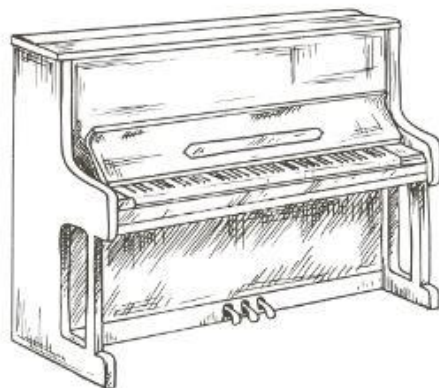


*Musicalización de una
selección de poemas
románticos de
Rafael Pombo*

Sebastián Mauricio Bareño Martínez



Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Música

**MUSICALIZACIÓN DE UNA SELECCIÓN DE POEMAS ROMÁNTICOS
DE RAFAEL POMBO**

SEBASTIÁN MAURICIO BAREÑO MARTÍNEZ

Código: 2013275001

CC. 1030662337


Asesor:

JAVIER ILLIDGE JÁCOME

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C, COLOMBIA


2020

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Educación al servicio de la sociedad</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES.
Título del documento	MUSICALIZACIÓN DE UNA SELECCIÓN DE POEMAS ROMÁNTICOS DE RAFAEL POMBO
Autor(es)	BAREÑO MARTÍNEZ, SEBASTIÁN MAURICIO
Director	ILLIDGE JÁCOME, JAVIER
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2020, 113 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN.
Palabras Claves	Canción académica, musicalización, interpretación, poemas románticos, Rafael Pombo, canto.

2. Descripción
<p>El trabajo de grado que se propone da cuenta de la musicalización de algunos poemas de Rafael Pombo en estilo de canción académica, en pro de ayudar a la interpretación de los cantantes en formación que se estén acercando a ese género. A partir de los análisis tanto musicales como literarios se genera la composición y el autor hace recomendaciones a los intérpretes, puestas en las partituras como herramienta para facilitar la interpretación.</p>

3. Fuentes
<p>Burkholder, J., Grout, D., & Palisca, C. (2008). <i>A history of western music (7 edition)</i>. Madrid: Alianza Editorial.</p> <p>Calzadilla Nuñez, R. (1998). <i>El canto y sus "secretos"</i>. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.</p> <p>Canuyt, G. (1958). <i>La voz</i>. Buenos Aires: Edicial.</p> <p>Fischer Diskeau, D. (1989). <i>Hablan los sonidos, suenan las palabras</i>. Madrid: Tumer.</p> <p>Orjuela, H. (1970). <i>Poesía inédita y olvidada</i>, Tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.</p> <p>Orjuela, H. (1975). <i>La obra poética de Rafael Pombo</i>. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.</p> <p>Plunket Greene, H. (1956). <i>Interpretation in song</i>. Londres: Macmillian and Co, limited.</p> <p>Robledo, B. (2005). <i>Rafael Pombo: La vida de un poeta</i>. Bogotá: Ediciones B Colombia.</p> <p>Robledo, B. (2013). <i>Rafael Pombo: Ese desconocido. Antología</i>. Bogotá: Random House Mondadori.</p> <p>Stevens, D. (1990). <i>Historia de la canción</i>. Bogotá: Taurus Humanidades.</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos

El trabajo se desarrolla en cuatro capítulos. El primer capítulo aborda los preliminares de la investigación relacionado con los objetivos, la pregunta de investigación y la justificación. El segundo capítulo aborda los antecedentes investigativos y los referentes conceptuales con respecto a Rafael Pombo y Canción académica. El tercer capítulo aborda la metodología usada, donde se encuentran los análisis musicales y literarios. El cuarto capítulo son las recomendaciones metodológicas con respecto a la interpretación de las canciones compuestas en este trabajo.

5. Metodología

Investigación - creación

6. Conclusiones

Entender-comprender-sentir-expresar son los pasos necesarios que se hacen para interpretar. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estas palabras, aunque ya son conocidas, no se deben dar por sobrentendidas por cuanto esto no es en absoluto algo superficial. Hay toda una interiorización que es necesario hacer, empezando por un trabajo de mesa para entender un poema, como lo que se planteó en este proyecto con los textos de Pombo, que en este caso fue para musicalizarlos, pero que es en todo caso un estudio necesario para todo cantante.

Realmente el significado del poema, conociendo su aspecto histórico y contextual en la vida de quien lo escribe, ayuda al cantante a enriquecer el proceso interpretativo, ya que no es lo mismo sólo tener la letra del poema de la canción en cuestión, que tener toda la información del contexto en el que surge dicho poema. Ahora bien, es cierto que no siempre se encuentra detallada toda la información, pero lo poco o mucho que se encuentre servirá definitivamente para la interpretación.

Elaborado por:	SEBASTIÁN MAURICIO BAREÑO MARTÍNEZ
Revisado por:	Javier Illidge Jácome 

Fecha de elaboración del Resumen:	26	02	2020
--	----	----	------

AGRADECIMIENTOS...

En primer lugar debo agradecer a la vida porque ha permitido realizar este trabajo, que aunque hubiera parecido arduo, nada es más gratificante que retarse a uno mismo y lograr el objetivo alcanzado, por más lento o rápido que se pueda hacer, aún más cuando se realiza con gusto e interés por la investigación que se llevó a cabo.

Evidentemente este trabajo no hubiera podido ser realizado sin el apoyo de todas las personas que aportaron su grano de arena a mi investigación, empezando por mi asesor Prof. Javier Illidge, que con mucho esmero entregó su conocimiento y tiempo a la realización de este proyecto, guiándome y escribiendo conmigo, sin él seguramente el proyecto no hubiera podido llegar al punto al que hoy llego. También Santiago León Galindo aportó su conocimiento en la revisión teórica de las canciones, a las que empeñó bastante de sí para que estas quedaran lo más perfectas posible; en muchos sentidos. Él hizo las veces de arreglista y de editor, trabajo que un compositor debe contemplar para presentar una propuesta, y que mejor que esta hubiera sido la oportunidad para trabajar con tan buen músico.

Debo agradecer a Carlos Chísica por aportar su conocimiento como literato al análisis literario de los poemas de Pombo, que nutrió bastante la comprensión de los textos. Por otra parte, mi familia que con inmenso amor siempre me apoyó en cualquiera de las instancias del proyecto; ya sea en alguna información o algún apoyo moral. Y en últimas a la Universidad Pedagógica Nacional y a todo su equipo docente, que es mi alma mater y que me ha brindado la formación como músico, cantante y pedagogo; que con mucha seguridad seguiré nutriendo.

RESUMEN

Entender las palabras que se interpretan es la parte más importante para un cantante, sobre todo para el que se encuentra en formación. En el programa de canto se trabaja el género vocal “canción académica” y suele estar en diferentes idiomas por lo que usualmente, los estudiantes no pueden traspasar la barrera idiomática para interpretar.

El trabajo busca acercar al cantante en formación a la canción académica a través de la musicalización de cuatro poemas románticos de Rafael Pombo (Sueños I y II, Aire, Melancolía) con recomendaciones interpretativas que el compositor hace, teniendo en cuenta que él como cantante, pasó por la experiencia de interpretar repertorio de la canción académica.

ABSTRACT

Understanding the words or lyrics that are uttered or sung, is the most important facet for a singer, even more when they are in the formation process. In the programme of singing as main instrument, the vocal genre “academic song” is worked on and they are usually written in different languages, therefore, it is sometimes difficult for students to overcome the linguistic (language) barriers so they can interpret properly.

This research seeks to bring the singer in formation, closer to the academic song through the musicalization of four romantic poems by Rafael Pombo namely Dreams I and II, Air, and Melancoly (in Spanish *Sueños I y II, Aire y Melancolía*) including some recommendations for interpretation that the composer/author of this work suggests, taking into consideration the experiences taken from his own interpretation learning process of the academic song repertoire.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I - PRELIMINARES	11
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	13
1.3 OBJETIVOS	13
1.4 JUSTIFICACIÓN	14
CAPÍTULO II - MARCO TEÓRICO	17
2.1 ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS	17
2.2 REFERENTES CONCEPTUALES	21
2.2.1 Rafael Pombo	21
2.2.3 Lied – Canción Académica	35
CAPÍTULO III - METODOLOGÍA	43
3.1 ANÁLISIS MUSICAL	44
3.2 ANÁLISIS LITERARIO	58
CAPÍTULO IV - RECOMENDACIONES METODOLÓGICAS	67
CONCLUSIONES	84
REFERENCIAS	87
ANEXOS	89
A. CANCIONES COMPUESTAS	89
B. CANCIONES ANALIZADAS	101

TABLA DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1. Foto de Rafael Pombo junto a un manuscrito con su firma, que aparece en el libro de Héctor Orjuela: “Poesía inédita y olvidada Tomo I”</i>	21
<i>Ilustración 2 Manuscrito de un poema firmado por Rafael Pombo.</i>	24
<i>Ilustración 3. Primera página de una publicación del periódico “La siesta”</i>	25
<i>Ilustración 4 Ilustración de Simón el bobito en la primera edición de</i>	26
<i>Ilustración 5.Fragmento del poema El Niágara, encontrado en la antología realizada por Beatriz Helena Robledo.</i>	28
<i>Ilustración 6. Publicidad sobre la presentación de la ópera Florinda en el año 2013.</i>	30
<i>Ilustración 7. Franz Schubert acompaña en el piano a una cantante.</i>	35
<i>Ilustración 8. Dibujo a sepia por Mortiz von Schwind (1868). Schubert se encuentra en el piano acompañando al cantante Johann Michael Vogl, que se encuentra a su derecha, durante una schubertiada, que era reunión que se realizaba en casa privada donde Schubert interpretaba sus propios Lieder o acompañaba a un cantante.</i>	39
<i>Ilustración 9. Retrato por John Lucie Lambert(1907) de Reynaldo Hahn.</i>	40
<i>Ilustración 10. Biarritz P.Frois (.ca 1885). Ernest Chausson.</i>	40
<i>Ilustración 11. Retrato por Eilif Petersen (1891) de Edvard Grieg.</i>	41
<i>Ilustración 12. Retrato por John Singer Sargent (.ca 1889) de Gabriel Fauré.</i>	42

LISTA DE TABLAS

<i>Tabla 1 Línea de tiempo Rafael Pombo (1833 – 1852)</i>	32
<i>Tabla 2 Línea de tiempo (1852 – 1873)</i>	33
<i>Tabla 3 Línea de tiempo (1872 – 1912)</i>	34

INTRODUCCIÓN

El canto, como rama de estudio en la música, es inmenso, por lo que muchos profesionales, estudiantes y/o personas que han elaborado su carrera empíricamente, se han preguntado por diversos factores que los hace intérpretes, músicos o simplemente personas que tienen una responsabilidad con la comunicación más directa por tener la capacidad de hablar.

Temas como la técnica para interpretar determinado estilo, los cuidados de la voz, el trabajo especial de una tesitura en particular, los formatos donde la voz es partícipe, entre otros, son tópicos definitivamente importantes para la formación de un cantante, sin importar el género de música que interprete. Sin embargo, hay un objeto que atraviesa a la mayoría de los problemas en el canto, que es el de la interpretación y es por el cual este trabajo se desarrollará.

El cantante al tener un texto que decir, tiene la responsabilidad de combinar eso que es dicho con la música expresada en canción. Los instrumentistas pueden transmitir un mensaje por medio de la música, a través de los sonidos y de las dinámicas, pero el cantante, además de contar con lo anterior, tiene la palabra propiamente dicha, por lo que no decir algo con las palabras sería dejar morir el significado por el que una música fue compuesta, por más sencilla que sea.

“¿Podría existir acaso una voz perfecta, es decir, un cantante perfecto que hubiese estructurado su carrera, ignorando la problemática de una interpretación verdaderamente artística?” (Calzadilla Nuñez, 1998, pág. 13). La anterior cita es una pregunta para reflexionar sobre el trabajo de la interpretación y que en este trabajo se abordará desde la perspectiva de la

canción académica, lo que en el canto lírico se conoce mejor como “*lied*” o “*mélodie*”, sólo para hablar de los casos alemán y francés porque cada país adoptó este estilo de canción para hacer referencia a la canción arte o canción culta, que son otros nombres que se le atribuyen.

Se toma para este trabajo el término “canción académica”¹ a razón de que en la mayoría de los planes curriculares en el área de canto en Colombia se maneja ese término para caracterizar una canción arte, generalmente se encuentra para designar específicamente una canción académica latinoamericana. Sin embargo, aunque “*lied*” y “*mélodie*” se encuentran separadas de aquel término en el plan de estudios, para este documento se trabajarán con el mismo término, ya que en su contexto también quieren traducir canción culta, arte y/o académica.

El trabajo conjunto de poema y música es realzar completamente el sentido literario que tiene un texto, en este caso en poemas escritos en prosa, que fueron los preferidos por los compositores románticos para musicalizar en canción. Cabe decir que no sólo los románticos son los que compusieron canción, pues los compositores clásicos fueron los primeros en hacerlo y los contemporáneos dieron más desarrollo a este género, al llevar este estilo en formatos más grandes, como coro y orquesta y/o solista y orquesta.

Como parte fundamental del cantante en formación, uno de los géneros vocales a estudiar es el que se presenta aquí y aunque en los demás géneros la interpretación es de igual preocupación, en este es todavía más, ya que el cantante sólo se vale de las

¹ No se desconoce que en los últimos años la academia ha acogido a la música popular en el estudio de lo que se conoce como “canción académica”. Sin embargo, para fines del trabajo expuesto no se cambiará el término, ya que es con este nombre por el que los investigadores de este género abarcan su documentación. En el capítulo II se enfatiza más sobre el término y sobre lo que este trabajo tomará para su estudio.

metáforas, símiles y otros elementos literarios para transformar esa música en comunicación y a su vez en sentimiento. Este trabajo se propone aportar a esa formación del cantante, aunque sea un poco, en cualquiera de los niveles que se encuentre, pues siempre habrá algo que falta por mejorar para cualquier persona en calidad de músico intérprete.

CAPÍTULO I - PRELIMINARES

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El poco acercamiento, usualmente, de los estudiantes de canto al género canción académica crea una carencia pedagógica, en el sentido de no saber cómo afrontar las canciones en sus propios idiomas. Relacionarse con la obra de nuestros poetas colombianos dentro de ese género, podría ser una primera vía para solucionar estos problemas, sin embargo, aunque no se desconoce la necesidad de estudiar otros idiomas para realizar convenientemente el repertorio de canción, que se encuentra en idioma italiano, alemán, francés, etc, este apenas es un primer paso para abordarlo.

Trabajar la canción académica y comprender las palabras, apuntarían entonces a mejorar la interpretación del cantante en formación y a acercarnos desde este género a poetas colombianos como Rafael Pombo, comprendiendo mejor la relación del texto con la música.

La canción académica es una pieza musical en otros idiomas a parte del español, generalmente para piano y voz, donde los dos tienen una gran importancia dado que buscan fundirse con el poema que será interpretado, lo que hace que el texto cobre un sentido propio y sea realmente significativo, entendido desde la parte de la expresión hablada y desde la parte musical (Cincinnati song initiative, 2020). Este es uno de los géneros para el aprendizaje del canto lírico. Por lo tanto, se está desaprovechando la oportunidad que este género representa a la hora de comprender el texto, la intención de la obra, las dinámicas que el intérprete tiene a su disposición y el juego de palabras que se pueden hacer en la canción; siendo así que la interpretación se

ve afectada porque el texto está en otros idiomas y los estudiantes poco dominio tienen sobre ellos.

