradis de la grimace enragée!...

Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons "bonnes filles". Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique...

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Solidísimos bribones. Muchos han explotado vuestros mundos. Sin necesidades, y poco dispuestos a poner en práctica sus brillantes talentos y la experiencia de vuestras conciencias. ¡Vaya hombres maduros! ¡Ojos alelados a la manera de la noche de estío, rojos y negros, tricolores, de acero salpicado por estrellas de oro; facies deformes, plumizas, lívidas, incendiadas; ¡roncas voces alocadas! ¡El paso cruel de los oropeles! Hay algunos jóvenes...

¡Oh el más violento Paraíso de la mueca rabiosa!...

Chinos, hotentotes, zíngaros, necios, hienas, Molochs, viejas demencias, demonios siniestros, mezclan giros populares, maternas, con las posturas y las caricias bestiales. Interpretarían piezas nuevas y canciones para "señoritas". Maestros juglares, transforman el lugar y el público empleando la comedia magnética...

Sólo yo poseo la clave de esta farsa salvaje.

## IX Départ

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs de villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. O Rumeurs et Visions!

Départ dans l'affection et le bruit neufs!

Visto lo suficiente. La visión se ha vuelto a encontrar en todos los aires.

Tenido lo suficiente. Rumores de las ciudades, por la noche, y al sol, y siempre.

Conocido lo suficiente. Los decretos de la vida. - ¡Oh Rumores y Visiones!

¡Partida hacia el afecto y sonido nuevos!

## OTROS TRES EXÁGONOS

1924

Música: Carlos Chávez (1899-1978)

Poesía: Carlos Pellicer (1899-1977)

### EL BUQUE HA CHOCADO CON LA LUNA

(Exágono XXI)

El buque ha chocado con la luna.  
Nuestros equipajes, de pronto, se iluminaron.  
Todos hablábamos en verso  
y nos referíamos los hechos más ocultados.  
Pero la luna se fue a pique  
a pesar de nuestros esfuerzos románticos.

### ¿A DÓNDE VA MI CORAZÓN...?

(Exágono V)

¿A dónde va mi corazón  
por esta luminosa avenida?  
Buenas noches, doña desilusión.  
¡Si yo estaba por la provincia  
hipotecando puestas de sol  
para edificar mi vida!

### CUANDO EL TRASATLÁNTICO PASABA

(Exágono II)

Cuando el trasatlántico pasaba  
por el arco verde oro de la aurora,  
las sirenas aparecieron coronadas  
con las últimas rosas  
pidiéndonos sándwiches y champagne  
¿Por qué nunca se acercarán a las costas?

DREI FRAGMENTE NACH HÖLDERLIN  
(Tres fragmentos de Hölderlin)

1958

Música: Hans Werner Henze (1926)

Poesía: Friedrich Hölderlin (1770-1843)

In lieblicher Bläue

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen  
Dache der Kirchturm.

Den umschwebet Geschrei der Schwalben,  
den umgibt die rührendste Bläue.

Die Sonne gehet hoch darüber und färbet das  
Blech, im Winde aber oben stille krähet die  
Fahne. Wenn einer unter der Glocke dann  
herabgeht, jene Treppen, ein stilles Leben ist  
es, weil, wenn abgesondert so sehr die Gestalt  
ist, die Bildsamkeit herauskommt dann des  
Menschen.

Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind  
wie Tore an Schönheit.

Nämlich, weil noch der Natur sind die Tore,  
haben diese die Ähnlichkeit von Bäumen des  
Waldes.

Reinheit aber ist auch Schönheit.

En un azul encantador florece con el metálico  
techo el campanario.

Se sostiene alrededor del grito de las  
golondrinas, lo envuelve el azul encantador.

El sol pasa muy alto sobre él e ilumina el  
metal, y con el viento la bandera canta  
tranquilamente. Si alguien desciende las  
escalinatas bajo la campana, hay una vida en  
la quietud, pues cuando la figura está tan  
aislada, entonces brota la maleabilidad del ser  
humano.

Las ventanas, desde donde resuenan las  
campanas, son como puertas para la belleza.

Es decir, puesto que las puertas son como la  
naturaleza, tienen ésta semejanza con los  
árboles del bosque.

Pero la pureza es también belleza.

## Möcht ich ein Komet sein?

Möcht ich ein Komet sein?

Ich glaube. Denn sie haben die Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer und sind wie Kinder an Reinheit.

Größeres zu wünschen kann nicht des Menschen Natur sich vermessen.

Der Tugend Heiterkeit verdient auch gelobt zu werden vom ernstesten Geiste, der zwischen den drei Säulen wehet des Gartens.

