



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

Lied y canción de arte mexicana

Obras de:

- I. Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann,
Johannes Brahms, Hugo Wolf y Gustav Mahler.
- II. Gustavo Campa, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Silvestre
Revueltas, Carlos Chávez, Miguel Bernal Jiménez,
Carlos Jiménez Mabarak y Salvador Moreno.

NOTAS AL PROGRAMA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE

Licenciado en Música - Canto

PRESENTA

ALBERTO ADHEMAR CARVAJAL CAMPOS

Asesores

Mtro. L. Ariel Waller

Mtra. Edith Contreras B.

Trabajo Escrito

Examen Público

CIUDAD DE MÉXICO

2017



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.

AGRADECIMIENTO

A Dios la oportunidad de ser uno con la música;

y en esa unidad agradezco también:

el privilegio de la compañía de mi esposa e hijo

-amor/vida en cada sonido-,

el consejo y apoyo de mis padres

-caminantes incansables-

y la guía de cada maestro y maestra:

los que profesan como tales y los que, aún sin saberlo,

disfrazados como compañeros,

forman parte de éstas y de todas las *notas* que he cantado,

canto y cantaré, día a día, cada vez.

A todos ellos también, mil y una veces, ¡gracias por cantar conmigo!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. EL <i>LIED</i>	12
A. ANTECEDENTES	13
B. EL ROMANTICISMO	15
C. DESDE SCHUBERT HASTA MAHLER	17
1. COMPOSITORES	17
Franz Schubert	17
Felix Mendelssohn	18
Robert Schumann	19
Johannes Brahms	20
Hugo Wolf	21
Gustav Mahler	22
2. OBRAS	24
Prometheus	24
Hexenlied	28
Wenn ich ein Vöglein wär	31
Von ewiger Liebe	33
Wie viele Zeit verlor ich, dich zu lieben!	36
Des Antonius von Padua Fischpredigt	38
II. LA CANCIÓN DE ARTE MEXICANA	43
A. ANTECEDENTES	44
B. DESARROLLO	47
C. DESDE CAMPA HASTA MORENO	55
1. COMPOSITORES	55
Gustavo E. Campa	55
Ricardo Castro	56
Manuel M. Ponce	57
Silvestre Revueltas	59
Carlos Chávez	61
Miguel Bernal Jiménez	63
Carlos Jiménez Mabarak	65
Salvador Moreno	67

2. OBRAS	71
Humorvolle Serenade	71
Son image	74
La Visita	77
Caminando	81
Hoy no lució la estrella de tus ojos	84
Con aromas de mirra	88
Tema para un nocturno	90
Canción de jinete	93
III. CONCLUSIONES	96
BIBLIOGRAFÍA	101
ANEXOS	107
1. Programa de recital	107
2. Partituras	109
3. Canciones de Ponce, Jiménez Mabarak y Moreno (cuadros sinópticos)	174

INTRODUCCION

1. EL LIED COMO GÉNERO MUSICAL

Dado que el término *Lied* se emplea como designación general de la canción (popular [moderna o tradicional] o culta [monódica, polifónica, con piano o con orquesta, etc.]), debemos aclarar que en este trabajo se abordará su manifestación más característica y abundante en el repertorio de concierto: el ***Lied para voz solista con***

acompañamiento de piano,¹ que conoce un extraordinario florecimiento en el siglo XIX, y que, en comparación con el *Lied* coral y el oratorio –afirmación activa de una identidad colectiva–, es como una filigrana que señala –en el ámbito de la expresión individual–el momento del solitario repliegue del *yo* sobre sí mismo.²

Una definición más precisa del *Lied* podría ser “poesía para música”, o “poema para ser cantado”. En Alemania y Austria, bajo el impulso del movimiento romántico, los compositores del siglo XIX dan nueva forma al *Lied* para la unir la emotividad musical con la expresión literaria, de modo que la fuerza de las palabras y la armonía musical se puedan fundir en una relación indisoluble.³

En esta peculiar naturaleza poético-vocal-instrumental del género reside su valor artístico. Hace unos cuarenta años, la cantante mexicana María Luisa Rangel, lo expresaba así:

¹ Entendido como *Kunstlied* o *Art song* (canción de arte).

² Di Benedetto, Renato. *El siglo XIX, Primera parte*, en *Historia de la Música*, Sociedad Italiana de Musicología, Vol. 8. España-México: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 47.

³. “*Lied* es un término típicamente germánico, intraducible: canción o romanza no expresan adecuadamente la especificidad, no tanto de la arquitectura formal como del timbre, del aura, de las antiquísimas raíces culturales. *Lied* es, desde el punto de vista del texto, poesía para música (pero sin tener la connotación de bajo rango literario que generalmente acompaña el uso de esta expresión): una composición de breves dimensiones, en una sola o en varias estrofas compuestas de un número igual de versos, que el juego de las rimas y la regularidad de los acentos, además del carácter de su significado poético, predisponen a ser puesto en música.” Di Benedetto, Renato, *ibid.*

El texto es tan importante como la música y el compositor no busca tanto el lucimiento de la voz como el mayor lucimiento del verso; su parte vocal y su parte instrumental están íntimamente unidas, de suerte que la ejecución es, en realidad, labor de dos solistas. La canción artística es un dúo, más que una obra para voz y acompañante. Comparada con la parte instrumental de la canción artística, la parte instrumental de la canción de salón (canción no artística) es sencilla; aquí la voz lleva siempre la melodía y la parte instrumental es un acompañamiento. Si llegara a faltar éste, la canción no perdería su carácter y sería reconocible en todas partes. La canción de salón nunca ha pretendido educar o cultivar, hacer que el oyente medite o filosofe, sino solamente hacer que se emocione.⁴

Primeramente con la guitarra, en el siglo XVIII, y posteriormente, con el piano – incluyendo todas sus nuevas posibilidades armónicas, rítmicas y sonoras–, el acompañamiento se convirtió en un elemento primordial de la expresión musical. De acuerdo con la estética del romanticismo, el *Lied* fue liberado de las convenciones del aria de ópera y reducido al núcleo de la forma: el poema, la melodía vocal y la parte de piano, muchas veces empleada para ilustrar musicalmente el contenido textual.

El estilo de la línea vocal puede ir desde lo plenamente melódico (según el antecedente de la *arietta*, la *canzonetta* o la canción folklórica) hasta lo más declamatorio (a la manera del *recitativo*).⁵ Predomina siempre el tratamiento silábico del texto (es decir, de una sílaba por nota), aunque no está excluida la vocalización breve, generalmente en algunos adornos sencillos, como apoyaturas, grupetos o arpeggios cortos, que pueden implicar el empleo de melismas.

La relación del piano con el canto puede darse en tres modalidades principales:

⁴ Rangel, María Luisa. *Recitales didácticos*, UNAM, México, 1979

⁵ En el ciclo *Winterreise*, el *Lied I, Gute Nacht* (¡Buenas noches!) pertenece al primer tipo; el XXIII, *Die Nebensonnen* (Los parhelios), al segundo; muchos se hallan en un punto intermedio, como el XX, *Der Wegweiser* (El poste indicador).

- La melodía cantada se duplica en el piano (generalmente en la línea de la mano derecha),⁶ que ocasionalmente tiene además introducciones, interludios o postludios. El acompañamiento consiste generalmente en acordes, ya sea repetidos o arpegiados (bajo de Alberti). En el s. XVIII, se solía escribirlo solamente en los dos pentagramas del piano, con el texto superpuesto a la línea superior.
- El piano tiene cierta independencia respecto a la línea vocal, pero generalmente la apoya de manera sutil.⁷
- La voz solista y el piano, cada uno con sus propios medios, actúan como partes independientes de un contrapunto complejo, a la manera usual en los conjuntos de cámara.⁸

Es decir, mientras la voz cantada porta la palabra –inclinándose ya sea a lo melódico o a lo declamatorio–, el piano puede desempeñar funciones que van desde un simple soporte armónico y rítmico para la voz hasta un protagonismo que contribuye significativamente a la recreación del texto poético.⁹ Gracias a los múltiples recursos del piano y a sus diversas maneras de interactuar con el canto, en la textura musical de una canción puede darse desde la homofonía¹⁰ (o incluso el unísono¹¹) hasta la polifonía.¹²

En cuanto a su forma, el *Lied* se clasifica en los siguientes tipos principales:

- Estrófico simple: una misma música se emplea para todas las estrofas del poema.¹³

⁶ Como en *Sehnsucht nach dem Frühlinge* (Nostalgia de la primavera) de W. A. Mozart.

⁷ Como en *Die Wetterfahne*, *Irrlicht* y *die Post* (La veleta, Fuego fatuo y El correo, *Winterreise*, II, IX y XIII)

⁸ Como en *Der Leiermann* (El hombre de la zanfonía, *Winterreise*, XXIV); *Die beiden Grenadiere* (Los dos granaderos), poema de Heinrich Heine con música de Robert Schumann.

⁹ Como en *Gretchen am Spinnrade* (Margarita ante la rueca) de Schubert.

¹⁰ Como en *Heidenröslein* (Rosita de la pradera) o *Gefrorne Tränen* (Lágrimas congeladas, *Winterreise*, III) de Schubert.

¹¹ Como en *Der stürmische Morgen* (La mañana tempestuosa, *Winterreise*, XVIII).

¹² Como en *Erstarrung* (Congelamiento, *Winterreise*, IV) o *Rückblick* (Mirada hacia atrás, *Winterreise*, VIII).

¹³ Surge en los albores de la Reforma Luterana, en el *Kirchenlied* o canción eclesiástica, una canción monódica, estrófica y rimada, con texto en alemán y música parecida a los cantos usuales en la época, que vino a reemplazar el canto polifónico. Ejemplos de esta clase son algunos himnos de la Iglesia Luterana y algunos cánticos de la Iglesia Presbiteriana.

- Estrófico variado: se emplea una música casi igual en todas las estrofas, pero se introducen pequeños cambios en el *ritornello*.¹⁴
- De composición desarrollada¹⁵ o de composición integral¹⁶: todas las estrofas llevan música diferente, aunque eventualmente pueda repetirse algún elemento. Uno de los recursos para darle unidad es el empleo de una figura pianística constante que se adapta a los cambios armónicos.
- Descriptivo o escénico: se yuxtaponen secciones musicales diversas en tonalidad, *tempo* y carácter, cuyo nexo principal es la secuencia del texto.¹⁷

2. FLORECIMIENTO Y DIFUSIÓN DEL *LIED*

El desarrollo y la historia del Lied se funden y confunden con la historia de la nación alemana, remontándose hasta los *Carmina* entonados en la antigüedad por los bardos y pasando más tarde, en la Edad Media, tanto por las melodías religiosas y seculares surgidas en torno al canto gregoriano como por las canciones cortesananas de los *Minnesänger* y las burguesas de los *Meistersänger*. Ese antiguo patrimonio musical, reelaborado en las partituras polifónicas del coral luterano, llega a ser la proyección ideal de una identidad nacional que tendría que esperar siglos para encontrar su realización en el ámbito político y en los otros dominios de la cultura.¹⁸

Pero es la aventura literaria del *Sturm und Drang*¹⁹, con su fascinación por la poesía y la cultura tradicional nórdica, y con nombres tan grandes como los de Goethe y Schiller, la que favorece, a fines del s. XVIII y principios del s. XIX, el desarrollo del género poético-

¹⁴ Como en *Und wüßten's die Blumen, die kleinen (Dichterliebe, VIII)* de Schumann.

¹⁵ Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*, Carmen Schad (trad.), Ediciones Turner, Madrid, 1990, p. 55-57

¹⁶ Fischer-Dieskau, Dietrich. *Los Lieder de Schubert, Creación, esencia y efecto*, Adriana Hochleitner (trad.), Alianza Editorial S. A., Madrid, 1989, p. 16-17

¹⁷ Como en *Frühlingstraum* (Sueño de primavera, *Winterreise*, XI) de Schubert. Fischer-Dieskau, Dietrich, op.cit., p. 16-17.

¹⁸ Di Benedetto, op. cit., pp. 47-48.

¹⁹ "Tormenta y asalto", título de una novela de Friedrich Maximilian Klingler (1776) que con el tiempo tomó el significado de ímpetu o fogosidad. Formaron parte de ese movimiento literario Klingler, Goethe, Herder, Merck, Lenz y Heinrich Wagner; simpatizaron con él Bürger, Lavater y Schiller. [Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven en Historia de la Música*, Sociedad Italiana de Musicología, Vol. 7. España-México: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 99.]

musical que estrecharía los nexos entre palabra y música: el *Lied con acompañamiento de piano*.²⁰

A lo largo del siglo XIX este nuevo género será trasplantado a otros países dentro y fuera de Europa, y adquirirá nuevos matices, derivados no sólo del idioma y la literatura locales sino también de sus particulares tradiciones e influencias musicales, como sucede, por ejemplo, con la *mélodie* en Francia o la *romans* (romanza) en Rusia. Por otra parte, el género, tras introducirse al ámbito concertístico, llega en algún momento a crecer hasta dimensiones orquestales (Duparc, Wolf, Mahler, Strauss).

3. LA CANCIÓN DE ARTE MEXICANA

En nuestro país, por iniciativa del grupo *francesista* encabezado por Gustavo Campa, comienza a cultivarse desde fines del siglo XIX (aunque con una presencia discreta) lo que hoy se designa como *canción de arte mexicana* (o canción mexicana de concierto) y que en algún momento fue identificado como *Lied* o como *Lied mexicano*.²¹

El género alcanza un importante desarrollo en la etapa postrevolucionaria del siglo XX. La canción de ese período, englobada en el modernismo musical e influenciada por el grupo literario de los *Contemporáneos*, es objeto de atención especial por parte de los compositores y cantantes más representativos. A su vez, establece la línea general que ha de seguir la canción de concierto hasta nuestros días.

²⁰ Benedetto, op. cit., p. 48.

²¹ Así lo aclara Carlos Jiménez Mabarak: "Me sirvo de los términos 'canción' y 'lied' por simple comodidad [...] Dichos términos señalan la diferencia entre una obra vocal simple, de origen popular, y otra de estructura más complicada y de mayor ambición artística." (Carlos Jiménez Mabarak: *Notas sobre mis obras para canto y piano* [1993], texto incluido en el DC *Sueño, Canciones de Mabarak* [Zulyamir López Ríos, *soprano*, y Alberto Cruzprieto, *piano*, Quindecim, 2002], tomado a su vez de la revista *Pauta*, No. 47-48, julio-diciembre, 1993.) En el mismo escrito el autor se refiere a un *Festival del Lied Mexicano* presentado en el Palacio de Bellas Artes en 1939.

4. OBJETIVOS DE ESTE TRABAJO

Las notas pretenden, primero, situar el surgimiento y desarrollo del género *Lied* dentro del ámbito social, histórico y musical alemán y austríaco, a través de la obra de varios de los autores más representativos del romanticismo; después, abordar la canción de arte mexicana –a lo largo de tres períodos: el afrancesado, el nacionalista y el internacionalista– mostrando la incorporación del *Lied* y la *mélodie* a la producción musical de dos compositores relevantes del final del siglo XIX, y luego su tratamiento por varios de los más destacados creadores mexicanos del siglo XX, cuyas canciones, además de expresar su propia sensibilidad artística, reflejan también la de los notables poetas (ya sean de México, Latinoamérica o España) en cuyas obras hallaron impulso e inspiración.

Además de hacer breves comentarios analíticos sobre las piezas presentadas, para la mejor comprensión de su estructura y su manejo del texto, se señalan similitudes y diferencias entre los compositores y se describe (sin ahondar en aspectos biográficos) el contexto socio-cultural en el que los poetas y los compositores crearon sus obras. Sólo en el caso de los compositores mexicanos, de los cuales paradójicamente se suele saber menos, estamos ofreciendo información algo más extensa sobre su trayectoria artística.

Del escucha y del intérprete se solicita un oído atento para seguir tanto la evolución del *Lied* como su transformación en uno de los nuevos mundos que adoptan el género y lo enriquecen con aportaciones propias. Por una parte podrán apreciarse sus fuentes de inspiración y sus características evolutivas, mayormente delineadas en el tejido musical. Por la otra, quedará abierta la posibilidad de establecer paralelismos entre los compositores europeos y los mexicanos, yuxtaponiendo por ejemplo a Wolf y Revueltas en el lenguaje armónico, a Schubert y Moreno en el aspecto simbólico, y a Brahms y Bernal en el tratamiento melódico.

Aun dentro de los límites de las presentes notas, se espera llamar la atención hacia este campo y contribuir en algo a su estudio, ya que hay pocos trabajos disponibles en castellano sobre la canción de arte, en general, y sobre la mexicana en particular. Aunque en las últimas décadas se ha investigado más la producción musical de nuestro país y sus

autores, la canción mexicana de concierto es todavía un universo musical poco explorado; las propias partituras son todavía escasas, y muchas (sobre todo del período nacionalista) permanecen inéditas.

I. EL *LIED*

A. ANTECEDENTES

1. El *Lied* monódico y polifónico de los siglos XV y XVI

- Apropiación de formas y estilos franco-flamencos entre la Edad Media y el Renacimiento. (Afianzamiento de la polifonía imitativa con Antoine Busnois y Johannes Ockeghem, mediante las técnicas del canon, tanto convencional como mensural).
- Primeras canciones polifónicas con texto en alemán (1ª mitad del S. XV):
Elaboración del *Mondsee-Wiener Liederhandschrift* (Salzburgo, c.1400), la más antigua recopilación de *Lied* polifónico, compuesto según los cánones del *Ars Nova* y del *Trecento* italiano.
Desarrollo, en los preludios de *Tagelied*,²² de un contrapunto elaborado (de 5ª especie) en el bajo, contra una melodía superior en notas largas. Uso de la alternancia vocal entre “él” y “ella”.²³
- Desarrollo local de melodías folclóricas y textos de procedencia francesa, contribuyendo al florecimiento y arraigo de las tradiciones de las distintas regiones alemanas.²⁴

2. El *Lied* coral y el *Lied* con acompañamiento en el período barroco

- Canción coral homofónica, al estilo de la *canzonetta*²⁵
- *Lied* secular con la melodía de la canción duplicada en el instrumento acompañante (o en alguno de los instrumentos en el caso de la polifonía).

²² “Canción del día” o de la aurora (occitano: *alba*; francés: antiguo: *aube*), género de la canción cortesana de la Edad Media, que narra la secreta unión entre los amantes y su separación al amanecer. Junto con la *pastourelle*, que describe el encuentro de un caballero armado con una pastora plebeya, la canción del día es un caso especial en la poesía cortesana, en el que el dolor de la separación centra sus motivos en bases éticas propias del momento social; en ella, a diferencia de la *pastourelle*, no existe renuncia, sólo se aplaza la relación hasta la puesta del sol. [Waller, Ariel. 2016.]

²³ Grove Music Online. Lied. Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music16611>, 19/marzo/2014

²⁴ Grove Music Online, *ibid*.

²⁵ *Canzonetta* (cancioncita): obra coral predominantemente homofónica, de estilo popular, sobre temas pastorales y amorosos, de carácter ligero y factura simple. [Mendoza, Alfredo. 2017.]

- Forma musical estrófica, basada en el verso y en su métrica, puesto que en todas las estrofas del poema los versos tienen el mismo número de sílabas y la misma acentuación.

3. Consolidación formal y estilística del clasicismo

- Creación de la forma del *allegro* de sonata por Karl y Johann Stamitz (escuela de Mannheim), en contrapartida a las formas del barroco tardío de Bach, Händel o Telemann.
- Aparición de la sinfonía en cuatro movimientos y de los pequeños grupos de cámara (dúos, cuartetos y septiminos).
- Desarrollo del concierto para uno o varios solistas y orquesta por parte de Leopold Mozart y Karl Dusseldorf.
- Búsqueda de una melodía accesible; apoyada en la base armónica ofrecida por los instrumentos de tesitura grave. Eliminación de la polifonía en el estilo galante de los hijos de Bach; igualmente, predominio de la armonía sin contrapunto en las primeras sinfonías de Mozart y Haydn.

B. EL ROMANTICISMO

En 1795 se publica una de las primeras obra literarias de vena romántica: *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Confesiones del corazón de un monje amante del arte) de Wackenroder (1773-1798).²⁶ El movimiento romántico, basado en la filosofía de Emmanuel Kant, Friedrich Hegel, G. Wilhelm Engels, E. Theodor A. Hoffman y Arthur Schopenhauer habría de extenderse a todas las artes.²⁷ Los primeros *Lieder* goethianos de Schubert, considerados la primera expresión cabal del romanticismo en la música, datan del año 1814.²⁸

Durante el transcurso del siglo XIX, el romanticismo alemán se distingue por las siguientes rasgos:

- La expansión del área tonal por el intenso empleo de la amplificación y la exageración, que se valen de tonalidades lejanas y de acordes disonantes (9ª, 11ª y 13ª) o alterados (sexta aumentada, quinta aumentada, etc.), cuya resolución se suele retrasar mediante cadencias rotas.
- Frecuentes digresiones de la tonalidad principal, incluso a tonalidades lejanas.
- Asociación de la atmósfera musical a la expresión de la palabra, como lo indican algunas partituras de Schumann.²⁹
- Modificación de la forma sonata heredada del clasicismo, como en algunas sinfonías de Beethoven:
 - empleo del mismo motivo en los cuatro movimientos (5ª);
 - unión del tercer movimiento con el cuarto (5ª);
 - sustitución del *Andante o Adagio* del segundo movimiento por una marcha fúnebre que simboliza la muerte del gran héroe Napoleón (3ª);

²⁶ Di Benedetto, op. cit., p. 7.

²⁷ Wackenroder, Wilhelm, Apud. Alessandro Cazzato. *Fantasie sull Arte*, "La Catarsi Romantica", Alberto Carvajal (trad.) 15/ Diciembre/ 2015
http://www.academia.edu/2555278/WACKENRODER_LA_CATARSI_ROMANTICA

²⁸ Di Benedetto, ibid.

²⁹ A veces Schumann utiliza largos encabezados para guiar la interpretación, por ejemplo: *allegro ma non troppo quasi una fantasia*. Erik Satie los parodia con indicaciones del tipo: *tóquese como una pera madura*.

- adición de movimientos (6ª);
 - introducción de cantantes solistas y coro en el 4º movimiento, construido además con una forma peculiar (9ª).
- Crecimiento de la sonoridad orquestal con los contrafagotes (9ª Sinfonía de Beethoven) y las tubas wagnerianas (*El oro del Rin*).
 - Preferencia por las formas ternarias y binarias, como las de los *impromptus*, momentos musicales, valeses, polonesas, estudios y baladas.
 - Sustitución de las canciones elaboradas, donde se demostraba el virtuosismo del cantante, por el *Lied* de línea sobria con un acompañamiento sencillo que preferentemente esboza un ambiente.
 - Empleo, a lo largo de una obra compleja (*Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz), de un motivo obsesivo que Wagner denominó luego *Leitmotiv*.³⁰
 - Representación de personajes mediante algunos instrumentos (por ejemplo, el personaje Sigfrido con los cornos) o a través del color armónico (como el acorde de 6ª aumentada que se asocia al héroe masculino en *Tristán e Isolda*).

³⁰ Motivo conductor.

C. DESDE SCHUBERT HASTA MAHLER

1. COMPOSITORES

- Franz Schubert (1797-1828)

Como su principal rasgo compositivo debemos mencionar la multiplicidad y exuberancia de melodías que, sin perder su accesibilidad, han sido tradicionalmente consideradas de gran belleza, por más que los acompañamientos de sus primeras canciones hayan consistido simplemente en dos o tres combinaciones de acordes. Sus partituras sinfónicas gozan de una alta calidad melódica unida a la sencillez de la orquestación, como se puede apreciar en su *Quinta Sinfonía* y aún más en su *Novena Sinfonía (Sinfonía Inconclusa)*, en la que estructuralmente el primer movimiento corresponde a una forma sonata donde la melodía cambia, transformando su aire alegre en expresión trágica y retratando así el aspecto tormentoso de su vida, el hambre que tanto padeció.³¹

Entre los grandes maestros vieneses, Schubert es el único nacido efectivamente en Viena, la ciudad imperial cuya tradición secular provenía de una mezcla multicolor de razas y culturas, en la que confluían con naturalidad cadencias y acentos austríacos, húngaros, bohemios, tirolese, italianos, etc. Esa peculiar mezcla de estilos e influencias, enraizada y cultivada en el suelo vienés, es la que escuchamos en la obra de Schubert, cuya legendaria fecundidad queda atestiguada por casi mil partituras (incluyendo las de sus seiscientos *Lieder*), compuestas en el breve espacio de diecisiete años (1811-1828).³²

³¹ Waller, Ariel. 2017

³² Di Benedetto, op. Cit., p.54

- Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

En boca de *Monsieur Croche*, el sarcástico Debussy (1862-1918) se preguntaba qué era lo que un genial y activo creador como Schumann había encontrado de admirable en Mendelssohn, el “elegante notario”. ¿Y cómo justificamos que un músico como Mendelssohn –de rasgos tan ajustados, precisos y tranquilizadores– se sitúe en el seno del romanticismo cuando, encarnando un *romanticismo feliz*, figura en él como artista libre y desinteresado, ajeno a compromisos respecto al gusto corriente, y más bien enfrentado a éste?³³

Ciertamente Mendelssohn representa un caso muy particular dentro del romanticismo. Desde su artística educación berlinesa, que gozó de la mirada del viejo Goethe y culminó con el acostumbrado *Kavalierstour*,³⁴ se percibe una carrera musical trazada con metas bien definidas, a través de la cual fue forjándose el genio capaz de crear la famosísima obertura para el *Sommernachtstraum*.³⁵

Una de sus características compositivas es la inalterable estructura de la sintaxis melódico-armónica, y la articulación interna uniforme de las frases. En Mendelssohn la exploración de lo fabuloso y de lo fantástico ignora el escalofrío del misterio, permaneciendo en el etéreo y pulimentado encanto de la mencionada música de elfos.³⁶

³³ Di Benedetto, op. cit., p. 80.

³⁴ Viaje de instrucción que las grandes familias aristocráticas de Europa septentrional programaban para sus vástagos a través del continente, con remate en el Sur clásico (Roma y Magna Grecia). (Di Benedetto, op. cit., p. 82.)

³⁵ *Sueño de una noche de verano*. (Di Benedetto, ibid.)