Este género no hace parte de una ópera, es música de cámara, por lo que necesita una interpretación diferente. Hace una renuncia al “Bel canto”² que se requiere para la interpretación de la ópera, tiene una relación estrecha con el poema y está influenciado por las canciones populares, prominentemente de Alemania, pues es de allí de donde viene este género. A pesar de que los estudiantes tienen un acercamiento con canciones de poca dificultad, el texto sigue sin ser claro porque es una de las primeras experiencias para muchos estudiantes de canto. Para el aprendizaje se propone una serie de canciones que abarcan melodías sencillas, pensadas para que sean canciones de estilo romántico y en español, para hacer una mejor relación con el texto.

Hay que aclarar el término “Canción arte” como sinónimo de canción académica. Aunque estas canciones están basadas en el folklore y la tradición, no eran las mismas rearmónizadas³, sino que tenían un ímpetu más grande al ser fusión del poema y la música. Este movimiento provocó un impacto para los demás países, pues sirvió de inspiración para que los demás empezaran a trabajar en sus propias canciones. Para un cantante en formación, uno de los primeros problemas en afrontar es la falta de intención que se le da al texto, por lo que conocer sobre qué está interpretando es una necesidad como parte de una construcción del proceso a favor del disfrute de cantar el texto y entenderlo.

² Se refiere al virtuosismo que los cantantes debían desarrollar para interpretar papeles de ópera a finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX, como el uso de coloraturas y el trino, por ejemplo. El género de canción no utiliza ese tipo de elementos en las composiciones, pues la prioridad está en la palabra más que en la ornamentación y el embellecimiento.

³ Las canciones tuvieron sus orígenes en la canción popular (Volkslied), sin embargo, generalmente no eran las mismas canciones populares puestas con una armonía más sofisticada, aunque en algunos casos si se tomaban esas melodías populares, como lo realizó J. Brahms en *49 Deutsche Volkslieder* WoO 32. A ese tipo de canciones se les conoce por tal nombre (Volkslied) y hacen diferencia con Kunstlied. Lo anterior se explica a más detalle en el Capítulo II, en el apartado *Lied – Canción académica*.

El género es ajeno por el poco conocimiento y, al acercarse a él, se puede dar cuenta de valores patrios como lo hicieron los diferentes países que impactó este movimiento romántico. Esto puede ayudar a la interpretación, pues el conocer lo propio la puede hacer más honesta. En esta propuesta se quiere tomar al poeta Rafael Pombo, a razón de haber sido un poeta romántico muy importante para Colombia. Representar su poesía hace que el género no se sienta tan ajeno a los estudiantes, ya que al hacer parte del currículo se toma como un contenido para ser cumplido mas no interiorizado.

Como producto se pretende realizar la composición de cuatro canciones con poemas de Rafael Pombo (Sueños I y II, Aire, Melancolía), haciendo un análisis a algunas canciones de Franz Schubert, Ernest Chausson, Edvard Grieg, Reynaldo Hahn y Gabriel Fauré, con la finalidad de entender mejor el poema y ayudar al proceso del cantante lírico en formación.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué utilidad pueden tener las canciones, compuestas sobre poemas románticos de Rafael Pombo, como herramienta para propiciar el acercamiento de los cantantes en formación al trabajo de interpretación de la canción académica?

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 GENERAL

Relacionar el género “*Canción académica*” con los poemas de Rafael Pombo a través de su musicalización y la propuesta de interpretación para los cantantes en formación.

1.3.2 ESPECÍFICOS

- Analizar el trabajo compositivo de algunas canciones de Franz Schubert, Ernest Chausson, Edvard Grieg, Reynaldo Hahn y Gabriel Fauré para implementarlo en la musicalización de poemas.
- Entender cómo se puede mejorar la interpretación de una obra al conocer mejor el texto.
- Registrar el aprendizaje obtenido de la musicalización como parte de la formación personal del autor y como parte de un proceso de investigación-creación.
- Enfocar al cantante en formación en la interpretación a través de recomendaciones propuestas por el compositor.

1.4 JUSTIFICACIÓN

El acercamiento a la “canción académica” y entender el sentido del poema, ayudan a la interpretación en el cantante en formación, puesto que así reconoce que hay que tener una relación estrecha con el texto para poder ejecutar un buen aporte al proceso que se esté teniendo. En últimas, el trabajo técnico es mejorado por la intención del sentido del poema.

Entender el sentido del poema permite tener una comprensión más a fondo del género a la hora de realizar el ensamble con el pianista. El cantante puede guiar mejor la intención

que desea en las frases y el pianista puede recrear mejor las ideas del poema plasmadas en el acompañamiento. Tengamos en cuenta que el trabajo de las canciones académicas es realizado en parte por el cantante y en parte por el pianista que, aunque hace un rol acompañante es quien teje en la mayoría de las veces el ambiente que el compositor recreó para el poema, por lo que podemos hablar de un trabajo colectivo entre ambos músicos para lograr interpretación conjunta.

Si bien existen compositores que han hecho sus producciones en estilo de canción académica, hay que tener en cuenta que el compositor que plantea la presente propuesta es cantante, por lo que ha tenido la experiencia de interpretar las canciones de otros autores para conocer el estilo, por lo que la finalidad de la composición de las canciones es para cantantes en formación, sin importar en este caso el nivel en el que se encuentren. Estas canciones enriquecerán el panorama de lo que ya existe para canciones de voz y piano al ser una propuesta para aquellos interesados en seguir el estilo o adentrarse en este tipo de investigación.

Entender el texto de lo que es declamado por medio del canto es un gran apoyo a la interpretación, no sólo para el género de canción, sino que también es una gran herramienta para el cantante en formación para otros ámbitos de su vida artística, pues entender lo que es dicho a través de la canción, es lo que será expresado a quien lo escucha.

Idealmente, es Rafael Pombo el poeta que concuerda con el trabajo de esta musicalización, dado que las canciones aquí propuestas están escritas en estilo romántico (siglo XIX) por lo que Pombo, más que ser el poeta nacional, es el que se encuentra en correspondencia con el lenguaje manejado para la época, ya que aprendió

el estilo haciendo análisis minuciosos de poetas europeos como Chateaubriand, Victor Hugo, Lord Byron, entre otros, por los que sentía gran admiración.

Las canciones no se encuentran compuestas en ritmos tradicionales colombianos como bambuco o pasillo, por poner un ejemplo, porque para el género canción que se desarrolló en el romanticismo y en concordancia con el final del siglo XIX e inicio del XX, no se daban en Colombia aún las discusiones sobre el nacionalismo; lo cual si se evidenció adentrado el siglo XX con compositores como Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, Jesús Bermúdez Silva o Guillermo Uribe Holguín.

CAPÍTULO II - MARCO TEÓRICO

Dado que esta investigación propone la musicalización de poemas en estilo canción académica, es necesario plantear los objetos que ayudarán a ese fin, primero conociendo los trabajos que otras personas han llevado a cabo con respecto a los poemas de Pombo, en los antecedentes investigativos, y segundo, el estilo romántico (en cuanto a la época) que tendrán los poemas con relación al lied en los referentes conceptuales.

2.1 ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS

Los antecedentes aquí propuestos hacen relación al trabajo de algunos compositores que realizaron sus canciones académicas, pero musicalizando poemas de otros autores diferentes a Rafael Pombo, como es el caso de Luis A. Calvo, Ernesto Lecuona y Adolfo Mejía. En la descripción de cada compositor se encuentra la canción compuesta y el autor del poema que fue tomado para su obra.

Por otra parte, se encuentran los antecedentes que directamente han realizado música para los poemas de Pombo, pero generalmente no en estilo de canción académica, sino usando otros géneros musicales.

Luis Antonio Calvo (1882 – 1945) compuso canciones musicalizando poemas de otros autores. Algunos ejemplos son *En la playa* y *Canta tú, corazón mío* (1920-1928) – Adolfo León Gómez; *Sentir* (1919) – (no se encontró autor); *Amor* (1928) – Diego Uribe; *Por el amor que se fue* (1928) – C. Obando Espinoza. Estas canciones son usadas frecuentemente en el aprendizaje del canto lírico en el apartado de canción académica.

Ernesto Lecuona (1895-1963), célebre compositor cubano recordado por sus canciones. Compuso varias en forma de “lied”, como lo son *Funeral* y *Madrigal*. Además, hizo dos ciclos de lieder, uno con poemas de José Martí y otro con poemas de Juana de Ibarburou.

Adolfo Mejía Navarro (1905-1973) musicalizó poemas. Entre las canciones más conocidas se destaca *Cartagena* – Leonidas Otálora Gómez.

En 1905 se realizó una interpretación musical del poema “Edda” con arreglos de Jorge Pombo y cantada por la señora Gutierrez de Ancizar, en honor a la coronación a Rafael Pombo como poeta de Colombia el 20 de Agosto de ese mismo año.

El compositor mexicano Silvestre Revueltas creó música para el poema *El renacuajo paseador*, con el fin de ser presentado en un espectáculo de títeres con el conjunto Teatro del Niño, en 1993, como música incidental para el acto escénico con la pantomima de títeres. En un principio no fue de muy buena acogida, pero el compositor la presentó varias veces como obra de concierto. Más adelante se usaría su música como fondo en algunas presentaciones con títeres como, por ejemplo, en Enero de 2011 en el Instituto de Cultura de Morelos (México), donde presentaría la obra con las marionetas en el Teatro Ocampo. (Ruiza, Fernández, & T. y Tamaro, E, 2004)

Pedro Aznar realizó la producción de un álbum sobre la musicalización de poemas de Luis Borges. El álbum se llama *Caja de música* y el género que maneja es la música folclórica argentina. La publicación se realizó en el año 2000.

Carlos Vives, en colaboración de artistas como Juanes y grupos como los de Andrés Cabas, Fonseca, Aterciopelados, Dúo Huellas, Verónica Orozco, Adriana Lucía, entre otros; musicalizó fábulas de Rafael Pombo en 2008 y los produjo en un disco. Es un homenaje al

poeta colombiano que se caracterizó en gran parte por sus fábulas y poemas infantiles. El disco abarca diferentes géneros musicales como la música llanera, tropical y el rock pop. Además, ganó el Grammy Latino a Mejor Álbum Infantil en 2009. También tiene un segundo volumen donde siguió explorando la literatura infantil.

Amalia María Avilán Castillo, para optar al título de Licenciada en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, hizo su proyecto de grado titulado “*Hacia la construcción de un discurso sobre el estudio y la interpretación del Lied de Schumann a partir del análisis del ciclo de Lieder Frauenliebe und Leben*” en 2008.

En 2016, Jorge Alejandro Salazar hizo una musicalización del cuento *El renacuajo paseador* en diez pequeñas piezas para coro mixto, clarinete en si bemol, piano, contrabajo y percusión. La obra está pensada para ser interpretada como una suite de música de cámara; además busca una fusión de los elementos populares y académicos donde se puede evidenciar a cada uno de los personajes con motivos rítmico-melódicos en los diferentes instrumentos. Esta obra fue presentada por primera vez por el Coro Filarmónico Juvenil de Bogotá en Julio de 2017 y tuvo su segunda presentación al público en 2018, en el homenaje a los maestros Jorge Zorro, Pilar Leyva e Inés Leyva.

En 2019, la cantautora Marta Gómez realizó una musicalización de algunos poemas infantiles de Pombo como *La mariposa y el niño*, para ser presentado en la XXXII Feria del Internacional Libro (Colombia). Se realizó una charla-concierto sobre el proceso compositivo de las canciones y la presentación formal de las mismas.

Gustavo Yepes realizó musicalizaciones sobre cuentos y poemas de Rafael Pombo para coro a cuatro voces. En esta selección se encuentran *El coche*, *El gato bandido*, *El renacuajo paseador*, *Hora de tinieblas* y *Las flores*.

Luis Antonio Escobar también ha musicalizado poemas de Pombo en género de canción académica.

Conocer los anteriores antecedentes dieron piso a lo que se había hecho con respecto a la musicalización del poeta nacional de Colombia. La obra que compete al tema central del trabajo es de la menos conocida, ya que hay pocas referencias a la musicalización de la obra de Pombo, por lo que esta investigación colaborará en dejar una evidencia más sobre la obra del poeta a través de la excusa de la canción académica.

2.2 REFERENTES CONCEPTUALES

2.2.1 Rafael Pombo

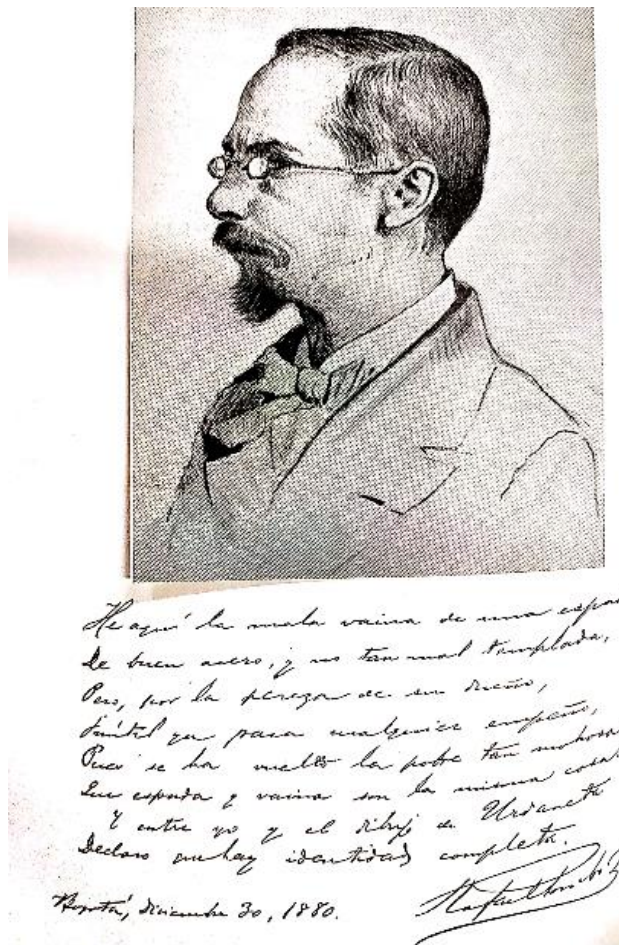


Ilustración 1. Foto de Rafael Pombo junto a un manuscrito con su firma, que aparece en el libro de Héctor Orjuela: "Poesía inédita y olvidada Tomo I"

Rafael Pombo es conocido principalmente por su literatura infantil que es emblema de su trabajo. Sin embargo, la otra parte de su producción poética es mucho más interesante para esta investigación, ya que tiene que ver con el romanticismo en toda su expresión. Aparte del pedagogo y poeta para niños, también se encuentra al versificador, al periodista, crítico e impulsor cultural, al traductor, al

político y diplomático, y por último propiamente dicho el romántico (Robledo, Rafael Pombo: Ese desconocido. Antología., 2013).

Los poemas del Pombo romántico tienen mucho que ver con la vida de la Colombia del siglo XIX, ya que *“poemas cercanos a la vida cotidiana creados a través de formas tradicionales que expresan a la vez el sentimiento y el imaginario del pueblo colombiano”* (Robledo, Rafael Pombo: Ese desconocido. Antología., 2013, pág. 81), pueden ayudar en la comprensión a la hora de la interpretación, haciendo que sea mucho más fácil de entender y comprender el poema en sí.

Conocer los poemas de Pombo da otra mirada aparte de la literatura infantil, puesto que *“en un lenguaje cotidiano y juguetón, unas veces, otras, utilizando giros y expresiones del común que bien podrían musicalizarse como poemas románticos para los jóvenes de hoy”* (Robledo, Rafael Pombo: Ese desconocido. Antología., 2013, pág. 34); entonces conocer la otra parte de la literatura de Pombo puede tener mayor interés al no ser tan conocida y llevarla a la musicalización, que en este caso es en forma de canción académica.