Eine schöne Jungfrau muß das Haupt umkränzen mit Myrtenblumen, weil sie einfach ist ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl. Myrten aber gibt es in Griechenland

¿Desearía ser un cometa?

Eso creo. Porque ellos tienen la rapidez del pájaro; ellos florecen en el fuego, y son como niños en la pureza.

Desear lo más grande, la naturaleza del hombre no puede medirse.

La alegría de la virtud merece ser elogiada por el gran espíritu, que entre los tres pilares sobrevuela el jardín.

Una hermosa chica debe coronar su cabeza con flores de mirto, porque su carácter y sentimientos son simples. Pero los mirtos crecen en Grecia.

## Wenn einer in den Spiegel siehet

Wenn einer in den Spiegel siehet, ein Mann, und siehet darin sein Bild wie abgemalt; es gleicht dem Manne. Augen hat des Menschen Bild, hingegen Licht der Mond: Der König Oedipus hat ein Auge zuviel vielleicht.

Die Leiden dieses Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, unaussprechlich, unausdrücklich.

Wenn das Schauspiel ein solches darstellt, kommt's daher.

Wie aber ist mir, gedenk ich deiner jetzt?

Cuando una persona se mira al espejo, ve dentro su imagen, como en una pintura; ella representa al hombre. Ojos tiene el retrato del hombre; en cambio la luna ilumina: El Rey Edipo tal vez tiene un ojo de más.

Los sufrimientos de este hombre aparecen indescritibles, indecibles, inexpresables.

Cuando se representa tal drama se externalan.

Pero ¿cómo es eso para mí, si pienso en ti ahora?

## ANEXO 3

### ALGUNOS POEMAS COMPLETOS O EN SU VERSIÓN ORIGINAL

Wa ga seko  
tanka de Yamabe no Akahito

Exágonos  
de Carlos Pellicer

Chansons Madécasses  
de Évariste de Parny

In lieblicher Bläue  
de Friedrich Hölderlin

Les Illuminations:  
Parade, Phrase, Villes  
De Arthur Rimbaud

AKAHITO

我が背子に見せむと思ひし梅の花

それとも見えず雪の降れば

Yamabe no Akahito

MYS VIII: 1426

-tanka- (5/7/5/7/7)

wa ga seko ni  
misemu tō omopisi  
ume nō pana  
sore tō mo miezu  
yuki nō furereba

A mi buen amigo  
Voy a mostrar, yo pensé,  
Las flores de la ciruela,  
Ahora perdidas a la vista  
Entre la nieve que cae.

Haiku tomado en ambas versiones del japonés y una traducción al inglés de:  
McAuley, Thomas. 2001 waka for Japan 2001. 2001. School of East Asian Studies, University of Sheffield.  
Yorkshire, United Kingdom. Acceso 2 de junio de 2007. <<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/>>.

Traducción del inglés al español por María Teresa Navarro Agraz



# EXÁGONOS<sup>1</sup>

1941

Carlos Pellicer

*A José Juan Tablada*

¡Exágono!  
Exágonos:  
en la fuente colonial  
y en la mañana de la joyería.  
En el cangrejo crepuscular  
y en el farol de la esquina.  
En un salón exagonal  
el astrónomo viene de otra vida.  
Cantos de cantar  
— exágonos —  
en la latitud del alama mía  
Cantos de cantar.

## I

Tengo la juventud, la vida  
inmortal de la vida.  
Junta, amiga mía, tu copa de oro  
a mi copa de plata. ¡Venza y ría  
la juventud! Suba los tonos  
a la dulzura de la dulce lira.

## II

Cuando el trasatlántico pasaba  
bajo el arco verde oro de la aurora,  
las sirenas aparecieron coronadas  
con las últimas rosas  
pidiéndonos sandwiches y champagne.  
Se olvidaron las islas, y se hundieron las costas.

## III

¡La poesía!  
Está toda ella en manos de Einstein.  
Pero aún puedo rezar el Ave María  
reclinado en el pecho de mi madre.  
Aún puedo divertirme con el gato y la música.  
Se puede pasar la tarde.

---

<sup>1</sup> Pellicer, Carlos. Luis Mario Schneider (ed.). Obras: Poesía. 1981. México; Fondo de Cultura Económica, 2003, págs 263-268.

#### IV

Por esta calle pasó don Juan.  
Iluminó la acera el puño de su espada.  
Por esta calle ha de pasar  
como una pincelada.  
Y tú estarás cantando mi cantar  
desde la séptima ventana.