³⁶ Di Benedetto, op. cit., pp. 87-88

- Robert Schumann (1810-1856)

El eje del pensamiento de Schumann es la idea de la “música poética”, que expone tanto en sus cartas y diarios, como en su actividad de crítico militante, ejercida durante una década en las páginas de la *Neue Zeitschrift für Musik* (*Nueva gaceta de música*). Consideraba que lo combinatorio-profundo, lo poético y lo humorístico eran cualidades que se originaban en la música de Bach. De Friedrich Schlegel tomó el concepto clave de *Das Tiefcombinatorische* (“lo profundamente combinatorio”), que éste había señalado como base de la poesía romántica, argumentando que su naturaleza era “universal y progresiva”, es decir, capaz de abarcar los caracteres más diversos y “combinar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía ingenua [...], llenar y saturar las formas de arte con el más variado y distinto material cultural.”³⁷

En la música de Schumann hay numerosas alusiones y referencias a la literatura, como en el caso de *Papillons* (cuyas piezas correspondían a los pasajes del capítulo 63 [“Danza de máscaras”] de los *Flegeljahre*³⁸), en los epígrafes o frases que Schumann ponía al comienzo de sus partituras, o bien, en títulos como *Kreisleriana* y *Phantasiestücke*, que remiten a lecturas hoffmanianas.

En cuanto su tratamiento de la sinfonía, “mientras parece al asumir sus rasgos, captar la esencia, ésta, en realidad, se difumina en ese fluctuante juego combinatorio de las asociaciones y de las analogías, que es la negación de la lógica lineal, de la sólida organización sintáctica, de la poderosa energía centrípeta de la que se alimentaba también la sinfonía beethoveniana.”³⁹

³⁷ Citado en Benedetto, op. cit., p. 92.

³⁸ “Años de rudeza”.

³⁹ Di Benedetto, Renato, op. cit., p. 103.

- Johannes Brahms (1833-1897)

Cuando Brahms tenía apenas veinte años, Schumann ya había señalado en él al músico del futuro: *Nuevos rumbos* se intitulaba el artículo que lo saludaba como “el llamado a hacer manifiesta la más alta expresión del tiempo”. Brahms quien recoge de las manos de Schumann la tradición clásico-romántica y le imprime su sello personal, cultivando sus géneros peculiares. La asimilación de la herencia que le fue asignada ocurrió a lo largo de quince años, en los que el proyecto de escribir una sinfonía vio su fatigosa gestación; pero entre el Brahms joven, que sólo contaba con los diez primeros números de opus de su catálogo, y el Brahms maduro, que fue delineándose al comienzo de los años sesenta, hay una manifiesta continuidad: la conciencia de que la tradición, su herencia, no sería simplemente recogida, sino que además sería examinada críticamente para ser reformulada en nuevos términos.⁴⁰

Es en la música de cámara donde se puede encontrar el centro de gravedad de la música de Brahms, precisamente porque en ella se había expresado el espíritu más auténtico del clasicismo vienés, y porque la naturaleza reservada de ésta le permitía desarrollar con rigor lógico uno de los principios formales del estilo clásico: el principio de la elaboración motivo-temática. La evolución de ese principio clásico provoca el abandono de otro aspecto del clasicismo: el ordenamiento regular del período musical, basado en la cuadratura de frase; así, aun cuando los compases de un período queden en número par, no es la correspondencia de frases (su alternado suceder, como pregunta-respuesta) lo que se impone como principio, sino la variación-desarrollo de núcleos motívicos elementales, que produce una rítmica variada y articulada que no encuadra en esquemas tradicionales.⁴¹

⁴⁰ Di Benedetto, Renato, op.cit., p.141.

⁴¹ Di Benedetto, Renato, op.cit., p.143.

- Hugo Wolf (1860-1903)

Con Hugo Wolf el *Lied* alcanzó uno de sus últimos períodos de esplendor en plena crisis de los Habsburgo, durante la espléndida decadencia de los años noventa, escenario de una generación de intelectuales y artistas: Freud (1890-1969), Klimt (1862-1918), Mahler (1860-1911), etc.

El lugar de Hugo Wolf en la historia musical está firmemente establecido, junto a Schubert, Schumann, Brahms y Richard Strauss, entre los grandes compositores del género normalmente conocido como *Lied* alemán. No muchas personas, incluso entre los músicos profesionales –a menos que hayan leído las biografías de Wolf de Ernest Newman (1907) y Frank Walker (1951)– son conscientes también de su breve y sustancial actividad como crítico de música.⁴²

Fueron estas personalidades quienes se encargaron de mostrar la crisis que en breve llevaría al irremediable fin del imperio austro-húngaro y de la *belle époque* europea. La historia de rebelión contra el tradicionalismo y el academicismo de las instituciones comenzó en la vida de Wolf desde su secesión personal en 1877, al hacerse expulsar del Conservatorio de Viena. Wolf continuó su carrera en el teatro de Salzburgo, donde fue contratado como director sustituto en 1881, y más tarde en el *Wiener Salonblatt*⁴³ como crítico musical (1884). Sin embargo, tal rebelión no le separó de la tradición romántica del *Lied*, sino lo llevó a impulsar dentro de ella una mutación como la que se había dado en la música de cámara: el *Lied* deja de ser un objeto musical doméstico y se transfiere a la sala de conciertos; en sus canciones el sonido no sólo estaba a disposición de la palabra, sino además la complementaba, como sucede en múltiples ocasiones cuando los acordes funcionan como meras onomatopeyas o silencios expresivos dentro de la declamación. Éste y otros rasgos similares son innovaciones de Wolf.⁴⁴

⁴² Pleasants, Henry. *Introduction* en *The Music Criticism of Hugo Wolf*, H. W. Gesellschaft, New York-London, 1978 30/04/17 <https://www.questia.com/read/98775382/the-music-criticism-of-hugo-wolf>

⁴³ Periódico mundano vienés.

⁴⁴ Kramer, Lawrence. "Hugo Wolf: La subjetividad en el Lied del Fin-de-Siècle" en *El Lied alemán en el siglo XIX*, ed. Rufus Hallmark, Nueva York, 1996, p. 186.

- Gustav Mahler (1860-1911)

Cuando Gustav Mahler murió, pocos habrían predicho que sus sinfonías, las numerosas canciones (individuales y en ciclos) –en particular los *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canciones de un joven viajero), *Das Lied von der Erde* (Canción de la tierra), y los *Kindertotenlieder* (Canciones de los niños muertos)– ocuparían, en el mundo de la música de concierto y del repertorio sinfónico, un lugar a la altura de Beethoven, Brahms o Chaikovski. A pesar de las ambiciones de Mahler, su obra no alcanzaría en su tiempo la significación decisiva que tuvo para sus sucesores (como Bernstein y su público hacia 1960); para éstos la música de Mahler (por igual en las canciones que en las sinfonías puramente instrumentales) refleja, como una audible confesión psicológica, su experiencia subjetiva del mundo.⁴⁵

El rango emocional de su música –su intensidad, intimidad y dimensiones– ofrecieron al oyente un marco temporal que permitió la expresión de la lucha psicológica del individuo con la esperanza, el deseo, el dolor, el júbilo y la pérdida en un mundo fragmentado, complejo y terrorífico. En una era atrapada en el ensimismamiento y marcada por la pasión por la psicología popular así como por el auto-análisis – en la cual los límites heredados entre lo privado y lo público se atenuaron, volviendo la sexualidad y la intimidad aspectos primarios de la política y el discurso público– la música de Mahler se convirtió en objeto general de entusiasmo, no sólo para los conocedores sino también para los jóvenes que oían por primera vez música clásica.⁴⁶

La reputación de Mahler fue reforzada no sólo por su síntesis única entre la grandeza exuberante y la intimidad expresiva; en su obra encontramos también la conciliación de

⁴⁵ Botstein, Leon. *Why Gustav Mahler?*, http://www.acfny.org/fileadmin/useruploads/dfdx_image/TRANSFORUM/TF9-Best/MUS/Botstein_Mahler.pdf 08/01/2016.

⁴⁶ “The emotional range of his music—its intensity, intimacy, and scale—offered the listener a temporal framework that permitted the expression of an individual’s psychological struggle with expectation, desire, pain, elation, and loss in a fragmented, complex, and terrifying world. In an era caught up in self-absorption and marked by a passion for pop psychology as well as serious self-analysis—in which inherited boundaries between the private and the public became attenuated, rendering sexuality and intimacy primary aspects of politics and public discourse—Mahler’s music became a widespread object of enthusiasm, not only for connoisseurs but also young first-time listeners to classical music.” (Botstein, loc. cit. [Trad.: Alfredo Mendoza.])

la tradición con la innovación. La brillantez y variedad sonoras de su música fueron cautivando a las generaciones posteriores, y así para muchos escuchar Mahler se convirtió en una experiencia profundamente personal (todo ello propiciado por la edad de oro de la grabación sonora durante la segunda mitad del siglo XX). Las obras de Mahler se perciben ahora como un punto culminante en la tradición de la música sinfónica.

2. OBRAS

- **PROMETHEUS** (Prometeo) [1819]

Franz Schubert (1797–1828) / Johann W. von Goethe (1749–1832)

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöh'n;
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meines Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn', als euch, Götter!
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz wie meins,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Übermut?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?

Hast du nicht alles selbst vollendet
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

*Cubre tu cielo, Zeus,
con vapor de nubes,
y ejercítate, igual que el muchacho
que descabeza los cardos,
con los robles y las cumbres de los
montes;
pero mi tierra
tienes que dejarme en pie,
y mi cabaña, que tú no construiste,
y mi hogar,
por cuya llama
tú me envidias.*

*¡No conozco nada más pobre
bajo el sol que ustedes, dioses!
Ustedes nutren penosamente
con gabelas de sacrificios
y con hálito de oraciones
su majestad,
y perecerían, si no fueran
los niños y los mendigos
unos tontos llenos de esperanza.*

*Cuando yo era niño,
no sabía por dónde entrar o salir,
y volvía mis extraviados ojos
hacia el sol, como si allá arriba hubiera
un oído para escuchar mis lamentos,
un corazón como el mío
para apiadarse del oprimido.*

*¿Quién me ayudó
contra la arrogancia de los titanes?
¿Quién me salvó de la muerte,
de la esclavitud?*

*¿No realizaste todo tú mismo,
corazón santamente ardiente?
¿Y todavía te inflamaste, joven y bueno,
engañado, agradecido por tu salvación
al durmiente de allá arriba?*

<p> Ich dich ehren? Wofür? Hast du die Schmerzen gelindert Je des Beladenen? Hast du die Tränen gestillet Je des Geängsteten? Hat nicht mich zum Manne geschmiedet Die allmächtige Zeit Und das ewige Schicksal, Meine Herrn und deine? </p>	<p> <i>¿Honrarte yo a ti? ¿Por qué? ¿Has mitigado alguna vez los sufrimientos del agobiado? ¿Has calmado alguna vez las lágrimas del angustiado? ¿No me han forjado como hombre el todopoderoso tiempo y el eterno destino, amos míos y tuyos?</i> </p>
<p> Wähntest du etwa, Ich sollte das Leben hassen, In Wüsten fliehen, Weil nicht alle Blüenträume reifen? </p>	<p> <i>¿Te imaginabas acaso que yo debería odiar la vida, huir al desierto porque no maduraron todos los sueños en flor?</i> </p>
<p> Hier sitz' ich, forme Menschen Nach meinem Bilde. Ein Geschlecht, das mir gleich sei, Zu leiden, zu weinen, Zu genießen und zu freuen sich Und dein nicht zu achten, Wie ich! </p>	<p> <i>¡Aquí estoy, formo hombres a mi imagen, una raza que sea igual a mí para sufrir, para llorar, para gozar y para alegrarse, y para no respetarte a ti, como yo!⁴⁷</i> </p>

En pleno período *Sturm und Drang*⁴⁸ Goethe nos obsequia este grandioso monólogo dramático (escrito en verso libre entre 1772 y 1774) en el que Prometeo, el titán que obsequió fuego y esperanza a la humanidad, declara su soberanía y su independencia de Zeus. En el poema, espléndido ejemplo de esa época creativa de Goethe, Prometeo no sólo expresa su crítica burlona a los dioses, identificando las acciones de Zeus con las de un muchachillo retozón o afirmando que las divinidades sólo se sostienen en la ingenuidad de los hombres; también da curso a un largo reproche a Zeus por no atenderlo cuando él lo necesitaba. Justifica así su separación definitiva y proclama su identificación con el corazón humano. Por todo ello *Prometheus* puede tomarse como un llamado de Goethe a unificar los sentimientos y la razón (de acuerdo con aquel movimiento), y como una aproximación del poeta al mundo que se le abrió al conocer a Johann Gottfried Herder (1744-1803), quien en su manifiesto *Sobre el estilo y el arte alemán* (1772) redactó las ‘reglas’ que sacudirían al mundo. *Prometheus* es en sí mismo un manifiesto cultural, una

⁴⁷ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁴⁸ Cf. nota 15, p. 8.

proclama de los nuevos seres engendrados por el titán, creados por él “para sufrir, para llorar, para gozar y para alegrarse, y para no respetarte a ti [Zeus], como yo.”

La canción de Schubert, compuesta en 1819, pertenece a un pequeño grupo de *Lieder* que se asemejan mucho a escenas de ópera. Siguiendo el modelo retórico clásico del texto, tiene una extensión considerable y una estructura compleja. Schubert hace sentir la fuerza y la viveza de la argumentación subrayando los cambios anímicos con divisiones temáticas y notorios cambios en el *tempo* o la sonoridad.

Desde el inicio escuchamos una ambigüedad armónica que anuncia la rapidez y abundancia de cambios tonales en toda la canción; el majestuoso Bb del inicio (el titán Prometeo) se transforma cinco compases después en el retador gm del Prometeo hombre, que está a punto de presentar su desafío.



Ej. 1. *Prometheus*, cc. 1–6.

La entrada de C al final de la canción –después de una fuerte presencia de tonos menores y la inestabilidad armónica que parece señalar la triunfante ruptura de Prometeo con la autoridad de Zeus– es un aviso irónico de que el titán benefactor de la humanidad deberá enfrentar más tarde la ira y el castigo de Zeus. Schubert adelanta el trágico final de Prometeo nublando cada momento en que él desea reafirmar su más triunfante motivo melódico.

dein nicht zu ach-ten, wie ich!

Ej. 2. Idem (cc. 105 – 109)

Prometheus es un *Lied* descriptivo o escénico. En cada una de sus siete partes –señaladas por el autor mediante cambios de compás, *tempo*, tonalidad, tema o dinámica– la *descripción/representación* musical obedece al sentido de la palabra. Las frases literarias se convierten en elocuentes recitativos (como los que posteriormente encontraremos en Salvador Moreno). Para dar expresión al personaje tanto Goethe como Schubert trascienden las normas estrictas de la composición literaria y musical del pasado y demuestran que su obra, aun con una nueva organización, puede encarnar, en un sentido más profundo, el ideal de coherencia formal.

- **HEXENLIED** (Canción de las brujas), Op. 8, No. 8 (1828) ⁴⁹

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) / Ludwig H. Hölty (1748–1776)

- | | |
|---|---|
| <p>1. Die Schwalbe fliegt,
Der Frühling siegt
Und spendet uns Blumen zum Kranze;
Bald huschen wir
Leis' aus der Tür
Und fliegen zum prächtigen Tanze.</p> | <p><i>Vuela la golondrina,
triunfa la primavera
y nos brinda flores para las coronas.
Pronto nos deslizaremos
sin ruido por la puerta
y volaremos al magnífico baile.</i></p> |
| <p>Ein schwarzer Bock,
Ein Besenstock,
Die Ofengabel, der Wocken
Reißt uns geschwind,
Wie Blitz und Wind,
Durch sausende Lüfte zum Brocken!</p> | <p><i>¡Un negro macho cabrío,
un palo de escoba,
el trinche del horno, la rueca
nos lanzará rápidamente,
como el relámpago y el viento,
por entre los silbantes aires hasta el
Brocken!</i></p> |
| <p>2. Um Beelzebub
Tanzt unser Trupp
Und küßt ihm die kralligen Hände!
Ein Geisterschwarm
Faßt uns beim Arm
Und schwinget im Tanzen die Brände!</p> | <p><i>¡Alrededor de Belcebú
danzará nuestra tropa,
y le besará las manos con pezuñas!
¡Un tropel de espíritus,
nos tomará del brazo,
y agitará en su danza las flamas!</i></p> |
| <p>Und Beelzebub
Verheißt dem Trupp
Der Tanzenden Gaben auf Gaben:
Sie sollen schön
In Seide geh'n
Und Töpfe voll Goldes sich graben.</p> | <p><i>Y Belcebú
prometerá al grupo
de danzantes regalo tras regalo:
han de ir hermosas,
vestidas de seda,
y desenterrar ollas llenas de oro.</i></p> |
| <p>3. Ein Feuerdrach'
Umflieget das Dach
Und bringet uns Butter und Eier.
Die Nachbarn dann seh'n
Die Funken weh'n,
Und schlagen ein Kreuz vor dem
Feuer.</p> | <p><i>Un dragón de fuego
volará alrededor del techo,
y nos traerá mantequilla y huevos.
Los vecinos verán luego
saltar las chispas,
y harán la señal de la cruz ante el fuego.</i></p> |
| <p>Die Schwalbe fliegt,
Der Frühling siegt,
Die Blumen erblühen zum Kranze!
Bald huschen wir
Leis' aus der Tür,
Juchheisa zum prächtigen Tanze!</p> | <p><i>¡Vuela la golondrina,
triunfa la primavera,
se abren las flores para las coronas!
Pronto nos deslizaremos
sin ruido por la puerta,
¡ea, al magnífico baile!⁵⁰</i></p> |

⁴⁹ Publicado originalmente con el título *And'res Maienlied* (Otra canción de mayo), contrastante con el de la pieza precedente, *Maienlied* (Canción de mayo), dentro de los *Zwölf Gesänge*.

⁵⁰ Traducción de Alfredo Mendoza.

Hölty y otros jóvenes poetas fundaron la *Göttinger Hain* como una hermandad de herederos de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), cuyo amor por la naturaleza y cuyo sentimiento nacionalista compartían.⁵¹ En la poesía de Hölty se percibe, por un lado, la cercanía con el campo, la naturaleza y la vida sencilla; por el otro, solemnidad, crítica social, nostalgia por la fe religiosa sincera, sentimentalismo (libre de banalidad o afectación) y gusto por la fantasía mezclada con elementos de la vida diaria.

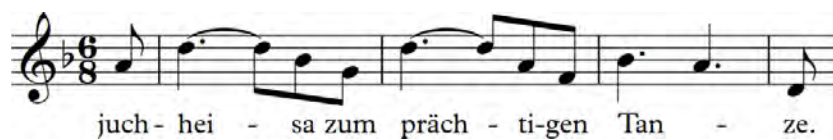
El tema de este poema, la noche de las brujas o *Walpurgisnacht*, abunda en la literatura alemana como resabio de una antigua festividad germana en honor del dios de la fertilidad, realizada a fines de abril, que en la época medieval fue adoptada por los practicantes de la brujería y, por ende, satanizada por el cristianismo. Los hechos narrados en la mitología popular como parte de esa peculiar celebración, se presentan con vivacidad y realismo en el texto de Hölty.⁵²

Mendelssohn, de acuerdo con la estructura simétrica del poema, construye su *Hexenlied* como *Lied* estrófico variado, de forma A-A-A₁, lleno de detalles descriptivos. Desde el inicio describe el ambiente nocturno y festivo con un *Allegro vivace* de carácter dancístico. En el 3er. compás de la introducción comienza una progresión en *crescendo* que remata en el c. 7 con un arpegio ascendente-descendente en Dm (vuelo de las brujas y las golondrinas), preparándonos para la fantástica narración. Hacia la mitad de la estrofa A las escalas descendentes en el piano representan el ondulante vuelo de las brujas. La melodía vocal presenta con gran realismo el carácter agitado del texto usando un ritmo vivaz, alternando en muchas frases dos incisos cortos con uno largo, dando a los motivos una dirección melódica más bien ascendente y empleando múltiples reiteraciones, hasta terminar cada sección con un salto a la tónica en la octava alta, seguido de una caída gradual al grave.

⁵¹ Enciclopedia Británica. *Ludwig Heinrich Christoph Hölty, German Poet*, (Alberto Carvajal trad.), Enciclopedia Británica, 1/04/16. <http://www.britannica.com/biography/Ludwig-Heinrich-Christoph-Holty>

⁵² Collings Dictionary, *Walpurgis night*, <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/walpurgis-night>, 1/05/17

La tercera parte se extiende para dar un repetido realce a la interjección eufórica *Juchheisa!* (¡Ea!), cuyo sentido onomatopéyico –de un enérgico impulso dentro del frenesí del baile descrito– se representa mediante sucesivos saltos ascendentes al D medio e incluso uno hasta el F agudo.



Ej. 3. *Hexenlied*, cc. 56–60.

- **WENN ICH EIN VÖGLEIN WÄR** (Si yo fuera un pajarillo)

Op. 43, No. 1 (1844)⁵³

Robert Schumann (1810 – 1856) / Autor anónimo (*Volkslied*)

- | | |
|---|---|
| <p>1. Wenn ich ein Vöglein wär',
und auch zwei Flüglein hätt',
flög' ich zu dir.
Weil's aber nicht kann sein,
bleib' ich allhier.</p> | <p><i>Si yo fuera un pajarillo
y tuviera también dos alitas,
volaría hasta ti.
Pero, como eso no puede ser,
me quedo aquí.</i></p> |
| <p>2. Bin ich gleich weit von dir,
bin ich doch im Schlaf bei dir,
und red' mit dir.
Wenn ich erwachen tu,
bin ich allein.</p> | <p><i>Aunque ahora esté lejos de ti,
en sueños estoy contigo
y hablo contigo.
Cuando despierto
estoy solo.</i></p> |
| <p>3. Es vergeht kein' Stund' in der Nacht,
da mein Herze nicht erwacht,
und an dich gedenkt,
daß du mir viel tausendmal
dein Herz geschenkt.</p> | <p><i>No pasa una hora en la noche
sin que mi corazón se despierte
y piense en ti,
porque miles de veces
me has dado tu corazón.</i>⁵⁴</p> |

El texto proviene del siglo XVIII y probablemente tenga origen suizo. La versión popularizada se debe a Johann Gottfried Herder (1744-1803), quien la incluyó en sus *Volsklieder* (1778), presumiblemente a partir de un panfleto-canción de 1756.⁵⁵

Es un claro ejemplo de *Lied* estrófico variado (A-A₁-A), que utiliza en la sección media la región tonal del V grado. A pesar de la sencillez de las líneas vocales, que siguen el modelo de la canción folklórica alemana, en el piano hay bastante elaboración y aparece en varios puntos la descripción musical.

⁵³ *Tres Canciones a dos voces con acompañamiento de piano.*

⁵⁴ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁵⁵ Schumann la usó también en su ópera *Genoveva*, Op 81 (1851). Antes de él le habían puesto música Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) y Carl Maria von Weber (1786-1826). A partir del s. XIX la canción fue muy utilizada en las escuelas.

(James, Barbara, [Apud] Widmaier, Tobias. *Wenn ich ein Vöglein wär*, Populäre und traditionelle Lieder historisch-kritisches Liederlexikon, 21/12/15.

http://www.liederlexikon.de/lieder/wenn_ich_ein_voeglein_waer)

Los arpeggios en el piano representan el vuelo del pajarillo:



Ej. 4. *Wenn ich ein Vöglein wär*, cc. 1–3.

Al fin de la segunda estrofa, cuya tonalidad (B, V grado de e) ha subrayado de algún modo tanto la lejanía de la persona amada como el encuentro imaginario con ella en el sueño, en el compás 23 sorpresivamente el acorde de B se transforma en B₉ como dominante del tono principal (e), representando el desencanto de un solitario despertar.

Musical score for voice and piano accompaniment of 'Wenn ich erwachen thu bin ich allein'. The score is in 3/8 time and D major. The voice part is on a single staff with lyrics: 'Wen ich er - wa - chen thu bin ich al - lein.' The piano accompaniment is on two staves, featuring arpeggiated chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Ej. 5. *Idem*, (cc. 23 – 26)

• **VON EWIGER LIEBE** (Sobre el amor eterno) Op. 43, No.1 [1864]

Johannes Brahms (1833–1897) / Josef Wenzig (1807–1876)⁵⁶

- | | |
|--|---|
| <p>1. Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!

Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.

Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,
ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.</p> | <p><i>¡Oscuro, qué oscuro está en el bosque y en el campo!
¡Ya es de noche, ya está en silencio el mundo!
Ya en ningún lado hay luz, ya en ningún lado hay humo, sí, y hasta la alondra está ahora en silencio.</i></p> |
| <p>2. Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,
gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,
führt sie am Weidengebüsche vorbei,
redet so viel und so mancherlei:</p> | <p><i>Sale de la aldea el muchacho, escolta a la novia a casa, la lleva pasando por el sauzal, habla demasiado y de muy distintas cosas:
"Si sufres afrentas y te preocupas, si sufres afrentas de otros por mi causa,
que se rompa cuanto antes el amor, tan rápido como antes nos unimos. Dime adiós con lluvia y dime adiós con viento, tan rápido como antes nos unimos."</i></p> |
| <p>3. »Leidest du Schmach und betrübest du dich,
leidest du Schmach von andern um mich,
werde die Liebe getrennt so geschwind,
schnell wie wir früher vereinigt sind.
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,

schnell wie wir früher vereinigt sind.«</p> | <p><i>Dice la muchacha, la muchacha dice:
"Nuestro amor no se romperá!
Aunque sean muy firmes el acero y el hierro,
nuestro amor es más firme todavía</i></p> |
| <p>4. Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:
»Unsere Liebe sie trennet sich nicht!
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,

unsere Liebe ist fester noch mehr.</p> | <p><i>Al hierro y al acero los moldean en la fragua,
pero a nuestro amor, ¿quién lo hará cambiar?
El hierro y el acero pueden derretirse, ¡nuestro amor tiene que durar eternamente!"⁵⁷</i></p> |
| <p>5. Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,

unsere Liebe, wer wandelt sie um?</p> | |

⁵⁶ Adaptado del lusaciano (también *sorbio* o *sorabio*), idioma eslavo occidental denominado *wendisch* en alemán y similar al checo, al eslovaco y al polaco; se habla en la región de Lusacia (Lausitz), en el oriente de los estados de Sajonia y Brandeburgo (al sureste de Berlín, en el extremo oriental de Alemania).

⁵⁶ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁵⁷ Traducción de Alfredo Mendoza.

Eisen und Stahl, sie können zergehn,
unsere Liebe muß ewig bestehn!«

La forma de este *Lied*, es A, A₁, B, C. Se trata (de acuerdo con la terminología de Leon Stein) de una forma ternaria irregular, de “tres secciones con material temático diferente”.⁵⁸ Siguiendo con naturalidad el flujo de la narración y la estructura métrica del poema, Brahms desarrolla la parte vocal mediante frases regulares de 4 compases (salvo la última, que se extiende a 7, en una ampliación enfática y conclusiva).