Cruzar a Pombo con el estilo anteriormente dicho tiene bastante coherencia en tanto que él era un romántico como tal. Pombo abandonó la imposición de su padre de querer convertirlo en profesor de matemáticas, juicioso y aplicado, para hacer de sí un ferviente escritor que se enfrentaría a bastantes problemas personales desde lo religioso y desde el mismo desamor característico del que podrían hablar Chateaubriand, Lord Byron o Victor Hugo.

Las temáticas que maneja en la selección de poemas que fueron escogidos para este trabajo, tratan sobre la patria y el amor imposible,

corriente de la poesía amorosa que cultivó Pombo con gran versatilidad: desde la concepción del amor apasionado, pasando por la idealización de la mujer, hasta llegar a la fusión entre amor, naturaleza y Dios, alcanzando notas de alto misticismo, como la mejor poesía de los místicos españoles. (Robledo, Rafael Pombo: Ese desconocido. Antología., 2013, pág. 79)

En el autor bien se puede encontrar la mirada de lo propio, que hace parte del espíritu romántico, en búsqueda de lo que hace parte de una nación; un autor que bien puede ser musicalizado por el lenguaje cotidiano que usa en sus poemas y lo que en el sentimiento patrio pueda caracterizar. Es por esa razón que el maestro Pombo es usado en este trabajo para el acercamiento al estilo de la canción académica mediante sus poemas.

La poesía romántica del maestro Pombo fue escrita en varios momentos de su vida, muchas veces generado por el desamor o porque en los lugares que encontró no sentía el calor que su patria Colombia le había ofrecido. Uno de esos escenarios es Nueva York, en el que *Hora de tinieblas* es la catarsis de la religión católica en la que fue criado, a partir de una serie de cuestionamientos que él mismo se hizo, así como la producción de la mayoría de los poemas románticos que fueron tomados para este trabajo. En Pombo se destacan tres épocas como poeta, estas son: 1) Años de iniciación hasta su viaje a Estados Unidos, 2) Años de residencia en los Estados Unidos (1855 – 1872) y 3) Desde 1873 hasta su muerte en 1912 (Orjuela, 1975).

Inicios de Rafael Pombo: Bosquejo hasta su partida en 1855

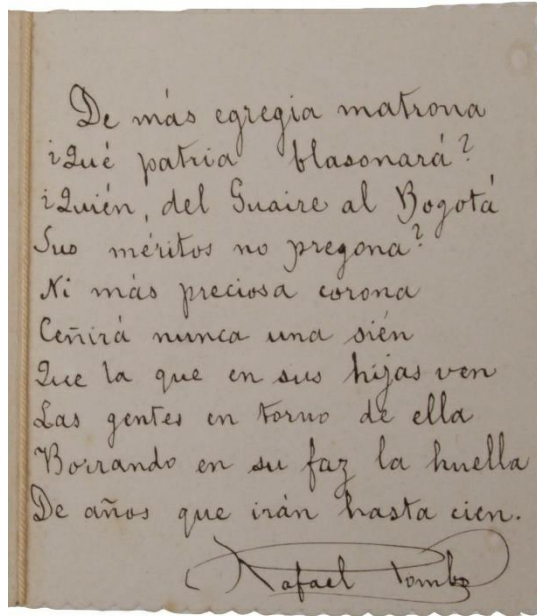


Ilustración 2 Manuscrito de un poema firmado por Rafael Pombo.

Aunque antes se dataron trabajos del maestro como el escrito para un epitafio a la tumba del general Domingo Caicedo, por no decir que aquel fue una de sus primeras composiciones, fue sólo hasta 1845 que se conocieron los primeros textos literarios de su autoría como, por ejemplo, *Panteón literario. La araña o poesías de José Rafael Pombo y Rebolledo y sus traducciones del latín, francés e inglés más curiosas*, cuando Pombo no había alcanzado sus doce años todavía.

La influencia de sus primeros cuadernos de poesía, o más bien de producción literaria proviene de los autores españoles, franceses e ingleses como Cervantes, Lope de Vega, Bartolomé de Argensola, Moratín, Gallego, Lord Byron, Ossian, Espronceda y Zorrilla. Esos cuadernos son: *Álbum poético de J. R. Pombo* y *Ensayos poéticos de Rafael Pombo: 1º. Sonetos; 2º. Canciones.*

Su debut literario en la capital colombiana fue hecho a través de periódicos como El Día, La siesta o Filotémico que lo invitaban a colaborar ya que, a pesar de sus diecisiete años, y que además sus estudios eran de ingeniería en el colegio militar, no dejó de escribir y de alimentarse literariamente. Lord Byron, los románticos españoles y José Eusebio Caro, fueron gran influencia en sus composiciones; tanto que Pombo realizó varias traducciones del poeta inglés y fueron publicados en *La Siesta*, además sus composiciones hacia el año 1853 contenían aquel estilo inglés en un cuaderno manuscrito “*Exabruptos poéticos de Rafael Pombo*”.

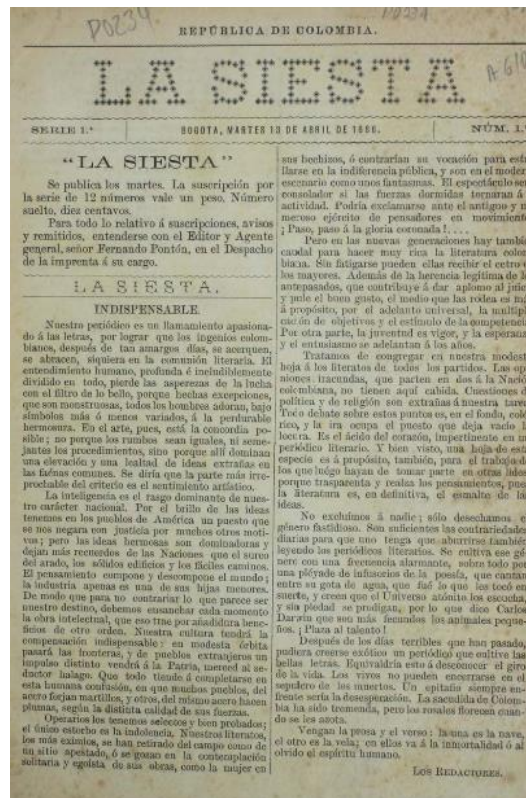


Ilustración 3. Primera página de una publicación del periódico “La siesta”

Una de las obras más representativas de esta época es *Edda*, todo parece indicar, que es la evocación de su tía Manuela Arroyo, cuya belleza y ternura lo cautivaron en una de sus visitas a Popayán. Este se convirtió en un poema muy importante para toda América, pues interpreta en varias facetas el sentimiento amoroso de las mujeres.

Mi Edda, es una joven de espíritu poético, ideal de pasión frenética, y al mismo tiempo elevada y pura, que ha dejado casualmente su historia íntima, el drama de su conciencia, en fragmentos inconexos en una especie de diario que llevaba. (Pombo, 1957)

Residencia en Estados Unidos (1855-1872)

La partida a Nueva York marcó un hito importante para la escritura del poeta; es aquí donde sus obras más representativas son creadas y donde alcanza la completa madurez. Una vez que llegó a la ciudad estadounidense, inició su Diario en donde se encuentran datos interesantes y personales de la vida del traductor de *El renacuajo paseador*, además de que en él se encuentran selecciones de su misma obra.



Ilustración 4 Ilustración de Simón el bobito en la primera edición de Cuentos pintados para niños (Nueva York,1867).

Muy a pesar de que reconocía su capacidad como poeta, tuvo bastantes preocupaciones porque en el inicio de su estadía en tierras extranjeras no tenía muchos ingresos, a razón de la guerra civil que se estaba dando en ese momento, así como las adversidades de su carrera diplomática sumadas a algunas crisis emocionales, llevaron a Pombo a un profundo pesimismo. Todo esto fue inspiración para empezar a crear su obra poética filosófica más importante, *La hora de tinieblas*, iniciada el 16 de Septiembre de 1855. Fue en este momento que trabajó en la escritura y adaptación de cuentos ingleses en la Casa Appleton donde las primeras producciones infantiles (y de hecho las más conocidas) fueron hechas en dos volúmenes *Cuentos pintados para niños* y *Cuentos morales para niños formales*.

La parte formal de su poesía para esta época tiende a la introspección, la elegía o la contemplación de la naturaleza, como se puede encontrar en *Angelina* (1859), *Elvira Tracy* (1867) y en *El Niágara* (1864). El último mencionado hace parte de la producción importante que Pombo tuvo en esta etapa, ya que se trata de la exaltación de la naturaleza en toda su composición. Si en *Edda* se exalta a la bella de la mujer, aquí se ensalza a toda la belleza de la naturaleza, pues el mismo autor escribe este poema en frente de las famosas cataratas.

Claramente la intervención de los estadounidenses es importante para esta época, ya que conoció a bastantes diplomáticos e intelectuales como a García Tassara, Juan Clemente Zenea y Enrique Piñeyro entre otros personajes que hicieron parte fundamental de su paso por la tierra anglosajona. Las preferencias por la literatura estadounidense también se vieron enmarcadas sobre todo por Henry Wadsworth

Longfellow, a quien tradujo varias veces. Se podría decir que después de Byron, Longfellow es otra de sus más grandes influencias.

Algunas de sus características como escritor quedan fijas en esta época, como su influencia directa de los autores ingleses y la manera como los pone muy en evidencia, por ejemplo en los números líricos colombianos que han tenido un contacto muy cercano con la literatura inglesa. El dominio de los recursos propios de los románticos se ve en su producción y eso hace que sus estrofas contengan un mayor contenido ideológico, además de que no se concentra tanto en los asuntos patrióticos, costumbristas y festivos, sino en la poesía humanitaria y de interés social.

¡Ahí estás otra vez...! El mismo hechizo
que años ha conocí, monstruo de gracia,
blanco, fascinador, enorme, augusto,
sultán de los torrentes,
muelle y sereno en tu sin par pujanza.
¡Ahí estás, siempre el Niágara! Perenne
en tu extático trance, en ese vértigo
de voluntad tremenda, sin cansarte
nunca de ti, ni el hombre de admirarte.
(...)
Sigues, gigante excéntrico gozando
tu solitaria, inmemorial locura,
digna de un dios. Desencadena sueltas
del valle por la rápida pendiente
tu oceánica mole, y poseído

*Ilustración 5. Fragmento del poema *El Niágara*, encontrado en la antología realizada por Beatriz Helena Robledo.*

Última etapa: El poeta de Colombia

La última etapa de Pombo se centró en el regreso a su tierra natal. La actividad poética que tuvo al volver fue múltiple y toda su producción literaria hizo del escritor “el poeta nacional”, lo que lo llevó a recibir aquel título en el Teatro Colón en 1905.

Habiendo regresado en la década de 1870, lo que más sobresalió fue la producción infantil que se publicó en periódicos y revistas para impulsar su campaña en pro de la educación y el cultivo de las letras en el país. “*Las fabulas del bogotano tuvieron mucha difusión y si es verdad que con ellas ganó reputación internacional, también es cierto que distrajeran la atención del público de su obra más significativa y para algunos desde entonces nuestro poeta no fue más que un afortunado fabulista*” (Orjuela, 1975, pág. 150).

La producción religiosa para esta época fue bastante importante y los sonetos fueron su forma preferida para transmitir su mensaje como en *El ocho de Diciembre, tributo católico a María* (1877), donde argumenta la Inmaculada Concepción con poemas propios y ajenos, además de sonetos de José Joares de Silva, que fue un poeta barroco al que Pombo rescató en dichos escritos.

Se adentró como libretista y autor de teatro lírico en las óperas *Ester* y *Florinda*, ambas con música de José María Ponce de León. La segunda ópera sirvió para la inauguración del Teatro Municipal de Bogotá en 1893. Sin embargo, su trabajo político también se destacó por el compromiso con el momento que se vivía por entonces, lo que se puede observar en escritos como *El sueño del tirano* del 10 de Agosto de 1897, en el que hace una crítica a un país que “lo detesta”.



Ilustración 6. Publicidad sobre la presentación de la ópera *Florinda* en el año 2013.

Varias de las traducciones más recordadas del poeta también fueron elogiadas por Meléndez y Pelayo para las traducciones de Horacio y los poetas clásicos y modernos como Virgilio, Shakespeare, Goethe, Longfellow, Hugo, Heredia, Blanco White, entre otros. Cabe acotar que Pombo manejaba diferentes idiomas, así como el entendimiento que tenía de cada uno para poder hacer sus tan elogiadas traducciones.

Sus años de decadencia por la edad se empezaron a hacer visibles después de su último gran soneto *De Noche* (1890), “en que se armonizan el desencanto de la vejez con la aceptación filosófica del más allá” (Orjuela, 1975, pág. 153). La coronación como poeta nacional lo hace ser el reconocido Pombo que está en nuestras memorias y su ardua labor

como el escritor de verdades, de fábulas, así como el poeta romántico y el traductor. El poema con el que el maestro del verso se despidió de la poesía después su coronación es *A Gregorio* (Noviembre 2 de 1911).

La poesía en prosa de Pombo, en su mayoría, estaba dispersa por los periódicos o estaba manuscrita, por lo que uno de los primeros en hacer la compilación de sus poemas y sus textos olvidados fue Héctor Orjuela, en el que los biógrafos como Elena Robledo se han basado para hacer su investigación y adentrarse en el mundo del poeta de Colombia. Por lo tanto, es posible que varios de sus poemas aparezcan sueltos ya que por su estilo compositivo no se identifican en ninguna de las etapas del poeta, o apenas se pueda hacer una aproximación a ellos.

Sueños I y *Sueños II* fueron escritos por el Rafael Pombo enamorado en Nueva York que generalmente no fue correspondido, haciendo símil al mejor estilo en el que Schumann pudo musicalizar el *Dichterliebe* de Heinrich Heine. Tuvo romances con Bolivia Gómez, Marie Juliette y Carrie Knapp, pero por ninguna sintió un amor tan grande como el que sintió por su tía Manuela Arroyo, a la que se le atribuyó la inspiración para su más grande poema, *Edda*, al que compararon con los versos de Espronceda, Lord Byron, Lamartine y Moore.

Melancolía es propio de la descripción de la naturaleza, en el tiempo en que estuvo en los Estados Unidos, donde el poeta lamenta no poder alcanzar su belleza y que la muerte es la mejor forma de liberar los dolores. Esta es una de las obras que preceden a *Hora de Tinieblas* y se encasilla en la poesía que está dirigida específicamente a la naturaleza, pero no en su versión positiva sino en una versión de vacío frente a lo bello, como lo expresa en sus palabras “y así como ella expiró, ignorada, humilde, pura, muere en tu nido, ave oscura” (Pombo, 1957)

En cuanto a *Aire* no es mucha la información que se tiene, sino que fue escrita en Junio de 1856, precisamente cuando Pombo escribió su lúgubre y más famoso poema de 50 estrofas. En el poema original se encuentran los nombres de José y María, por lo que se presume que hace parte de la poesía amorosa que tuvo lugar en Estados Unidos, en el que describe un amor que anhela el beso de los amantes.