#### V

¿A dónde va mi corazón  
por esta luminosa avenida?  
Buenas noches, doña desilusión.  
¡Si yo estaba por la provincia  
hipotecando puestas de sol  
para edificar mi vida!

#### VI

Amo las máquinas, las grandes máquinas.  
Mi cuerpo canta sobre un pedestal  
cuando escucho y veo y toco máquinas.  
Hay un país con ruedas, gran poeta industrial,  
que estremece mis fuerzas tropicales.  
(Pennsylvania sentida desde un cañaverál.)

#### VII

Amar. Toda la vida en llamas.  
Sendero de lirios quemados,  
amor sin esperanza.  
Silencioso y eterno, amor callado  
en el mar, junto al cielo. Sola el alma  
vertiginosa y trágica, pasando.

#### VIII

Amada, déjame ver la luna  
en tu mirada.  
Átame con tus cabellos.  
Tienes una estrella en los labios, amada.  
Ese beso... Ese beso  
estuvo ayer en tu mirada.

#### IX

Llegad, oh dulces horas,  
y tocadle la faz con estas flores  
cogidas en la noche. Despertadla  
y rodead su lecho. Dad mejores  
perfiles a las cosas. Toda el alma,  
melodía modulada sobre lentos colores.

X

Alabanza del Amor.  
La mariposa prendida en la rosa  
aún escucha al ruiseñor.  
Esmalte, aroma y melodía,  
seda y miel.  
¡Alabanza del Amor!

XI

En el mar no hay invierno ni otoño  
y las mujeres cumplen siempre cuarenta años.  
Los poetas fracasan un poco  
y Ulises no fue más que un pobre diablo.  
Futuros recuerdos. Languidez. Nocturnos.  
En una nube viene la Virgen con dos santos.

XII

BOLÍVAR

¡Padre! Tu vida es la mejor.  
Recuerdo tus tristezas, tus enormes  
tristezas, tu gran desolación.  
Entre todos los hombres,  
sólo yo me despierto entre la noche  
para llorar contigo tu desastre y tu dolor.

XIII

Gracias, doña desilusión,  
Curazao está otra vez enfrente; vive al día  
de su fortuna azul y verde.  
Pueblos navales en mitad de mi vida,  
un poco anclados y tenues  
con el agua y el pan de su alegría.

XIV

Desde alta mar,  
muy cerca de la estrella Polar,  
pienso en la Catedral.  
Los hombres se suicidan desde sus torres.  
La Catedral que se apodera de la noche  
y la vuelve colonial.

XV

Patria, oh América Latina,  
mi corazón está lleno de angustia.  
La noche es honda y la aurora aún no trina.  
(La selva avanza, cruje, estruja.)  
Tiembla una voz para anunciarte la vida...  
Mi corazón está lleno de angustia.

XVI

En la biblioteca  
del Palacio del Embajador,  
leí los refranes del jardinero  
y el tratado de las Puestas de Sol.  
Esa noche perdí todos los trenes  
en la vaga hecatombe de mi corazón.

XVII

Canto amigo mío  
tu llegada feliz hasta mi puerta.  
Mi ventana será fuente de aromas  
cuando tu salgas a mirar el cielo.  
Pluma de cisne o de paloma  
para escribir tu antiguo nombre tengo.

XVIII

Han llegado a esta playa ola de Nápoles.  
En las nubes está toda Venecia.  
En el mar se baña la familia Tiziano.  
Un empleado aduanal se queja de la primavera.  
Me saluda, desde su avión, Leonardo.  
Un suspiro. Otro suspiro... ¡Atenas!

XIX

Frente a Colombia una bonanza insólita  
nos echó a perder el ya próximo naufragio.  
La luna, que iba a pasar de incógnito,  
atravesó como la Venus del Vaticano.  
¡Bajo la cama estaban muertos de risa  
los salvavidas, inservibles e intactos!

XX

Divina juventud, coronada de oro,  
ventana al Paraíso.  
Te poseo total. (La muerte no figura  
en el reparto íntimo.)  
Oíd lo que cantan las musas:  
enciende la noche, ha muerto el destino.

XXI

El buque ha chocado con la luna.  
Nuestros equipajes, de pronto, se iluminaron.  
Todos hablábamos en verso  
y nos referíamos los hechos más ocultados.  
Pero la luna se fue a pique  
a pesar de nuestros esfuerzos románticos.

# CHANSONS MADECASSES

1787

Évariste de PARNY

«Traduites en Français»

## Chanson I

Quel est le roi de cette terre? -Ampanani. -Où est-il? Dans la case royale. -Conduis-moi devant lui. -Viens-tu avec la main ouverte? -Oui, je viens en ami. -Tu peux entrer.