Ej. 6. *Von ewiger Liebe*, cc. 47–52.

Análogamente separa entre sí las estrofas con interludios pianísticos de 4 compases; sólo uno de ellos se alarga hasta 11, antes de la cuarta estrofa, cuando toca hablar a la muchacha y se pasa del modo menor al mayor.

Precisamente en este cambio de modo puede corroborarse la capacidad de Brahms para plasmar musicalmente los estados anímicos de los personajes o las diversas situaciones que presenta la poesía. Además de señalar su diferente manera de ver la relación, el compositor parece dar a la actitud de ella, a través del modo mayor, un matiz de certeza. Por otra parte la línea ligada del canto, el ritmo uniforme y apacible en 6/8, el motivo recurrente en el piano (como de canción de cuna) y el *tempo* lento (que se anima un poco para concluir cada una de las dos estrofas finales) confluyen para el propósito aparente de calmar las inquietudes del novio con sus afirmaciones confiadas y esperanzadas sobre el buen futuro de su amor. Consecuentemente, en el epílogo instrumental (y desde la última frase de la voz) Brahms habrá de superponer en el piano el 6/8 de la sección de la joven, junto con el 3/4 de la parte del muchacho, en una representación de su acuerdo y su fe compartida.

⁵⁸ Stein, Leon. *Structure & Style*, De Paul University School of Music, Summy-Bichard Inc., Estados Unidos de América, 1979.

Al término de la línea vocal, con el *poco animato*, el *crescendo* y la repetición de las palabras *unsere Liebe* (nuestro amor) y *ewig* (eternamente) –llevados en el canto al punto melódico culminante del *Lied*– se enuncia clara y contundentemente la “verdad” emotiva de la canción.

un - se - re Lie - be, un - se - re Lie - be muß e - wig, e - wig bestehn!

Ej. 7. Idem. cc. 111 – 117

• **WIE VIELE ZEIT VERLOR ICH, DICH ZU LIEBEN!**

(¡Cuánto tiempo perdí por amarte!) *Italienisches Liederbuch*,⁵⁹ No. 37 [1896]

Hugo Wolf (1860–1903) / Paul Heyse (1830–1914) [1860]

<p>Wei viele Zeit verlor ich, dich zu lieben! hätt' ich doch Gott geliebt in all der Zeit.</p> <p>Ein Platz im Paradies wär mirverschrieben, ein Heil' ger säße dann an meiner Seit.</p> <p>Und weil ich dich geliebt, schön frisch Gesicht, verscherzt' ich mir des Paradieses Licht, und weil ich dich geliebt, schön Veigelein, komm' ich nun nicht ins Paradies hinein.</p>	<p><i>¡Cuánto tiempo perdí por amarte! Mejor hubiera amado a Dios todo ese tiempo. Se me habría asignado un lugar en el paraíso, un santo se sentaría entonces a mi lado. Y por haberte amado, bello rostro rozagante, perdí la luz del paraíso, y por haberte amado, hermosa violeta, ahora ya no entraré al paraíso.</i></p> <p>Texto original:</p> <p><i>E quanto tempo ho perso per amare! Egli era meglio che avessi amato Iddio. Dal paradiso n'avere' una parte, qualche Santo avrei dal lato mio. E per amarvi voi, fresco bel viso, Io mi ritrovo fuor del paradiso. E per amarvi voi, fresca viola, del paradiso mi ritrovo fuora.</i>⁶⁰</p>
---	---

El *Cancionero italiano*⁶¹ se halla entre lo mejor de Wolf, quien incluso afirmó: "Considero las [canciones] italianas como lo más original y lo más perfecto artísticamente entre todas mis obras".⁶² Además, el orden elegido por el compositor para las cuarenta y seis canciones –pensadas para una voz masculina (barítono) alternando con otra femenina (soprano)– contribuye a la fluidez de la narrativa así como a la efectividad de la expresión. El cuaderno incluye bastantes piezas breves, que a menudo no superan los veinte

⁵⁹ *Cancionero italiano*.

⁶⁰ *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci, raccolti ed illustrati da Niccolò Tommaseo*, Venecia, G. Tasso, 1841, citado en http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=20726.

⁶¹ Compuesto sobre la obra de igual título de Paul Heyse, que es una colección de canciones folklóricas y poemas italianos anónimos traducidos por él al alemán.

⁶² „ich halte die Italienischen für das originellste und künstlerisch vollendetste unter allen meinen Sache." (Carta del 15-12-1891 a Emil Kauffmann) en Stokes, Richard, y Bostridge, Ian (2011). *The Book of Lieder*. Faber & Faber. Citado en https://es.wikipedia.org/wiki/Italienisches_Liederbuch (7-05-2017).

compases, pero que logran plasmar magistralmente una amplia gama de emociones en torno a la relación amorosa. La selección de Heyse se centra sobre todo en textos que tienen la forma del *rispetto*.⁶³ Su tema es el amor, tratado en muy distintas facetas, que incluyen desde la alabanza del amado hasta la reclamación o la ironía.

En los versos de este *Lied* el hombre reprocha a la mujer que por haberse dedicado a amarla ha perdido el paraíso, o sea, la salvación eterna. La idea central se refuerza insistiendo en el propio sustantivo “Paradies” (paraíso) y en expresiones de carácter negativo, como “wie viele Zeit verlor ich...!” (¡cuánto tiempo perdí...!), “verschertzt’ ich mir...” (perdí...) o komm‘ ich nun nicht (ahora ya no entraré...) contrastadas con calificativos amorosos como “schön frisch Gesicht” (bello rostro rozagante) y schön Veigelein (hermosa violeta).

La línea vocal está construida sobriamente en frases cortas que, con estilo declamatorio y dentro de un rango vocal limitado, se concretan a enunciar adecuadamente las ideas poéticas.⁶⁴ En la 1ª sección la frase inicial descendente del canto concuerda con la queja sobre el tiempo perdido; la dicha celestial deseada se expresa luego muy sutilmente colocando las expresiones “ein Platz im Paradies...” (un lugar en el paraíso) y “ein Heil‘ger” (un santo) en el sitio más alto de sus respectivas frases (cc. 6-7 y 8-9). En la 2ª sección (cc. 10-18) Wolf subraya los contrastes del contenido literario mediante el *tempo* (que primero se acelera para luego terminar gravemente en la última frase vocal), la dinámica (tres veces *crescendo*, pero al final dos veces *decrescendo* [*nachlassend* en el c. 15, *diminuendo* en los cc. 16-17]) y la conducción melódica (tres veces de lo grave a lo agudo [cc. 10-11, 12-13 y 14], una breve permanencia en la región alta [c. 15] y luego una línea quebrada con resolución final descendente [cc. 16-18]).

⁶³ El *rispetto* es una forma poética toscana (variante del *strambotto*) que consiste en una sola estrofa integrada por dos cuartetos de versos endecasílabos, usualmente con un esquema de rimas *ababccdd*. Alcanzó el pináculo de su perfección y popularidad en los ss. XIV y XV, particularmente en el trabajo de Poliziano, poeta de la corte de Lorenzo de’ Medici, que también escribió *rispetti*. [<https://www.britannica.com/art/rispetto>, 6-05-2017]

⁶⁴ Sams, Erik. *The songs of Hugo Wolf*, 2ª ed. Ernst Eulenburg, Londres, 1983.

En el piano Wolf sigue la evolución del poema con progresiones armónicas largas, que frecuentemente emplean semitonos como notas de paso.



Ej. 11. *Wie viele Zeit verlor ich*, cc. 1–14.

En la frase de los cc. 8-9, que cierra la 1ª parte, la oración “*ein Heil‘ger säße dann an meiner Seit*” (un santo se sentaría entonces a mi lado) se ambienta armónicamente mediante una corta modulación. A partir del VI grado en que acaba la frase anterior, se utiliza una dominante auxiliar pero ésta resuelve sorpresivamente a Ebm (antes de ir a Bb en el c. 9).



Ej. 12. *Idem*, cc 7–9.

En la 2ª parte se realiza una progresión politónica que acentúa los cambios emocionales del personaje partiendo de Gm y pasando por Ab, Bb, Bbm y Cm para regresar nuevamente a Gm mediante una cadencia rota (cc. 17-18) y proseguir con un postludio que también tiene en la mano izquierda una cierta movilidad armónica, opuesta al estatismo de la derecha, en la cual se reitera un motivo en Gm (vaga evocación de las primeras notas del motivo inicial de la frase de la voz en el c. 16).

• **DES ANTONIUS VON PADUA FISCHPREDIGT** [1888-1889]

(Sermón de Antonio de Padua a los peces)

Gustav Mahler (1860–1911) / Autor anónimo (*Des Knaben Wunderhorn*⁶⁵)

- | | |
|---|--|
| <p>1. Antonius zur Predigt
die Kirche findt ledig!
Er geht zu den Flüssen
und predigt den Fischen!
Sie schlag'n mit den Schwänzen!
Im Sonnenschein glänzen!
Die Karpfen mit Rogen
sind all hierher gezogen;
hab'n d'Mäuler aufrissen,
sich Zuhör'ns beflissen.
Kein Predigt niemalen
den Fischen so g'fallen!</p> | <p><i>Antonio a la hora del sermón
¡halla vacía la iglesia!
¡Se va al río
y predica a los peces!
¡Ellos mueven sus colas!
¡Brillan a la luz del sol!
Las carpas con huevas
todas han venido aquí;
tienen la boca abierta,
atentas para escuchar.
¡Jamás sermón alguno
gustó tanto a los peces!</i></p> |
| <p>2. Spitzgoschete Hechte,
die immerzu fechten,
sind eilend herschwommen,
zu hören den Frommen!
Auch jene Phantasten,
die immerzu fasten:
die Stockfisch ich meine,
zur predigt erscheinen!
Kein Predigt niemalen
den Stockfisch so g'fallen!</p> | <p><i>Los esturiones, de hocico puntiagudo,
que todo el tiempo pelean,
¡raudos han nadado hasta aquí
para escuchar al santo!
También esos soñadores
que todo el tiempo ayunan:
los bacalaos –quiero decir-
¡asisten al sermón!
¡Jamás sermón alguno
gustó tanto a los bacalaos!</i></p> |

⁶⁵ *El cuerno mágico del doncel*. Recopilación de canciones populares y poemas al estilo de la canción popular, retocados o creados enteramente por Achim von Arnim (1781-1831) y Clemens Brentano (1778-1842), que se publicó en 1806 y 1808. (Mahler, Gustav. *Des Knaben Wunderhorn and the Rückert Lieder for voice and piano*. Minneola, N. Y.: Dover Publications, 1999. p. ix.)

3. Gut Aale und Hausen,
die Vornehme schmausen,
die selbst sich bequemen,
die Predigt vernehmen!
Auch Krebse, Schildkroten,
sonst langsame Boten,
steigen eilig vom Grund,
zu hören diesen Mund!
Kein Predigt niemalen
den Krebsen so g'fallen!
4. Fisch' große, Fisch' kleine,
vornehm' und gemeine,
erheben die Köpfe
wie verständ'ge Geschöpfe!
Auf Gottes Begehren
die Predigt anhören!
5. Die Predigt geendet,
ein jeder sich wendet!
Die Hechte bleiben Diebe,
die Aale viel lieben;
die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie allen!
Die Krebs' gehn zurücke,
die Stockfisch' bleiben dicke,
die Karpfen viel fressen,
die Predigt vergessen!
Die Predigt hat g'fallen.
sie bleiben wie allen!
Die Predigt hat g'fallen!

*Las buenas anguilas y los cazones,
que comen con placer los nobles,
¡hasta ellos se avienen
a oír el sermón!
También cangrejos y tortugas,
otras veces lentos mensajeros,
¡suben veloces del fondo
para escuchar esa boca!
¡Jamás sermón alguno
les gustó tanto a los cangrejos!*

*Los peces grande y los peces chicos,
los distinguidos y los ordinarios,
¡levantan las cabezas
como criaturas racionales!
¡Por disposición de Dios
escuchan el sermón!*

*El sermón termina,
¡todos se dan la vuelta!
Los esturiones siguen siendo ladrones,
las anguilas aman mucho;
el sermón ha gustado,
¡ellos siguen siendo como todos!
Los cangrejos caminan para atrás,
los bacalaos siguen gordos,
las carpas tragan mucho,
¡se olvidan del sermón!
El sermón ha gustado,*

¡ellos siguen siendo como todos!

*¡El sermón ha gustado!*⁶⁶

Mahler inicia la extensa fábula (impregnada de crítica social) con la indicación “*behäbig – mit Humor*” (cómodo – con humor). A lo largo de la pieza el flujo continuo del agua en los ríos está representado por la subdivisión regular del compás de 3/8 en dieciseisavos, que es ocasional en la voz, pero que en la parte de piano es casi incesante, a partir del c. 7, principalmente en la mano derecha.



Ej. 8. *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, cc. 1-7

Este humor es engañoso; resulta más bien un sarcasmo escalofriante, que invita más a la consternación que a la risa. *Des Antonius von Padua Fischpredigt* no es gracioso, es un grito de desesperación, aunque el ingenio supere al dolor, como en el paso procesional constante del *Lied*, que más tarde fue reutilizado en el largo segundo movimiento de la 2ª Sinfonía de Mahler.⁶⁷



Ej. 9. *Idem*, cc. 37-42.

⁶⁶ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁶⁷Waller, Ariel. 2016

En los compases 17-18 la escala melódica de Cm con el IV grado ascendido (bordado en F# que implica V/V) parece subrayar lo inusual de la situación (prédica del santo y reunión de los peces a su alrededor) con el exotismo de algunos sonidos que evocan el estilo melódico y armónico de compositores franceses y rusos que estaban de moda.

Para dar colorido Mahler aprovecha las variadas posibilidades melódicas y armónicas del modo menor, además de diversos adornos. En el siguiente pasaje podemos observar la aparición de intervalos aumentados y disminuidos en la melodía de la mano derecha: unos que resultan del uso de la escala menor armónica (EJ combinado con DH, c. 47) y otros que se crean al emplear apoyaturas, notas de escape o bordados cromáticos (BJ, cc. 47-49; en el c. 50 el BJ es ya tratado como 7ªM del acorde de C7).

den Fi-schen so g'fal-len!

Ej. 10. *Idem*, cc. 46-50.

II. CANCIÓN DE ARTE MEXICANA

A. ANTECEDENTES

1. Fin del virreinato e inicio del México independiente (1ª mitad del s. XIX)

- Continuación de la música religiosa en la Catedral de México y la Basílica de Guadalupe.
- Cultivo del estilo clásico en autores como:
 - José Manuel Aldana (1758-1810), violinista, compositor y maestro. Escribe música sacra (misas, maitines, himnos, salmos y versos orquestales) y secular (una sinfonía, un dúo y un concierto que están perdidos, además de algunas piezas instrumentales breves).⁶⁸
 - José Manuel Delgado (c.1750-1816) y su hijo, José Francisco Delgado (1771-1829), ambos violinistas y compositores, miembros de la capilla de la Catedral Metropolitana y autores de obras sacras (misas, himnos, maitines, salmos y versos orquestales).⁶⁹
 - José Mariano Elízaga (1786-1842), pianista y compositor, a quien Agustín de Iturbide solicita establecer la primera imprenta de música en México.
- Influencia española mediante las tonadillas escénicas.
- Tras las guerras de independencia, construcción del Teatro Principal y presentación de periódicas temporadas de ópera italiana, así como de algunos espectáculos musicales *sui generis*. Destaca el tenor y compositor Manuel Corral; visita el país en 1827-1829 el tenor Manuel García.⁷⁰

⁶⁸ Hernández Monterrubio, Mauricio. "José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII" en *Heterofonía*, No. 125, julio-diciembre de 2001.

⁶⁹ Roubina, Evguenia. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones Eón, México, 2009, p. 113-117 y 142-144.

⁷⁰ Padre de las cantantes María García (la Malibrán) y Pauline Viardot, además de Manuel Patricio García, autor de un método de canto e investigador (inventor de la laringología).

2. Periodo italianizante (2ª mitad del s. XIX)

- Predominio de la ópera belcantista (Rossini, Donizetti, Bellini). Cultivo limitado de la música vocal religiosa y de la romanza italiana, ambas calcadas en el aria virtuosística, con escasa o nula atención al sentido poético del texto.⁷¹

- Éxito de algunos músicos mexicanos, como:
 - Cenobio Paniagua (1821–1882), primer compositor mexicano de óperas en estilo romántico (*Catalina de Guisa, Pietro d'Abano*) y fundador de la Compañía Mexicana de Ópera (1862); escribe también música religiosa y de salón, incluyendo romanzas y canciones.⁷²
 - Melesio Morales (1838–1908), alumno de Cenobio Paniagua y máximo exponente de la escuela romántica italiana en México, creador de las óperas: *Idegonda, Romeo y Julieta, Cleopatra, Gino Corsini y Anita*, así como de la Sinfonía-himno *Dios salve a la patria*. Cuando se establece el Conservatorio Nacional de Música, forma allí a Gustavo Campa, Julián Carrillo, Ricardo Castro y Pablo Castellanos.⁷³
 - Julio Ituarte (1845-1905), pianista, compositor y maestro, alumno de Melesio Morales y a su vez maestro de piano de Felipe Villanueva y Ricardo Castro en el Conservatorio Nacional de Música. Compone principalmente obras para piano, pero también algunas canciones y melopeyas.⁷⁴
 - Ángela Peralta (1845–1883), soprano sobresaliente en el repertorio de Rossini, Bellini y Donizetti. En Milán se perfecciona con el maestro

⁷¹ Escorza, Juan José. “*La mélodie mexicaine* o una necesaria vindicación de Campa y Castro” en el disco compacto, *La Mélodie Mexicaine*, Urtext, 2004.

⁷² Pareyón, Gabriel. *Diccionario de música en México*. Gobierno de Jalisco – CONACULTA, Guadalajara, 1995, p. 431.

⁷³ Pareyón, Gabriel, op. cit., p. 374.

⁷⁴ Piezas para piano sobre las cuales se recitaba una composición literaria. (Gabriel Pareyón, op. cit., p. 292, y Emilio Casco Centeno, “Una incursión en las canciones de Julio Ituarte” en *Heterofonía* No. 26, enero-junio de 2002, México, p. 37.)

Pietro Lamperti.⁷⁵ Estrena *Cuautemotzin* de Aniceto Ortega y Gino Corsini de Melesio Morales. Además compone música de salón.⁷⁶

- Asomos de nacionalismo:
 - Aniceto Ortega (1825–1875): ópera *Cuautemotzin* (1871) con libreto en español.
 - Julio Ituarte (1845–1905): *A una golondrina* (texto de Juan de Dios Peza, *Ecos de México* (capricho de concierto con aires nacionales), *El bouquet de las flores* (35 flores mexicanas), *Las Auroras de Anáhuac*.

⁷⁵ Se contaba (sin que la anécdota haya podido documentarse) que cuando él la conoció en Italia, después de escucharla le dijo: “Sei Angelica di voce e di nome”.

⁷⁶ El *Album musical de Angela Peralta* contiene 19 piezas de salón (valse, romanzas, habaneras, etc).

B. DESARROLLO

1. PERÍODO AFRANCESADO

En esta etapa, que cubre la mayor parte del porfiriato, aparece propiamente la **canción de arte mexicana** (contrapuesta al aria y la romanza italiana) bajo la clara influencia de la *mélodie* y el *lied* del romanticismo, con su característica preocupación por enlazar la música con la poesía.⁷⁷

En la década de los ochenta dos jóvenes egresados del Conservatorio Nacional **Gustavo Campa** (1863–1934) y **Ricardo Castro** (1864–1907) –ambos alumnos de Julio Ituarte en piano y de Melesio Morales en composición– se proponen renovar tanto la composición como la organización musical en México. Habiendo los dos estudiado en la Escuela Nacional Preparatoria –e imbuidos por tanto de positivismo comteano– sienten una irresistible atracción hacia la cultura francesa, como emblema de modernidad, civilización y elegancia. También la influencia del poeta modernista Manuel Gutiérrez Nájera y de Alfredo Bablot, director del Conservatorio Nacional de Música, estimula su interés y admiración por el arte y la literatura de Francia. Así, durante más de veinte años habrán de colaborar continuamente en pro de un “tránsito de la caduca escuela italiana a la moderna escuela franco-alemana”.⁷⁸

Campa y Castro fundan (junto con Felipe Villanueva⁷⁹ y Juan Hernández Acevedo) el Instituto Musical Campa – Hernández Acevedo, academia oficial del *Grupo de los seis* (que incluye también a Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas). Además crean la Sociedad Anónima de Conciertos y la Sociedad Filarmónica Mexicana, con las que dan a conocer música de autores contemporáneos, promueven la música de cámara, estrenan obras propias y actúan como intérpretes (Castro como pianista y Campa como director). En su

⁷⁷ Escorza, Juan José, *id.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Felipe Villanueva (1862–1893), formado en el conservatorio y alumno de Antonio Valle, escribe obras para piano (como el *Vals poético*) bajo la influencia de las partituras de Chopin y Liszt, que él mismo solicitó de Europa para dar clase de piano a las sobrinas de Porfirio Díaz. Su obra maestra es la ópera *Keofar*. Compuso, por otra parte, música de cámara, obras corales y una ópera infantil (*Un día de asueto*). (G. Pareyón, op. cit., p. 588).

momento, cuando llegan a ser directores del conservatorio (1907) se esfuerzan por su actualización y superación.⁸⁰

Quedaron como testigos de nuestra historia musical las múltiples cartas, artículos y críticas de Campa, publicadas principalmente en la *Gaceta Musical*, que dirigió de 1898 a 1914. Sincero y franco, a veces irónico, pero nunca virulento, abogaba por la crítica ilustrativa e inteligente, que él prodigaba a través de consejos para sus colegas Meneses y Castro. Fiel a sus principios creadores, recomendaba acudir a las leyendas y tradiciones populares, pero sin estorbar la inspiración del compositor. Consideraba enemigos cruentos del arte “la rutina, el ensanche del mal gusto naturalmente dominante y el pernicioso influjo de una mala educación artística y el de los malos espectáculos, más perniciosos estos últimos aún.”⁸¹

Mucho es que pidamos crítica cuando apenas tenemos arte, se nos dirá, y es la verdad; pero quizá tendríamos más arte si la crítica hubiese lanzado a latigazos a los falsos mercaderes que invaden el augusto templo...tendríamos más arte seguramente, si las iniciativas de progreso, brotasen de plumas autorizadas, fuesen fomentadas en la cátedra y llevadas a efecto con el apoyo oficial y la cooperación de la sociedad.⁸²

⁸⁰ Escorza, Juan José, *id.* y Pareyón, Gabriel, op. cit., pp. 250 y 588.

⁸¹ Pruneda, Alfonso. *3 Grandes Músicos Mexicanos*, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, México, 1949.

⁸² Campa, Gustavo. *Artículos y Críticas Musicales*, A. Wagner y Levien Sucs. México, 1902

2. PERÍODO NACIONALISTA (c.1921-c.1958)

En esta etapa, además de la búsqueda de lo propio, tanto en lo literario (textos en español, poetas mexicanos, inclusión ocasional de lenguas indígenas) como en lo musical (desarrollo creativo de una música nacional, evocación y estilización del folklore indígena y criollo), se da la adopción de nuevas técnicas de composición, correspondientes a diversas tendencias del modernismo musical, a partir de Debussy y Stravinski.

En cuanto al interés por el folklore, ya en la época colonial algunos compositores habían recreado ocasionalmente la música indígena y afromexicana, sobre todo en los villancicos navideños o en la música para vihuela.⁸³ Por su parte los compositores mexicanos del siglo XIX hicieron numerosos arreglos de aires nacionales para piano e incluso óperas con libreto en español sobre un argumento local. Sin embargo aquellos brotes no encontraron un campo propicio para su desarrollo. Como señaló Ponce a principios del siglo XX:

“Esta música sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y de una sociedad que solo acogía en sus salones música procedente del extranjero o las composiciones mexicanas con título francés.”⁸⁴

Sin embargo, en la época nacionalista el espíritu que impregna la música sinfónica sólo aparece muy débilmente en la canción de concierto. Aunque ésta se compone principalmente sobre textos en español de poetas mexicanos, utiliza también los de autores del ámbito hispano (como Juan del Encina y García Lorca) o hispanoamericano (como Mariano Brull y Nicolás Guillén), e incluso poemas en francés o en inglés (como los de la Condesa de Noailles, Lermontov y Tagore). Su música se construye de acuerdo

⁸³ Por ejemplo, las adaptaciones de tocotines y corridos hechas por Sebastián Aguirre. Hernández, Claudia. *Carlos Jiménez Mabarak, análisis integral de tres obras*, Escuela Superior de Música, México, 2010.

⁸⁴ Revista Musical de México, 15 de Septiembre, 1919

con el poema y se desenvuelve libremente dentro del estilo elegido, sin la preocupación de parecer “mexicana”; parece buscar sólo la expresión sincera y el valor artístico.

a. Literatura

Así como la poesía romántica fue decisiva para el desarrollo del *Lied* en Alemania y la *mélodie* en Francia, en la primera mitad del siglo XX la canción mexicana de concierto recibe un importante impulso del movimiento literario del grupo de los *Contemporáneos*.

Ya en las postrimerías del porfiriato, el "Ateneo de la Juventud", fundado en 1909 en torno a la cultura y el arte, había opuesto al positivismo oficial el espiritualismo y el intuicionismo; así, frente a Comte colocó a Nietzsche, Schopenhauer, Ibsen, Wagner y Bergson, es decir, en su mayor parte, pensadores y autores románticos. Algunos miembros del grupo figurarían, al paso de los años, entre los más importantes filósofos, intelectuales y creadores del siglo XX: Antonio Caso (1883-1946), José Vasconcelos (1882-1959), Alfonso Reyes (1889-1959), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), además de Isidro Fabela, Julio Torri, Diego Rivera, Manuel M. Ponce, Martín Luis Guzmán, Julián Carrillo y Nemesio García Naranjo.⁸⁵

El grupo de los *Contemporáneos* —así llamado por el nombre de la revista más importante que crearon (1928-1931)— incluye esencialmente a nueve escritores:

Carlos Pellicer (1897-1977),
Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949),
Enrique González Rojo (1899-1939),
José Gorostiza (1901-1973),
Jaime Torres Bodet (1902-1974),
Xavier Villaurrutia (1903-1950),
Jorge Cuesta (1903-1942),
Salvador Novo (1904-1974) y

⁸⁵ <http://www.scielo.org.mx> (8-05-2017).