A continuación, se presentará una tabla donde está expuesta la línea de tiempo de Rafael Pombo, tomada del libro de Beatriz Robledo “*Rafael Pombo: Ese desconocido*” (2013), en la cual se condensa la mayoría de la información anterior:

Tabla 1 Línea de tiempo Rafael Pombo (1833 – 1852)

Línea de tiempo	
1833	Nace José Rafael de Pombo y Rebolledo, en Santafé de Bogotá, el 7 de Noviembre.
1845	A los doce años se inicia en la literatura. Escribe un cuaderno de versos: <i>Panteón Literario. La araña o poesías de José Rafael Pombo y Rebolledo y sus traducciones del latín, francés e inglés más curiosas.</i>
1846	Ingresa al Colegio del Rosario donde se dedica al cultivo de las humanidades.
1848	Por decisión de su padre, y muy en contra de su propia voluntad, entra a estudiar al Colegio Militar.
1850	Se une al grupo de Jóvenes conservadores de la Soicedad Filotémica.
1850 - 1851	Publica sus primeras poesías y sus primeros artículos en <i>El Filotémico</i> .
1851	Defiende públicamente el estudio de la literatura como remedio contra la pasión política en <i>El Día</i> .
1852	Edita el periódico literario <i>La Siesta</i> junto con José María Vergara y Vergara.

Tabla 2 Línea de tiempo (1852 – 1873)

1852	Se gradúa en el Colegio Militar como Ingeniero civil.
1853	Escribe las primeras estrofas de "Edda" en Popayán, formadas con el nombre de La poetiza.
1854	Participa en la guerra contra el general José María Melo como ingeniero oficial.
1855	Viaja a Nueva York como secretario de la Legación de Colombia en Estados Unidos, en compañía de su jefe, el general Pedro Alcántara Herrán.
1855 - 1856	Escribe "La hora de tinieblas". Como diplomático, hace la defensa de Costa Rica contra la expansión estadounidense y publica el poema "Los filibusteros".
1859	Gracias a su gestión, logra la supresión del artículo séptimo del convenio internacional en el que Colombia cedía a Estados Unidos territorio panameño para el establecimiento de un depósito de carbón.
1862	Es destituido por el presidente Tomás Cipriano de Mosquera de su cargo de secretario de la Legación por divergencias políticas. Muere su padre, Lino de Pombo.
1863	Decide quedarse en Nueva York viviendo de su trabajo como traductor y periodista.
1867	Publica <i>Cuentos pintados para niños</i> con la Editorial Appelton de Nueva York.
1869	Publica <i>Cuentos pintados para niños formales</i> con la misma editorial.
1872	Es nombrado nuevamente secretario de la Legación de Colombia en Estados Unidos con Santiago Pérez como embajador.
1872 - 1873	Regresa a Bogotá. Comienza a trabajar en la Oficina de Instrucción Pública y es redactor del periódico <i>La Escuela Normal</i> .

Tabla 3 Línea de tiempo (1872 – 1912)

1872 - 1873	Llega a Bogotá su amigo, el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, con la intención de dirigir la Academia Vásquez, cuya creación solo se logra años después. En su lugar crea la Academia Gutiérrez en donde se forman pintores como Pantaleón Mendoza y Julián Rubiano.
1873 - 1876	Se estrena la ópera Ester con música de José María Ponce de León y letra de Rafael Pombo y Manuel Briceño. Se une al músico Jorge W. Price para revivir la Sociedad Filarmónica, la cual había sido fundada en 1849 por un grupo de músicos de la época.
1877	Publica "El 8 de diciembre. Tributo católico a María".
1877 - 1879	Edita de su propio bolsillo la hoja <i>El Cartucho-Periódico-Poema</i> de charla indefinida con el fin de educar el oído de los bogotanos para escuchar la ópera y la zarzuela. Traduce <i>Odas</i> de Horacio. Se crea la Academia Nacional de pintura o Academia Vásquez cuyo director fue Felipe Gutiérrez.
1879 - 1883	Apoya a jóvenes pintores como Signesio Vargas, discípulo de Eugenio Montoya, escribiendo artículos sobre su obra. El médico homeópata Gabriel Ujueta lo cura de una enfermedad estomacal, diagnosticada como cáncer. Se hace miembro de la Sociedad Homeopática Colombiana y redactor del periódico <i>La Homeopatía</i> .
1886	Se crea la Escuela de Bellas Artes de Colombia, cuyo primer director fue Alberto Urdaneta. Se realiza la primera exposición Anual de Bellas Artes.
1888	Edita el periódico El Centro para apoyar el centralismo y la Constitución de 1886.
1893	Se inaugura el Teatro Municipal de Bogotá con la ópera <i>Florinda</i> . La música es de José María Ponce de León y los textos de Pombo.

1905	Es coronado como poeta nacional.
1912	Muere el 5 de mayo en Bogotá, a los 78 años.

2.2.3 Lied – Canción Académica



Ilustración 7. Franz Schubert acompaña en el piano a una cantante.

La canción proviene de los cantos populares y sacros, en primera instancia germánicos, que eran interpretados generalmente por el mismo cantante apoyado en el piano o la guitarra al inicio del periodo clásico. Estas canciones en realidad eran para la interpretación doméstica, en pro de la práctica musical amateur, puesto que los compositores de la época pensaban que la música, así como los instrumentos, debían emular la voz humana por lo que la canción tenía que ser simple y expresiva.

“Este estilo modesto, a menudo (aunque no siempre correctamente) comparado a la canción folclórica, iba dirigido a agradar a aquellos que lo interpretaban y escuchaban, no a impresionar o asombrar como lo hacía la exhibición vocal operística” (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 570). Con el texto citado se puede ver que la canción en su principio no daba tanta relevancia a la dificultad

vocal sino a lo sencillo, más al entendimiento como tal de la letra que a un tipo de virtuosismo vocal o instrumental.

Para el siglo XIX la práctica anteriormente descrita ocupó el centro del escenario musical, bien sea desde interpretaciones más privadas o de público mucho más reducido que el de la gran ópera, además de que las canciones ahora llevaban un emblema más frecuente que en sus inicios y era el del nacionalismo, gracias a la revolución francesa y el sentido de estado-nación independiente. *“El ideal cosmopolita del siglo XVIII se sustituyó por la expectativa de que los compositores escribiesen una música fiel a la identidad nacional”*. (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 672)

El músico de la primera mitad del siglo XIX se gestionaba a sí mismo y ganaba dinero mediante su interpretación al público, la enseñanza, la composición por encargo o la creación de música para ser publicada; ya que no estaban al servicio de la nobleza y la jerarquía eclesiástica, puesto que la aristocracia entró en declive y la clase media creció fervientemente, tanto que los gremios se desarticulaban y podría decirse que cualquier persona que tuviera talento podía tener una oportunidad para ser un músico.

“A pesar del prestigio de la música instrumental, la literatura jugó una baza central en el trabajo de la mayoría de los compositores” (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 677) puesto que muchos de ellos tenían amigos escritores; esa relación de texto y música era muy fuerte, tanto que las piezas tenían un título que reforzaba la idea que se estaba presentando en la música con respecto al texto. Además, hay que decir que los músicos de la época eran críticos y escritores, como el caso de Berlioz, Schumann y Wagner. Aquí es donde la unión de la voz y el piano empieza a aparecer como tema fundamental para la creación de las canciones en dos grandes vertientes: 1) Volkslieder (canciones populares) que era para la

venta al público más amplio posible; 2) Kunstlieder (canciones arte)⁴ para los entendidos en la música.

El Lied romántico ofrece una amplia gama de interpretación con el uso mínimo de recursos, además de una unión de la fantasía musical y aspectos del mismo estilo folclórico. Un gran ejemplo contemporáneo es Ernesto Lecuona, ya que tenía muy presente lo anterior al crear sus canciones en forma de lied, porque los aspectos mismos de Cuba se ven reflejados en esas composiciones.

El género poético más usado era el *poema lirico*, breve y estrófico, donde se presentaba un sentimiento personal o un punto de vista con respecto a la naturaleza o a la sociedad, en el que el individuo se muestra vulnerable.

El piano fue el instrumento preferido para el lied, ya que se le atribuye todo un paisaje musical donde sumerge al intérprete, porque trasciende lo meramente armónico para acompañar. El género balada que surgió en Alemania, ayudó al cometido anterior en el sentido que hacían alternar la narración y el diálogo, el trabajo de emociones más profundas con diferentes texturas y más temas.

El ciclo de lieder empezó a emerger como una musicalización de poemas de un solo autor o que trataban sobre un tema en específico. *“Al utilizar este formato, los compositores podían contar una historia a medida que se sucedían las canciones y combinar énfasis narrativo de las baladas con la expresividad concentrada en el poema lírico”* (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 683).

⁴ La traducción literal de la palabra Kunstlieder es canciones arte, pero en este trabajo se busca utilizar el término “Canción académica” ya que engloba mucho mejor el sentido que tiene con respecto al pensum que se piensa para un estudiante de canto y el termino que es usualmente utilizado para denominar este género en el idioma castellano.

Las canciones no se encontraban escritas para un tipo de voz en específica, puesto que podían ser transportadas según la necesidad del cantante. Seguramente la usansa del repertorio asociaba algunas canciones para ser interpretadas por voces femeninas y otras por voces masculinas, como el caso de “Die Nachtigall” de Johannes Brahms o “Die Rose” de Franz Schubert que es frecuente escucharlas en voces femeninas; pero no significa que las voces masculinas también pudieran interpretarlas.

Franz Schubert tiene un papel muy importante en el crecimiento del lied romántico, puesto que su estilo viene a ser mucho más pastoril para analizar y componer canciones que representen ese toque de campo, que los textos de Pombo.

Schubert tenía un don para la creación de bellas melodías que captasen a la perfección el carácter, el estado anímico o la situación de un poema. Muchas canciones utilizan las cualidades simples y aparentemente toscas de la canción folclórica para un ambiente rural o sentimientos sin complicaciones” (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 684 y 685)

Siendo así que la fusión del poeta colombiano se pueda representar al analizar al reconocido compositor de *La bella molinera* puesto que el sentimiento al unirlos pertenece al romanticismo sobre el sentido nacional, que

en este se traduce al pastoril en Schubert y cotidiano en Pombo, el amor y el ideal de la libertad.



Ilustración 8. Dibujo a sepia por Mortiz von Schwind (1868). Schubert se encuentra en el piano acompañando al cantante Johann Michael Vogl, que se encuentra a su derecha, durante una schubertiada, que era reunión que se realizaba en casa privada donde Schubert interpretaba sus propios Lieder o acompañaba a un cantante.

Ernest Chausson (1855-1899) muestra una influencia de Cesar Frank y de los compositores alemanes de lieder en sus canciones. A diferencia de Schubert, Chausson no tiene tantos ambientes pastoriles, sino que recrean atmosferas en las que el poema lírico se vuelve mucho más importante, combinación que en el maestro Pombo queda muy bien, pues para expresar un sentimiento más profundo se puede realzar con atmósferas sugeridas por este compositor. Las “Mélodies” al ser diferentes de los lieder, reflejan el estilo francés y para este compositor representan gran influencia de Gabriel Fauré. *“Como verdadero miembro del círculo de Frank, Chausson cultivó un estilo que se convirtió en dramático y ricamente cromático, al tiempo que mantenía una cierta reserva que era una característica perdurable del gusto francés”* (Editors of Eyclopaedia Britannica, 2019). La canción académica para el caso de los países latinoamericanos tomó prestados muchos elementos de las “Mélodies”, como bien lo puede ejemplificar la canción “A ti” de Jaime León al mantener un ritmo armónico constante y repetitivo que acompaña el poema que es cantado como en un tipo de vals.



*Ilustración 10. Biarritz
P.Frois (.ca 1885). Ernest Chausson.*

Reynaldo Hahn (1847-1947) a pesar de ser de nacionalidad venezolana vivió en París desde muy niño. Cuando era joven les puso música a algunos poemas de Verlaine, con estilo bastante apropiado pero sencillo (Stevens, 1990, pág.292). Hahn no recurre tanto al cromatismo como Chausson, pero logra captar muy bien el estilo francés, aunque sus composiciones no hubiesen sido tan reconocidas como las de su contemporáneo Gabriel Pierné. Un ejemplo claro de un estilo más delicado de este compositor es “L’heure exquise” con poema de Paul Verlaine, representando un amor mucho más cortés y sublime, que en Pombo se encuentra a pinceladas en los poemas románticos como en “Melancolía”.



*Ilustración 9. Retrato por John Lucie
Lambert(1907) de Reynaldo Hahn.*

Edvard Grieg (1843 – 1907) fue un compositor noruego muy ligado a la línea de los lieder, pero sin dejar de lado la riqueza armónica francesa de las “mélodies”. Canciones como “En Svane” reflejan perfectamente una armonía más estática pero muy rica armónicamente, usando de vez en cuando algunas séptimas bastante disimuladas como el caso de Gabriel Fauré. A pesar de que su obra en las canciones no es tan reconocida como su música instrumental, “Ich liebe dich” opus 5 N° 3 es una gran vinculación de ambos estilos en una canción estrófica. En Pombo algunos de los momentos estáticos se evocan en el poema “Aire”, al tener estos dos personajes que se responden con rimas.

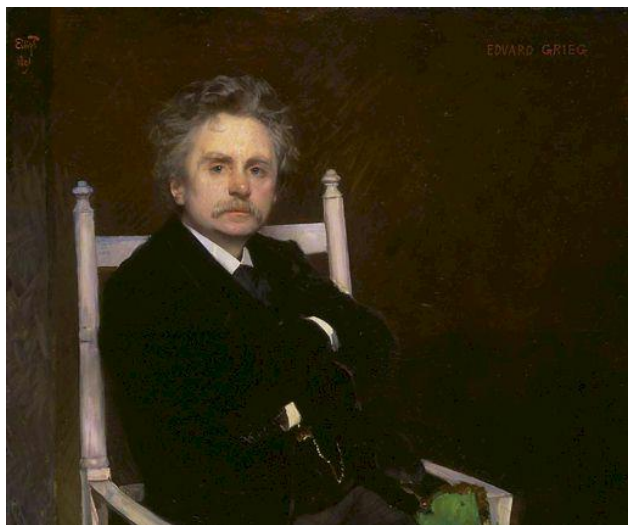


Ilustración 11. Retrato por Eilif Petersen (1891) de Edvard Grieg.

Gabriel Fauré (1845-1924) junto a Duparc y Debussy, fue maestro de la canción francesa y ejemplo a seguir para sus contemporáneos. Su primer maestro en el área de composición fue Niedermeyer y luego Camile Saint-Säens. Como culminación de sus estudios en composición muestra la obra *Cantique de Jean Racine*, importante obra del repertorio coral actual y que denota claramente las palabras del poeta Rubén Darío al llamarlo “El melodista del verso”. Los alemanes ignoraban su producción

porque con respecto al “*lied*”, las canciones de este compositor eran poco profundas. “*En Fauré suele encontrarse la línea vocal lírica combinada con unas armonías que cambian sutilmente en el acompañamiento*” (Stevens, 1990, pág. 284). Ejemplos como *Lydia* y *Au bord de l’eau* son ejemplos firmes de la cita anterior, pues su prelación en la composición de los acentos melódicos y verbales eran muy característicos en sus obras, incluso para otras que no fueron pensadas para este género como *Pavane* opus 50. Fácilmente el maestro Pombo, al igual que Fauré, podría haber hecho una dupla de compositor y poeta si se hubiera dado el caso de conocerse. La versificación de los poemas en Pombo y el tratamiento melódico de Fauré harían las más hermosas y expresivas canciones.

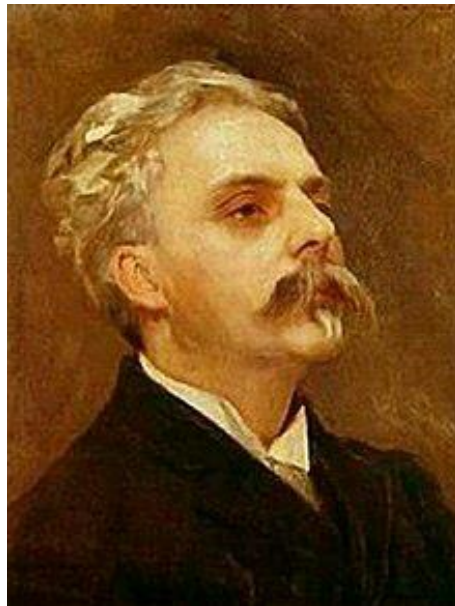


Ilustración 12. Retrato por John Singer Sargent (.ca 1889) de Gabriel Fauré.