Salut au chef Ampanani. -Homme blanc, je te rends ton salut, et je te prépare un bon accueil. -Que cherches-tu? -Je viens visiter cette terre. -Tes pas et tes regards sont libres. Mais l'ombre descend, l'heure du souper approche. Esclaves, posez une natte sur la terre, et couvrez-la des larges feuilles du bananier. Apportez du riz, du lait, et des fruits mûris sur l'arbre. Avance, Nélahé; que la plus belle de mes filles serve cet étranger. Et vous, ses jeunes soeurs, égayez le souper par vos danses et vos chansons.

## Chanson II

Belle Nélahé, conduis cet étranger dans la case voisine, étends une natte sur la terre, qu'un lit de feuilles s'élève sur cette natte; laisse tomber ensuite la pagne qui entoure tes jeunes attraits. Si tu vois dans ses yeux un amoureux désir; si sa main cherche la tienne et t'attire doucement vers lui; s'il te dit : Viens, belle Nélahé, passons la nuit ensemble; alors assieds-toi sur ses genoux. Que sa nuit soit heureuse, que la tienne soit charmante; et ne reviens qu'au moment où le jour renaissant te permettra de lire dans ses yeux tout le plaisir qu'il aura goûté.

## Chanson III

Quel imprudent ose appeler aux combats Ampanani? Il prend sa zagaie armée d'un os pointu, et traverse à grands pas la plaine. Son fils marche à ses côtés; il s'élève comme un jeune palmier sur la montagne. Vents orageux, respectez le jeune palmier de la montagne.

Les ennemis sont nombreux. Ampanani n'en cherche qu'un seul, et le trouve. Brave ennemi, ta gloire est brillante; le premier coup de ta zagaie a versé le sang d'Ampanani. Mais ce sang n'a jamais coulé sans vengeance; tu tombes, et ta chute est pour tes soldats le signal de l'épouvante; ils regagnent en fuyant leurs cabanes; la mort les y poursuit encore; les torches enflammées ont déjà réduit en cendres le village entier.

Le vainqueur s'en retourne paisiblement, et chasse devant lui les troupeaux mugissants, les prisonniers enchaînés et les femmes éplorées. Enfants innocents, vous souriez, et vous avez un maître!

## Chanson IV

AMPANANI

Mon fils a péri dans le combat. O mes amis! pleurez le fils de votre chef; portez son corps dans l'enceinte habitée par les morts. Un mur élevé la protège; et sur ce mur sont rangées

des têtes de boeufs aux cornes menaçantes. Respectez la demeure des morts; leur courroux est terrible, et leur vengeance est cruelle. Pleurez mon fils.

LES HOMMES

Le sang des ennemis ne rougira plus son bras.

LES FEMMES

Ses lèvres ne baiseron plus d'autres lèvres.

LES HOMMES

Les fruits ne mûrissent plus pour lui.

LES FEMMES

Ses mains ne presseront plus un sein élastique et brûlant.

LES HOMMES

Il ne chantera plus étendu sous un arbre à l'épais feuillage.

LES FEMMES

Il ne dira plus à l'oreille de sa maîtresse : Reconnençons, ma bien-aimée.

AMPANANI

C'est assez pleurer mon fils; que la gaîté succède à la tristesse; demain peut-être nous irons où il est allé.

#### Chanson V

Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage. Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île; on leur dit : Voilà des terres; que vos femmes les cultivent. Soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisaient des retranchements. Un fort menaçant s'éleva; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas; ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage : plutôt la mort! Le carnage fut long et terrible; mais, malgré la foudre qu'ils vomissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés. Méfiez-vous des blancs.

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage; le ciel a combattu pour nous; il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons, et nous vivons libres. Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage.

#### Chanson VI

AMPANANI

Jeune prisonnière, quel est ton nom?

VAINA

Je m'appelle Vaïna.

AMPANANI

Vaïna, tu es belle comme le premier rayon du jour. Mais pourquoi tes longues paupières laissent-elles échapper des larmes?

VAINA

O roi! J'avais un amant.

AMPANANI

Où est-il?

VAINA

Peut-être a-t-il péri dans les combats, peut-être a-t-il dû son salut à la fuite.

AMPANANI

Laisse-le fuir ou mourir, je serai ton amant.

VAINA

O roi! Prends pitié des pleurs qui mouillent tes pieds!

AMPANANI

Que veux-tu?

VAINA

Cet infortuné a baisé mes yeux, il a baisé ma bouche, il a dormi sur mon sein; il est dans mon coeur, rien ne peut l'en arracherä

AMPANANI

Prends ce voile et couvre tes charmes. Achève.