Gilberto Owen (1905-1952).⁸⁶

Ellos publicaron tres revistas literarias. Torres Bodet y Ortiz de Montellano dirigieron *La Falange* (1922-1923), inclinada a la línea poética de González Martínez; Novo y Villaurrutia, *Ulises* (1927-1928), vanguardista; unidos, hicieron *Contemporáneos* (1928-1931), una de las más notables revistas literarias de México. Tuvieron su mayor actividad pública en el período 1927-1940; sus libros culminantes de poesía, que giran obsesivamente en torno a la muerte, aparecen entre 1936 y 1942.⁸⁷

Conscientemente al margen del nacionalismo oficial, se caracterizan por una preocupación exclusivamente literaria, aunque Cuesta añade la política y Torres Bodet, más adelante, la educación y la cultura. Bajo la influencia de Alfonso Reyes se interesan por la literatura de su tiempo (francesa, italiana, inglesa, estadounidense, española e hispanoamericana). Comparten con los escritores de la generación del Ateneo, por una parte, la sobriedad, la entrega apasionada a su vocación literaria y la búsqueda de la perfección formal y el rigor; por la otra, la vocación universal del conocimiento. Al igual que los ateneístas, fueron una generación excepcional que creó obras maestras en las letras mexicanas.⁸⁸

b. Música

Durante este período, en comparación con el siglo XIX (dominado por la ópera) aumenta considerablemente el número de obras en el género de la canción, que se adhieren a distintas corrientes musicales del siglo XX. En cuanto a estilo, son tres los focos de influencia que podemos reconocer en los compositores de este periodo: Francia, Alemania y Estados Unidos. Los viajes al extranjero —esencialmente de actualización y perfeccionamiento— fueron una característica constante entre los compositores.

⁸⁶ Martínez, José Luis. «El momento literario de los Contemporáneos, en *Letras libres*. <http://www.letraslibres.com/mexico/el-momento-literario-los-contemporaneos> (8-05-2017).

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

Escriben canciones de arte casi todos los compositores de esta época:

José Rolón (1876-1945),
Manuel M. Ponce (1882-1948),
Juan D. Tercero (1896-1987),
Silvestre Revueltas (1899-1940),
Carlos Chávez (1899-1978),
Eduardo Hernández Moncada (1899-1995),
Salvador Contreras (1912-1982),
Luis Sandi (1905-1996),
Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y
Blas Galindo (1910-1993).

A pesar de su diversidad de estilos e intereses artísticos, todos ellos coinciden en su interés por la música de cámara y por el avance y la actualización del arte musical en México, asumidos como parte de la construcción de una cultura nacional sólida. En esto concuerdan con los compositores posteriores, que han de configurar la música contemporánea mexicana.

3. PERÍODO INTERNACIONALISTA (desde 1958, aproximadamente)

Hacia 1958 (año de la muerte de José Pablo Moncayo) la adopción de las técnicas seriales de Schoenberg y de la música electrónica por algunos compositores mexicanos marca el fin del nacionalismo y el comienzo del internacionalismo, de carácter ecléctico.⁸⁹

Así, en los últimos sesenta años coexisten los distintos estilos contemporáneos (dodecafonismo, música concreta, música aleatoria, etc.) con los de etapas anteriores (música tonal y modal, tonalidad ampliada, impresionismo, atonalismo).

⁸⁹ Pareyón, Gabriel, op. cit., pp. 291 y 385-386.

La canción con piano figura con cierta importancia dentro de los géneros de música de cámara cultivados por los compositores mexicanos. Hay una notable preferencia por la poesía en español (especialmente de autores latinoamericanos), aunque no se excluyen otras opciones (náhuatl, portugués y francés, por ejemplo).

Entre los compositores que han cultivado la canción de concierto se encuentran:

Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994)

Salvador Moreno (1916-1999),

Filiberto Ramírez (1919-2001)

Domingo Lobato (1920-2012)

Armando Lavalle (1924-1994)

Felipe Ledesma (1925-2014)

Jorge Dájer (1926-2012)

Enrique Santos (1930)

Roberto Bañuelas (1931-2015)

Raúl Ladrón de Guevara (1934-1999)

Leonardo Velázquez (1935-2004)

Francisco Martínez Galnares (1935-2014)

J. de Jesús Carreño (1938)

Patricio Gómez Junco (1944)

Federico Ibarra (1946)

Luis Ariel Waller (1954)

Jorge Córdoba (1953)

Arturo Valenzuela (1962)

María Granillo (1962)

Leonardo Coral (1962)

Jorge Vidales (1969)

C. DESDE CAMPA HASTA MORENO

1. COMPOSITORES

- Gustavo Campa (1863 - 1934)

La música de Campa marcó el puente entre lo netamente europeo y esa identidad nacional que comenzaba a fraguarse en el México de finales del siglo XIX. El compositor fue llamado (como Castro) “aristócrata” y “francesista”. Su obra, esencialmente romántica, comprende más de cincuenta *Lieder* y *mélodies* (como *Wiegenlied / Berceuse, Mein Liebchen / La Mignonne* y *Mein Herz ist dein / Je suis à toi*). Entre sus composiciones, además de la ópera *El rey poeta* (sobre Nezahualcoyotl, en francés), se cuentan *Poema de amor, Hymne à la nuit, Misa Solemne, Les rosées, Berceuse del Niño Jesús, Ave verum, Ave Maria* y *Agnus Dei*.

Dentro del *Grupo de los seis*, Campa fue el único que incursionó en el impresionismo; interesado en Debussy, realizó estudios con Cécile Chaminade en París. En su estilo se alían una cultivada escritura pianística y un gusto por los juegos armónicos densamente cromáticos.⁹⁰

⁹⁰ Campa, Gustavo. *Artículos y Críticas Musicales*, A. Wagner y Levien Sucs. México, 1902

- Ricardo Castro (1864 – 1907)

Castro fue la figura dominante del fin de siglo mexicano, tanto en el terreno del piano como en el de la ópera. En las exequias de su amigo y compañero, Gustavo Campa se refiere a él como el último romántico del porfiriato.

Castro, el hombre de las tres virtudes según Urbina: el sentimiento, el pensamiento y la voluntad, nos heredó lo que se ha llamado el *romántico sentimentalismo*; diremos que fue mexicano de nacimiento y sensibilidad exótica, además de francés por elegancia y discipulado.⁹¹

Pianista excepcional, es enviado por el gobierno de México (de 1903 a 1906) a perfeccionar su arte en Europa, donde brinda cursos, conferencias magistrales y conciertos en los conservatorios. Alcanza en Francia y Bélgica un éxito tan rotundo como el que tuvo antes en Estados Unidos (1885).⁹²

Gran admirador de Chopin, es el único autor mexicano de polonesas para piano solo. Su *Tema variado* se inspira en los estudios sinfónicos de Schumann. Estrena en México obras de Chaikovski, Saint-Saëns, Smetana y Grieg.

Deja al morir una amplia producción pianística (que incluye el *Vals Capricho*), dos óperas (*Atzimba* y *La légende de Rudel*) y varias *mélodies* (entre ellas *Je t'aime*, *Je veux t'oublier*, *Je dois te fuir* y *Les larmes*); en el rubro mexicanista, además de *Atzimba*, *Aires nacionales*.⁹³

⁹¹ Pruneda, Alfonso. *3 Grandes Músicos Mexicanos*, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, México, 1949.

⁹² Pareyon, Gabriel, op. cit., p. 110.

⁹³ *Ibid.*

- Manuel M. Ponce (1882–1948)

Pianista, compositor, director de orquesta, maestro, investigador y editor, es uno de los iniciadores del modernismo nacional en México. En su obra convergen las tendencias dispares del siglo romántico y de comienzos del siglo XX, como punto de partida de un arte cualitativamente distinto. En palabras de Otto Mayer Serra,

Ponce resumió para México, en una sola persona, la labor erudita y artística realizada en España por Pedrell y Albéniz respectivamente y pertenece a la primera generación de artistas mexicanos que concientemente hicieron obra de nacionalismo. Su asimilación de lo popular está realizada con una materia que perdurará como testimonio clásico del nacionalismo mexicano⁹⁴

Manuel M. Ponce se inició en el piano en Aguascalientes, primero con sus hermanos Josefina y José, y luego con Cipriano Ávila. En la Cd. de México (1900-1901) estudió piano con Vicente Mañas y armonía con Eduardo Gabrielli. Prosiguió su aprendizaje en composición con Cesare Dall'Olio⁹⁵ y en contrapunto con Luigi Torchi⁹⁶ (Bologna, 1905), pero sobre todo en piano con Martin Krause⁹⁷ (Berlín, 1906). Comisionado por la Secretaría de Educación Pública, pudo graduarse en composición con Paul Dukas en la École Normale de Musique (París, 1925-1932), además de tomar clases de armonía con Nadia Boulanger.⁹⁸

La amplísima obra del maestro Ponce se puede dividir en dos fases, una **romántica** y otra **moderna**, cada una subdividida a su vez en dos etapas:

- Durante la primera etapa de su fase romántica (1891-1904, antes de su 1er. viaje a Europa) compuso gran número de obras para piano que

⁹⁴ Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la Música Mexicana*, El Colegio de México, 1941

⁹⁵ Maestro de Giacomo Puccini.

⁹⁶ Musicólogo, fundador de la *Rivista Musicale Italiana*.

⁹⁷ Alumno de Franz Liszt y maestro de Claudio Arrau.

⁹⁸ Miranda Ricardo. *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*. CONACULTA, México, 1988, pp. 14-15 y 20-22.

revelan la influencia del folklore nacional. En la segunda (de 1905 a 1924, a partir del viaje) recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones, y escribió además (sin recurrir al cancionero popular) algunas obras inconfundiblemente mexicanas.

- En la primera etapa de su fase moderna (de 1925 a 1932, durante su 2º viaje a Europa), se familiarizó con los recursos del impresionismo francés, practicó la politonalidad y se entregó a la música pura en un espíritu neoclásico; gracias a la amistad con Segovia compuso un considerable número de obras para guitarra. En la segunda (de 1933 a 1948, después del 2º viaje), volvió a presentar temas folklóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales y compuso obras originales de auténtico sabor mexicano⁹⁹.

Al regreso de su segunda estancia en Europa, el estilo moderno/nacionalista de Ponce se encontraba (al decir de Adolfo Salazar) en una etapa donde “los avances del arte moderno se unieron armoniosamente y sin estridencias a la savia de la tierra”.¹⁰⁰

Dejando aquí de lado la copiosa obra del maestro para piano, orquesta y conjuntos de cámara, baste decir que, por su calidad y cantidad, la contribución de Manuel M. Ponce a la canción de concierto (que él organizó casi totalmente en ciclos) es de primera importancia. (Cf. Anexo 3, Cuadros sinópticos.)

⁹⁹ Castellanos, Pablo, op.cit., p. 19.

¹⁰⁰ Ídem

- Silvestre Revueltas (1899–1940)

Compositor, violinista y director de orquesta, es uno de los representantes más destacados del período nacionalista mexicano. Comenzó a estudiar el violín en Colima (1907). En la Cd. de México (1913-1916) estudió violín con José Rocabruna y composición con Rafael Tello. En el Chicago Musical College (1918-1919) se tituló como violinista con Leon Sametini y como compositor con Felix Borowsky; más tarde se perfeccionó ahí mismo con Ottokar Sevcik y Vaslav Kochansky (1920-1921).¹⁰¹

Silvestre Revueltas es el duranguense que canta sobre el vanguardismo mordaz, mucho más que sobre el nacionalismo. Revueltas es violento con los defensores de la tradición “que contemplan con tristeza y obligada resignación lo que ellos llaman catástrofe (de la modernidad). No saben que todavía hay mucho que destruir, y a ellos en primer término”.¹⁰² Su estrategia compositiva contiene una retórica de parodia e ironía que se expresa mediante la yuxtaposición de distintos referentes musicales y culturales; su inquietud experimental parece buscar un reacomodo radical de valores, que toma forma en una ruptura ideológica mayormente típica del espíritu anti-esteticista de ciertas vanguardias históricas que “del progreso de la estética”.¹⁰³

La identidad artística más particular, aquella que distingue la música de Revueltas de la de sus contemporáneos y que le adjudica también un sitio único en la cultura de occidente, se localiza en el punto de toque entre sus peculiares formulaciones musicales y las manifestaciones culturales que el compositor encuentra en su entorno¹⁰⁴.

La huella dactilar en su obra es la no supeditación a corrientes estéticas o técnicas de moda, sino a una apropiación ecléctica y calculada de discursos musicales preexistentes,

¹⁰¹ Parellon, Gabriel, op. cit., p. 475.

¹⁰² “Panorama musical de México”, conferencia dictada en Valencia, durante la visita del compositor a la España Republicana como parte de la delegación mexicana al II Congreso de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura. (Revueltas, Silvestre. *Revueltas por él mismo*. Comp., Rosaura Revueltas y Phillippe Cherón, México, Era, 1989, p.200)

¹⁰³ Kolb, Roberto. *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México, UNAM, Coordinación Estudios de Posgrado, 2012.

¹⁰⁴ Ídem .

incorporando así la marcación cultural/política que conllevan sus propias necesidades de significación musical y semántica. Revueltas no sirve a ninguna causa, se sirve creativamente de sus recursos, de esta manera, lo cosmopolita frente a lo local no parece constituir una disyuntiva.¹⁰⁵

En la canción de concierto su producción es pequeña pero significativa:¹⁰⁶

Amiga que te vas (1936)

Caminando (1937)

Canto a una muchacha negra (1938)

Cinco canciones de niños y 2 canciones profanas (1938)

- I. Caballito (Antonio de Trueba)
- II. Las cinco horas
- III. Canción tonta (Federico García Lorca)
- IV. El lagarto y la lagarta (Federico García Lorca)
- V. Canción de cuna (*Bodas de sangre*, Federico García Lorca)
- VI. Serenata (Federico García Lorca)
- VII. Es verdad (Federico García Lorca)

¹⁰⁵ Kolb, Roberto, op.cit.,

¹⁰⁶ Pareyón, Gabriel, op. cit., p. 476.

- Carlos Chávez (1899–1978)

Compositor, pianista, director de orquesta, maestro y organizador musical, es una figura clave en el período nacionalista. Se forma en el piano con su hermano Manuel, Asunción Parra, Manuel M. Ponce (1910-1915) y Pedro Luis Ogazón (1916); estudia también armonía con Juan B. Fuentes y se inicia en la composición con Ponce (1916). Funda la Orquesta Sinfónica de México (1928-1948). Dirige el Conservatorio Nacional de Música (1929-1932), donde crea las academias de Historia y Bibliografía Musical, Investigación Musical e Investigación de música Popular, y pasa luego a la dirección del Departamento de Música de Bellas artes (1933). Cuando se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946) es nombrado director general (1946-1951); como tal, fortalece el Conservatorio Nacional, crea la Academia de la Danza mexicana y promueve el concertismo y la composición. Forma discípulos en el Grupo de los Cuatro (Galindo, Ayala, Moncayo y Contreras) y el Taller de Composición (Mata, Lavista, Villaseñor, Estrada, etc.).¹⁰⁷ Carlos Chávez fue y sigue siendo una figura que causa controversia; su obra y su persona son objeto de alabanzas y críticas por igual:

“Hay quienes hablan de su cesarismo o bonapartismo, hay quienes hablan de él como caudillo o cacique¹⁰⁸ y hay quienes lo ven como gran educador, el gran animador del arte, o aquel, cuya huella luminosa quedará inscrita en la historia de nuestra música.”¹⁰⁹

Las primeras composiciones de Chávez reflejan las influencias de los estilos musicales de finales del siglo XIX y principios del XX, con las que tuvo contacto por las clases de piano de Manuel M. Ponce: Chopin, Schumann y Debussy. En este periodo predominan las formas románticas, canciones y música de salón.

¹⁰⁷ Pareyón, Gabriel, op. cit., pp. 161-162.

¹⁰⁸ Pérez, Ricardo. “Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural”, en *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitran y Ricardo Miranda ed., México, INBA/CONACULTA, 2002, pp. 182-192

¹⁰⁹ Sandi, Luis. “Chávez y la música en México”, en *Homenaje nacional a Carlos Chávez*, México, INBA/SEP, 1978, p.92

Prácticamente autodidacta en composición, al comenzar su carrera viajó a Alemania y Francia, donde tuvo la oportunidad de ponerse en contacto con los grandes músicos de estos países. Después, permaneció un tiempo en Nueva York ampliando sus conocimientos y dando a conocer sus obras. Los dos paradigmas esenciales de la polémica de esta época –nacionalismo y modernidad– se hacen presentes en la obra de Chávez. Leonora Saavedra opina que la presencia de ambos obedece a la construcción de una alteridad estratégica, razón por la cual coexisten en toda la producción de Chávez lo que ella llama “obras privadas” de introspección y experimentación que son más bien modernistas y “obras públicas” que tienen mayor relación con el nacionalismo y que son concebidas con claros fines políticos. Dentro de las primeras ubica a su música de cámara y para piano.¹¹⁰

Según Robert Parker, Paul Dukas sugirió a Chávez “seguir el ejemplo de las *Siete Canciones* de Falla, con la música de México”.¹¹¹ Sin embargo, “la imposibilidad de conciliar la canción mexicana con un estilo modernista disonante, atonal y melódicamente angular [...] aparta a Chávez de la vía señalada por Ponce y lo hace elegir la modernidad por encima de la mexicanidad”.¹¹²

A partir de 1920 sus obras adquieren una naturaleza más experimental, como sucede en *Tres exágonos* para canto y piano (1923) y *Otros tres exágonos* para voz, ensamble y piano (1924), ambas con poemas de Carlos Pellicer. Ese lenguaje modernista se mantendrá en los *Tres poemas* para canto y piano (1938): *Segador* (Carlos Pellicer), *Hoy no lució la estrella de tus ojos* (Salvador Novo) y *Nocturna Rosa* (Xavier Villaurrutia).

¹¹⁰ Saavedra, Leonora. “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitran y Ricardo Miranda ed., México, INBA/CONACULTA, 2002, pp. 125-136

¹¹¹ Parker, Robert. “Carlos Chávez: una panoplia de estilos”, en *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitran y Ricardo Miranda ed., México, INBA/CONACULTA, 2002, p. 119

¹¹² Saavedra, Leonora, op.cit., pp. 134-135.

- Miguel Bernal Jiménez (1910–1956)

Se formó en su ciudad natal, Morelia, en el Colegio de Infantes de la Catedral y en la Escuela Superior de Música Sagrada. Después de graduarse en órgano, composición y canto gregoriano en el Instituto Pontificio de Música Sagrada (Roma, 1933), desempeñó en Morelia una labor notable como organista, director coral, maestro de órgano y composición, investigador y organizador. Dio a conocer el Archivo Musical de las Rosas y publicó varios libros didácticos (composición, dirección coral y acompañamiento del canto gregoriano). Promovió la venida a México de Romano Picutti, fundador de los Niños Cantores de Morelia, pero él tuvo luego que emigrar a Nueva Orleáns, donde fue director de la Facultad de Música de la Universidad de Loyola.¹¹³

Aunque la participación de Bernal en el nacionalismo haya sido poco estudiada hasta la fecha, hoy se le reconoce como la cabeza del llamado *nacionalismo sacro* (ca. 1939-1956),¹¹⁴ basado en el Motu Proprio *Tra le sollecitudini* del Papa Pío X sobre la música sagrada (1903),¹¹⁵ que alentaba la restauración de la música sagrada y la creación de obras litúrgicas utilizando elementos regionales.

Como Jiménez Mabarak, Bernal Jiménez fue independiente de la corriente de Carlos Chávez. Su formación académica de primer nivel lo impulsó al uso frecuente de formas clásicas en su escritura, aun cuando los materiales temáticos tuvieran con frecuencia un arraigado perfil mexicano (indígena, mestizo o criollo). Esta aparente conciliación entre lo clásico y lo nacionalista surge en Bernal, más que de un deseo de modernidad, de una añoranza sincera de tiempos mejores para la composición, donde la expresión natural superaba la preocupación por la sintaxis y el vocabulario *al día*. Se dice que él “rejuveneció modos gregorianos y tonos renacentistas, y jugó con pulsos virreinales, a través de su lenguaje personal y contemporáneo”.¹¹⁶

¹¹³ Gabriel Pareyón, op. cit., p. 74.

¹¹⁴ Díaz Núñez, Lorena. *Miguel Bernal Jiménez, Catálogo y otras fuentes documentales*. CENIDIM – Conservatorio de las Rosas, México, 2000. p. 12.

¹¹⁵ “Entre los cuidados [propios del oficio pastoral]” http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html

¹¹⁶ Díaz Núñez, Lorena, op.cit., p. 13

Al juicio de José Antonio Alcaraz, “Bernal era (y resulta) nacionalista ‘a su manera’, dentro de lineamientos –no sólo musicales- atrozmente conservadores [...], lo que no le impidió realizar una serie de obras más que estimables”.¹¹⁷ “Su instinto le llevó a escribir música que trascendió las reglas, moderaciones y cautelas propias de su ser artístico [...] Es su destreza artesanal lo que le permitió, dentro de las manifestaciones artísticas de su tiempo, una posición individual, que por temperamento o por educación resultarían propicias a inclinarlo hacia los ‘retardatarios’. Dicha educación le dio fuentes y raíces claras a su música: las polifonías franco-flamencas y la veta popular que nutría la provincia michoacana.”¹¹⁸

En su producción encontramos un drama sinfónico, música para escena, sonatas y sinfonías, además de misas, motetes, himnos y villancicos navideños. Entre sus obras para voz solista y piano se cuentan:

Con aroma de mirra (ca. 1934)¹¹⁹

Madrigal (1936)

En las pajas de Belén (1950)

Agua amarga (1951)

Cabalgata de los tres reyes (1951)

Estrellita (ca. 1951)

Al caer la tarde (ca. 1954)

Mañanita (s.f.)¹²⁰

¹¹⁷ Alcaraz, José Antonio. *En la más honda música de la selva*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Dirección General de Publicaciones, México, 1998

¹¹⁸ Ídem

¹¹⁹ Obra enlistada con las obras para voz y órgano o armonio, en Díaz Nuñez, Lorena, op. cit., p. 126.

¹²⁰ Díaz Nuñez, Lorena, op. cit., pp. 127-128.

- Carlos Jiménez Mabarak (1916–1994)

Compositor y pedagogo de ascendencia mexicano-libanesa, es una figura singular en nuestro medio musical, pues por su formación principalmente europea no tuvo lazos importantes con sus coetáneos mexicanos y mantuvo siempre una posición independiente. Se inició en la música en México y prosiguió su formación en Chile (Conservatorio Nacional) hasta 1932, y en Bélgica (Instituto de Altos Estudios Musicales y Dramáticos de Ixelles) hasta 1937. En 1956, por medio de una beca de la UNESCO, tomó en París un curso de música dodecafónica con René Leibowitz y se familiarizó con la música concreta (Henry Posseur, Pierre Schaeffer) y electrónica (Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen). En el Conservatorio Nacional de Música se tituló como maestro en composición e impartió clases de 1941 a 1965 (incluyendo dodecafonismo y música electrónica).¹²¹

Si bien escribió varias obras de acentuado carácter nacional, Jiménez Mabarak se distingue principalmente por su tendencia vanguardista, su sólida técnica de composición y su vasta preparación académica. Según su colega Luis Sandi:

No se le puede adscribir a un grupo o a una escuela o a un cenáculo. Es el único ejemplar de una generación. No es como muchos de nuestros compositores, más o menos autodidacto, sino el resultado de una rigurosa educación. Su técnica depurada se aplica a los más diversos géneros. Su estilo es, en lo que yo conozco cuando menos, la natural continuación de la línea Debussy-Ravel-Stravinsky. Aunque en su obra hay algunos toques mexicanos nunca ha seguido los caminos del nacionalismo.¹²²

No se sentía identificado con el movimiento nacionalista en la música y constantemente lo criticó. Según sus propias palabras, cuando comenzó a escribir fue “antinacionalista” por reacción, frente a una demagogia del ambiente que proclamaba el folklore como base única de la mexicanidad. Para él lo nacional era algo inconsciente que debía brotar de manera espontánea; mientras los nacionalistas pretendían inventar lo mexicano, él

¹²¹ Pareyón, Gabriel, op. cit., p. 299.

¹²² Sandi, Luis. “Carlos Jiménez Mabarak”, en *Cuadernos de Bellas Artes*, año II No. 3, 1961, p. 22.

prefería hacer algo que fuera suyo, que lo expresara a él como individuo y como parte de una nación.¹²³

He aquí lo que busco: primero hacer buena música y dejar que el *ethos* salga por sí mismo. Segundo: el *ethos* es el ambiente. Creado en la ciudad, en contacto con la música –‘culto’ o ‘inculto’– de la ciudad y viviendo en un ambiente, digamos, ‘propicio’, escribo música mexicana [...] La música es un lenguaje. No todos hablan el mismo idioma. Yo hablo como mexicano a través de mis palabras, condicionado por mis problemas y aspiraciones. Dejo en libertad ese lenguaje y hablo de lo que tengo frente a mis ojos. No me preocupa lo que otras personas creen que es lo mexicano. No acepto lo obligado, lo impuesto.¹²⁴

En su producción las canciones, *Lieder* y obras corales ocupan un lugar destacado por su calidad y cantidad. Aunque algunos textos son suyos, utilizó en general versos de notables poetas como García Lorca, Alberti, Lope de Vega, Góngora y Solana, entre otros. De los *Contemporáneos* musicalizó poemas de Elías Nandino, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer. Las técnicas utilizadas en la composición son muy variadas, pero siempre reflejan un amplio conocimiento de la voz.¹²⁵ Lejos de concebir el género como una melodía con su acompañamiento, lo aborda bajo una fuerte influencia del *Lied* alemán, la *mélodie* y la romanza rusa:

“Los modelos, no para copiar sino porque estaban en mis oídos, eran Musorgsky, Schubert, Schumann, Grétry. Las canciones de Revueltas me impresionaron mucho. También lo que hacían Blas Galindo y Salvador Moreno me gustaba. Yo había oído todo Debussy, todo Chausson”¹²⁶.

¹²³ Sandi, Luis, op.cit., pp.21-22

¹²⁴ Juan Vicente Melo, “Carlos Jiménez Mabarak. Semblanza de un creador solitario”, en *Notas sin música*, Alberto Paredes comp. México, FCE, 1990, pp. 69-70.

¹²⁵ Tibol, Raquel. “Carlos Jiménez Mabarak”, en *Pasos en la danza mexicana*, México, Difusión Cultural UNAM, 1982, p. 37.

¹²⁶ Raquel Tibol, op. Cit., pp. 52-53.

El valioso catálogo de canciones del maestro Carlos Jiménez Mabarak puede verse en el Anexo 3 (Cuadros sinópticos).