CAPÍTULO III - METODOLOGÍA

En este capítulo se tendrán en cuenta los elementos que fueron necesarios para la composición de las canciones. En tal caso se presentarán el análisis musical de las canciones que sirvieron como referencia para la apropiación del estilo y el análisis literario de los poemas de Rafael Pombo.

Este proyecto se plantea bajo el modelo de investigación-creación ya que no sólo se busca exhibir la composición (creación) del artista, sino también el proceso que supuso crear y los problemas que se pudieron presentar a través de la investigación. Se explican los pasos que se hicieron para crear la obra, que para este caso se parte del análisis musical y el literario para dar un producto que tuvo varios pasos a seguir, como la elaboración de guiones, las referencias musicales para la construcción y la revisión teórica que cada obra tuvo posteriormente.

La investigación se hace comprobable en la medida que la obra tiene una metodología para ser planteada y que además el compositor, tomando bases de la interpretación en la canción académica, hace un bosquejo de lo que será necesario para interpretar y como esos elementos van a interactuar con las obras compuestas. Así también existen conclusiones sobre todo el trabajo para que otros investigadores también puedan seguir ahondando en el tema del presente trabajo o este mismo pueda servir como apoyo a otras investigaciones.

En los anexos se verán referenciados los poemas musicalizados más las partituras de las obras que sirvieron como construcción para el análisis musical. En el CD que acompaña al trabajo se pueden escuchar las canciones compuestas interpretadas por el autor y las que fueron tomadas para el presente análisis. En el

apéndice se encuentran las partituras de las canciones compuestas y las canciones analizadas.

3.1 ANÁLISIS MUSICAL

Para efectos de comprender el contenido para la composición de las canciones, se realizará un análisis estilístico más que meramente formal, pues es este el que ayudará a dar más ideas sobre aquello que los compositores han querido plasmar en las obras que se presentan a continuación. *“Estilo es el término que denota la forma del discurso y su modo de expresión; más concretamente, la forma en que una obra de arte es creada.”* (Stanley, 2001).

No se deja de lado que existen muchos más compositores que sirvieron como referencia en la elaboración de las canciones, pero que no son los que se verán reflejados en el presente análisis, ya que se tomaron las más representativas para ser puestas en este trabajo. Otros compositores que fueron consultados para la elaboración de estas canciones fueron Henri Duparc, Ernest Chausson, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Hector Berlioz, Francis Poulenc, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Robert Schumann y Clara Schumann.

En cada una de las canciones se podrá ver la referencia de dónde fueron tomadas las partituras y los audios de referencia que se encuentran en el CD.

3.1.1 *An die Musik*

Música: Franz Schubert (1797-1828)

Poema: Franz von Schober (1796-1882)

Traducción: David Ruiz (2002)

Año de publicación: 1817

Partitura tomada de: *Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*. Leipzig, Alemania: Breitkopf & Härtel.

Intérpretes audio: Ian Bostridge (voz), Julius Drake (piano), 1998.

Alemán

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Hast mich in eine bess're Welt entrückt!
Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,
Ein süßer, heiliger, Akkord von dir
Den Himmel bess'rer Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!

Español

¡Oh, arte benévolo, en cuántas horas
sombrías,
cuando me atenaza el círculo feroz de
la vida,
has inflamado mi corazón con un
cálido amor,
¡me has conducido hacia un mundo mejor!

Con frecuencia se ha escapado un
suspiro de tu arpa,
un dulce y sagrado acorde tuyo
me ha abierto el cielo de tiempos mejores,
¡Oh, arte benévolo, te doy las gracias
por ello!

Esta canción es de las más conocidas del compositor alemán, que trata sobre la gratitud que se le tiene a la música. La armonía sencilla y la melodía realmente compaginan con el texto del poema de Schober.

La forma de esta canción es estrófica (dos estrofas y un postludio), lo cual corresponde a que una misma melodía se repite con diferente texto. Cada estrofa se estructura en cuatro líneas con un esquema de rima a-b-a-b y agrupado en cuatro frases. A pesar de tener una estructura estrófica en términos generales, cada estrofa se establece en forma de cuarteto donde las dos primeras líneas actúan como antecedentes y las siguientes como consecuentes. La relación de antecedente-consecuente se puede evidenciar por el motivo ritmo-melódico similar, así como la progresión armónica y melódica. Las primeras dos frases tienen motivos similares, pues empiezan y terminan con los mismos motivos. La tercera frase altera el motivo que se ha producido antes y hace crecer la melodía aún más hasta la cuarta frase y resolver gradualmente. Igualmente, la progresión armónica muestra el contraste. Las primeras dos frases son más lentas que las siguientes.

La primera frase termina con una cadencia auténtica imperfecta que da tres tiempos en silencio antes de que la melodía de la segunda frase comience. Entre la segunda y tercera frases hay un compás completo de la línea cromática del bajo que enfatiza el cambio de rol.

Schubert estableció una progresión de armonía simple que se reproduce con una textura acórdica y una línea de bajo muy efectiva. La línea del bajo realmente mejora la armonía. Por ejemplo, en el compás 10 comienza con el acorde de V en los dos primeros tiempos, pero difieren al mover el bajo una octava ascendente, luego realiza un descenso cromático, lo que anuncia el vii \emptyset / V y V4/2 en los dos últimos acordes del compás. La

función armónica de ese compás es dominante, pero la línea del bajo hace que suene muy colorido.

Como contribución para hacer una relación consecuente, la armonía y la línea del bajo se mueven aún más cromáticamente y hace más uso de la dominante secundaria en las dos últimas frases para hacer que crezca gradualmente llegando al clímax. En general, la línea del bajo funciona muy bien para soportar la textura pasiva del piano de la mano derecha. Sin embargo, se produce un cambio de rol en el postludio, donde la línea de bajo se vuelve menos activa y la melodía se toca con la mano derecha. Este contraste crea el efecto de cambio de timbre entre el registro bajo del piano, la voz y luego el registro superior del piano.

Elegir el poema de Schober fue muy apropiado de acuerdo con el esquema de rima que posee. La primera y la tercera líneas de cada estrofa tienen la terminación <en>< (Stunden, entzunden – entflossen, erschlossen). Unir la misma frase melódica con la misma rima refuerza el sentido de unidad entre el arte de las palabras (poema) y el arte del sonido (música), lo que hace que la comprensión de esta pieza sea aún más profunda. (Reed, 1985)

La idea de este poema es la atribución al arte de la música que se expresa con palabras y Schubert realmente sabía cómo manejar el poema respetuosamente de acuerdo con el enfoque lingüístico que ha tenido el poema. Trata la última línea de cada estrofa de manera diferente. Hay repeticiones de la última frase de la línea que indican algo especial con esas palabras. Las primeras tres líneas de cada estrofa son una metáfora que describe algo. Pero las últimas líneas son la expresión de esperanza y gratitud que se manifiestan directamente sin utilizar una metáfora.

Armónicamente, la esperanza y la gratitud se expresan mediante una progresión armónica usando dominantes secundarias con la línea de bajo cromática en crescendo junto con la melodía hasta el clímax y luego en decrescendo para dar un sentido de intimidad mientras se repite la última frase en ambas estrofas.

3.1.2 *Le colibri*

Música: Ernest Chausson (1855-1899) – *Sept mélodies, opus 2, Nro. 7*

Poema: Leconte de Lisle (1818-1894)

Traducción: José Miguel Llata

Año: 1882

Partitura tomada de: *Sept mélodies, Op. 2, No. 7*. Obtenido de http://www.allpianoscores.com/free_piano/Chausson-Op02.7.pdf

Intérpretes audio: Simone Riksman (voz), Jeroen Sarphathi (piano)

Francés

Le vert colibrí, le roi des collines,
Voyant la rosée et le soleil clair,
Luire dans son nid tissé d'herbes fines,

Comme un frais rayon s'échappe
dans l'air.

Il se hâte et vole aux sources voisines,

Où les bambous font le bruit de la mer,

Où l'açoka rouge aux odeurs divines
S'ouvre et porte au coeur un humide
éclair.

Español

El verde colibrí, rey de las colinas,
Viendo el rocío y el claro sol
Brillar en su nido tejido de
delicadas hierbas,

Como un fresco rayo se escapa
en el aire.

Se apresura y vuela a las vecinas
fuentes,

Donde los bambúes hacen el ruido
del mar,

Donde el rojo hibisco de aromas divinos
Se abre y lleva en el corazón un reflejo
divino.

Vers la fleur dorée, il descend, se pose,
Et boit tant d'amour dans la coupe rose,
Qu'il meurt, ne sachant s'il l'a pu tarir!

Desciende hacia la flor dorada, se posa,
Y bebe tanto amor en la copa rosa,
Que muere, sin saber que ha podido
secarla.

Sur ta lèvre pure, ô ma bien-aimée,
Telle aussi mon âme eut voulu orir,
Du premier baiser qui l'a parfumée.

Tal como mi alma quiso morir
Sobre tus labios puros, mi bien amada,
Con el primer beso que la perfumó.

Le colibrí es una de las canciones más líricas y emocionales de este ciclo de canciones, y en general, de la composición de Chausson. El compositor captura perfectamente un jardín de ensueño en donde el colibrí flota en el aire. Crea una línea melódica delicada, notas que flotan sobre una armonía en arpeggios que parecieran capturar el movimiento del colibrí.

Sin mucho esfuerzo, la línea melódica se traslada entre la voz y el piano, sobre todo en las frases finales de la voz. La introducción se basa en un acorde de La bemol mayor que actúa como pedal ocultando la tonalidad hasta que la voz entra sobre un acorde de Re bemol mayor, la tonalidad de esta canción. La línea del bajo descende casi una octava antes de llegar a la primera cadencia en el compás 10, proporcionando un contrapunto fluido en sentido contrario a la línea melódica que asciende, característica importante del primer periodo de Chausson.

Lo más importante de resaltar en esta canción es la métrica de 5/4, que da la sensación de que faltara el sexto pulso, más evidente en la melodía que contiene un ritmo con corcheas descendentes. En una forma casi ternaria, el esquema armónico de la primera sección A se presenta nuevamente al final para acomodarse al texto.

La textura también indica la forma de esta canción, pues los acordes en bloque dan paso a arpeggios descendentes en el clímax, donde se encuentra la palabra *vers* en el compás 21 y después de esta parte regresa a los acordes en bloque. Armónica y melódicamente, la sección B comienza en el anterior compás mencionado usando ecos de los cuatro compases de la introducción del piano, extendiendo el pedal de La bemol a una cadencia en La bemol con séptima. El clímax poético se encuentra en la siguiente frase, *Qu'il mert*, que actúa como clímax secundario y frase de transición para retomar la sección A, pero con una letra distinta. La canción finaliza armónicamente en región de tónica, el postludio también usa acordes de tónica, concluyendo con calma. Debido a la métrica, las armonías cromáticas, la melodía lírica y la construcción ternaria, la canción resulta musicalmente sofisticada para el primer periodo de Chausson.

3.1.3 Ich liebe dich (Je elsker dig)

Música: Edvard Grieg (1843-1907) – *Melodies of the heart, opus 5, nro. 3*

Poema: Hans Christian Andersen (1805-1875)

Traducción: Elisa Rapado (2018)

Año de publicación: 1864

Partitura tomada de: Ed. C. Prüfer; New York (Estados Unidos).

Intérpretes audio: Elisabeth Schwarzkopf (voz), Geoffrey Parsons (piano)

Du mein Gedanke, du mein Sein und Werden!
Du meines Herzens erste Seligkeit!
Ich liebe dich wie nichts auf dieser Erden,
Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit!

Tú, mi pensamiento, tú, ¡mi ser y mi destino!
¡Tú, primera delicia de mi corazón!
¡Te amo más que a nada en esta tierra,
te amo, ahora y en la eternidad!

Ich denke dein, kann stets nur deiner denken,
Nur deinem Glück ist dieses Herz geweiht;
Wie Gott auch mag des Lebens Schicksal lenken

Pienso en ti, solamente puedo pensar en ti,
sólo a tu felicidad se consagra este corazón;
sea cual sea el destino que Dios depara
a mi vida,

Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit.

te amo, ahora y en la eternidad.

Esta canción es de las más populares y fue creada para la prometida de Grieg, la soprano Nina Hagerup, quien después se casaría con el famoso compositor al escuchar la propuesta de matrimonio a través de esta bella obra. La canción es en todos los sentidos “romántica”, desde la parte compositiva en la que el piano siempre esta acompañando a la voz y el mismo modo que la canción sugiere.

La tonalidad es Do mayor en compás de 3/4 con la indicación de tempo *Andante*. La canción empieza con una introducción que presenta el material cromático que Grieg usará a lo largo de la obra. En los primeros dos compases se puede observar que es el bajo el que lleva la responsabilidad de hacer sentir el cromatismo, mientras que en los siguientes dos compases cambia a la voz del tenor (entendiendo el piano como textura coral que va a acompañar a la melodía de la voz), para llegar así al acorde de V grado y dar paso a la sección A en esta obra, donde la voz entra.

La sección A inicia con un cromatismo para la voz en las palabras “*Du mein Gedanke...*”, mientras que el piano siempre irá en bloque en figuras de corchea. El bajo para el compás 3 y 4 duplica la melodía del canto y se mantiene estático a

partir del compás 5, donde se encuentra el acorde de II grado. En el compás 8, cuando finaliza la sección A, el piano en la mano derecha tiene un silencio de corchea para contestar a la melodía que tiene la voz; luego esa respuesta sirve como enlace para conectar con la sección B, que contiene materiales similares a la parte A en el principio, pero a partir del compás 13 utiliza tres veces la frase “*Ich liebe dich*” para acercarse al clímax de la canción por medio de un *crescendo sempre* en el compás 15 para llegar al compás 17, donde se presenta la frase completa “*Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit*”, siendo esta la parte más importante de toda la obra, pues es la expresión completa de amor, temática en la que se basa toda la obra.

A pesar de que esta canción no es estrófica, algunos cantantes añaden en su interpretación añade una estrofa más que corresponde a la continuación del poema de Andersen. Del compás 18 al 21 se puede observar un postludio de piano solo con el que finaliza la obra. Este postludio comprende elementos de la parte A, que es la melodía principal presentada por la voz al inicio de la canción.

3.1.4 A *Chloris*

Música: Reynaldo Hahn (1847 – 1947)

Poema: Teophile de Viau (1590 – 1626)

Traducción: Boccanegra (2008)

Año de publicación: 1916

Partitura tomada de: Ed. Heugel; Paris (Francia).

Intérpretes audio: Véronique Gens (voz), Susan Manoff (piano)

Francés

S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,
Mais j'entends, que tu m'aimes bien
Je ne crois pas que les rois mêmes
Aient un bonheur pareil au mien.

Que la mort serait importune
De venir changer ma fortune
A la félicité des cieux!

Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
Ne touche point ma fantaisie
Au prix des grâces de tes yeux.

Español

Si es verdad, Chloris, que me amas,
Y he oído, que bien me quieres,
No creo que ni los propios reyes
Posean una felicidad semejante a la mía.

¡Que la muerte sería inoportuna
Si viniera a cambiar mi fortuna
Por la felicidad de los cielos!

Todo cuanto dicen de la ambrosía
no impresiona a mi fantasía
ante la recompensa de tu mirada.