VAINA

Permetts que j'aïlle le chercher parmi les morts, ou parmi les fugitifs.

AMPANANI

Va, belle Vaïna. Périsses le barbare qui se plait à ravir des baisers mêlés à des larmes!

## Chanson VII

Zanhar et Niang ont fait le monde. O Zanhar! nous ne t'adressons pas nos prières; à quoi servirait de prier un Dieu bon? C'est Niang qu'il faut apaiser. Niang, esprit malin et puissant, ne fais point rouler le tonnerre sur nos têtes; ne dis plus à la mer de franchir ses bornes; épargne les fruits naissants; ne dessèche pas le riz dans sa fleur; n'ouvre plus le sein de nos femmes pendant les jours malheureux, et ne force point une mère à noyer ainsi l'espoir de ses vieux ans.

O Niang! ne détruis pas tous les bienfaits de Zanhar. Tu règues sur les méchants; ils sont assez nombreux; ne tourmente plus les bons.

### Chanson VIII

Il est doux de se coucher durant la chaleur sous un arbre touffu, et d'attendre que le vent du soir amène la fraîcheur.

Femmes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un arbre touffu, occupez mon oreille par vos accents prolongés; répétez la chanson de la jeune fille, lorsque ses doigts tressent la natte, ou lorsqu'assise auprès du riz, elle chasse les oiseaux avides.

Le chant plaît à mon âme; la danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser. Que vos pas soient lents, qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au travers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.

### Chanson IX

Une mère traînait sur le rivage sa fille unique, pour la vendre aux blancs.

O ma mère! ton sein m'a portée; je suis le premier fruit de tes amours; qu'ai-je fait pour mériter l'esclavage? j'ai soulagé ta vieillesse; pour toi j'ai cultivé la terre; pour toi j'ai cueilli des fruits; pour toi j'ai fait la guerre aux poissons du fleuve; je t'ai garantie de la froidure; je t'ai portée durant la chaleur, sous des ombrages parfumés; je veillais sur ton sommeil, et j'écartais de son visage les insectes importuns. O ma mère, que deviendras-tu sans moi? L'argent que tu vas recevoir ne te donnera pas une autre fille; tu périras dans la misère, et ma plus grande douleur sera de ne pouvoir te secourir, O ma mère! ne vends point ta fille unique.

Prières infructueuses! elle fut vendue, chargée de fers, conduite sur le vaisseau; et elle quitta pour jamais la chère et douce patrie.

### Chanson X

Où es-tu belle Yaouna? Le roi s'éveille, sa main amoureuse s'étend pour caresser tes charmes; où es-tu, coupable Yaouna? Dans les bras d'un nouvel amant, tu goûtes des plaisirs tranquilles, des plaisirs délicieux. Ah! presse-toi de les goûter; ce sont les derniers de ta vie.

La colère du roi est terrible. -Gardes, volez, trouvez Yaouna et l'insolent qui reçoit ses caresses.

Ils arrivent nus et enchaînés : un reste de volupté se mêle dans leurs yeux à la frayeur.

Vous avez tous deux mérité la mort, vous la recevrez tous deux. Jeune audacieux, prends cette zagaie, et frappe ta maîtresse.

Le jeune homme frémit; il recula de trois pas, et couvrit ses yeux avec ses mains. Cependant la tendre Yaouna tournait sur lui des regards plus doux que le miel du printemps, des regards où l'amour brillait au travers des larmes. Le roi furieux saisit la zagaie redoutable et la lance avec vigueur. Yaouna frappée chancelle; ses beaux yeux se ferment, et le dernier soupir entr'ouvre sa bouche mourante. Son malheureux amant jette un



cri d'horreur : J'ai entendu ce cri : il a retenti dans mon âme, et son souvenir me fait frissonner. Il reçoit en même temps le coup funeste, et tombe sur le corps de son amante.

Infortunés! dormez ensemble, dormez en paix dans le silence du tombeau.

#### Chanson XI

Redoutable Niang! pourquoi ouvres-tu mon sein dans un jour malheureux?

Qu'il est doux le souris d'une mère, lorsqu'elle se penche sur le visage de son premier-né!  
Qu'il est cruel l'instant où cette mère jette dans le fleuve son premier-né, pour reprendre la vie qu'elle vient de lui donner! Innocente créature! le jour que tu vois est malheureux; il menace d'une maligne influence tous ceux qui le suivront. Si je t'épargne, la laideur flétrira tes joues, une fièvre ardente brûlera tes veines, tu croîtras au milieu des souffrances; le jus de l'orange s'aigrira sur tes lèvres; un souffle empoisonné dessèchera le riz que tes mains auront planté; les poissons reconnaîtront et fuiront tes filets; le baiser de ton amante sera froid et sans douceur; une triste impuissance te poursuivra dans ses bras; meurs ô mon fils! meurs une fois, pour éviter mille morts. Nécessité cruelle! redoutable Niang!