- Salvador Moreno (1916 – 1999)

Salvador Moreno, pianista, compositor, historiador del arte y pintor veracruzano –de padres españoles y muy vinculado a Cataluña¹²⁷ es una figura casi olvidada, pero, su obra vocal se empeña en persistir en la memoria y los versos que él musicalizó se siguen escuchando una y otra vez en las salas de concierto de nuestro país, pues junto con Manuel M. Ponce es el compositor mexicano más cantado del siglo XX.¹²⁸

En el Conservatorio Nacional de Música (a partir de 1937) fue alumno de Chávez, Rolón, Agea y Campos Arce. Tomó cursos de perfeccionamiento en París (1951-1953). En España fue discípulo de Alejandro Mestizo y de Cristòfor Taltabull; en 1955 se trasladó a Barcelona, atraído por la fama del pedagogo y compositor David Segovia, de quien fue también alumno destacado.¹²⁹

Los *Lieder* que empezó a componer en México bajo la guía de Rolón pronto cobraron fama; Sonia Verbitzky estrenó los primeros (1938); posteriormente los difundieron María Bonilla (que los grabó en un disco LP con Moreno al piano), Irma González, Guadalupe Medina y, en Europa, Victoria de los Ángeles. De ellos se hicieron dos ediciones: la de la UNAM (1954) y la de la editorial RM en Barcelona (1963). Salvador Moreno compuso también música para teatro y una ópera (*Severino*, 1961), con la que el tenor Plácido Domingo debutó en el Teatro del Liceo de Barcelona (1966).¹³⁰

Adicionalmente Moreno desplegó una vasta actividad que abarcó la musicología, la pintura y la literatura. Fue ensayista, crítico musical y compilador de poesía, entre otras actividades. Su gran sensibilidad artística le permitió entender a otros creadores y

¹²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Moreno_Manzano

¹²⁸ Miranda, Ricardo, op.cit.

¹²⁹ https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Moreno_Manzano

¹³⁰ Pareyón, Gabriel, op. cit., p. 377, y Ricardo Miranda, en notas del CD *Salvador Moreno, el hombre y sus canciones*. Jesús Suaste voz, Alberto Cruzprieto, piano. Quindecim Recordings, 1998.

expresar su admiración por ellos mediante la divulgación de su obra.¹³¹ En una época en la que la interdisciplina aún no ocupaba un lugar de privilegio, Moreno supo hacer de su obra un diálogo entre las artes:

Basta con hojear sus escritos para darse cuenta que esa mentada comunicación entre las artes resulta ser un camino viejo y muchas veces transitado para Don Salvador: en su pensamiento circulan con igual fluidez la arquitectura de Gaudí, la música de Albéniz, la poesía de San Juan de la Cruz, la pintura de Velázquez o las ideas estéticas de Ramón Gaya. Solo que además de la variedad y capacidad con los que estos temas son abordados, hay un diálogo constante entre todos ellos. De tal suerte, para Salvador Moreno resultan naturales e indispensables las presencias de Velázquez cuando describe a Victoria de los Ángeles o la de Beethoven cuando se aproxima a la arquitectura de Gaudí.¹³²

Esta diversidad que caracterizó su vida fue admirada por muchos, pero también criticada como causante de la brevedad de su catálogo musical. Sin embargo, para otros fue precisamente el contacto con otras artes lo que le dotó de una visión de la música tan singular como la suya. El propio Moreno afirmó:

Yo he sido muy disperso, eso que llaman polifacético. No lo pude remediar. Soy músico, siempre me lo han dicho personas de las que uno puede estar seguro que dicen la verdad, no hay duda que *soy músico aunque no componga*, como me decía María Zambrano [...] No sé si soy músico, pintor, escritor... Creo que de hecho, he llegado tarde a todo.¹³³

Aunque admiraba a Carlos Chávez y coincidía con él en algunos puntos de vista musicales, no dejó de hacerle serias y constantes críticas, sobre todo por su constante

¹³¹ Los trabajos de Moreno incluyen tres monografías publicadas por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sobre tres artistas catalanes que trabajaron en México: el escultor Manuel Vilar y los pintores Pelegrín Clavé y Antonio Fabrés. Hizo también una compilación de poesía de la escritora veracruzana Josefa Murillo (editorial Pre-Textos, Valencia) y rescató la obra escultórica mexicana del siglo XIX, que sufría gran deterioro en las bodegas de la Escuela de Arquitectura de la UNAM. [Nota de Ricardo Miranda en Moreno, Salvador. *Detener el tiempo, escritos musicales*. INBA-CENIDIM, México, 1996, p. 13. También, https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Moreno_Manzano

¹³² Ricardo Miranda, en notas del CD *Salvador Moreno, el hombre y sus canciones*. Jesús Suaste voz, Alberto Cruzprietto, piano. Quindecim Recordings, 1998.

¹³³ Miranda, Ricardo. *Detener el tiempo. Escritos musicales*, México, INBA, 1996, pp. 12-14.

obsesión por lo moderno. Del mismo modo criticó a Galindo, Sandi y otros de su generación por creer que sólo con un lenguaje muy especial, diferenciado del tradicional, podrían expresarse plenamente como músicos de su época. Reconoció en cambio la influencia de Rolón:

¿Mis canciones se parecen a las del maestro Rolón? Sí, seguro que sí, porque lo que hacíamos era verdaderamente libre... no siempre era nacionalista. Entonces algunos de los *Lieder* que él hacía eran *Lieder*, no canción mexicana como hacía el maestro Ponce.¹³⁴

Las canciones de Moreno son un testimonio fiel de su amor por la poesía de todos los tiempos, y ya desde la elección de cada uno de los poemas revela un gusto poético extraordinario. Comparte con Jiménez Mabarak la idea de servir al texto poniendo de manifiesto su contenido poético, su carácter y su estilo particular; por eso es que su discurso musical no está sujeto a ningún lenguaje predeterminado. Como a Jiménez Mabarak, no lo impulsa la obsesión por la novedad, lo moderno *per se*, sino el deseo de relacionarse con sus semejantes a través de la música:

Yo tengo por principio algo que se ha dicho: “el arte es igual al arte”. Entonces no importa la época, lo que importa es el arte..., no importa que sea a base de disonancias o de consonancias, aparte de que la intención es lo que hace que las cosas sean diferentes: en los *Jeux d'eau* de Ravel y los juegos de agua de Liszt encuentras que hay cuartas y quintas y suenan muy diferente por la intención que tienen.¹³⁵

Para Adolfo Salazar las canciones de Moreno son una extensión natural de los poemas:

La música de Salvador Moreno es una música “en función” de la poesía, una música que, siendo musical, es sustancialmente poética. Salvador Moreno es un músico-poeta. Su

¹³⁴ *Ibid.*, p. 14

¹³⁵ *Loc. cit.*

música nace en él como una continuación, en otro terreno, de lo que la poesía encierra dentro de las palabras.¹³⁶

En las canciones de Moreno la música nunca recurre a lo superfluo; cada ambiente musical se corresponde con un estado de ánimo. Por ello Enrique Sánchez Pedrote lo considera una “gran figura del *liederismo* de vanguardia en Hispanoamérica” y compara su manejo del piano con el de los mejores autores de este género en el siglo XX:

El acompañamiento pianístico de un Debussy, de un Ravel o de un Manuel de Falla, en sus *Siete canciones españolas*, pueden ser, tal vez, el antecedente más claro de la forma de tratar sus páginas para voz y piano en este músico. Es posible que en muy escasas ocasiones un acompañamiento tan simple, arropado y ambiente de forma tan completa la voz y el más profundo sentido poético de las estrofas.¹³⁷

Todo lo expuesto explica por qué gran parte de las canciones de Salvador Moreno sigan estando vigentes en el repertorio vocal mexicano, a pesar de que pocas veces se tome en cuenta la lista completa de sus obras. (Cf. Anexo 3, Cuadros sinópticos).

¹³⁶ Miranda, Ricardo, op. cit., p.13

¹³⁷ Sánchez Pedrote, Enrique. “Los poetas andaluces ante los compositores hispanoamericanos, en *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, Tomo II, Ed. Instituto de Estudios Onubenses, 1981: 399

2. OBRAS

- HUMORVOLLE SERENADE (Serenata humorística)¹³⁸
Gustavo E. Campa (1863–1934) / Adolphe Reyen¹³⁹

Oh könntest du verachten,	<i>Oh si alguna vez tu pudieras</i>
Oh Lieb, mein treues Herz,	<i>oh amor, mi fiel corazón</i>
Verspotten leicht mein Schmachten	<i>burlar fácilmente mi desmayo</i>
Und mit mir treiben Scherz.	<i>y conducirme a una broma.</i>

Gott Amor wird mich rächen,	<i>El dios amor me vengará</i>
Mit seinen spitzen Pfeilen	<i>con sus afiladas flechas</i>
Ins Herz wird er dich stechen,	<i>te clavará en tu corazón</i>
Und nimmer wird es heilen.	<i>y jamás has de curar.</i>

Könnst grausam du mich necken,	<i>¿Puede cruelmente burlarse de mi</i>
Freuen dich meiner Pein,	<i>alegrarse de mi pena</i>
Soll's bittern Ernst verstecken?	<i>en amarga soledad?</i>
Ein Spiel kann's doch nur sein.	<i>Puede sólo ser un juego.</i>

¹³⁸ Originalmente en D, es la 7ª canción de la colección *Zehn Lieder und Gesänge*, Breitkopf und Härtel, Leipzig-Bruselas, 1926 (copyright: G. Schirmer, Nueva York, 1890). (Datos consignados en la grabación *Panorama de la música mexicana, Ecos del ayer, voces del presente*. Rodrigo Yurahí Urrutia, barítono; Carmen Betancourt y Nobuko Hara, piano. Trabajo de titulación en la Facultad de Música, UNAM, 2015.)

Dedicada a José Vigil y Robles, tenor amigo del *Grupo de los seis* y hermano de Eduardo V. y R., autor de las célebres canciones populares *La norteña* y *Cuatro milpas*. (Pareyón, Gabriel, op. cit., pp. 585-586.)

¹³⁹, Con texto alemán y francés en la edición. (Datos de la grabación mencionada en la nota anterior.)

• (Original) SÉRÉNADE HUMORISTIQUE

Si ma belle inhumaine,
irrésistible aimant,
Se dérobe hautaine
aux vœux de son amant,
puissent toutes tes flèches,
Amour me bien venger
et battre mille brèches
dans son cœur trop léger.

Si malgré ma supplique
elle est sourde à ma voix
et puis me fait la nique
comme elle fit cent fois,
puissent toutes tes flèches,
amour me bien venger
et battre mille brèches
dans son cœur trop léger!

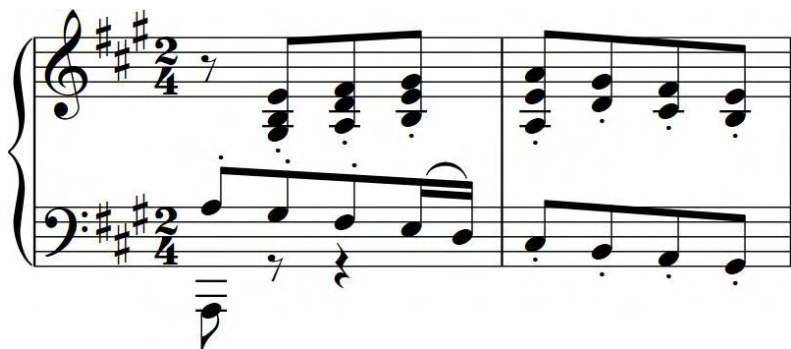
*Si mi inhumana amiga,
irresistible imán,
elude altiva
los deseos de su amante,
¡ojalá todas tus flechas,
Amor, me venguen bien
y abran mil brechas
en su demasiado ligero corazón!*

*Si a pesar de mis súplicas
ella permanece sorda a mi voz,
y luego se burla de mí
como ya lo hizo cien veces,
¡ojalá todas tus flechas,
Amor, me venguen bien
y abran mil brechas
en su demasiado ligero corazón!*¹⁴⁰

Con la indicación *allegretto burlesco* y un lenguaje tonal muy propio del primer romanticismo (con algunos acordes de 7ª y ocasionales movimientos cromáticos), esta pieza de Campa (que podría compararse al *Hexenlied* de Mendelssohn) se vale ante todo del motivo melódico inicial de la línea vocal (con la fórmula de octavo-dos dieciseisavos-dos octavos), así como de la subdivisión regular del pulso en octavos, para dar a toda la pieza un aspecto jocosos y bailable, además de brindarle unidad formal.

¹⁴⁰ Traducción de Alfredo Mendoza.

Así, en el c. 26 se utiliza el motivo melódico recurrente para enfatizar el reproche hacia el “cœur trop léger” (demasiado ligero corazón):



Ej. 13. *Sérénade humoristique*, cc. 13–14.

En los cc. 13-14 la escala descendente en la mano izquierda (imitada en parte por la voz, a partir del 2º tiempo del c. 13, y más ampliamente por la mano derecha en los cc. 14-15) parece describir la fuerza de atracción (hacia abajo) del “irrésistible aimant” (irresistible imán).



Ej. 14. cc. 26 y 30.

Llaman la atención, a partir del c. 31, los saltos de 8ª en el piano, que pueden relacionarse con la idea de burla, finalmente expresada en el canto (en los cc. 41-42) con las palabras. “me fait la nique” (se burla de mí). En los cc. 37-43, junto con los saltos se recurre al descenso cromático en los acordes de la mano izquierda para describir el desdén altivo de la amada.

- SON IMAGE (Su imagen)

Ricardo Castro (1864–1907)

Mes yeux sur son image
Se fixaient tristement.
Soudain, ce beau visage
S'est animé, s'est animé doucement.

*Mis ojos en su imagen
se clavaban tristemente.
De pronto ese hermoso rostro
se fue animando lentamente.*

Son front retrouve ses charmes
Et me sourit joyeux.
Sourire voilé de larmes
Qui brillent dans ses yeux

*Su frente recobra sus encantos
y me sonr e feliz.
Sonrisa velada de lagrimas
que brillan en sus ojos.*

Ah! Image que j'adore,
S duis mon coeur  perdu.
Hélas, comment croire encore
Qu' a jamais je l' ai perdu!

* Ah! Imagen que adoro,
seduce mi loco corazón.
 Ay, cómo creer todavía
que para siempre lo he perdido!*

Sans lui ma triste vie
Se fane dans sa fleur.
Image tant chérie,
Viens reposer
sur mon coeur.

*Sin  l mi triste vida
se marchita en flor.
Imagen tan querida,
ven a reposar
sobre mi corazón.*

Ah! Viens charmer ma misère
Et parles moi d' espoir,
D' exil finit sur la terre.
Je dois encore le voir!

* Ah! Ven a hechizar mi miseria
y h blame de esperanza,
de exilio terminado sobre la tierra.
 Todav a debo verlo!*

Ah! J' accepte ma souffrance,
J' esp re un prix glorieux.
Pourquoi pleurer ton absence
Qui m' attends au sein des cieux?

* Ah! Yo acepto mi sufrimiento,
yo espero un glorioso premio.
 Por qué llorar tu ausencia
cuando tú me esperas en el seno de los
cielos?*

En 1884 se escribió esta melodía para canto y piano dedicada a Adrián Guichenn , misma que fue estrenada apenas en 2004 en el Palacio de Bellas Artes con motivo del 140 aniversario del nacimiento del autor, en el ciclo *Ricardo Castro y su tiempo*.¹⁴¹ Resalta en esta obra, la llamada elegante aristocracia mal calificada de fría o est tica, pero

¹⁴¹ Carmona, Gloria. * lbum de Ricardo Castro*, CONACULTA Dirección General de Publicaciones, México, 2009

siempre noble; en voz del Dr. Pruneda¹⁴², la melodía en Campa prorrumpe, a veces, en quejas, nunca lastimeras ni exageradas, adquiriendo tonalidades grandiosas. Colorista de matices suaves su música será siempre sensitiva. Podríamos comenzar calificando la pieza que nos compete con el adjetivo que mayormente se acerca al movimiento de la misma: íntima.

yeux. Ah! I - ma - ge que j'a - do - re Sé -
ders mon coeur é - per - du

Ej. 15. Castro, R. Son Image, Op. (cc. 24 – 28)

¹⁴² Pruneda, Alfonso. *3 Grandes Músicos Mexicanos*, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, México, 1949

A pesar de que voces del pasado cercano advierten un dejo de usurpación al romanticismo tardío en ésta obra, podríamos objetar dicha afirmación, considerando el estilo como una influencia, donde técnicas de modulación romántica se hace presente en modulaciones transitorias, una seguida de otra por medio de dominantes.



Ej. 16. Idem. (cc. 5 – 15)

- LA VISITA

Manuel M. Ponce (1882–1948) / Luis G. Urbina (1864 – 1934)

Ha de venir. Vendrá.
¿Cuándo?... No sé. Muy pronto.
Escucho ya su voz remota
y sus pisadas oigo.

Abre la puerta, alma; que no te tenga
que llamar. Y que esté dispuesto todo:
apagado el fogón, limpia la casa,
y el blanco cirio de la fe, en el fondo.

Ha de venir. Vendrá. Calladamente
me tomará en sus brazos. Así como
la madre al niño que volvió cansado
de correr bosques y saltar arroyos.
Yo le diré en voz baja: -Bienvenida-,
y sin miedo, ni asombro,
me entregaré al Misterio,
pensaré en Dios y cerraré los ojos.

Luis G. Urbina, estudiante en su juventud de otras lenguas artísticas, será siempre el amigo íntimo de músicos como el mencionado Ponce y pintores de su época; crítico de pintura, música, ópera, teatro y cine en sus crónicas, cuidará de escribir con la objetividad de su tiempo pero manteniendo la forma y el símbolo *per se*. La crítica social corresponde al parnasianismo como un residual, lo mismo que a toda manifestación del espíritu humano, sin buscarlo, sin necesitarlo. Diremos entonces que Urbina es uno de los

ejemplos más claros del intento de fusión, en la poesía latinoamericana, de las referidas formas de expresión artística¹⁴³.

Luis G. Urbina (México, 1864-1934) es un poeta singular en la historia de nuestras letras. En su obra - que se extiende entre finales y principios de siglo - convergen, amalgamadas en un estilo sensiblemente personal, al menos tres corrientes literarias: el romanticismo en su versión francesa, el simbolismo y el parnasianismo. Simbolismo y parnasianismo, respectivamente ligados con concepciones musicales y pictóricas de la poesía, son corrientes que en distintas proporciones inciden en la poesía modernista latinoamericana.¹⁴⁴

En *La Visita*, así como en la totalidad de su obra, Urbina utiliza sus gustos y conocimientos para constantemente homologar y amalgamar aspectos rítmicos o dinámicos del lenguaje con aspectos semánticos, así mismo, haciendo gala de una manera que singulariza su arraigada afición por la pintura, muestra impresiones plásticas con base en su particular distribución espacial dentro del marco estructural del poema. Y a la par de estas dos tendencias - la musical y la pictórica – diría Coral Bracho que: “...explota, además, la posibilidad de resaltar elementos plásticos, no sólo por su ubicación espacial (como de hecho lo hacen los pintores), sino por su ubicación temporal en momentos de alteración dinámica o rítmica (como lo harían los músicos)...”¹⁴⁵

En el discurso versificado, se observa que las unidades aisladas, dicese de los versos ya separados espacialmente por el marco versal, se distancian mayormente en la temporalidad por las pausas, mismas que Ponce aprovecha para generar atmósferas recurrentes y equivalentes, de esta forma la organización rítmica del poema no pierde organización, ella se da en términos espaciales/temporales: visuales y sonoros.

¹⁴³ La tendencia a conjugar, dentro de las expresiones poéticas, perspectivas musicales y pictóricas en cierta forma se liga con la noción de las correspondencias y de los refuerzos entre las artes heredada del romanticismo alemán por Baudelaire; se liga también con una larga tradición que en la poesía favoreció las tramas ceñidas de resonancias en distintos niveles: sonoros, plásticos y semánticos

¹⁴⁴ Bracho Carpizo, Coral. *Distribución espacial de las impresiones plásticas en la poesía de Luis G. Urbina*, UNAM, México, 1995

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_016.pdf 29/05/16

¹⁴⁵ Bracho Carpizo, Coral, op.cit.

Ha de ve - nir. Ven-

drá. ¿Cuán - do? No sé. Muy pron - to

Ej. 17. Ponce, M. La Visita, No.2 (cc. 1 – 6)

La imágenes sonoras plasmadas por Ponce oscilan desde la diáfana luz a la intrincada que lóbrega oscuridad, aprovechando los cortes semánticos obligados para reforzar con colores oscuros y rítmicas que sugieren impaciencia o expectativa, propiciando con ello formas diversas en la línea del canto y una que otra insólita manera de llegar al final de las mismas.

A - bre la puer - ta

al - ma, que no ten - ga que lla - mar

Ej. 18. Idem. (cc. 10 – 14)

La escisión que originalmente formaría sintagmas, habitualmente inseparables, genera en Ponce el efecto de la lejanía o aislamiento del concepto tanatológico en sí, haciendo uso de la soledad de la palabra y abandonando la música, como un recuerdo en los oídos de quién pudiendo cantar, resolutivo, solamente habla y calla para siempre, se prepara el peso último que caerá al final de la obra; la memoria del que fue, la estancia que todos hemos de dejar y la pena que culmina en Dios. Todo ello de la mano del pintor y músico Urbina junto con el compositor de los paisajes mexicanos sonoros, fueron las primicias de lo que sería un amanecer en la música mexicana. Amalgama de técnicas e historias, fusión ideológica que sólo comienza más no termina. Pesa, como la espera pero sólo lo suficiente para que cada caminante la retome, la use y la devuelva. Justo como la vida.

- CAMINANDO

Silvestre Revueltas (1899–1940) / Nicolás Guillén (1902 – 1989)

Caminando, caminando,
¡caminando!
Voy sin rumbo caminando,
caminando;
voy sin plata caminando,
caminando;
voy muy triste caminando,
caminando.

Está lejos quien me busca,
caminando;
quien me espera está más lejos,
caminando;
y ya empañé mi guitarra,
caminando.

Ay,
las piernas se ponen duras,
caminando;
los ojos ven desde lejos,
caminando;
la mano agarra y no suelta,
caminando.

Al que yo lo jalo aprieto,
caminando,
ése la paga por todos,
caminando;
a ése le parto el pescuezo,
caminando,
y aunque me pida perdón,
me lo como y me lo bebo,
me lo bebo y me lo como,
caminando,
caminando,
caminando...

Guillén el poeta Cubano, poeta de los niños, de los sones y revoluciones, entrega este canto sin música en 1934 dentro de la colección *West Indies LTD*, la historia lo ha nombrado el poeta ‘más representativo’ de la cultura afroantillana; en su obra leemos recursos idiomáticos propios de la cultura que le vio crecer, ellos le valieron la expresión

mulata de su ser isleño. Nacido en 1902, fue testigo de las luchas (interminables) de su patria, esa lucha le arrebató su familia pero le regaló la voz, utilizada para clamar y cantar junto con la naturaleza y los niños, que con sus juegos y cabriolas merecieron gran parte de su obra. Periodista encontró se con el clima de esclavitud, calor que contagió todo un continente que siempre ha anhelado libertad.

El avance hacia el futuro mayormente prometedor, hacia la muerte deseada, hacia atrás en los recuerdos, caminar con rabia ante la pobreza, la tristeza y la soledad, caminar cuando lo único que queda es el camino. Isotopía figurativa recurrente en la poesía del poeta Cubano, a veces navegar, otras volar y tantas más caminar, siempre avanzar. Caminando entonces es un canto sincero y espontaneo, nacido en boca de la isla, del exilio y de la muerte¹⁴⁶.

Encontramos en su andar, momentos de luto, de análisis, de añoranza y de rebelión, ya nadie le puede escuchar, puesto que se han quedado atrás, muy lejos; puede llorarlos, extrañarlos y amenazarlos con gusto pero caminando. El personaje callejero de Revueltas, no es ‘nacional’ o ‘mexicano’, pues su condición social trasciende estas fronteras, su voz no es ‘estética’, su expresión es el grito y no el canto. Su condición social no puede manifestarse fielmente sino de manera áspera.¹⁴⁷

The image shows a musical score for 'Caminando' by Silvestre Revueltas. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The vocal line has lyrics: "Al que yo lo ja-lo-a-prie - to ca - mi-nan - do." The piano accompaniment features triplets in both hands.

Ej. 21. Revueltas, S., Caminando, No. 2 (cc. 61 – 64)

¹⁴⁶ Barchino, Pérez Matías y Rubio, Martín María (coord.). *Nicolás Guillén: Hispanidad, Vanguardia y Compromiso social*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2004

¹⁴⁷ Hay que considerar dice, Kolb, la similitud de esta ‘contraestética’ con la que pregonaron para sus canciones Bertold Brecht y sus distintos correligionarios musicales, sobre todo Hanns Eisler y Kurt Weill. Si bien hay pocos motivos para acusar una influencia, el símil entre la postura política de Revueltas y los ya nominados, parece explicar la similitud en estrategias de significación desde la música.

Una de las retóricas semánticas que mejor sugieren un *ethos* satírico, vengativo y desagracioso, serán las rítmicas que aluden a la ‘mentada’, recurso generalizado en la obra de Revueltas. Usado en otras composiciones a manera de oposición a la ‘pureza’ de algún motivo melódico –la tuba en *Janitzio*¹⁴⁸– en *Caminando* se aprovechó en el acomodo silábico para exaltar dicho ‘sabotaje’ motivico.

Las pier - nas se po - nen du - ras,

Ej. 22. Idem. (cc. 45 - 47)

¹⁴⁸ Kolb, Roberto. *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, Coordinación Estudios de Posgrado, UNAM, México, 2012

- HOY NO LUCIÓ LA ESTRELLA DE TUS OJOS

Carlos Chávez (1899 – 1978) / Salvador Novo (1904 – 1974)

Hoy no lució la estrella de tus ojos.
Náufrago de mí mismo,
húmedo del brazo de las ondas,
llego a la arena de tu cuerpo
en que mi propia voz nombra mi nombre,
en que todo es dorado y azul como un día nuevo
y como las espigas herméticas, perfectas y calladas.
En ti mi soledad se reconcilia para pensar en ti.

Toda ha mudado
el sereno calor de tus miradas
en fervorosa madurez mi vida.
Alga y espumas frágiles, mis besos
cifran el universo en tus pestañas,
-playa de desnudez, tierra alcanzada
que devuelve en miradas tus estrellas.