Esta canción es de las más representativas de Hahn. Se presume que la pensó como un homenaje a Johann Sebastian Bach, ya que la estructura armónica hace alusión al segundo movimiento de la Suite para orquesta número 3. Además, cabe acotar que, para ser del periodo romántico, posee bastantes guiños al periodo barroco, como en la construcción del bajo descendente.

La canción comienza con una introducción del piano con dos motivos principales, el primero es un tricordio descendente más segunda ascendente y el segundo está formado por un tricordio ascendente, que es de carácter más melódico. En toda la introducción se observa la melodía de carácter descendente y la cadencia del compás 3, donde se encuentra una anticipación en el segundo tiempo, muy propio del estilo barroco.

La sección A se caracteriza porque la línea del canto tiene un estilo sencillo, silábico y el movimiento melódico predominante es por grados conjuntos. El piano retoma elementos de la introducción, a lo que se superpone la línea del canto. En el compás 8 se evidencia el material de la introducción, pero presentado en el V grado, mientras que la voz queda suspendida en las palabras “*au mien*”, dando la idea de la felicidad que sólo una persona puede tener, como bien lo dice el texto.

En la sección B se toma la idea de la muerte en “*Que la mort serait importune*” por lo que la música cambia a la relativa menor (Do sostenido menor) y el acompañamiento es diferente, pues sólo tiene ritmo de corcheas y no hay presencia del bajo para el inicio de esta sección. En el compás 12, se retoma nuevamente el tema principal del piano mientras que en la voz se presenta una progresión melódica por quintas en la frase “*de l’ambrosie ne touche point ma fantasie, au prix des graces*”. La textura del piano se vuelve más acórdica a partir del compás 14 y retoma el motivo principal de la obra en el compás 16 para reiterar la idea que le dará el clímax a la canción: “*Todo cuanto dicen de la ambrosía no impresiona a mi fantasía ante la recompensa de tu mirada*”, además este punto está marcado con la indicación *avec expression* donde se retoma la textura acórdica antes de llegar al compás de 2/2 con un *diminuendo* para elaborar el postludio con el material de la introducción.

En cuanto a la composición de la canción *Sueños II*, se ve la influencia de Hahn al iniciar con un bajo que es descendente y que en la sección A se muestra una textura acórdica mientras el canto está presente.

3.1.5 *Les roses d'Ispahan*

Música: Gabriel Fauré (1845-1924) - *Opus 39, No. 4*

Poema: Leconte de Lisle (1818 – 1894)

Traducción: Alfredo García (2004)

Año de publicación: 1884

Partitura tomada de: Ed. J. Hamelle; Paris (Francia).

Intérpretes audio: Kathleen Battle (voz), James Levine (piano), 1984.

Francés

Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,
Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger,
Ont un parfum moins frais,
Ont une odeur moins douce.

Ô blanche Leïlah, que ton souffle léger!
Ta lèvre est de corail et ton rire léger
Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce.
Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger,
Mieux que l'oiseau qui chante au bord d'un nid de mousse.

Ô Leïlah! Depuis que de leur vol léger
Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce
Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger,

Ni de céleste arôme aux roses dans leur mousse.

Oh! que ton jeune amour, ce papillon léger

Español

Las rosas de Ispahán envueltas en musgo,
los jazmines de Mosul y la flor del naranjo,
tienen menos fragancia
y un olor menos suave.

¡Oh, blanca Leila, qué fresco es tu aliento!
Tu sonrisa alada entre labios de coral,
es más dulce y suena mejor que el agua que mana,
mejor que la alegre brisa cuando acuna al naranjo,
mejor que el canto del ave desde su esponjoso nido.

¡Oh, Leila! Ahora que todos los besos
con ligero aleteo huyeron de tus labios,
se acabó el celeste aroma de las rosas
entre el musgo

y no exhala ya perfume el pálido naranjo.

¡Oh! Haz que tu joven amor, ingrávida mariposa,

Revienn	vers mon,	coeur d'une	aile	retorne a mi corazón con suave y rápido
	prompte et douce,			vuelo
Et qu'il	parfume encore	la fleur de l'oranger,		y les dé otra vez aroma a las flores del
				naranja
Les roses	d'Ispahan	dans leur	gaine de	y a las rosas de Ispahán envueltas en
	mousse.			musgo.

Esta canción es de las más representativas de Fauré, junto a *Le secret*, *Les berceaux* ó *Notre Amour*. Hay que decir que esta canción es compuesta no mucho después de la famosa canción *Le secret* y presenta nuevos elementos como un uso diferente de las hemiolas, que han acompañado desde el inicio de la carrera a este compositor, aunque de alguna forma similares a los ritmos usados en *Au bord d'leau* .

La canción inicia con una introducción del piano en donde la melodía se encuentra en la voz de contralto representada por negras y blancas por los primeros tres compases, mientras que es acompañada por un bajo con figura de corchea, negra y corchea; este será un patrón que se mostrará por toda la canción. A partir del compás 4 se muestra un ritmo de corchea con puntillo y semicorchea que servirá como motivo para elaborar puentes o interludios en la obra.

La sección A^I tiene una indicación de *dolce* en donde la voz interpreta “*Las rosas de Ispahan envueltas en musgo, los jazmines de Mosul y la flor de naranjo, tienen menos fragancia y un olor más suave*” mientras que en el compás 10 aparece nuevamente la introducción con una variación para llegar al compás 16, pero acompañando a la voz. En los compases 16 y 17 se presenta un nuevo material melódico con la indicación *crescendo poco a poco* para llegar al compás 19, que es un punto crucial en el clímax de la canción, ya que el material de ese compás será usado más adelante para construir el clímax.

Nuevamente se presenta la introducción para enlazar a la sección A, donde se utiliza una variación rítmica del material melódico de la sección A, pero con otra letra que describe a Leila que es a quien el personaje de esta canción le está dedicando su poema.

A partir del compás 45 con antecompás se inicia la sección B, donde el cantante tiene el texto “*Ô Leïlah! Depuis que de leur vol léger*” con la indicación de *piano sempre* para reforzar la idea principal del poema que fue presentado en la sección A, donde se menciona que las rosas y los naranjos tienen menos fragancia. En esta sección se desarrolla más la idea de que las aquellas flores ya no son las mismas de antes y que han perdido su aroma; por esta razón se hace un uso diferente del material armónico presentado en la canción, ya que el primer grado esta presente, pero con su séptima menor, que sugeriría que fuera el quinto grado de Si menor, pero no aparece ese acorde en toda esta sección.

Para enlazar a la sección A^{II} se presentan elementos de la introducción para que funcionen como puente. En esta parte se habla sobre la añoranza de que aquellas flores vuelvan al aroma que encantaban al personaje que interpreta el poema, y es a una “ingrúvida mariposa” que dirige estas líneas para que le ayude en ese recuerdo. A partir de las palabras “*Et qu’il parfume*” en el compás 71, el compositor ha señalado *crescendo poco a poco* para preparar el clímax de la canción en el compás 74, que como ya fue mencionado, apareció en la sección A pero ahora sobre el título que tiene la canción, reiterando que las rosas de Ispahan están en su nido de musgo.

Es importante recalcar que las palabras como *mousse* y *douce* siempre han aparecido con duraciones más largas en toda la canción, generalmente aparecen en figuración de blanca y negra para terminar las frases donde correspondiera con el poema y la música.

Para terminar la canción, el piano recrea en un postludio algunos elementos de la introducción y el material rítmico que a lo largo de la canción se ha presentado, la figuración de negra y dos corcheas.

En la composición de las canciones propuestas en este trabajo, se toma de esta canción parte de la armonía que se encuentra en la introducción y la figuración de negra y dos corcheas en la canción *Melancolía*.

3.2 ANÁLISIS LITERARIO

Para el presente análisis se tendrán en cuenta los elementos básicos en la comprensión de los poemas, como el reconocimiento histórico de los mismos en la vida del poeta, el tema, la estructura y la forma de los textos. Cabe aclarar que, para los fines de la composición, el análisis más importante aparte del número de sílabas y de versos es el que tiene que ver con el significado del poema y lo que se puede transmitir a través del mismo, con ayuda del conocimiento contextual propio de estos textos. Sin embargo, existen datos que no pueden ser tan específicos, ya que los biógrafos en los que se basó este trabajo no dan información tan detallada, pues los poemas que se encontraron para la musicalización pertenecen a la *Poesía inédita y olvidada* de Rafael Pombo, entre otros documentos, que Héctor Orjuela realizó.

Por otro lado, en general los cuatro poemas están escritos en verso ya que se están usando rimas y metros que no son tan libres como lo pueden ser los escritos en prosa. Aunque también hay canciones de otros compositores que musicalizaron poemas en prosa, la mayoría están escritos en verso, sobretodo en el caso de las canciones estróficas, ya sea en francés, alemán o inglés.

3.2.1 Sueños I

*Ídolo de mi martirio
Que sólo en mis sueños veo,
Ardiente como el delirio,
Hermoso como el deseo.*

*¿Dónde estás?
Si has de volar, ¿por qué vienes?
Si vienes, ¿por qué te vas?*

Lo principal para recalcar es que hace uso de octosílabos, es decir que en cada una de las líneas la agrupación es de ocho sílabas en general; tiene forma de copla española y la rima que usa es consonante para la primera estrofa, lo cual se evidencia en que las líneas 1 y 3 tienen terminación en <io> y las líneas 2 y 4 en <eo>.

Como manifestación del romanticismo literario, este poema se encuentra en el apartado de la poesía amorosa, donde muchas veces transfiere el sentimiento de una mujer idealizada pero que es inalcanzable para el poeta o a quien interprete el poema. La mujer y la naturaleza son mezcladas para presentar la forma más perfecta de la divinidad.

Sueños es todo un poema que comprende dos partes, la primera que es la que se trabaja en este apartado y la segunda se ve reflejada en la siguiente sección. En todo este poema se evidencia la temática del desamor, valiéndose de algunas formas de la naturaleza para poder darse consuelo en aceptar el amor como fuera que viniese en forma de “Verdad, sombra o sueño”.

Este poema, al igual que *Sueños II*, fue escrito en el periodo en el que Pombo se encontraba en Nueva York, exactamente el primero de noviembre de 1857. Hay que decir que en esa época Rafael Pombo estaba en una lucha constante con su parte religiosa, porque en Estados Unidos no encontraba la religión católica que Colombia le había enseñado. Sin embargo, también se evidenciaron los amoríos que tuvo en tierras extranjeras, aunque a veces no fueran correspondidos. Aunque no puede decirse precisamente a quién fue dedicado este poema, o si tuvo un alguien a quien se hubiera dedicado, seguramente el corazón destrozado y entregado a la resignación es el que habló en esos versos.

3.2.2 *Sueños II*

*Como un perfume, primicia
De un mundo de bendición,
Tu hálito blando acaricia
Los sueños del corazón...*

*...Sueños, ¡sí...!
Más, ¡ay!, verdad, sombra o sueño
¡Ven a acariciarme así!*

La rima que se usa en este poema es consonante; igual que en *Sueños I*, el primer verso y el tercero tienen la misma terminación vocálica, asimismo el segundo rima con el

cuarto. La métrica de este poema está estructurada en decasílabos y se puede evidenciar el uso de símil, metáfora⁵ y epíteto⁶. Es un poema elaborado en arte menor, es decir que sus versos no superan el uso del eneasílabo (nueve sílabas por verso). Aquellos poemas que conforman sus versos a partir del uso del decasílabo (diez sílabas) ya corresponden a una elaboración en arte mayor.

En general la composición tiene una riqueza en los signos de puntuación, exclamación e interrogación, ello da firmeza al poema. Predispone a leerlo de una manera particular y no narrativa, algo que si puede suceder en el Romancero español. Se puede hallar otro elemento importante en este poema y es el uso de un recurso poético popular del siglo XIX y XX en Colombia, el paralelismo. En esta composición se evidencia el uso del paralelismo sintético en el cual un miembro posterior o frase completa el significado anterior.

Es interesante cómo en este poema se evidencia un aspecto léxico muy interesante como es el uso de la interjección “ay” en el siguiente verso: “Más, ¡ay!, verdad, sombra o sueño ¡Ven a acariciarme así!”. El uso de dicha interjección contribuye con la expresión de un sentimiento que se vive con intensidad, en este caso, la tristeza.

Para esta parte del poema se encuentra al personaje entregado a la resignación del devenir en el amor, que lo acepta en cualquiera de sus formas; sin embargo, al inicio evoca al amor como el transporte al mundo donde el aliento

⁵ Símil y metáfora son figuras literarias que hacen comparaciones. Se usan dos términos para resaltar alguna cualidad entre ellos. La metáfora hace la comparación sustituyendo términos, mientras que el símil usa nexos comparativos (como, semejante a...)

⁶ Epíteto se evidencia cuando un adjetivo le atribuye cualidades a un sustantivo. Por ejemplo, en este poema se ve el adjetivo <halito> atribuyendo al sustantivo <blando>.

acaricia los sueños del corazón. En este poema se puede ver lo que Robledo afirma: “*Los espíritus románticos son espíritus desgarrados y llenos de angustia y pesimismo.*

Inconformes con la vida práctica y cotidiana, anhelan la trascendencia y un sentido profundo de la existencia”. (Robledo, Rafael Pombo: Ese desconocido. Antología., 2013, pág. 79)

Es interesante cómo en este poema se evidencia un aspecto léxico muy interesante como es el uso de la interjección “ay” en el siguiente verso: “Más, ¡ay!, verdad, sombra o sueño ¡Ven a acariciarme así!”. El uso de dicha interjección contribuye con la expresión de un sentimiento que se vive con intensidad, en este caso, la tristeza.

3.2.3 Aire

*María – Gota por gota,
Se va la copa,
Día por día
Se va la vida,
Beso por beso
El embeleso de la pasión*

*José – Nada me importa
Con mi querida
Si larga o corta
Se va la vida.
Más... te confieso,
Que el embeleso de la pasión,
Quiere otro beso,
Quiere otra gota.
Dame otro beso,
Dame otra gota;
Si no... Se agota mi corazón,
Si no... Se agota mi corazón.*

La rima que predomina en este poema es asonante, ya que las terminaciones de los versos sólo riman en las vocales mas no en las consonantes para la mayor parte del poema⁷. La métrica que se maneja es diferente en las estrofas por lo que se explicara la métrica en cada una. Las figuras que se encuentran aquí son anáfora e hipérbole.

La primera estrofa hace uso constante de la rima asonante, también hay prevalencia en una vocal abierta en las últimas palabras de cada verso, la “a”. El poeta lo hace tal vez en ánimo de mostrar que lo que señala la estrofa merece decirse con la mayor apertura posible. En esta estrofa también se evidencia versos completamente disparejos, hay trisílabos, pentasílabos y enneasílabos. Todo el poema está elaborado en arte menor. Esta estrofa hace insistencia en algo que se va perdiendo, como el líquido de una copa, como el día y la pasión. Es una descripción narrativa que detalla resignación porque algo se está perdiendo desenfrenadamente.

La segunda estrofa posee rima encadenada en la cual hay rima en verso de por medio, así abab, sobre todo en los primeros cuatro versos. También hay rima pareada presentada en pares seguidos en los versos once y doce, pero también en estos mismos versos se presenta un paralelismo sinónimo en el cual cada miembro repite una idea semejante. Miembro es la proposición o cláusula en que se expresa la idea. La estrofa presenta con mayor claridad una rima consonante y amplía la descripción presente en la primera estrofa. Hay prevalencia del pentasílabo con algunas excepciones de enneasílabo en algunos versos. Generalmente en la poesía

⁷ Se puede observar que hay rima consonante de una estrofa a otra, por ejemplo, <Gota por gota> de la primera estrofa rima con <Nada me importa> con la segunda estrofa. Sin embargo, en el interior de las estrofas no hay rima consonante.

romántica el hombre se da la oportunidad de llorar, sufrir, desvivirse por amor, se muestra como un ser débil. Esta estrofa juega con ello, la mujer en la primera estrofa expresa con firmeza cómo la vida va pasando y todo se va acabando, el hombre por el contrario no le da importancia a ello sino a que esto sucede pero no puede faltar su amor por su querida. La preocupación del hombre es que sin la mujer su corazón comienza a agotarse y quedar vacío como el líquido de la copa o la pasión o la misma vida.