#### Chanson XII

Nahandové, ô belle Nahandové! l'oiseau nocturne a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux. Voici l'heure : qui peut t'arrêter, Nahandové? Le lit de feuilles est préparé; je l'ai parsemé de fleurs et d'herbes odoriférantes, il est digne de tes charmes, Nahandové, ô belle Nahandové!

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée que donne une marche rapide, j'entends le froissement de la pagne qui l'enveloppe : c'est elle, c'est Nahandové, la belle Nahandové!

Reprends haleine, ma jeune amie; repose-toi sur mes genoux, que ton regard est enchanteur, que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse! Tu souris, Nahandové, ô belle Nahandové!

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses brûlent tous mes sens; arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, ô belle Nahandové?

Le plaisir passe comme un éclair; ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandové, ô belle Nahandové!

Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse! moins délicieux pourtant que le réveil. Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs; je languirai jusqu'au soir; tu reviendras ce soir, Nahandové, ô belle Nahandové!

Tomadas de:

Lycée Le Verger, Académie la Réunion

<[http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/EdP\\_Chansons.htm](http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/EdP_Chansons.htm)>

## In lieblicher Bläue

Friedrich Hölderlin

In lieblicher Bläue blühet  
mit dem metallenen Dache der Kirchthurm.

Den umschwebet Geschrei der Schwalben,  
den umgiebt die rührendste Bläue.

Die Sonne gehet hoch darüber und färbet  
das Blech, im Winde aber oben stille krähet  
die Fahne.

Wenn einer unter der Gloke dann  
herabgeht, jene Treppen, ein stilles Leben  
ist es, weil, wenn abgesondert so sehr die  
Gestalt ist, die Bildsamkeit herauskommt  
dann des Menschen.

Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind  
wie Thore an Schönheit.

Nemlich, weil noch der Natur nach sind die  
Thore, haben diese die Ähnlichkeit von  
Bäumen des Walds.

Reinheit aber ist auch Schönheit.

Innen aus Verschiedenem entsthet ein  
ernster Geist.

So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr  
heilig sind die, daß man wirklich oft  
fürchtet, die zu beschreiben.

Die Himmlischen aber, die immer gut sind,  
alles zumal, wie Reiche, haben diese,  
Tugend und Freude.

Der Mensch darf das nachahmen.

Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein  
Mensch aufschauen und sagen : so will ich  
auch seyn?

Ja. So lange die Freundlichkeit noch am  
Herzen, die Reine, dauert, misset nicht  
unglücklich der Mensch sich der Gottheit.

Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie die  
Himmel? dieses glaub' ich eher.

Des Menschen Maaß ist's.

Voll Verdienst, doch dichterisch,  
wohnet der Mensch auf dieser Erde.

Doch reiner ist nicht der Schatten  
der Nacht mit den Sternen,  
wenn ich so sagen könnte,  
als der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.

## En un azul encantador

Friedrich Hölderlin

En un azul encantador florece  
con el metálico techo el campanario.

Se sostiene alrededor del grito de las golondrinas,  
lo envuelve el azul encantador.

El sol pasa muy alto sobre él e ilumina  
el metal, y con el viento la bandera canta  
tranquilamente.

Si alguien descende las escalinatas  
bajo la campana, hay una vida en la quietud,  
pues cuando la figura está tan aislada,  
entonces brota la maleabilidad  
del ser humano.

Las ventanas, desde donde resuenan las campanas,  
son como puertas para la belleza.

Es decir, puesto que las puertas son como la  
naturaleza, tienen ésta semejanza  
con los árboles del bosque.

Pero la pureza es también belleza.

Del seno de la variedad nace un  
gran espíritu.

Las imágenes tan simples, tan  
sagradas ellas, que, realmente, con frecuencia  
se teme describirlas.

Pero los celestiales, los que siempre son buenos,  
particularmente todos, como ricos, tienen eso,  
virtud y alegría.

Al hombre se le permite imitar eso.

Se le permite al hombre, cuando la vida se vuelve  
un problema, mejorar y decir: ¿entonces yo  
también quiero eso?

Sí. Todo el tiempo que haya bondad en el  
corazón, lo puro, perdura, no se mide  
sin felicidad al hombre con la divinidad.