¿A qué la flor perdida
que marchitó tu espera,
que dispersó el Destino?
Mi ofrenda es toda tuya en la simiente
que secaron los rayos de tus soles.
Al poema confío la pena de perderte.
He de lavar mis ojos de los azules tuyos,
faros que prolongaron mi naufragio.

He de coger mi vida deshecha entre tus manos,
leve jirón de niebla
que el viento entre sus alas efímeras dispersa.
Vuelva la noche a mí, muda y eterna,
del diálogo privada de soñarte,
indiferente a un día
que ha de hallarnos ajenos y distantes.

Nuevo Amor escrito en 1933 es, según Monsiviáis la obra maestra de Novo, dicho poemario contiene *Hoy no lució la estrella de tus ojos*, poema musicalizado por Carlos Chávez. Esta obra considerada adquiere un tono confesional: la tragedia del amor imposible, el desamparo sentimental, la pasión carnal, la angustia y la soledad de una vida marginal: “El personaje literario de Novo se desvanece, y con él la vanidad, el gusto por la paradoja, la frivolidad, la ironía como el rostro que oculta la máscara. Exhibirse es

empresa dolorosa a la que suaviza o disfraza la retórica, en su más generoso sentido.”¹⁴⁹ Sin embargo, evita siempre el tono desgarrado y expiatorio. Salvador Novo declaró de esta obra:

En tanto que en los *XX poemas* no aparecen composiciones amorosas, ya que todas son extrovertidas y cerebrales, en *Nuevo Amor* surge desbordada la poesía y los sentimientos alcanzan la madurez. Entraña al acorde –que no al acuerdo- de la vida con su expresión artística. Estos poemas son la experiencia fresca, mediata, directa de lo que están expresando: no son reconstrucciones de estados de ánimo ni de vivencias. Para mí, eso es importante.¹⁵⁰

Estos poemas deben entenderse a la luz de todas las dificultades que conllevó su imposibilidad de amor, su condición homosexual le margina y es vista como un fracaso previo. Novo expresó en estos poemas su emotividad y su erotismo, así como la desesperación, la atracción letal del objeto del deseo. Todo él se revela como un ser deseoso de la plenitud que le niegan los prejuicios y su propio personaje cínico y contencioso.

Después de *Nuevo amor* Novo abandonó la poesía amorosa, pensó que ya no valía la pena ejercitar el tema tal como en esta obra breve y magnífica, que forjó, con la sangre y los huesos de su pasión más pura. Como dijera Monsiváis “no importa: antes de cumplir 30 años, Novo ha escrito poemas admirables y ha dejado una obra rara en su perfección, su humor y su implacable amor por la derrota.”¹⁵¹

El melómano Novo finalmente fue descubierto y Ermilio Carballido lo testificó así: “un día descubrí que sabía armonía, composición y contrapunto (...) el maestro se entretenía no pocas veces leyendo y estudiando textos musicales”.¹⁵² De esta especial afición por la música dan testimonio algunas notas contenidas en sus crónicas, en ellas Novo manifiesta las mismas cualidades tan características de su poesía; según Helguera estas no son notas

¹⁴⁹ Monsiváis, Carlos. “Prólogo”, en *La estatua de sal*, Salvador Novo. México, FCE, 2008, p. 33

¹⁵⁰ Monsiváis, Carlos. “Nota introductoria”, en *Salvador Novo*, México, UNAM, 2009, pp. 5-6

¹⁵¹ Monsiváis, Carlos, op.cit., p. 7-8

¹⁵² Citado por Luis Ignacio Helguera en “Novo y la música”, *Pauta*, vol.XIII, núm. 50-51, 1994, p. 36

con pretensiones musicológicas que a la luz de nuestro tiempo seguramente pueden parecer bastante refutables, sin embargo gracias a ellas “es posible ponderar la poderosa afición a la música, la sólida cultura musical y la curiosa información sobre cuestiones musicales del gran escritor”.¹⁵³ A través de estos escritos Novo expresó su opinión acerca de la ópera como un género del pasado y criticó a los cantantes que solo saben interpretar el género dramático.

Resaltan en la disposición visual de la partitura, los múltiples cambios de compas y de dinámica, (aceleraciones, retardos y larguísimos finales), todo ello en pro de la apropiación de la música –la voz cantada- por parte de la voz hablada. El fraseo musical concuerda con el movimiento de la poesía a la par que el tejido armónico también entra en juego.

Ej. 19. Chávez, C. Hoy no lució la estrella de tus ojos, (cc. 1 – 4)

No es de extrañar que Chávez haya hecho gala de sus recursos musicales y conocimientos vocales para crear un poema cantado, donde la voz en un registro muy central, es tratada como un instrumento dentro del *corpus armónico*; sin perder su cualidad instrumentística da la pauta correspondiente a los cambios dinámicos de la obra. La pieza es una invitación interpretativa, cada límite vocal se difumina y en su lugar la voz encuentra lugar para jugar con los colores mientras se sostiene en el silencio o en la estaticidad de los acordes tenidos. No luce la estrella a los ojos, luce el texto navegando en medio de tantos y tan

¹⁵³ Op. cit., p. 37

diversos sonidos. Chávez no teje, más bien, hace nudos y los combina, con ellos borda sobre un estoico mar de sonoridades.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are "se - re - no ca - lor de tus mi - ra - das". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 2/4 time. The piano part features chords and single notes in both hands.

Ej. 20. Idem. (cc. 38 – 40)

- CON AROMAS DE MIRRA

Miguel Bernal Jiménez (1910 – 1956)

Con aromas de mirra
perfumose el calvario
cuando abrió su nectario
desmayada la flor.

Fue de mirra su aroma
con ser ella azucena,
pero estaba de lagrimas llena.

Amargura trasciende,
cuando llora el amor.

Que al romperse mi pecho
de sus culpas contrito.
¡Oh, doliente María!
Con los tuyos se mezcle
como aroma exquisito,
mi dolor Madre mía.

En 1934, reabierta la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia y en su segundo año de vuelta a México, Miguel Bernal escribe esta exquisita miniatura costumbrista; en ella murmuran disposiciones de color armónico cercanas al impresionismo, ejemplificado por el juego en los extremos tímbricos de las voces.¹⁵⁴ A un paso del minimalismo podemos apreciar el simbolismo en su más pura expresión, desde la elección del 4/4 mientras escuchamos el lento y continuo camino/caminar hacia

¹⁵⁴ Díaz Núñez, Lorena. Miguel Bernal Jiménez Catálogo y otras fuentes documentales, CENIDIM Instituto Nacional de las Bellas Artes, México, 2000

el calvario, hasta llegar a la oscilación de la fatiga extrema que culmina en las lágrimas del $\frac{3}{4}$ con su lúgubre cromatismo.

con ser E-lla a-su-ce - na pe - ro es-ta - ba de lá - gri - mas lle - na

Ej. 27. Bernal, M., Con aromas de mirra, Op. 16 cuaderno No 1. (cc. 6 – 8)

En este retablo sinestésico, las notas largas podrían ser la manera de acceder a los aromas de mirra que perfumaron aquella cruenta hora; pareciera que la dirección anímica que fluye hacia la evocación devota va tomando distintos rumbos rítmicos y cromáticos hasta llegar al final que se apaga cual cirio en la noche. El resultado es una salutación nostálgica, entrañable y reflexiva del materno corazón atravesado por el acero en el calvario. El immaculado deseo de unificar el dolor humano con lo divino.

Con a - ro-mas de mi - rra per-fu-mo-se el Cal-va - rio

Ej. 28. Idem, (cc. 1 – 2)

- TEMA PARA UN NOCTURNO

Carlos Jiménez Mabarak (1916 – 1994) / Carlos Pellicer (1897 – 1977)

Cuando hayan salido del reloj todas las hormigas
y se abra -por fin- la puerta de la soledad,
la muerte, ya no me encontrará.

Me buscaré entre los árboles, enloquecidos
por el silencio de una cosa tras otra.
No me hallará en la altiplanicie deshilada
sintiéndola en la fuente de una rosa.

Estoy partiendo el fruto del insomnio
con la mano acuchillada por el azar.
Y la casa está abierta de tal modo,
que la muerte ya no me encontrará.

Y ha de buscarme sobre los árboles y entre las nubes.
(¡Fruto y color la voz encenderá!)
Y no puedo esperarla: tengo cita
con la vida, a las luces de un cantar.

Se oyen pasos -¿muy lejos?...- todavía
hay tiempo de escapar.
Para subir la noche sus luceros,
un hondo son de sombras cayó sobre la mar.

Ya la sangre contra el corazón se estrella.
Anochece tan claro que me puedo desnudar.
Así, cuando la muerte venga a buscarme,
mi ropa solamente encontrará.

Desde que Pellicer -como dijera Octavio Paz- echa a volar sus primeros versos sorprenderá con su aire de sencillez y su alegría. La voz de Pellicer irrumpe en la poesía mexicana y asombra por lo novedoso de sus imágenes, su audacia, su originalidad y su frescura, de la cual, el poeta presumía diciendo que sus versos van desnudos y sin zapatos.¹⁵⁵ Al apropiarse del mundo con todos los sentidos, logra convertirlo en piel (diálogo casi carnal con los elementos del paisaje), en canto transparente y alegría por

¹⁵⁵ Morales, Dionisio. "Carta de relación a Carlos Pellicer", en *Reencuentros*, México, UNAM, 1990

vivir. Octavio Paz declaró a Pellicer como nuestro primer poeta realmente moderno¹⁵⁶ y Carlos Monsiváis dice: “Pellicer es tradicional porque le importa exaltar los motivos de su admiración y es modernísimo porque nunca cede al empecinamiento doctrinario y a las ruinas literarias”¹⁵⁷ Considerado poeta del amor, la religión, el humor, el heroísmo, pero sobre todo poeta del paisaje; su gran amor: el trópico.

El mundo moderno le parece absurdo y rutinario, él mundo que el ama es otro, el de los insectos, las flores, la selva, los ríos. Por eso su poesía es canto, lleno de humildad y asombro, a la vida, al creador. “El poeta tiene los ojos en las manos. El mundo que nos entrega es un mundo mejor que el nuestro: más fresco e inocente, ya sin polvo ni sangre ni odio, recién salido del baño, acabado de pintar acabado de nacer”.¹⁵⁸ Además no hay tiempo para la muerte, ella es una habitante más de dicho mundo, la cual deberá resignarse con la ropa –el embase- porque la vida apremia y la noche es clara. Pellicer no es un solitario, su poesía es reflejo de ese sentimiento de fraternidad que lo une a la naturaleza y sus criaturas, sentimiento que le permite dialogar con espíritu franciscano de tú a tú con ella, por eso no solo recrea el escenario al que ama con pasión, sino que lo crea con absoluta naturalidad. Como dijera Octavio Paz: “Su paisaje tiene sensibilidad y movimiento: es un estado de armonía dichoso y deslumbrado. En tanto que otros lo sufren o lo niegan. Él, con un candor jubiloso, pretende ordenar al mundo”.¹⁵⁹

El nocturno comienza a través de una progresión politonal basada en el V grado, así en el 4º compás podemos considerar el VI grado ascendido, equivalente según Walter Piston al VI# para evitar redundar en la definición. Posteriormente las progresiones se concretan como el caso del c. 12 donde comienza sobre la tónica -que como en varios acordes posteriores, ostentará la sexta del acorde (I+6-) y de esta forma pasando por diferentes acordes similares pero de distintas tonalidades, culminará en otro I grado, en el compás 16. De lo anterior podemos comentar que la regla tradicional para la progresión politonal insta a comenzar en el V grado de la tonalidad original para modular mediante V-V-V-V,

¹⁵⁶ Paz, Octavio. “La poesía de Carlos Pellicer”, en *Las peras del olmo*, España, Barral, 1984, pp. 70-71

¹⁵⁷ Monsiváis, Carlos. “Las tradiciones de Carlos Pellicer”, en *Pellicer. Iconografía*, Alba C. de Rojo, FCE, México, 2003

¹⁵⁸ Paz, Octavio, op.cit., pp. 70-71

¹⁵⁹ Paz, Octavio, op.cit., p. 71

etc. de varias tonalidades hasta finalizar en la tonalidad deseada a través de una cadencia V-I, ahí observamos la ampliación lógica y ordenada de la regla con el acorde I+6, sus repeticiones modulantes y la cadencia I+6 – I.

Musical score for Ej. 23, showing vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "rá. Me bus - ca - rá en - tre los ár - bo les, en - lo - que - ci - dos por el si - en - cio de u - na".

Ej. 23. Mabarak, C., Tema para un nocturno. (cc. 12 – 16)

Continuando con la teoría respecto al carácter ‘tonal’ de la pieza, no son pocas las ocasiones que Mabarak da muestras de lo referido, pese a los recurso impresionísticos expuestos, además de la exaltación del texto a través de ritmos contrastantes entre melodía y armonía, el paralelismo, la técnica de la mixtura o la influencia del blues y del jazz, nuestro compositor caracteriza esta obra por su retorno constante y culminante a la tonalidad.

Musical score for Ej. 24, showing vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "so-la-men-te en-con - tra - rá."

Ej. 24. Idem. (cc. 57– 59)

- CANCIÓN DE JINETE

Salvador Moreno (1916–1999) / Federico García Lorca (1898–1936)¹⁶⁰

Córdoba.
Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.
Lejana y sola.

¹⁶⁰ De "Andaluzas" en *Canciones (1921-1924)*.

Federico García Lorca, poeta y dramaturgo español, perteneciente a la ‘Generación de 1925’ (también llamada ‘Generación del 27’), enriquece la literatura con originales recursos expresivos y temas de profundo arraigo popular.¹⁶¹ El lenguaje que emplea García Lorca en su obra, sencillo pero cargado de tensión emotiva y lírica, colmado de elementos simbólicos y estetizantes, materializa y ahonda el dramatismo de los sentimientos instintivos de los protagonistas.

En el libro *Canciones* (escrito en plena dictadura de Primo de Rivera) hay dos poemas con el título “Canción de jinete”. En el primero el jinete ya ha muerto; en el segundo (que es el utilizado por Salvador Moreno) sólo ha muerto su certeza de llegar. Aquí se expresa directamente el sentimiento que transforma el paisaje a través de una doble mirada: la de la muerte desde las torres y la del propio jinete, que sabe que nunca llegará. García Lorca, poeta de los símbolos y músico de las palabras, enlaza en este poema, por vez primera, tres figuras que aparecerán recurrentemente en su prolífica creación: la luna, el jinete y la muerte.

En la canción de Moreno podemos escuchar desde el principio un motivo que representa el trotar del caballo (ej. 4), combinado con acordes disonantes que marcan la tensión del peligro.



Ejemplo 25. *Canción de jinete*, cc. 7–10

¹⁶¹ S.a., Biblioteca Literaria Iberoamericana. *Tomo XII Análisis Literario, Bodas de Sangre*, Fernández Editores, México, 1992

En los cc. 36-37 termina la primera parte con un motivo musical sarcástico en *pp*, con el que la Muerte parece burlarse de la Vida:



Ejemplo 26. *Ídem*, cc. 36-37.

Aunque el lenguaje musical es característico del siglo XX, la estructura de la canción, dispuesta como Introducción–A–A¹–B–Final, concuerda con las partes del discurso en la retórica tradicional: exordio (introducción), narración (A–A¹), argumentación (B) y epílogo (final). La parte B, punto climático de la desesperación, intercala acordes disonantes acentuados con el recitado dramático del cantante. En la conclusión, sobre el mismo silencio del piano con el que comenzó la obra, la voz (“como de lejos”) reafirma el sentimiento de soledad y de resignación fatalista ante la muerte.

III. CONCLUSIONES

Entre la historia del *Lied* y la canción de Arte mexicana

Hasta este punto del trabajo encontramos que el peso de los años ha dado como resultado una multiplicidad de investigaciones a las que podemos recurrir cual pistas dejadas en el camino de la historia por el *Lied* como género musical que dio raíces e identidad a las sociedades de las cuales no sólo participó, sino que fundamentó y construyó. Pese a la lejanía temporal y física podemos teorizar su creación, desarrollo y movimiento en la Europa de edades muy antiguas; a las características de dicho género, ya mencionadas en éste y otros trabajos, podríamos agregar: la Inclusión. Inclusión de todos aquellos que pudieran contribuir a su crecimiento como evento social de las pequeñas masas, pequeños brotes que fueron conformando naciones, incluso en tiempos de escombros, guerras y segregación.

A la luz del tiempo, desde la cima del presente, le adjudicamos galardones propios de “lo culto, lo estudiado”, o dicho de otro modo “lo académico”, porque ahora sus poetas y compositores han dejado las tertulias y las licencias de la vida para reencontrarse en las enciclopedias y las salas de concierto. La pregunta sería ¿ los anteriores comentarios -tal vez erróneos-, despojan de su calidad y maestría a ésta música que hoy se juzga como escolástica, *ergo* “no popular” en contraposición a lo “popular” que las masas escuchan a través de los medios de comunicación? No. Jamás podremos retirar la corona que cada músico antes mencionado ha conseguido con el lento y avasallador paso de los años. Sin embargo queda para futuros proyectos el objetivo de devolverle a la sociedad, lo que desde siempre se hizo para ella, le devolveremos historias, sensaciones y emociones; así, obtendremos a cambio el diálogo -no monólogo- que sus creadores quisieron tener con la humanidad, más allá de la barrera impuesta por las sociedades, las de ayer y las de hoy.

Por otro lado respecto a “nuestra” música, si analizamos las diferentes historias de la música mexicana y aquellos libros que pretenden ofrecer un panorama general de la música en México durante el siglo XX nos damos cuenta que existen básicamente dos vertientes: la primera representada por los libros escritos de 1940 hasta 2000 aproximadamente, dominados por el canon de los grandes compositores y sus obras y

centrados en el análisis de la música culta o académica. Ejemplo de lo anterior tendremos la referencia, para el presente trabajo, en orden cronológico: *Panorama de la música Mexicana* de Otto Mayer Serra (1941), *El estado presente de la música en México* del mismo autor (1960), *Breve historia de la Música en México* de Guillermo Orta Velázquez (1970), *Introducción a la Música Mexicana del siglo XX* de Dan Malmström (1974), *La Música de México* Coordinada por Julio Estrada (1984) y *La composición en México en el siglo XX* de Yolanda Moreno Rivas (1996).

La segunda vertiente está conformada por obras escritas más recientemente cuyo enfoque, herramientas de análisis, y forma de escritura está más cerca de la musicología moderna y las nuevas aproximaciones a la escritura histórica. Podríamos hablar en favor de ellas dado su carácter mayormente “incluyente” en sus objetos de estudio, pues no se centran únicamente en la música académica. De esta línea escogimos como ejemplo: *Crónica de la música de México* de Roberto López Moreno (2001), *La Música en México. Panorama del siglo XX* de Aurelio Tello (2010) y además *...Y la música se volvió mexicana. Testimonio Musical de México* (2010) colección de diversos escritos y autores editada el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sin pretender hacer aquí un resumen de cada una de estas obras y mucho menos un recuento de los datos encontrados en estas obras, resaltamos que ni en unas ni en otras se refleja un interés particular en el *la Canción de Arte de México*. En las primeras, como se dijo antes, lo importante es hacer un registro de aquellos a quienes los autores consideran, por diferentes razones, los compositores más importantes de la primera mitad del siglo XX y sus obras más representativas. Al seguir este canon se centran en el estudio de las obras de gran formato, dejando de lado todas aquellas expresiones musicales que no pertenecen a éste.

Si bien es cierto que en estas obras no se habla explícitamente de la canción mexicana, si se dan muchos otros datos importantes que nos sirven para establecer las bases para la investigación de este género en un momento específico de nuestra historia musical. De la lectura de estos libros podemos extraer: quiénes fueron los compositores activos durante éste periodo, cuáles fueron considerados más importantes y por qué, quiénes fueron aquellos que quedaron excluidos de las historias de la música y quiénes fueron conformando el canon de los autores importantes. Las ideologías detrás de cada texto nos

van mostrando cómo se construyó este canon, cuáles fueron los valores que determinaron la inclusión o la exclusión de compositores y obras. Podemos saber de la gente que se les atribuyó un valor como compositores, a los que se les reconoce por su labor pedagógica o burocrática, a aquellos se les reconoció como teóricos de la música, etc. Mayer Serra, por ejemplo, pone especial énfasis en la música popular, mayormente en las relaciones que establece ésta con la música académica, las analogías entre los procesos evolutivos de ambas.

¿Por qué no se ha escrito sobre este tema? Aunque las formas de escribir la historia de nuestra música han cambiado a la par que se han desarrollado las jóvenes disciplinas de la musicología y la historiografía, no se ha logrado dar luz al camino del género *Lied mexicano*¹⁶² y la canción de arte. No podemos argüir a la falta de información o de repertorio para su análisis. Si hablamos de canción de Arte de México de la primer mitad del siglo XX estamos hablando de más de treinta compositores que incluyen nombres tan conocidos como Gustavo Campa, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Blas Galindo, José Rolón, Miguel Bernal Jiménez, Eduardo Hernández Moncada, Carlos Jiménez Mabarak, o no tan conocidos como Estanislao Mejía, José F. Vázquez, Antonio Gomezanda, Pedro Michaca o extranjeros que realizaron una intensa labor en nuestro país como Rodolfo Halffter, María Teresa Prieto, Adolfo Salazar, Gerhart Muench, Arno Fuchs, entre otros. Y con toda seguridad de más de ciento cincuenta obras. Existen documentos que prueban que muchas de estas obras fueron estrenadas e interpretadas repetidas veces, muchas de ellas se editaron y aunque otras no corrieron con esa suerte eran conocidas y los manuscritos circulaban entre los cantantes importantes de aquellos años.

Han habido importantes aportaciones en el estudio de la canción popular mexicana, como ejemplo de ello podemos mencionar: *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología* de Vicente T. Mendoza, del mismo autor *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*; *Historia de la música popular mexicana* de Yolanda Moreno Rivas, donde dedica un capítulo a *El apogeo de la canción romántica* y otro a *Los inmortales de la canción ranchera*; *Crónica de la música de México* de Roberto

¹⁶² Utilizamos aquí dicha expresión haciendo homenaje y reconocimiento a Cecilia Montemayor.

López Moreno, que en su capítulo *Itinerarios del canto*, habla acerca de la canción popular; *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados, por Higinio Vázquez Santana* de el mismo Higinio Vázquez Santana; el compendio musical *...Y la música se volvió mexicana*, que incluye géneros como el son, el jarabe, el corrido, el bolero y la música ranchera y va acompañado de un libro con 26 ensayos de diferentes investigadores. También se pueden encontrar libros y artículos sobre la canción vernácula o folclórica de nuestro país, especialmente de géneros como el corrido, los jarabes, los sones y sonecitos.

Sin embargo, no se ha escrito todavía bibliografía especializada sobre el tema base del presente programa, y en los libros que abordan el tema de la música mexicana no se encuentra información detallada o específica de dicha temática, por ello, queda abierta la puerta a la investigación, interpretación y desarrollo de ésta música, que también es nuestra.

BIBLIOGRAFÍA

- S.a., Biblioteca Literaria Iberoamericana. *Tomo XII Análisis Literario, Bodas de Sangre*, Fernández Editores, México, 1992
- Alcaraz, José Antonio. “El paraíso de los ahogados”, entrevista en *Cuadernos de Bellas Artes*, Año II No.3, 1961.
- Alonso, Amado. “El modernismo” en “*La gloria de don Ramiro*”, Gredos, Madrid, 1984.
- Berlin, Isahia. *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.
- Bonilla, María, “El Lied Alemán” en *Música. Revista Mexicana*, Vol. I, Número 5, Agosto 1930.
- Barchino, Pérez Matías y Rubio, Martín María (coord.). *Nicolás Guillén: Hispanidad, Vanguardia y Compromiso social*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2004
- Campa, Gustavo E. *Críticas Musicales*, (París, Librería Paul Ollendorf, 1911), reimpresión facsimilar, CENIDIM, México, 1992.
- Campos, Ruben M.. *El Folklore Musical de las Ciudades*, (Secretaría de Educación Pública, 1930), reimpresión facsimilar, CENIDIM, México, 1995.
- Carmona, Gloria. *Álbum de Ricardo Castro*, CONACULTA Dirección General de Publicaciones, México, 2009
- Carredano, Consuelo. *Felipe Villanueva, 1862-1893*, CENIDIM, México, 1992.
- Castillo, Homero. *Estudios Críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1968.
- Contreras Soto, Eduardo. “El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado” en *Heterofonía*, vol. XXV, núm. 107, julio-diciembre de 1992.
- Cuesta, Jorge, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” en *Poemas y Ensayos*, vol. II, UNAM, México, 1964.
- Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*, Cambridge, University Press, 1983.
- Darío, Rubén. *El Modernismo y otros ensayos*, Iris M. Zavala edit., Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- Di Benedetto, Renato. *Historia de la Música. El siglo XIX. Primera parte*, Turner/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid/México, 1999.

- Díaz Núñez, Lorena. Miguel Bernal Jiménez Catálogo y otras fuentes documentales, CENIDIM Instituto Nacional de las Bellas Artes, México, 2000, pp. 127-128.
- Escorza, Juan José. “*La mélodie mexicaine o una necesaria vindicación de Campa y Castro*” en el disco compacto, *La Mélodie Mexicaine*, Urtext, 2004.
- Fahr-Becker, Gabriele. *El Modernismo*, Colonia, Könnemann Verlagsgesellschaft, 1996.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*, Carmen Schad (trad.), Ediciones Turner, Madrid, 1990.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Los Lieder de Schubert, Creación, esencia y efecto*, Adriana Hochleitner (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- García-Posada, Miguel. *García Lorca. Obras V*, Akal, España, 1992.
- Gray, John. “Una Ilusión con Futuro”, *Letras Libres*, Núm. 71, Noviembre 2004.
- Gullón, Ricardo.(edit.). *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la Literatura y el Arte*, vol. 2, Editorial Labor, Colombia, 1994.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hernández Monterrubio, Mauricio. “*José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII*” en *Heterofonía*, No. 125, julio-diciembre de 2001.
- Jiménez Mabarak, Carlos. “Notas sobre mis obras para Canto y Piano” en *Pauta*, Cuadernos de teoría y crítica musical, Vol. XII No. 47-48, julio–diciembre.
- Kolb, Roberto. (Coord.) *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, UNAM, México, 2007
- Kramer, Lawrence. “*Hugo Wolf: La subjetividad en el Lied del Fin-de-Siècle*” en *El Lied alemán en el siglo XIX*, ed. Rufus Hallmark, Nueva York, 1996.
- Litvak, Lilly. *El Modernismo*, Taurus, Madrid, 1975.
- Mahler, Gustav. *Des Knaben Wunderhorn and the Rückert Lieder for voice and piano..:* Dover Publications, Minneola, N. Y. 1999.
- Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1977.
- Martínez, José Luis, “El momento literario de Los Contemporáneos” en *Letras Libres*, 2000, año 2, número 15.