Aunque este poema hace parte del momento en que Pombo se encontraba en Estados Unidos (porque en su inscripción se encuentra compuesto en 1856), no se tienen más datos que den una categorización exacta para esta composición. Por el énfasis que hace el poeta en el amor entre dos personas (José y María) se puede decir que hace parte de la poesía amorosa. El sentimiento que aquí se refleja es el de reafirmar el deseo por más besos para que el corazón pueda ser calmado. La parte central se encuentra en “*quiere otro beso, quiere otra gota*” lo cual repite, pero esta vez con la palabra <dame>. Evidencia claramente el deseo de dos personas por estar juntas. Sin embargo, para el uso de la musicalización no se dividió el poema entre mujer y hombre sino para que fuera interpretado como una sola persona que lo está diciendo a alguien, ya que las intervenciones de María y José son realmente pequeñas como para recrear ideas que diferencien a los personajes en una canción, como bien se puede notar en el *Erlkönig* de Franz Schubert o en *Vergebliches Ständchen* de Johannes Brahms.

3.2.4 Melancolía

*Muere ave, oscura, en tu nido
Antes de soltar el vuelo
Por el campo azul del cielo
A tu ilusión prometido;
Fuera del árbol querido
Tu tierna voz no alcanzó
Y así como ella expiró,
Ignorada, humilde, pura,
Muere en tu nido, ave oscura,
Y como tú... muera yo.*

Es un poema breve delimitado en una sola estrofa con características de DÉCIMA ESPINELA cuya rima se estructura de esta manera: “abbaaccddc”, hay prevalencia del octosílabo y la rima consonante. Las figuras que se usan son asíndeton, hipérbaton y símil. Su organización sigue las reglas de la composición en arte menor y está centrada en un protagonista que es el ave que muere y se ve impedida de gozar de la descripción naturalista que expone el poeta. Esta composición se enriquece por el uso constante de adjetivos que dan profundidad a la obra.

La estrofa llega al final y rompe con la estructura que llevaba asemejando la muerte del ave con la muerte del poeta, es tal la ruptura que el verso diez es el único donde no se cumple a cabalidad la regla que sigue una décima espinela. Los puntos suspensivos preceden el cambio y predisponen a algo que irrumpe. La melancolía del poema adquiere firmeza en el hecho de que el poeta, al igual que el ave, se ve

impedido de gozar de lo que debería tener por derecho. Su sentido de vivir no es posible, se ve roto por los lazos de la muerte que anula cualquier modo de ser.

Este poema está ubicado en la temática de la naturaleza, hace una exaltación más oscura de un ave que a pesar de querer pasar por el campo a una ilusión, no pudo salir de su árbol. Es una provocación al desasosiego del estar vivo, pues como fin último el intérprete de esta canción se ve gratificado con su muerte porque prefiere no encontrarse más ante ese vacío que representa el nido donde el ave muere: resulta muy diferente a los temas de la naturaleza y el amor, como ya se mencionó en el capítulo dos con el poema “*El Niágara*”, que es para el poeta una completa recreación de la magnificencia las cascadas.

En la musicalización, el sentido del profundo vacío se encuentra en el inicio de la canción, en un ámbito menor; pero mientras se va enunciando el azul del cielo se utiliza una nueva atmosfera que ejemplifica ese vuelo que era la ilusión. Finalmente, después de hacer la reiteración de que el ave muere, el intérprete es gratificado con su propia muerte haciendo el símil con el ave. En alguna medida, este poema puede tener relación con el poeta Mörike en *Auf ein altes Bild* con música de Hugo Wolf, que describe todo el panorama de los verdes árboles y la corriente cristalina donde la virgen María ve jugar a su niño, sin saber que el árbol que reverdece es en donde su hijo será crucificado.

CAPÍTULO IV - RECOMENDACIONES METODOLÓGICAS

“La partitura en el mejor de los casos, no es más que el esbozo tosco de la música, su esqueleto desnudo, la suave y cálida carne y la sangre fluyente deben ser suministradas por el intérprete” (Calzadilla Nuñez, 1998)

La interpretación de las canciones, si bien es dada por la intención del intérprete, también puede llegar a ser más correlacionada con la intención del compositor, cuando este añade anotaciones extras a la ejecución de la música. Es por eso que en este capítulo se pondrán recomendaciones para la interpretación, fundamentadas en categorías a la hora de la ejecución de la canción académica, teniendo en cuenta a Harry Plunket Greene.

Para el momento de comenzar a abordar una canción, Plunket plantea un “equipamiento” a tener en cuenta: 1) Técnica perfeccionada⁸, 2) Magnetismo, 3) Sentido de la atmósfera y 4) Intencionalidad⁹ (Plunket Greene, 1956, pág. 4). Bajo esos cuatro parámetros se añadirán las recomendaciones, puesto que las canciones que este trabajo plantea son el acercamiento a las canciones académicas, lo que no significa que sólo interpretando una obra de esta propuesta o su totalidad indique que una canción de Schubert o Grieg, por poner un ejemplo, sea ya un reto superado. Las canciones pondrán en un lugar común la sonoridad y la relación con el texto para afrontar el repertorio de canción académica.

⁸ La traducción literal sería “técnica perfeccionada” pero para este trabajo hemos querido usar el término “técnica trabajada”, ya que no significa que el cantante en formación no pueda interpretar una canción académica sin tener la técnica perfecta, pues en su aprendizaje éste género es el que le favorecerá.

⁹ La traducción literal es “Comando de tono-color”, pero Plunket se refiere más la intencionalidad que cada canción tiene, pues no son iguales las canciones entre sí, siempre habrá un contraste.

Como *Técnica Trabajada* se entiende los recursos primarios del canto lírico, como por ejemplo la respiración y la buena emisión del sonido, elementos que se aprenden con ayuda del maestro de canto y se van adquiriendo poco a poco. “*La buena emisión fisiológica es la natural, fácil, cómoda, sin esfuerzo, con voz rotunda y clara*” (Canuyt, 1958, pág. 146). La idea de que la ejecución se realice con buena emisión es para que el cantante se sienta cómodo con su instrumento, ya que todo sería en vano si el instrumento estuviera sufriendo por problemas técnicos, pues el cantante estará concentrado más en cómo poder solucionar la parte técnica que la misma interpretación de las canciones. Basta con aclarar que la emisión debe ser relajada y no forzada, dar prioridad a la pronunciación de las vocales que serán las que faciliten el “fraseo con facilidad” pues no generará tensiones innecesarias en la ejecución, en vez de que se haga sobre las consonantes, que sólo hará que se tense la mandíbula. Un error común (o al menos, que el escritor experimento) que puede pasar en esta parte tiene que ver con el uso exagerado de la dinámica *p* (piano). Si bien es cierto que una canción no es una exhibición de virtuosismo, tampoco es un lugar donde el cantante deba sufrir por obligar a su voz a que haga dinámicas en pasajes donde no corresponde, pues los compositores se han tomado el trabajo de señalar en qué momento debe sonar cada cosa, así que el cantante no debería forzarse a pensar que por hacer conexión con el poema deba hacer un esfuerzo desgastante llevando a un lugar sublime las palabras. Muy bien lo señaló uno de los compositores que fue estudiado en el análisis del capítulo anterior, Gabriel Fauré: “*La voz no basta para ser cantante. Precisa que el sujeto sea inteligente, estudioso, observador...que esté dotado de una voluntad firme y que su fe en el arte sea inquebrantable*”. Con la anterior cita, Canuyt inicia el apartado al que titula *El trabajo de la voz* donde señala que el cantante necesita

entrenarse constantemente no sólo en la parte física, sino también en la parte cognitiva con respecto a su instrumento y desde donde Plunket plantea lo que es la técnica trabajada.

Para la interpretación de la canción académica se requerirá de lo siguiente:

Respiración profunda y control de la respiración.

La resonancia de la voz.

Pronunciación de las consonantes y vocales con facilidad (dicción).

Fraseo con facilidad.

Estilo.

Homogenización de la sonoridad.

El *Magnetismo* es un elemento a tener en cuenta, puesto que hace referencia a la emocionalidad que una obra musical puede tener y lo que el intérprete puede hacer con ella, lo que a fin de cuentas se le transmitirá al público. En ese orden de ideas, es la energía que el cantante irradiará al público con el buen uso de la técnica y la conciencia sobre las palabras que se estén diciendo.

Como parte del trabajo de “equipamiento”, este apartado es trabajado como “interiorización” de la letra para poder ser interpretada en una canción. Es necesario memorizar muy bien la letra de la obra trabajada, pues es una condición necesaria para que se produzca el magnetismo anteriormente mencionado.

El *Sentido de Atmósfera* tiene que ver con la conexión completa con la obra en la interpretación, puesto que es lo que tendrá la atención del público en el mensaje que el intérprete quiere demostrar. Plunket lo ejemplifica muy bien con la canción de Charles Wood *Ethiopia saluting the Colours*, que es una canción que

relata un incidente en la guerra civil norteamericana en dos grandes momentos: esclavitud y emancipación. Esos grandes momentos son los que le dan ese sentido de la atmósfera y es el intérprete el responsable de hacerlos entender, primero para sí mismo y luego para el público. Por ejemplo, si el cantante al ocuparse sólo de su parte cuando corresponde, pero en el interludio del piano abandona su interpretación, provocaría que la atmósfera no cobrara sentido y precisamente es lo que no busca la canción académica, pues se está declamando un poema, pero con una melodía acompañada que le da más relevancia al significado del mismo; en últimas “*cada canción debe ser tratada como un todo*” (Plunket, 1956, pág. 13).

La *Intencionalidad* “*es parte de la respuesta física de la voz con respecto a un sentimiento*” (Plunket, 1956, pág. 19), lo que quiere decir que es la inflexión que la voz naturalmente hace en respuesta a un sentimiento en particular. Cada canción tiene un sentimiento diferente para transmitir y lo que se expresa con la voz no siempre es transmitida, por ejemplo, con un *fortissimo* en el último compás para el cantante; en algunas ocasiones lo que el poema necesita es un momento más de intimidad para poder terminar una canción, o la declamación misma.

Es más evidente el anterior punto cuando una canción tiene diferentes personajes para interpretar, como lo es el famoso *Erlkönig* de Schubert donde existen el padre, el hijo, el rey de los elfos y el narrador en una misma canción. Cada personaje tiene que tener diferentes intencionalidades para ser diferenciados, pues la canción así lo requiere. Asimismo, cada cantante puede darle una intencionalidad diferente a su interpretación, ya que no es algo estandarizado y es libre desde el hecho que, al ser humanos, sienten diferente.

Los cuatro apartados con respecto a Plunket es apenas una aproximación a lo que es necesario a tener en cuenta en la interpretación, puesto que el trabajo está diseñado para que las canciones puedan ser estudiadas en pro del acercamiento a ese estilo, lo que indica que es necesario el estudio riguroso desde la gramática musical para entender el contenido de la partitura.

A continuación, se presentarán las partituras de las canciones pero atendiendo a las recomendaciones que fueron presentadas en el inicio de este capítulo, para el mejor aprovechamiento de los recursos. Las indicaciones pueden ser mejor visualizadas en el CD que acompaña el trabajo, ya que allí se pueden apreciar mejor las indicaciones propuestas en el trabajo.

Sueños I

Música: Sebastián Mauricio Bareño (n. 1996)
Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Andantino con grazia (♩=81)

Voz

Preparación para el cantante en introducción

Piano

p dolce

A *p* Énfasis en los símiles

Í - do - lo de mi mar - ti - rio, que

p *cresc.*

sò - lo en mis sue - ños ve - o. Ar - dien - te co - mo el de - li - rio, her - mo - so co - mo el de -

Pno.

p cresc.

B

16 *mf*

se - o.

Cambio de atmósfera

mf

Destacar el motivo que se había presentado en la sección A

mp

Énfasis en las preguntas

22 *mp* *f rit.*

¿Dón-de es - tás? Si has de vo - lar → por qué vie - nes? Si vie - nes, ¿por qué te

Destacar el ostinato

f rit.

A'

Se presenta nuevamente, cambiar de intencionalidad.

28 *mp a tempo*

vas? Í - do - lo de mi mar - ti - rio, que só - lo en mis sue - ños ve - o. Ar - dien - te

mp a tempo

Tomar buena respiración: preparación para el clímax

Sueños I

Clímax ³

33 *cresc.*

co - mo el de - li - rio, her - mo - so co - mo el de - se - o.

33 *cresc. poco a poco*

f

f

38

38

rit.

mp

*El postludio se construye con elementos de A.
Importante hacer énfasis en la reafirmación del motivo.*

Sueños II

Música: Sebastian Mauricio Bareño (n. 1996)

Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Andantino (♩ = 79)

Voz

Piano

Destacar la melodía de introducción

p

A

p *Privilegiar las palabras. Pronunciar con facilidad.*

6 Como un per-fu-me, pri - mi-cia de un mun-do de ben-di-

12 ción, tu há-li-to blan-do a-ca - ri - eia los sue - ños del co-ra - zón...

Destacar este motivo que se evidenciará en toda la obra, porque genera tensión.

B Sueños II

Preparación del cantante para ir a forte.

Puente

Cambio de atmosfera

mf

deciso

cresc.

Importante destacar el puente

Clímax

A

f

mp

Sue-ños, ¡sí...! Sue-ños, ¡sí...! Más, ¡ay! Co-mo un per-fu-me, pri-

rit.

mp a tempo

Se reitera la idea principal que se presentó al inicio de la canción.

Se retoma A, pero con diferente dinámica.

mi-cia de un mun-do de ben-di-ción, tú ha-li-to blan-do a-ca-ri-cia los

rit.

32

sue - ños del co - ra - zón...

Puente

rit. mf

C

Adagio (♩=58) Cambio de atmosfera y tempo

Mantener la duración de las figuras.

36

Ver - dad, som - bra o sue - ño ¡ven a a - ca - ri - ciar - me a - sí!

p a tempo

Los elementos melódicos son la ilusión que se presenta al cantante.

El intérprete acepta en cualquier forma la ilusión a la que le canta.

Aire

Música: Sebastian Mauricio Bareño (n. 1996)
Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Vivace (♩ = 55) *mp*

Voz

Go - ta por go - ta

Piano

mp Las semicorcheas hacen alusión a un momento festivo, de alegría.

A

mf Respuesta a la melodía del canto.

se va la co - pa, di a por di - a se va la vi - da,

mf *mp*

Especial atención con las anáforas que se están presentando.

mf rit. a tempo

be - so por be - so el em - be - le - so de la pa - sión. Na - da me im - por - ta con mi que - ri - da

mf rit. a tempo

Se reducirá la dinámica para dar un sentimiento más íntimo.

14 *mp* **B** Cambio de atmósfera. Preparación al clímax. *p* *cresc.*

si lar-ga o cor-ta se va la vi-da. Más... te con-fie-so que el em-be-le-so de la pa-

14 *mp* *p cresc. poco a poco*

Preparar llegada a calderón.

19 *f* Clímax

sión, quie-re o-tro be-so quie-re o-tra go-ta da-me o-tro be-so,

19 *f* Énfasis en anáfora. Se recalca el deseo del beso.