¿Es desconocido Dios? ¿Es obvio como el  
cielo? Más bien creo esto.

Ésta es la medida del hombre.

Lleno de mérito, poéticamente  
vive el hombre en esta tierra.

Pero no es más pura la penumbra  
de la noche con las estrellas,  
si así pudiera decirlo,  
que el hombre, que se nombra un retrato de la  
divinidad.

Giebt auf Erden ein Maaß?  
Es giebt keines. Nemlich es hemmen der  
Donnergang nie die Welten des Schöpfers.

Auch eine Blume ist schön, weil sie blühet  
unter der Sonne.

Es findet das Aug' oft im Leben Wesen, die  
viel schöner noch zu nennen wären  
als die Blumen. O! ich weiß das wohl!

Denn zu bluten an Gestalt und Herz,  
und ganz nicht mehr zu seyn,  
gefällt das Gott?

Die Seele aber, wie ich glaube, muß rein  
bleiben, sonst reicht an das Mächtige auf  
Fittigen der Adler mit lobendem Gesange  
und der Stimme so vieler Vögel.

Es ist die Wesenheit, die Gestalt ist's.

Du schönes Bächlein, du scheinst  
rührend, indem du rollest so klar,  
wie das Auge der Gottheit,  
durch die Milchstraße.

Ich kenne dich wohl, aber Thränen quillen  
aus dem Auge. Ein heiteres Leben seh' ich  
in den Gestalten mich umblühen der  
Schöpfung, weil ich es nicht unbillig  
vergleiche den einsamen Tauben auf dem  
Kirchhof.

Das Lachen aber scheint mich zu grämen  
der Menschen, nemlich ich hab' ein Herz.

Möcht' ich ein Komet sein?  
Ich glaube. Denn sie haben Schnelligkeit  
der Vögel ; sie blühen an Feuer,  
und sind wie Kinder an Reinheit.

Größeres zu wünschen,  
kann nicht des Menschen Natur sich vermessen.

Der Tugend Heiterkeit verdient auch  
gelobt zu werden vom ernstesten Geiste,  
der zwischen den drei Säulen wehet  
des Gartens. Eine schöne Jungfrau muß  
das Haupt umkränzen mit  
Myrthenblumen, weil sie einfach ist  
ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl.

Myrthen aber giebt es in Griechenland.

Wenn einer in der Spiegel siehet,  
ein Mann, und siehet darinn sein Bild,  
wie abgemahlt ;  
es gleicht dem Manne.

¿Hay en la tierra una medida?  
No hay ninguna. De hecho, el mundo del creador  
nunca retarda el curso de los truenos.

También una flor es hermosa, porque florece  
bajo el sol.

A menudo la mirada encuentra en la vida  
seres mucho más bellos que las flores  
para denominar. ¡Ah! ¡Yo lo sé bien!

Por tanto sangran forma y corazón,  
y dejan de ser por completo,  
¿eso le gusta a Dios?

Pero el alma, como yo creo, debe permanecer  
pura, de lo contrario alcanza el poder sobre  
las alas del águila con elogiosos cantos  
y las voces de muchos pájaros.

Esa es la esencia, la forma es esa.

Tú, bello riachuelo, tú, brillante y  
tierno, mientras te mueves claramente,  
como el ojo de la divinidad  
a través de la Vía Láctea.

Yo te conozco bien, pero de los ojos  
fluyen lágrimas. Veo una vida alegre  
en las formas que de mí florecen, las de  
la Creación, porque yo no las comparo  
injustamente con las solitarias palomas del  
cementerio.

La risa de la gente parece  
afligirme, pues tengo un corazón.

¿Desearía ser un cometa?  
Eso creo. Porque ellos tienen la rapidez  
del pájaro; ellos florecen en el fuego,  
y son como niños en la pureza.

Desear lo más grande,  
la naturaleza del hombre no puede medirse.

La alegría de la virtud merece  
ser elogiada por el gran espíritu,  
que entre los tres pilares sobrevuela el jardín.

Una hermosa chica debe coronar su cabeza  
con flores de mirto,  
porque su carácter y sentimientos  
son simples.

Pero los mirtos crecen en Grecia.

Cuando una persona se mira al espejo,  
ve dentro su imagen,  
como en una pintura;  
ella representa al hombre.

Augen hat des Menschen Bild,  
hingegen Licht der Mond.

Der König Œdipus hat ein Auge zuviel  
vielleicht. Diese Leiden dieses Mannes, sie  
scheinen unbeschreiblich,  
unaussprechlich, unausdrücklich.

Wenn das Schauspiel ein solches darstellt,  
kommt's daher.