- Maya, Aurea. *Melesio Morales (1838-1908)*, CENIDIM, México, 1994.
- Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad (El Colegio de México, 1941) reimpresión facsimilar, México, CENIDIM, 1996.
- Mayer Serra, Otto, *El estado presente de la música en México*, Pan American Union, Washington, 1960.
- Melo, Juan Vicente, “Jiménez Mabarak. Semblanza de un creador solitario” y “Jiménez Mabarak: la música como creación y la crítica como sordera” en *Notas sin música*, México, FCE, 1990.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- Meyer, Leonard B. *El estilo en la Música*, Pirámide, Madrid, 2000.
- Miranda, Ricardo. *Ecos, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre Música Mexicana*, Universidad Veracruzana – Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1976.
- Montemayor, Cecilia. *El Lied mexicano, catálogo de música para voz y piano*. Biblioteca Universitaria ‘Raúl Rangel Frías’. Universidad Autónoma de Nuevo León, México. 2009.
- Morales, Dionisio. “*Carta de relación a Carlos Pellicer*”, en Reencuentros, México, UNAM, 1990
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Nervo, Amado. “El Éxodo y las Flores del Camino”, en *Revista Moderna*, Vol. V, Edición Facsimilar, UNAM, México, 1987.
- Noske, Frits. *French Song from Berlioz to Duparc*, New York, Dover, 2012.
- Orta Velázquez, Guillermo. *Breve historia de la Música en México*, Librería de M. Porrúa, México, 1971.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del Modernismo*, UNAM, México, 1999.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario de música en México*. Gobierno de Jalisco – CONACULTA, Guadalajara, 1995.
- Parker, Robert. “*Carlos Chávez: una panoplia de estilos*”, en *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitran y Ricardo Miranda ed., México, INBA/CONACULTA, 2002

- Paz, Octavio. *Obra Completa*, Vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven en Historia de la Música*, Sociedad Italiana de Musicología, Vol. 7. Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid-México, 1999.
- Plantinga, León. *La Música Romántica*, Akal, Madrid, 1992.
- Pruneda, Alfonso. *3 Grandes Músicos Mexicanos*, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, México, 1949.
- Rangel, María Luisa. *Recitales didácticos*, México, 1979.
- Ratner, Leonard G.. *Romantic Music: Sound and Syntax*, Schirmer Books, 1992.
- Reverte, Concepción. *Los Contemporáneos: Vanguardia poética mexicana*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, España, 2008.
- Riva, Douglas. “Música para piano”, notas a la grabación del DC *Granados, Piano Music*, vol. 5, Naxos, 2001.
- Roberts, Paul. *Images, The Piano Music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1996.
- Romero, Jesús C. *El Francesismo en la Evolución Musical de México*, Carnet Musical, Suplemento núm. 1, julio de 1949.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Harvard University Press, 1998.
- Roubina, Evguenia. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones Eón, México, 2009
- Saavedra, Leonora. “*Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica*”, en *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitran y Ricardo Miranda ed., México, INBA/CONACULTA, 2002
- Sams, Erik. *The songs of Hugo Wolf*, 2ª ed. Ernst Eulenburg, Londres, 1983.
- Sánchez Pedrote, Enrique. “*Los poetas andaluces ante los compositores hispanoamericanos*”, en *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, Tomo II, Ed. Instituto de Estudios Onubenses, 1981.
- Sandi, Luis, “*Carlos Jiménez Mabarak*” en *Cuadernos de Bellas Artes*, Año II No. 3 1961.
- Sesto, Julio. *La Bohemia de la Muerte, cien vidas mexicanas célebres*, El libro español, México, 1929.

- Segovia, Tomás. “Villaurreutia y su mundo” en *Ensayos I. Actitudes/Contradicciones*, UAM, México, 1988.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.
- Stein, Leon. *Structure & Style*, De Paul University School of Music, Summy-Bichard Inc., Estados Unidos de América, 1979.
- Stevenson, Robert, *Music in Mexico*, Vail-Ballou Press, Nueva York, 1952.
- Tello, Aurelio Coord. *La música en México. Panorama del S.XX*, CONACULTA-FCE, México, 2010.
- Tibol, Raquel. *Pasos en la danza mexicana*, Difusión Cultural UNAM, México, 1982
- Treitler, Leo. “Mozart and the idea of Absolute Music”, en *Music and the Historical Imagination*, Cambridge University, Cambridge, 1989.
- Ugarte, Manuel. “El Francesismo de los Hispanoamericanos”, en *Revista Moderna*, Edición facsimilar, Vol. V, México, UNAM, 1987.
- Vela, Arqueles. *El Modernismo*, Editorial Porrúa, México, 1987.
- Velazco, Jorge. “El pianismo mexicano en el siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII Núm. 50, UNAM, México, 1982.
- Villaurreutia, Xavier. *Textos y pretextos*, Universidad de Colima, México, 1988.
- Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Taurus, Madrid, 1998.
- Xirau, Ramón. “José Gorostiza: Muerte sin fin o del poema-objeto” y “Xavier Villaurreutia: La presencia de la ausencia” en *Antología de Ramón Xirau. Premio Alfonso Reyes 1988*, Diana, México, 1990
- Zavala, Iris M. “Introducción” en Rubén Darío, *El modernismo y otros Ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

Medios electrónicos.

- Botstein, Leon. *Why Gustav Mahler?*,
http://www.acfny.org/fileadmin/useruploads/dfdx_image/TRANSFORUM/TF9-Best/MUS/Botstein_Mahler.pdf 08/01/2016.
- Bracho Carpizo, Coral. *Distribución espacial de las impresiones plásticas en la poesía de Luis G. Urbina*, UNAM, México, 1995
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_016.pdf 29/05/16
- Collings Dictionary, Walpurgis night,
<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/walpurgis-night>,
1/05/17
- Enciclopedia Británica. *Ludwig Heinrich Christoph Hölty, German Poet*, (Alberto Carvajal trad.), Enciclopedia Británica, 1/04/16.
<http://www.britannica.com/biography/Ludwig-Heinrich-Christoph-Holty>
- Grove Music Online. Lied. Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music16611>, 19/05/14

- James, Barbara, [Apud] Widmaier, Tobias. *Wenn ich ein Vöglein wär, Populäre und traditionelle Lieder historisch-kritisches Liederlexikon*, 21/12/15.
- Martínez, José Luis. *El momento literario de los Contemporáneos*, en Letras libres. <http://www.letraslibres.com/mexico/el-momento-literario-los-contemporaneos> (8-05-2017).
- Wackenroder, Wilhelm, Apud. Alessandro Cazzato. *Fantasia sull Arte, "La Catarsi Romantica"*, Alberto Carvajal (trad.) 15/ Diciembre/ 2015
http://www.academia.edu/2555278/WACKENRODER_LA_CATARSI_ROMANTICA

ANEXO 1

PROGRAMA DEL RECITAL

I

Prometheus, D. 647 (Johann W. von Goethe, 1749-1832)	Franz Schubert (1797-1828)
Wenn ich ein Vöglein wär, Op. 43 No. 1 (Texto anónimo)	Robert Schumann (1810-1856)
Hexenlied, Op. 8 No. 8 Ludwig H. Hölty (1748-1776)	Felix Mendelssohn (1809-1847)
Von ewiger Liebe, Op. 43 No.1 Josef Wenzig (1807-1876)	Johannes Brahms (1833-1897)
Des Antonius von Padua Fischpredigt (<i>Des Knaben Wunderhorn</i>) Clemens Brentano (1778-1842) y Achim von Arnim (1781-1831)	Gustav Mahler (1860-1911)
Wie viele Zeit verlör' ich (<i>Italienisches Liederbuch</i> , No.37) Paul Heyse (1830-1914)	Hugo Wolf (1860-1903)

INTERMEDIO

II

Sérénade humoristique (Adolphe Reyen)	Gustavo Campa (1863-1934)
Son image	Ricardo Castro (1864-1907)
La Visita (<i>Cuatro Poemas melancólicos, No. 3</i>) (Luis G.Urbina, 1864-1934)	Manuel M. Ponce (1882-1948)
Caminando (<i>Dos canciones</i>) (Nicolás Guillén, 1902-1989)	Silvestre Revueltas (1899-1940)
Hoy no lució la estrella (<i>Tres Poemas, No. 2</i>) (Salvador Novo, 1904-1974)	Carlos Chávez (1899-1978) Miguel Bernal, (1910-1956)
Con aromas de mirra (Manuel Muñoz)	
Tema para un nocturno (Carlos Pellicer, 1897-1977)	Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994)
Canción de jinete (Federico García Lorca, 1898-1936)	Salvador Moreno (1916-1999)

(Duración aproximada: 45 minutos)

Prometheus.

Gedicht von J.W.v.Goethe.

Für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 370.

FRANZ SCHUBERT.

October 1819.

Kräftig.

Singstimme.

Pianoforte.

Recit.

Be - decke deinen Himmel, Zeus, — mit Wol - kendumst,

und ü - be, dem Knaben gleich, der Di - steln köpft, an Ei - chen dich

und Ber - ges - höh'n; musst mir meine Er - de doch lassen steh'n,

und meine Hütte, die du nicht ge-baut, und meinen Herd, um dessen

The first system of the musical score consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a bass clef and a key signature of two flats. The lyrics are: "und meine Hütte, die du nicht ge-baut, und meinen Herd, um dessen". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Gluth du mich be - nei - dest. Ich kenne nichts Ärmeres unter der Sonn', als euch, Götter!

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics: "Gluth du mich be - nei - dest. Ich kenne nichts Ärmeres unter der Sonn', als euch, Götter!". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *fz* and *fz*, indicating a forte or fortissimo section.

Etwas langsamer
Ihr nährt kümmer - lich vom Opfersteuern und Gebets - haucheure Ma - je - stät, und

The third system is marked *Etwas langsamer* (slightly slower). The vocal line has the lyrics: "Ihr nährt kümmer - lich vom Opfersteuern und Gebets - haucheure Ma - je - stät, und". The piano accompaniment features a more complex, arpeggiated texture in the right hand.

darb - tet, wären nicht Kinder und Bettler hoffnungsvol - le - Tho - ren.

The fourth system continues the musical score. The vocal line has the lyrics: "darb - tet, wären nicht Kinder und Bettler hoffnungsvol - le - Tho - ren.". The piano accompaniment maintains the arpeggiated texture from the previous system.

Da ich ein Kind war, nicht wusste wo aus noch ein, kehrt'ich mein ver-irr - tes Au - ge zur Son - ne,

The fifth system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics: "Da ich ein Kind war, nicht wusste wo aus noch ein, kehrt'ich mein ver-irr - tes Au - ge zur Son - ne, ". The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* (piano) and ends with a final chord.

als wenn d'rüber wär ein Ohr, zu hören meine Klage, ein Herz, wie mein's, sich des Be-

Recit.
dräng-ten zu er - barmen. Wer half mir wider der Ti - ta - nen Ü - bermuth?

Wer ret - te - te vom To - de mich, von Slave - rei? Hast du nicht

al - les selbst voll - en - det, hei - lig glü - hend Herz? Und glü - test jung und gut, be -

trogen, Ret - tungs - dank dem Schlafenden da droben?

Geschwinder.

Ich dich ehren? Wo - für? Hast du die Schmer-zen ge-

lin-dert je des Be - la - de-nen? Ich dich eh-ren? Wo - für?

Hast du die Thrä-nen ge - stil - let je des Ge - äng-ste-ten?

Hat mich nicht zum Mannege-schmiedet die allmächt_i-ge Zeit und das e - w_i-ge Schicksal, mei - ne

Etwas langsam.

Herrn und dei-ne? Wä_hntest du et_wa, ich soll_te das Le-ben has-sen, in

Wü - sten flie - hen, weil nicht al - le Blü - then - träu - me reif - ten?

Kräftig. Hier sitz' ich, forme

Menschen nach meinem Bil - de, ein Ge - schlecht, das mir gleich sei, zu lei - den, zu

wei - nen, zu ge - nie - ssen und zu - freu - en sich, und dein nicht zu ach - ten,

wie ich, dein nicht zu ach - ten, wie ich!

Andres Maienlied

HEXENLIED

(Orig. G moll)

(Höfity)

Op. 8 N° 8

53. *Allegro vivace*

pp

cresc. *mf* *cresc.*

solandrinan sobit donar

1. Die Schwal-be fliegt, der Früh-ling siegt und spen-det uns Blu-men zum
 2. Um Beel-ze-bub tanzt un-ser Trupp und küßt ihm die kral-li-gen

zi rektor el bala ee notho arifo a ti kälrik

Curona prate desigat nos. stacionament kertai kelpier pan-ke maraullosamente

Kran-ze; bald hu-schen wir leis aus der Tür und flie-gen zum präch-ti-gen
 Hän-de! ein Gei-ster-schwarm faßt uns beim Arm und schwin-get im Tan-zen die

manas baidimaj eavament (agavik) cerca brato oscar balie las

Danza *sfz* negro macho cabrio escoba palo

Tan-ze. Ein schwar-zer Bock, ein Be-sen-stock, die
 Brän-de! Und Beel-ze-bub ver-heißt dem Trupp der

Llamas prometto

pp

121

homo tenedor ? *caer* (nos) *veloz*

O - - fen - ga - bel, der Wo - - - cken reißt uns ge -
 Tan - zen - den Ga - ben auf Ga - - - ben: sie sol - len ?

regalos de regalos sfz p

rayo viento por silbar ventilar a cen

schwind, wie Blitz und Wind, durch sau - - sen - de Lüf - - te zum
 schön in Sei - de gehn und Töp - jarrón fe voll Gol - - des sich

crec. f

Montaña de Brjas

Bro - - cken, reißt uns ge - schwind, wie Blitz und Wind, durch sau - - -
 gra - - - ben, sie sol - len schön in Sei - de gehn und Töp - - -

- sen - de Lüf - te zum Bro - - - - cken!
 fe voll Gol - des sich gra - - - - ben.

2. Um
 3. Ein

Feu - er - drach um - flie - get das Dach und brin - get uns But - ter und Ei - er. Die
corazón de fuego veñen techo y tras mantequilla y huevo

Nach - barn dann sehn die Fun - ken wehn, und schla - gen ein Kreuz vor dem Feu - er.
veñen espaldas ven las Chispa veñen y clavan una cruz delante del fuego

Die Schwal - be fliegt, der Früh - ling siegt, die Blu - men er - bli - hen zum Kran - . . .
pp Góndolas veñen la Primavera Triunfa las flores florecen en coronas

ze. Bald hu - schen wir leis aus der Tür, bald hu - schen wir leis aus der Tür, juch -
Preto nos deslizamos por la Puerta cresc. Huma!!

hei - - - sa zum präch - - ti - gen Tan - - - ze. Bald hu - schen
pava (la) marzilloza Danza

wir leis aus der Tür, bald hu-schen wir leis aus der Tür, juch - -

cresc.

hei - - - - sa zum präch-ti-gen Tan - -

ff

ze! juch - hei - - sa, juch - hei - - sa, juch - hei - - - -

ff

- sa zum präch-ti-gen Tan - - - - - ze!

ff

ff

LENNÉK CSAK VÍG MADÁR

WENN ICH EIN VÖGLEIN WÄR

Ismeretlen költőtől

Dr. Vargha Károly fordítása

Robert SCHUMANN
(német; 1810–1856)

Non troppo presto
p

Si yo m pájaro túm

Len - nék csak víg ma - dár. Gyors szár - nyon
 Wenn ich ein Vög - lein wär; und auch zwei

vin - ne már Hoz - zád a vágy,
 Flüg - lein hätt', flög' ich zu dir,

vin - ne már Hoz - zád a vágy,
 Flüg - lein hätt', flög' ich zu dir.

Hoz - zád a vágy. S mert száll - ni
 flög' ich zu dir. weil's a - ber

Hoz - zád a vágy. S mert száll - ni
 flög' ich zu dir. weil's a - ber

4

7

Z. 3155

nem tu - dok, Ér - ted csak bú - su - lok, Sitt vá - rok
 nicht kann sein, weil's a - ber nicht kann sein, bleib' ich al -

nem tu - dok, Ér - ted csak bú - su - lok, Sitt vá - rok
 nicht kann sein, weil's a - ber nicht kann sein, bleib' ich al -

10

rád! Mesz - sze, ha tá - vo - zom, Ott is ró - lad
 hier. Bin ich gleich weit von dir, bin ich doch im

rád! Mesz - sze, ha
 hier. Bin ich gleich

14

ál - mo - dom, Lány han - god hiv, Lány han - god
 Schlaf bei dir, und red' mit dir, und red' mit

tá - vo - zom, ott is ró - lad ál - mo - dom, Lány han - god
 weit von dir, bin ich doch im Schlaf bei dir - und red' mit

18

hív, S még - is, ha éb - re - dek,
 dir. Wenn ich er - wa - chen thu.'

hív, S még - is, ha éb - re - dek,
 dir. Wenn ich er - wa - chen thu.'

22 Ped. *

ritard. Ár - va e szív! So - ha éj már
 bin ich al - lein. Es ver - geht kein'

ritard. Ár - va e szív! So - ha éj már
 bin ich al - lein. Es ver - geht kein'

ritard. *a tempo*

25 Ped. *

nyug - tot nem ad! Szi - vem éb - red. föl - ri - ad.
 Stund' in der Nacht, da mein Her - ze nicht er - wacht.

nyug - tot nem ad! Szi - vem éb - red. föl - ri - ad.
 Stund' in der Nacht, da mein Her - ze nicht er - wacht.

28

Tü - ze ér - ted ég, Tü - ze ér - ted.
und an dich ge - denkt, und an dich ge -

Tü - ze ér - ted ég, Tü - ze ér - ted
und an dich ge - denkt, und an dich ge -

31

ég, Sok - e - zer - szer em - le - get,
denkt, dass du mir viel tau - send - mal,

ég, Sok - e - zer - szer em - le - get,
denkt, dass du mir viel tau - send - mal,

34

Mi - vel ár - va szí - ve - det Rám biz - tad régl
tau - send - mal dein Herz ge - schenkt, dein Herz ge - schenkt.
ritard.

Mi - vel ár - va szí - ve - det Rám biz - tad régl
tau - send - mal dein Herz ge - schenkt, dein Herz ge - schenkt.
ritard.

37

Vier Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Johannes Brahms, Op. 43
(Veröffentlicht 1868)

1. Von ewiger Liebe

Mäßig

Singstimme

Pianoforte

P

Oscuro, que
Dun - kel, wie

6 oscuro es el bosque y el campo. Está ya anocheciendo ahora cala el
dun - kel in Wald und in Feld! A - bend schon ist es, nun schwei - get die

12 mundo En ningún sitio luces se ven, ni humo
Welt. Nir - gend noch Licht und nir - gend noch Rauch, ja,

2

18 y la abondra se calla ahora
und die Ler - che sie schwei - get nun auch.



23 Viene de la aldea un muchacho
Kommt aus dem Dor - fe der Bur - sche her - aus,



29 dando el camino a su Amada hacia su casa la conduce por
gibt das Ge - leit der Ge - lieb - ten nach Haus, führt sie am



35 los matorrales del prado habla mucho y de muchas cosas
Wei - den - ge - bü - sche vor - bei, re - det so viel und so man - cher



41 El día: Si sientas tu³
 lei: "Lei - dest du

46 vergüenza y entristeces tu Si te avergüencas por
 Schmach und be-trü - best du dich, lei - dest du Schmach von

51 culpa mía el amor separese vebe -
 an - dern um mich, wer - de die Lie - be ge - trennt so - ge -

56 mente rápido que nos. anteriormente fue unidos
 schwind, schnell wie wir frü - her ver - ei - ni - get sind.

mf
poco più f

habla la muchacha, la muchacha habla : Nuestro

79 **Ziemlich langsam**

Spricht das Mäg - de - lein, Mäg - de - leinspricht: "Un - ser - re

84 *pp dolce*

amor se romperá jamás *f*ijo es el Acero y

Lie - be sie tre - net sich nicht! Fest ist der Stahl und das

poco animato e cresc.

89 *mf*

nuevo también nuestro amor es sólido más

Ei - sengar sehr, un - se - re Lie - be ist fe - ster noch

94 *dim.* *poco rit.*

mehr.

99 *hierro y acero pueden forjarse nuestro amor quien*
 Ei - sen und Stahl, man schmie - det sie um, un - se - re Lie - be, wer

pp dolce

105 *mutara lo poco animato e cresc. se sabe decir*
 wan - delt sie um? Ei - sen und Stahl, sie kön - nen zer -

p poco animato e cresc.

110 *Tir (tenida)*
 gehn, un - se - re Lie - be, un - se - re Lie - be muß

f

115 *para siempre de pie*
 e - wig, e - wig be stehn!"

f molto rit.

Wolf
Wie viele Zeit verlor ich, dich zu lieben!
(Anon., trans. Heyse)

Sehr gehalten (♩ = 52)

Wie vie-le Zeit verlor ich, dich zu lie-ben!

hätt' ich doch Gott geliebt in all der Zeit. Ein Platz in Pa-ra-dies

— wär' mir ver-schrie-ben, ein Heil'-ger süs-se dann an mei-ner Seit.

p *mf* *pp* *f* *p* *mf* *mf* *mf* *p*

immer etwas drängend

Und weil ich dich geliebt, schön frisch Gesicht, verscherzt' ich mir des Pa-ra-

nachlassend

die - - ses Licht, und weil ich dich ge-liebt, schön Vei - ge-lein,

I Zeitmass

etwas bewegter

komm' ich nun nicht ins Pa - ra - - - dies hin - - - ein.

poco ritardando

6. Des Antonius von Padua Fischpredigt Saint Anthony's Sermon to the Fishes

English translation by Maria Pelikan

Gustav Mahler

Behäbig, mit Humor (*Im Anfang* ♩ = 188)
Complacently, with humor (At the beginning ♩ = 188)

pp

Musical score for the piano introduction, featuring a treble and bass clef with a 3/8 time signature. The music is in B-flat major and begins with a series of chords and moving lines.

An - to - nius zur Pre - digt die Kir - che find't
While preach - ing, Saint An - ton' The church found a -

Musical score for the first line of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs).

le - dig! Er - geht zu den Flüs - sen und pre - digt den Fi - schen! Sie
ban - doned. He goes and he preach - es To cold blood - ed crea - tures. The

sempre stacc.

Musical score for the second line of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The instruction *sempre stacc.* is written below the piano part.

er

schlag'n mit den Schwänzen! Im Son - nen-schein glän-zen, im Son - nen-schein, Son - nen-schein
 fish - es come swim-ming All slip - p'ry and shim-m'ring, All slip - p'ry and shim-m'ring — And

stacc.

glän-zen, sie glän - zen, sie glän - zen, glän - zen!
 shim-m'ring and shim - m'ring and shim - m'ring, shim - m'ring. Die
 The

dim. *pp*

Karp - fen mit Ro - gen seind all hier - her zo - gen; hab'n d'Mäu - ler auf - ris - sen, sich
 carp and the floun - der With eyes get - ting round - er, Their scales and tails glis t'ning De -

Zu - hör'n's be - flis - sen.
 vout - ly are lis - t'ning.

p

Kein Pre-digt nie - ma - len den
 The- floun-ders had - nev - er Heard a

pp

stacc.

Fi - schen so - g'fal - len! (mit Humor)
 ser - mon so - clev - er! (with humor)

2 1 2 3 4 5

mf

p

Spitz -
 The

pp

stacc.

go - sche - te Hech - te. die im - mer - zu fech - ten, sind ei - lends her - schwommen, zu
had - dock and perch - es Can't vis - it - the church - es. They swim a - long fast - er To

hö - ren den From - men! Auch je - ne Phan - ta - sten, die im - mer - zu fa - sten. die
hear from the mas - ter. And e - ven that sin - ner Who nev - er eats din - ner - The

Stock - fisch ich mei - ne, zur - Pre - digt er - schei - nen! Kein -
cod I re - fer to - Is - hur - ry - ing there, too. The -

Pre - digt nie - ma - len den Stock - fisch so - g - Tal - len! (mit
cod - fish had - nev - er Heard a ser - mon so - clev - eri (mit
parody)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and accents. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. It features a treble staff with a complex melodic passage and a bass staff with a more active accompaniment. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte).

The third system shows a change in dynamics with the marking *pp* (pianissimo). The treble staff has a melodic line with slurs, while the bass staff has a rhythmic accompaniment.

The fourth system concludes the page. The treble staff has a melodic line that ends with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The text "Gut The" is written above the treble staff.

Aa - le und Hau - sen die Vor - neh-me schmau-sen, die selbst sich be -
 blow - fish and blue - fish, The most tried and true fish With all their de -

que - men, die Pre - digt ver - neh - men! Auch Kreh - se, Schild - kro - ten, sonst
 scend - ants Are danc - ing at - tend - ance, The tur - tles and shell - fish Are

(cantabile)
 lang - sa-me Bo - ten, stel-gen ei - lig vom Grund, zu hö - ren die-sen
 fre - quent-ly self - ish, But with - out a com - plaint They lis - ten to the

Mund! Kein Pre - digt nie - ma - len
 saint. The tur - tles had nev - er

den Kreb - sen so - g'fal - len! Fisch' gro - sse, Fisch' klei - ne! Vor -
 Heard a ser - mon, so - clev - er! The fat fish and spare fish, The

nehm' und ge - mei - ne, er - he - ben die Kö - pfe wie ver - ständ' - ge Ge - schö - pfe!
 com - mon and rare fish At - tend to the preach - er Like in - tel - li - gent crea - tures.

Auf Got - tes Be - geh - ren die
 As - God - in His - wis - dom Com -

Pre - diet an - hö - ren! (mit Humor)
 mands them to - lis - ten. (with humor)

Krebs' geh'n zu - rik - ku, die Stock - fisch' bleib'n dik - ke, die Karp - fen viel
 cray - fish still si - die, The carp re - main i - die. And none are less -

fres - sen, die Pre - digt ver - ges - sen, ver - ges - sen!
 rot - ten! The ser - mon's for - got - ten, for - got - ten!

Die
The

Pre - digt hat g'fal - len, sie blei - ben wie Al - len! Die Pre - digt hat
 ser - mon was clev - er, But they are as ev - er. The ser - mon was

g'fal - len, hat g'fal - len!
 clev - er, was clev - er.

Sérénade humoristique.

A.J. Vigil y Robles.

Gustavo E. Campa

Allegretto burlesco.

pp
ben stacc
cresc. poco

ff
cresc.

Si ma bel-le in-hu-mai-ne, Ir-ré-sis-ti-ble ai-mant, Se dé-ro-be hau-
O Königtum du ver-zeh-ten O Lieb mein treu-es Herz, Ver-spöt-ten leicht mein

pp
stacc
m.d.

Sirach fou Une mit mir treiben Schere Gott A-mor wird mich ra-chen, Mit
Schmach- ne Aux vœux de son a-mant, Puis - sent tou-tas les fi-ches, A-

cresc.
ff
accel.

Sérénade humoristique. Con grazia.

21
 Sei - nen Spi - zen Plo - len lei Herc wird er sich ste - chen
 mour, me bien ven - ger Et bat - tre mil - le bré - ches Dans son cœur trop lé -
 Uns Herz wird er dich ste - c Une amour wies - es

26
 her lei -
 her lei -

31
 A's Hecc Hwüß er dich ste - cwen, Und an - mer wird es hei - zen
 Et bat - tre mil - le bré - ches Dans son cœur trop lé - ger!

36
 len Könnst grau - sam du mich ne chen, Fern - en dich ac - ter
 Si mal - gré ma sup - pli - que Elle est sour - Je à ma voi - Et Soll's
 un poco agitato
 pp

Sérénade humoristique.

3

41

rit

bis - puis me fait la
Ein Ernt' ver - ste - hen?
ni - que Com - me el - le fit cent fois.
Sp. le... Kam! doch nur sein

45

pp

Puis - sent tou - tes tes
Mit der - mer wird es ja - chen, Mit sei - nen sat - zen Pfei - len M. -
Puis - sent tou - tes tes fle - ches, A - mour, me bien ven - ger, A -

49

se. - ren dit - ten Die - en in's floz - wird er dich
mour, me bien ven - ger. Et bat - tre mil - le bre - ches
ste - chen.

53

53

Dans son cœur trop lé - ger.
Wo - san cœur trop en lei - der

57

Et bat-tre mil-le bré-ches Dans son cœur trop lé-ger!

62

Lento

oppure

Dans son cœur trop lé-ger!

m.d.

Son Image

Ricardo Castro

Piano

Andante

pp

5

pp

Mes yeux sur son i - ma - ge se fix - aient tris - te -

Pno.

6

f *pp* *ppp*

ment. — Sou - dain, ce beau vi - sa - ge — S'est a - ni - mé, S'est a - ni -

9

legato e sempre p *col canto*

Pno.

13

dolcis. *pp*

me — dou - ce ment — Sou

Pno.

Son Image *poco a poco cresc.*

con espressione

front re-trou - ve ses char - mes Et me sou-rit jo - yeux. Sou -

Pno.

21

rire voi - lé de lar - - - mes Qui bril - lent dans ses

Pno.

24 *ff* *con passione*

yeux. Ah! I - ma - - - ge - que j'a -

Pno. *fff* *ff* *col canto*

26

do - - - re se - dois - - - mon - coeur é - per -

Pno.

Son Image *poco a poco cresc.*

con espressione

front re-trou - ve ses char - mes Et me sou-rit jo - yeux. Sou -

Pno.

21

rire voi - lé de lar - - - mes Qui bril - lent dans ses

Pno.

24 *ff* *con passione*

yeux. Ah! I - ma - - - ge - que j'a -

Pno. *fff* *ff* *col canto*

26

do - - - re se - dois - - - mon - coeur é - per -

Pno.

Son image

du He - lās com - ment croi - re en -

co - re com - ment croi - re en - co - re Qu'à ja - mais je l'ai per -

du Sans lui ma tris - te

vie Se fan - ne dans sa fleur... I - nu - ge lant ché -

ppp

dim.

dolcis.

ppp

pp

4/4

f *dim* *p* *pp* *del. us*

Son image: *pp*

rie ——— Viens te - po - ser viens te po - ser ——— sur mon

Pno.

pp *e con espressione*

coeur. ——— Ah! viens char-mer ma mi - sè ——— re. Et

Pno.

poco a poco cresc... *cresc.....*

par - les moi d'es - poir, D'e - xil fi - nit sur la

Pno.

ff

51

ter - re Je dois en - co - re le voir Ah! Jac -

Pno.

fff

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. It features four systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *f*, *dim*, *p*, *pp*, *del. us*, *pp e con espressione*, *poco a poco cresc...*, *cresc.....*, *ff*, and *fff*. The lyrics are in French and describe a scene where the speaker is looking at an image and expressing a desire to be with the person depicted. The piano accompaniment provides harmonic support and includes some arpeggiated figures.

54 *con espressione* *Son image* *sempre f* 5

cep - te - ma - sou - fran - ce. l'ex -

56

pè - re un prix glo - rieux. Pour - quoi pleu -

58 *accel.* *dolciss.*

rer - ton ab - sen - ce Qui m'at - tends au sein des

61 *fff con passione*

cieux m'at-tends au sein des cieux

con espressione Son image *tempo f* 5

54
 cep - le - ma - sont - fran - ce, Pes -

Pno.

56
 pé - re un prix - glo - rieux. Pour - quoi pleu -

Pno.

58 *accel.* *dolciss.*
 rer - ton ab - sen - ce Qui m'at - tends au sein des

Pno. *dolciss.*

61 *fff con passione*
 cieux m'at-tends au sein des cieux

Pno.

A la memoria de mi
hermano Luis.
Lentamente

La Visita

3 *unpiano*

P
Pa de ve - nit. Ven - drá i cuándo?...

P

Na sé. Muy pronto Escuché ya su voz re - mo - ta

P

sa - bi - sa das oi - go Abre la puerta,

P

P
al - ma, que no tenga que llamar y que esté dis - pues - to

P
Ped. * Ped. * Ped. *

No. 4. *Musiquista a la piz de mi abuelo, Musiquista, el mi mundo que lo
relaciona a todos, mundo lo de los, C.M.P.*

todo apa-ga-do el fo-gón, limpia la ca-sa y el blanco
 cirio de la fe en el fondo Ha de venir, Ven-

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "todo apa-ga-do el fo-gón, limpia la ca-sa y el blanco cirio de la fe en el fondo Ha de venir, Ven-".

drá. Calla-da-men-te me to-maré en sus brazos como la ma-dre al
 niño que robé cansa-do de correr bosques y sal-tar a-

Musical notation for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "drá. Calla-da-men-te me to-maré en sus brazos como la ma-dre al niño que robé cansa-do de correr bosques y sal-tar a-".

08-612209

royos

p.

p subito

Yo le diré en voz ba-ja: ¡bien veni-da! Y sin mie-do mi-a-somb-ro

p

P me-entre gar-a-el mis-terio *Le-nta-mente*

pp

(Parlato) *o-ros*
 Pen-sa-re en Dios y ce-rra-re los o-ros.

pp

II. Caminando

(Poema de Nicolás Guillen)

Moderato
BARITONO

Ca-mi-nan-do, ca-mi-
- nan-do, ca-mi - nan-do,
p Molto espress.
Voy sin rum - bo ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do
p Molto espress.
voy sin pla - ta ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do

voy muy tris - - te ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do —

cresc......

Con S.a......

² Es - tá le - - jos quien me es - pe - ra ca - mi - nan - do —

Quien me bus - ca es - tá muy le - jos ca - mi - nan - do —

y ya em - pe - - né mi gui - ta - rra, ca - mi - nan - do

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are "y ya em - pe - - né mi gui - ta - rra, ca - mi - nan - do". The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (p^{ff}).

Ay

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyric "Ay". The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. Dynamics include piano fortissimo (p^{ff}), mezzo-forte (mf), and forte (f).

Las pier - nas se po - nen du - ras,

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyric "Las pier - nas se po - nen du - ras,". The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (p^{ff}).

Ca - mi - nan - do Los o - jos ven des - de le - - jos,

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "Ca - mi - nan - do Los o - jos ven des - de le - - jos,". The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. Dynamics include piano fortissimo (p^{ff}).

ca - mi - nan - do _____ La ma - no a - ga - rra y no suel - ta,

color

ca - mi - nan do _____

Con 8^a.....

no sobreapoyar

Al que yo lo ja - lo a - prie - to, ca - mi - nan - do _____

E - se la pa - ga por to - dos, ca - mi - nan - do _____

A e - se

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'A e - se'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

le par - to el pes - cue - zo ca - mi - nan - do

The second system continues the vocal line with the lyrics 'le par - to el pes - cue - zo ca - mi - nan - do'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and melodic fragments.

*El hacer un movimiento
arraigado no significa tempo*

y aunque me pi - da per - dón me lo co - mo y me lo be - bo, me lo be - bo y

The third system features the vocal line with lyrics 'y aunque me pi - da per - dón me lo co - mo y me lo be - bo, me lo be - bo y'. The piano accompaniment includes triplets in the vocal line and chords in the piano part.

me lo co - mo ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do.

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics 'me lo co - mo ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do.'. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

Hoy no lució la estrella de tus ojos

Now from your eyes no longer shines the starlight

Salvador Novo*
English version by Willis Wager

Clas. _____
Adquis. _____
Proced. _____
Fecha _____
S. Carlos Chavez
1938

M1621
C 43
T47
v.2
J-2250
R-1626

Un poco mosso ♩ = 69

Voice *mf*

Hoy no lu - ció la es - tre - lla de tus o - jos.
Now from your eyes no long - er shines the star - light.

Piano *mp sempre legato*

mp *3* *mp* *3* *cresc.*

Náu - fra - go de mí mis - mo, hú - me - do del a - bra - zo de las
Wreck of my-self, torn ship - wreck, wet with the cold em - brac-es of the

mp *3* *p* *3* *cresc.*

Pochissimo meno mosso ♩ = 63

ou - das, lle - go a la a - re - na de tu cuer - po
bil - lows, I drift to your form, the sand - y sea - shore,

f *sempre legato*

*Words printed by special permission

Copyright, 1942, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured Derechos Internacionales Asegurados
Propiedad asegurada para la Republica Mexicana, 1942. Registrado conforme a la ley. Todos los derechos reservados
Printed in the U. S. A.

ced. poch. - -
poco

ced. 3 poch. - -
poco

mp non arpeggiato

en que mi pro-pia voz nom-bra mi nom-bre,
where but my own voice calls, nam-ing my own name,

Tempo primo ♩ : 69

pochiss. rubato

p
m.d. p legato
m.s. poco marc.

pochiss. rubato

en que to-do es do-ra-do y a-zul co-mo
where cre-a-tion is en-dued with gold and az-ure light

cresc. poco *a tempo* *poch. rubato -*
più f

cresc. poco *a tempo* *poch. rubato -*
più f

poch. rubato -
più f

un dí-a nue-vo y co-mo las es-pí-gas her-
like a day new-born, and like the grow-ing wheat-heads, so

cedendo poco *f sempre* *liberamente* *a tpo.*
mf : 69

cedendo poco *f sempre* *liberamente* *a tpo.*
mf : 69

cedendo poco *f sempre* *liberamente* *a tpo.*

mé-ti-cas, per-fec-tas y ca-lla-das. En
light-ly closed, so per-fect, and so si-lent. In

39003

mp cedendo pochiss.

ti mi so - le - dad se re - con - ci - lia pa - ra pen -
 you my sol - i - tude stays un - com - pan - ioned, that it may
cedendo pochiss.

mp *p*

a tempo *mf* *sostenuto*

sar en ti. To - da ha mu - da - do el se - re - no ca -
 think of you. All my life is al - tered by the qui - et - ing

a tempo *sostenuto*

poco *mf legato*

BIBLIOTECA NACIONAL DE MÚSICA

p *più sostenuto* *a tempo ma senza rigore*
poco a poco cresc.

lor de tus mi - ra - das en fer - vo - ro - sa ma - du -
 warmth of your fair glanc - es and finds ma - tu - ri - ty and

più sostenuto

p *mp cresc.*

39603

39603 R.1626

f *ampiamente* *poch. rubato cedendo Poco sostenuto*

-pla-ya de des-nu - dez, tie - rra al - can - za - da que de - vuel - ve -
 it is the leaf-less shore, land at last re-cov-ered, now re-turn-ing -

f *ampiamente* *poch. rubato cedendo*

— en mi - ra - das tus es - tre - llas. —
 — your clear star-light in your glanc - es. —

poch. rubato *ced.*

mp *mf*

Tempo primo ♩ = 69 *cedendo poco*

mf *mp*

¿A qué la flor per - di - da que mar - chi - tó — tu es -
 For what de-sign the lost flow'r, which you by wait-ing have

ten. a tempo *cedendo poco*

ten. *mf* *mp*

N. 2050
V. 1626

39603

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
BIBLIOTECA

f a tempo

pe - ra, que dis - per - só el Des - ti - no? —
with - ered, which fate by will - ing has scat - tered? —

a tempo *meno rubato* *ritando*

f *marc.* *cresc.*

Muñoz sostenuto ♩ : 50

ff *ff sempre*

Mi o - fren - da es to - da tu - ya en la si - mien - te
All of my of - fring is yours, wrapped in the ker - nel

ff *ff sempre*

ritenuto

que se - ca - ron los ra - yos de tus so - les.
which your two eyes here blight ed with their shin - ing.

ritenuto

J-2450
M-1125

ESTE MATERIAL
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

Con aromas de mirra.

Pbro. D. Manuel Muñoz.

F. Aguilera y M. Bernal Jiménez.

Con a-ro-mas de mi - rra per-fu-mó se el Cal-va - rio cuan-do a-brió su nec-ta - rio

des-ma-ya-da la flor. Fue de mi-rra su a-ro - ma con ser E-lla a-su-ce - na

The musical score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line features several triplet markings (3) over groups of notes. The piano accompaniment includes chords and single notes, with some triplet markings in the right hand.

2
7

doloroso

pe-ro es-ta-ba de lá-gri-mas lle - na a a-mar - gu - ras tras - cien - de cuan-do

11

Andante devoto

llo - ra cuan-do llo - ra el a - mor! Que al rom-per - se mi pe - cho, de sus

16

cul - pas con - tri - to, ¡Oh do - lien - te Ma - ri - al, con los tu - yos se

21

straziante

mez - cle, co-mo a-ro-ma ex-qui - si - to, mi do - lor, Ma - dre

24

dolcissimo *perdenosi*

mí - a, mi do - lor, Ma - dre mí - a.

A Rufino Montero
Tema para un nocturno

Poema de Carlos Feilicer

Música de Carlos Jiménez Mabarak

1 *Modesto*

Baritone

Piano

4 *p*
Cuan - do ha - yun ta - li - do... del re - loj to - das... las hor -

7 *f* *p*
mi - gis... y se a - bus por fin... la... puer - ta de la so - la -

10 *f* *mp* *con espansione*
dad... la... ya... no me en - con - tre - ra. Me bus ca -

cresc.

2

13

rí ca - tre los ár - boles, en lo - que.

Detailed description: This system contains measures 13 and 14. The vocal line is in a soprano register, starting with a half note 'rí' followed by a quarter note 'ca', a half note 'tre', a quarter note 'los', a half note 'ár', a quarter note 'boles,' and a half note 'en', followed by a quarter note 'lo' and a half note 'que.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

15

ci - das por el sí - clo de e - sa co - sa tras o - tra.

mp

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The vocal line starts with a half note 'ci', a quarter note 'das', a half note 'por', a quarter note 'el', a half note 'sí', a quarter note 'clo', a half note 'de', a quarter note 'e', a half note 'sa', a quarter note 'co', a half note 'sa', a quarter note 'tras', and a half note 'o - tra.' The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *mp* is present above the vocal line in measure 16.

17

No mucha ha - ci en tal - ti - pla.

f

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. The vocal line starts with a half note 'No', a quarter note 'mucha', a half note 'ha', a quarter note 'ci', a half note 'en', a quarter note 'tal', a half note 'ti', and a half note 'pla.' The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *f* is present above the vocal line in measure 17.

18

ni - da - da - ni - la - de - sin - da - do - la en la.

dim.

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The vocal line starts with a half note 'ni', a quarter note 'da', a half note 'da', a quarter note 'ni', a half note 'la', a quarter note 'de', a half note 'sin', a quarter note 'da', a half note 'do', and a half note 'la', followed by a quarter note 'en' and a half note 'la.' The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *dim.* is present above the vocal line in measure 18.

21 *allarg.* *a tempo*
fun - to - de - na - so - na.

22 *p dolce*
Es - toy per - den - do el fru - to del in - som - nio con la

23 *cresc.*
ma - no a cu - chi - lla - da por el a - zar. Y la ca - sa es - tá a - bier - ta de - tal

24 *allarg.* *a tempo* *mf* *dim.* *mp*
ma - do, que la mar - te ya no me en - con - tra - rá. Y ha de dur -

4

32

car - me so-bre las ár - boles y en las ma - bes. (Piv so-y co-lor la voz, la voz en-com - de-

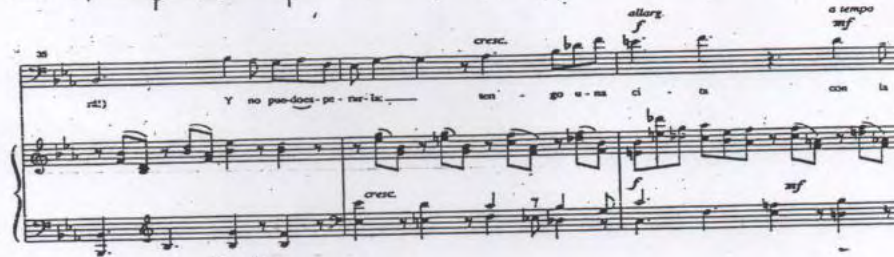


34

rit.) Y no pue-das pa - rer la — sen - go a ma - ci - ta con la

allarg. *f* *a tempo* *mf*

cresc. *f* *mf*



36

vi - da — a las le - ces de un can - tar.

dim. *p*



38

Un poco agitato *mf*

Se a - yan pa - son — ¿muy to - jos? —



4

to - da - va hay tien - po hay tien - po des - ca - per.

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with the lyrics 'to - da - va hay tien - po hay tien - po des - ca - per.' The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

8

Pa - ra mi - br - la no - che sus lu -

This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics 'Pa - ra mi - br - la no - che sus lu -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

12

ce - ros, un bes - do con de som - bras ca - yé - so - bre la

This system contains measures 9 through 12. The vocal line continues with the lyrics 'ce - ros, un bes - do con de som - bras ca - yé - so - bre la'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

16

mar. *allarg.* *f* Ya la san - gre con - tra el co - ra - zón se - cre - ta.

This system contains measures 13 through 16. The vocal line continues with the lyrics 'mar. *allarg.* *f* Ya la san - gre con - tra el co - ra - zón se - cre - ta.' The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

6

51

A - no - che - ce - tan - cla - ro - que me pec - do des - au - dar.

54

A - sí, cuando la maer - te ven - gas - bus - car - me - mi ro - pa.

57

so la - maer - te en - con - tra - sí.

Tipografía musical: José Juan Hernández

1988

rester fotografías de man
4 Hely nija

www.cursera.com

Canción de jinete

Poema de FEDERICO GARCIA LORCA

Música de SALVADOR MORENO

poema leído, hablado

Lento $\text{♩} = 60$
p como de lejos

Allegro $\text{♩} = 120$

Cór - do - ba. Le - ja - na y so - la.

© Copyright 1954 by Salvador Moreno

5

mf
Ja - ca ne - gra,
caballo de poca rizada, yeg

sfz *mf*

lu - na gran - de, ya - cei - tu - nas en mi al - for - ja.
talera, saco oloka

Lento (♩ = 60)
p
Aun - que se - pa los ca - mi - nos yo nun - ca lle - ga - ré a

ff *p*

rall. **Allegro** (♩ = 120) *mf*
Cór - do - ba. Por el lla - no, por el vien - to,

p *mf*

ja - ca ne - gra, lu - na ro - ja.

Lento (♩ = 60) *mp* *sellado abajo = pesado*

La muer - te me es - tá mi - ran - do des - de las to - rres de

Lento pero sin acortar

cuider que no se abra ni se acorta Allegro (♩ = 120)

Cór - do - ba.

pp stringendo *ff*

f liberamente

¡Ay - qué ca - mi - no tan lar - go!

ff

mf liberamente
¡Ay— mi Ja-ca va-le - ro - sa! ¡Ay—
f ⁷ li-

beramente
— que la muer-te me es - pe - ra, *mf poco rit.* an - tes de lle-gar a Cór-do-ba!
ff

a tempo
p *dim. e rall. poco a poco*

Lento (♩ = 60)
pp como de lejos
Cór - do - ba. Le - ja - na y so - la.
pp

ANEXO 3

CANCIONES DE PONCE, JIMÉNEZ MABARAK Y MORENO

Cuadros sinópticos¹⁶³

A. MANUEL M. PONCE

FASE	ETAPA	OBRAS PARA VOZ Y PIANO	AÑO ¹⁶⁴
Romántica	1891-1904	---	---
	1905-1924	<i>Sperando, sognando</i> (Francesco Bongiovanni)	1905
		¡Aleluya! (Luis G. Urbina)	1909
		<i>Breit über mein Haupt</i> (Adolf F. Graf von Schack)	1911
		Estrellita	1912
		Lejos de ti	ca. 1915
		<i>La mort</i> (Rabindranath Tagore)	1921
Moderna	1925-1932	<i>Two songs</i> (Rabindranath Tagore)	1925
		I plucked your flower, o world! One morning in the flower garden	
		Tres poemas de Lermontow	1926
		Les étoiles L'ange La bohémienne	
		Tres poemas de Mariano Brull	1927-1931
		Granada Por el ir del río Verdehalago	
		<i>Poésies chinoises</i> (de <i>La flûte de jade</i> , Franz Toussaint)	1931-1932
Les deux flûtes Petite fête L'orage favorable Nocturne La calamité			

¹⁶³ Resumen: Alfredo Mendoza M., 14.V.2017.

¹⁶⁴ Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce, a bio-bibliography*. Praeger, Westport, Connecticut – Londres, 2004, pp. 76-87.

1933-1948	Cuatro poemas melancólicos	1931-1935
	Poema de primavera (<i>José D. Frías</i>) Le nuage (<i>Mathilde Pomés</i>) Poème LXVIII (<i>Condesa de Noailles</i>) La visita (<i>Luis G. Urbina</i>)	
	Cuatro poemas de Francisco A. de Icaza	1936-1937
	De oro La sombra La fuente Camino arriba	
	Seis poemas arcaicos	ca. 1938
	Más quiero morir por veros (<i>Juan del Encina</i>) Zagaleja del casar (<i>Anónimo</i>) De las sierras donde vengo (<i>Pedro Juan Aldomar</i>) Sol, sol, gi, gi (<i>Alonso [¿de Plaja?]</i>) Desciende al valle (<i>Anónimo</i>) Tres morillas (<i>Diego Fernández / Anónimo</i>)	
	Tres poemas de Enrique González Martínez	ca. 1939
	Nocturno de las rosas Onda Despedida	

B. CARLOS JIMÉNEZ MABARAK¹⁶⁵

Canción banal	<i>Anacreonte</i>
La canción de la pilmama	<i>Alfonso Cravioto</i>
¡Ay! Sevillana	<i>Federico García Lorca</i>
Tres poemas de Jorge González Durán	
Sueño	
Canción desesperada	
Tango	
Ven a mirar la luna	<i>Carlos Jiménez Mabarak</i>
De tu recuerdo	
Dos canciones breves	
Queja	
Canción de primavera	
Dos canciones arcaicas	
Por mirar su hermosura...	<i>Marqués de Santillana</i>
Puse la vida en poder...	<i>Juan del Encina</i>
Epitafio	<i>Elías Nandino</i>
Vivo un miedo	
Décimas mortales	
Poema del río	
Tema para un nocturno	<i>Carlos Pellicer</i>
Dos Lieder sobre una serie dodecafónica	
Cerré mi puerta al mundo	<i>Emilio Prados</i>
Nocturno	<i>Rafael Solana</i>
Cunera del monte	<i>Carlos Luis Sáenz</i>
Seis canciones para cantar a los niños	
Din, don	
La casa	
La vieja Inés	
Ron-ron	
El niño azul	
El alacrán	
Estancias nocturnas	<i>Xavier Villaurrutia</i>

¹⁶⁵ Por orden alfabético de apellidos de los poetas (hasta donde es posible).

C. SALVADOR MORENO

Canciones publicadas:¹⁶⁶

Canción del naranjo seco	<i>Federico García Lorca</i>	1938
Canción de jinete		1938
Alba		1938
Verlaine		1939
Cancioncilla del primer deseo		1938
Canción tonta		1938
Violetas	<i>Luis Cernuda</i>	1942
Mutabilidad		1950
Al silencio	<i>Ramón Gaya</i>	1939
Una paloma	<i>Emilio Prados</i>	1941
Nana del sueño que busca niña	<i>Rafael Santos Torroella</i>	1956
Nana para un niño que se llama Rafael		1956
Canción de la barca triste	<i>Edmundo Báez</i>	1940
Cementerio en la nieve	<i>Xavier Villaurrutia</i>	1944
Olvido	<i>Octavio Paz</i>	1944
Poema	<i>Rafael Solana</i>	1941
Definición	<i>Josefa Murillo</i>	1937
Fugaces		1947
No nantzin	<i>José María Bonilla</i>	1949
Ihcuac tlaneci		1949
To ilhuicac tlahtzin		1950
To huey tlahtzin Cuauhtémoc		1950
Culpa debe ser quereros	<i>Garcilaso de la Vega</i>	1940
Nadie puede ser dichoso		1940
Cortar me puede el hado	<i>Fray Luis de León</i>	1941

¹⁶⁶ *Canciones de Salvador Moreno*, Editorial RM, Barcelona, 1963. No se consideran aquí dos fragmentos de la ópera *Severino*: “Desde que estou retirando” (pp. 70-73) y “Nunca esperei muita coisa” (pp. 74-77).

Canciones inéditas:

Melodía en Fa ¹⁶⁷	¿?	¿?
¡Afuera, afuera, ansias mías! ¹⁶⁸	<i>Sor Juana Inés de la Cruz</i>	¿?
Visión de Anáhuac	<i>Carlos Pellicer</i>	¿?
Ave Maria		¿?
En los almendros precoces	<i>Juan José Domenchina</i>	1939

¹⁶⁷ Incluida (sin datos) en el DC *Salvador Moreno, el hombre y sus canciones*. Jesús Suaste, barítono; Alberto Cruzprietto, piano. Quindecim Recordings, 1998.

¹⁶⁸ Registrada como ms., al igual que las tres siguientes, dentro del catálogo del compositor (elaborado por Ricardo Miranda) en Moreno, Salvador. *Detener el tiempo, escritos musicales*. INBA-CENIDIM, México, 1996, pp. 195-196.