Wie ist mir's aber, gedenk' ich deiner jetzt?  
Wie Bäche reißt des Ende von Etwas mich dahin,  
welches sich wie Asien ausdehnet.

Natürlich dieses Leiden, das hat Œdipus.

Natürlich ist's darum.

Hat auch Herkules gelitten?  
Wohl. Die Dioskuren in ihrer Freundschaft  
haben die nicht Leiden auch getragen?  
Nemlich wie Herkules mit Gott zu streiten,  
das ist Leiden.

Und die Unsterblichkeit im Neide dieses Leben,  
diese zu theilen, ist ein Leiden auch.

Doch das ist auch ein Leiden, wenn mit  
Sommerflecken ist bedeckt ein Mensch,  
mit manchen Flecken ganz überdeckt zu  
seyn! das thut die schöne Sonne:  
nemlich die ziehet alles auf.

Die Jünglinge führt die Bahn sie mit  
Reizen ihrer Strahlen  
wie mit Rosen.

Die Leiden scheinen so,  
die Œdipus getragen,  
als wie ein armer Mann klagt,  
daß ihm etwas fehle.

Sohn Laios, armer Fremdling in  
Griechenland!  
Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.

Ojos tiene el retrato del hombre;  
en cambio la luna ilumina.

El Rey Edipo tal vez tiene un ojo de más. Los  
sufrimientos de este hombre  
aparecen indescritibles,  
indecibles, inexpresables.

Cuando se representa tal drama  
se externalan.

Pero ¿cómo es eso para mí, si pienso en ti ahora?  
Se me arrebatata, como corrientes, el final de algo,  
eso se extiende como Asia.

Naturalmente, las penas que tiene Edipo.

Naturalmente es por esto.

¿Ha sufrido Hércules también?  
Por supuesto. ¿Los Dioscuros, en su amistad, no  
cargaron también con penas?  
De hecho, luchar con Dios, como Hércules,  
eso es sufrimiento.

Y la inmortalidad en los celos de esta vida,  
compartirlos, también es un sufrimiento.

No obstante, también es sufrimiento cuando  
un hombre es cubierto con manchas rojas,  
¡con tales manchas ser cubierto  
completamente! Esto hace el hermoso sol:  
él evidencia todo.

Los jóvenes recorren el camino con  
el encanto de sus rayos  
como con rosas.

Las penas parecen así,  
las que soporta Edipo,  
mientras un pobre hombre se queja,  
de que algo le falta.

Hijo de Layo. ¡Pobre extranjero en  
Grecia!  
La vida es muerte, y la muerte es también vida.

# LES ILLUMINATIONS

(Tres poemas completos)

Arthur Rimbaud

## PARADE

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en ouvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or; des facies déformés, plombés, blêmis, incendiés; des enrouements folâtres! La démarche cruelles des oripeaux! — Il y a quelques jeunes, — comment regarderaient-ils Chérubin? — pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un luxe dégoûtant.

O le plus violent Paradis de la grimace enragée! Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois, Hottetots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démentes, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons « bonnes filles ». Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers.

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

## PHRASE

Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés, — en une plage pour deux endants fidèles, — en une maison musicale pour notre claire sympathie, — je vous trouverai.

Qu'il n'y ait ici-bas qu'un vieillard seul, calme et beau, entouré d'un « luxe inoui », — et je suis à vos genoux.

Que j'aie réalisé vous vos souvenirs, — que je sois celle qui sais vous garrotter, — je vous étoufferai.

\* \* \*

Quand nous sommes très forts, — qui recule? très gais, — qui tombe de ridicule? Quand nous sommes très méchants, — que ferait-on de nous?

Parez-vous, dansez, riez. — Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre.

\* \* \*

— Ma camarade, mendicante, enfant monstre! comme ça t'est égal, ces malheureuses et ces manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix! unique flatteur de ce vil désespoir.

\* \* \*

Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendres vole dans l'air; — une odeur de bois suant dans l'âtre, — es fleurs rouies — le saccage des promenades — la bruine des canaux par les champs — pour-quoi pas déjà les joujoux et l'encens?

\* \* \*

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

\* \* \*

Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc? Quelles violettes frondaisons vont descendre?

\* \* \*

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.

\* \* \*

Avivant un agréable goût d'encre de Chine une poudre noire pleut doucement sur ma veillée. — Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles! mes reines!

\* \* \*

## VILLES

Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes. Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des aubeges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaresses séraphiques évouent parmi les avalanches. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mertroublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, — la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels. Sur les versants des moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes, muggissent. Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des ravines. Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs têtent Diane. Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Le paradis des oranges s'effondre. Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit. Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver. Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?