23 Poco meno (♩. = 50) Cambio de atmósfera y tempo **C**

da-me o-tra go-ta

23 *rit.* *mp piangevole*

Enlace para la siguiente parte.

Especial atención al texto expresivo: "piangevole". Sugiere la nostalgia de no poder lograr el deseo.

La primera vez que se presenta esta idea tiene un carácter menos optimista, se presenta en menor.

29 *mf* *cresc.*
si no... sea - go - ta mi co - ra - zon si no sea - go - ta mi co - ra -

El piano dobla a la voz en este motivo. Importante destacar.

34 *f*
zón si no sea - go - ta mi co - ra - zón

34 *f* *rall.*

Melancolía

Música: Sebastian Mauricio Bareño Martínez (n. 1996)
Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Adagio (♩=65)

Voz

Preparación para el cantante en introducción

Piano

p

rit.

A

8 *p* El poema trata sobre el vacío frente a la naturaleza.

Mue - re a - ve os - cu - ra en tu ni - do an - tes de sol - tar el

8

a tempo

15 *mp* *mf*

vue - lo por el cam - po a - zul del cie - lo a tu i - lu - sión pro - me -

15 *mp* *mf*

Destacar la melodía en el piano.

Este fragmento da peso para la siguiente frase.

22

ti - do — fue - ra del ar - bol - que - ri - do tu tier - na voz no al - can - zó.

22

ril.

ril.

B

mf con dolore

29

Ya si co - mo e - lla ex - pi - ró, ex - pi - ró,

29

mp a tempo

mf

col canto

La expresión "con dolore" hace referencia A la ilusión del ave que no pudo ser alcanzada.

Resaltar los staccatos.

37

mp cresc. poco a poco

f

ig - no - ra - da, hu - mil - de, pu - ra

37

mp

f

Hacer énfasis en el asindeton usado: Ignorada, humilde, pura (hace referencia al ave que muere)

A'

Se retoma la idea del inicio, pero cambia la posición de las palabras. Cambiar la intencionalidad.

44 *p* Mue - re en tu ni - do a - ve os - cu - ra

Preparación al clímax.

50 *mf* Y co - mo tú...

El símil se usa para aclarar que todo lo anterior es para personificarse así mismo y morir como el ave.

Clímax

55 *f* Mue - ra yo

Es material que se uso anteriormente en la sección B para terminar la canción.

CONCLUSIONES

Realmente el significado del poema, conociendo su aspecto histórico y contextual en la vida de quien lo escribe, ayuda al cantante a enriquecer el proceso interpretativo, ya que no es lo mismo sólo tener la letra del poema de la canción en cuestión, que tener toda la información del contexto en el que surge dicho poema. Ahora bien, es cierto que no siempre se encuentra detallada toda la información, pero lo poco o mucho que se encuentre servirá definitivamente para la interpretación.

El trabajo de componer se da gracias a los análisis de las canciones, allí es donde se comprende el estilo y la forma que tuvieron los compositores para poder generar ideas. Analizar la forma compositiva ayuda a entender las imágenes que usaron los compositores para recrear el jardín del Colibri (como lo hizo Chausson) o una oda a la música (como lo propuso Schubert), además de los elementos armónicos, melódicos y rítmicos que fueron utilizados para plasmar el poema en música.

Conocer el texto es fundamental a la hora de abordar una obra, ya que es lo que permitirá al cantante conectarse con lo que va a interpretar. El acto de entender va más allá de sólo conocer el significado de las palabras, en el sentido de que es necesario saber el contexto en el que fue creada cierta música. Para este caso es la historia de un literato en un contexto romántico, reconocido como poeta nacional de Colombia y que dejó su legado como escritor, no sólo por su producción de textos infantiles, sino también como poeta romántico, que desarrolló su estilo a partir del estudio de los versos de Lord Byron, Víctor Hugo o Longfellow.

Entender-comprender-sentir-expresar son los pasos necesarios que se hacen para interpretar. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estas palabras, aunque ya son conocidas, no se deben dar por sobreentendidas por cuanto esto no es en absoluto algo superficial. Hay toda una interiorización que es necesario hacer, empezando por un trabajo de mesa para entender un poema, como lo que se planteó en este proyecto con los textos de Pombo, que en este caso fue para musicalizarlos, pero que es en todo caso un estudio necesario para todo cantante.

El trabajo enfoca al cantante en cómo abordar una canción, aunque el pretexto es la composición, algunos de los puntos claves es conocer bien la parte musical (la partitura), aprender bien el texto con la pronunciación y el significado, la intencionalidad que tiene ese texto puesto en música, para darle al estudiante elementos que le sean más cercanos para interiorizar y luego interpretar una obra, ya bien sean las que se presentan en esta investigación o en otra obra del interés del cantante.

Como parte del proceso del autor, este trabajo recogió la formación que adquirió en la Licenciatura en Música para crear el material en forma de canciones que siempre han sido y seguirán siendo tema de inquietud para el escritor de este documento. Pasar por la experiencia de interpretar las diferentes canciones de los otros compositores, hizo que conociera el estilo y pudiera recrearlo para fines de este trabajo con la problemática que él mismo tuvo al inicio de su formación como cantante y por el que el acercamiento al género le parece una herramienta para aproximarse al estilo y más aún, interpretar un poema que alguien escogió para ponerle música y fusionarlo en una canción académica.

Aunque el autor de estas canciones aún se encuentra en formación en el ámbito compositivo, este trabajo es una propuesta que demuestra su interpretación personal sobre el género. Al analizar canciones ya existentes, se pudo producir una creación con la que tal vez alguien más pueda nutrir su proceso de aprendizaje con el resultado que fue aquí obtenido. El trabajo de musicalizar las canciones sólo queda como abrebocas para continuar con futuras composiciones que ayuden al cantante en su formación, lo que claramente no es nada fácil pues aquí los temas técnicos propios de la voz no fueron tocados, sólo los puntos interpretativos.

Seguir analizando, teniendo ideas y recreándolas es el aprendizaje que al autor le queda para continuar ahondando en el gran mundo de la canción académica, o como en un inicio de este trabajo fue el "*lied*". Tal vez a modo de provocación, este trabajo deja la inquietud de que es necesario emparentarse más con la literatura propia de lo que el cantante esté interpretando, para conocer su contexto y el sentido que esas palabras cobran para el momento en que fueron compuestas por los poetas, literatos, escritores, entre otros, sin importar del periodo que sean pues, como cantantes en formación, aunque el privilegiar emitir los sonidos naturalmente y sin esfuerzo con *buena técnica* no es menos importante, también es necesario tener en cuenta que se dicen palabras que transmiten un mensaje que, por fortuna, es cantado.

REFERENCIAS

- Burkholder, J., Grout, D., & Palisca, C. (2008). *A history of western music (7 edition)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calzadilla Nuñez, R. (1998). *El canto y sus "secretos"*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Canuyt, G. (1958). *La voz*. Buenos Aires: Edicial.
- Chausson, E. (1882). Le colibri. *Sept mélodies, Op. 2, No. 7*. Obtenido de http://www.allpianoscores.com/free_piano/Chausson-Op02.7.pdf
- Cincinnati song initiative. (10 de Febrero de 2020). *What is art song?* Obtenido de Cincinnati song initiative: <https://www.cincinnati-songinitiative.org/what-is-art-song>
- Editors of enciclopedia britannica. (20 de Julio de 1998). *Lied. German Song*. Obtenido de Editors of enciclopedia britannica: <https://www.britannica.com/art/lie>
- Faure, G. (1885). *Les roses d'Ispahan*. Paris: J. Hamelle.
- Fischer Diskeau, D. (1989). *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Madrid: Turner.
- Grieg, E. (1881). *Ich liebe dich*. New York: C. Prüfer.
- Hahn, R. (1916). *A Chloris*. Paris: Heugel.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación: Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- McCallion, M. (1988). *El libro de la voz*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Orjuela, H. (1970). *Poesía inédita y olvidada, Tomo I*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Orjuela, H. (1975). *La obra poetica de Rafael Pombo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Plunket Greene, H. (1956). *Interpretation in song*. Londres: Macmillian and Co, limited.
- Pombo, R. (1957). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Reed, J. (1985). *The Schubert Song Companion*. New York: Universe Books.
- Robledo, B. (2005). *Rafael Pombo: La vida de un poeta*. Bogotá: Ediciones B Colombia.
- Robledo, B. (2013). *Rafael Pombo: Ese desconocido. Antología*. Bogotá: Random House Mondadori.

Ruiza, M., Fernández, & T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Silvestre Revueltas*. Recuperado el 15 de Octubre de 2018, de Biografías y vidas: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/revueltas.htm>

Schubert, F. (1895). An die Musik. *Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*. Leipzig, Alemania: Breitkopf & Härtel.

Stanley, S. (2001). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition*. Oxford: Oxford University Press.

Stevens, D. (1990). *Historia de la canción*. Bogotá: Taurus Humanidades.

ANEXOS

A. CANCIONES COMPUESTAS

Sueños I

Música: Sebastián Mauricio Bareño (n. 1996)
Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Andantino con grazia (♩=81)

Voz

Piano

p dolce

6

p

Í - do - lo de mi mar - ti - rio, que

11

p cresc.

só - lo en mis sue - ños ve - o. Ar - dien - te co - mo el de - li - rio, her - mo - so co - mo el de -

Pno.

p cresc.

©Sebastian Mauricio Bareño, 2019

16 *mf*

se - o.

Pno. *mf* *mp*

22 *mp* *f rit.*

¿Dón-de es - tás? Si has de vo - lar — ¿por qué vie - nes? Si vie-nes, ¿por qué te

Pno. *f rit.*

28 *mp a tempo*

vas? Í - do - lo de mi mar - ti - rio, que só - lo en mis sue - ños ve - o. Ar - dien - te

Pno. *mp a tempo*

33 *cresc.* *f*

co - mo el de - li - rio, her - mo - so co - mo el de - se - o.

Pno. *cresc. poco a poco* *f*

38

Pno. *rit.* *mp*

Sueños II

Música: Sebastian Mauricio Bareño (n. 1996)
Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Andantino (♩ = 79)

Voz

Piano

p

6

p

6

12

12

Como un per-fu-me, pri-mi-cia de un mun-do de ben-di-
ción, tu há-li-to blan-do a-ca-ri-cia los sue-ños del co-ra-zón...

©Sebastian Mauricio Bareño, 2019

Sueños II

17

17

mf *deciso* *cresc.*

22

f *mp*

Sue-ños, ¡sí...! Sue-ños, ¡sí...! Más, ¡ay! Co-mo un per - fu - me, pri -

22

f *rit.* *mp a tempo*

27

mi - cia — de un mun - do de ben - di - ción, tú ha - li - to blan - do a - ca - ri - cia los

27

32

sue - ños del co - ra - zón...

rit. *mf*

Adagio (♩=58)

36

Ver - dad, som - bra o sue - ño ¡ven a a - ca - ri - ciar - me a - sí!

p a tempo *mp*

Aire

Música: Sebastian Mauricio Bareño (n. 1996)
Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Vivace (♩. =55) *mp*

Voz

Piano

mp

Go - ta por go - ta

4 se va la co - pa, dí a por dí - a se va la vi - da,

mf *mp*

9 be - so por be - so el em - be - le - so de la pa - sión. Na - da me im - por - ta con mi que - ri - da

mf rit. *a tempo*

©Sebastian Mauricio Bareño, 2019

14 *mp* *p* *cresc.*

si lar-ga o cor-ta se va la vi-da. Más... te con - fie-so que el em-be - le-so de la pa-

mp *p cresc. poco a poco*

19 *f*

sión, quie-re o-tro be - so quie-re o-tra go - ta da-me o-tro be - so,

f

Poco meno (♩ = 50)

23

da-me o-tra go - ta

rit. *mp piangevole*

29 *mf* *cresc.*

si no... sea - go - ta mi co-ra - zon si no sea - go-ta mi co-ra-

34 *f*

zón si no sea - go-ta mi co-ra - zón

Melancolía

Música: Sebastian Mauricio Bareño Martínez (n. 1996)
Poema: Rafael Pombo (1833-1912)

Adagio (♩=65)

Voz

Piano

p

rit.

8 *p*

Mue - re a - ve os - cu - ra en tu ni - do an - tes de sol - tar el

a tempo

15 *mp* *mf*

vue - lo por el cam - po a - zul del cie - lo a tu i - lu - sión pro - me -

15 *mp* *mf*

©Sebastian Mauricio Bareño, 2019

22 *rit.*

ti - do _____ fue - ra del ar - bol - que - ri - do tu tier - na voz no al - can - zó.

29 *mf con dolore*

Ya sí co - mo e - lla ex - pi - ró, ex - pi - ró,

mp a tempo *mf* *col canto*

37 *mp cresc. poco a poco* *f*

ig - no - ra - da, hu - mil - de, pu - ra

mp *f*

44 *p*

Mue - re en tu ni - do a - ve os - cu - ra

50 *mf*

Y co - mo tú...

55 *f*

Mue - ra yo

B. CANCIONES ANALIZADAS

2 (50)

An die Musik.

Gedicht von Fr. v. Schöber.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

№ 314^a

FRANZ SCHUBERT.

Erste Fassung.

Mars 1827.

Etwas bewegt.

Singstimme.

Pianoforte.

Du hol-de Kunst, in wie viel grauen
Oft hat ein Säu-fer, dei-ner Harfent-

Stunden, wo mich des Le-bens wil-der Kreis um-strickt, hast du mein
flossen, ein sü-sser hei-li-ger Ac-cord von dir, den Him-mel

Herz zu warmer Lieb' ent-zunden, hast mich in ei-ne bess'-re Welt ent-rückt, in ei-ne
bess'-rer Zei-ten mir er-schlossen; du hol-de Kunst, ich dan-ke dir da-für, du holde

bess'-re Welt ent-rückt.
Kunst, ich dan-ke dir.

Ton original

Le Colibri

Sept mélodies, Op. 2, N° 7 (1882)

Musique: Ernest Chausson (1855-1899)

Poème: Leconte de Lisle

Piano

Pas vite

5 *p*
Le vert co-li-bri, le roi des col-li-nes, Voy-ant la ro-sée et le so-leil

8
clair, Lui-re dans son nid tis-sé d'her-bes fi-nes,

11
Com-me un frais ra-yon s'é-chap-pe dans l'air.

© Les Éditions Outremontaises, 2006

13

Il se hâte et vole aux sources voi-si-nes,

15

en pressant peu à peu

Où les bam-bous font le bruit de la mer,

en pressant peu à peu

17

cresc.

Où l'a-ço-ka rou-ge aux o-deurs di-vi-nes

19

S'ou-vre et por-te au cœur un hu-mi-de é-clair.

21 *f a tempo*
 Vers la fleur do - rée, il des -

23
 - cend, se po - - - se, Et

25 *en retenant peu à peu* *dim.*
 boit tant d'a - mour dans la

27 *p rit.*
 cou - - - - - pe ro - - - - - se, Qu'il

29 *p a tempo*
meurt, ne sa-chant s'il l'a pu ta - rir!

32 *rit. a tempo p*
Sur ta lè-vre pu - re, ô ma bien-ai - mé - e,

35
Telle aus - si mon âme eut vou - lu mou - rir,

37 *mf*
Du pre-mier bai-ser, — qui l'a par-fu - mé - - - e.

MY DARLING.

ICH LIEBE DICH.

English version by Mrs. L. T. Craigin.

Ed. Greig

Andante.

My hid-den thought my ver-y own my
Du mein Ge-dan-ke, du mein Sein und

treasure! All hap-pi-ness my heart doth find in thee! I loveth thee
Wer-den! Du meines Herzens er-ste Se-ligkeit! Ich lie-be

dear be-yond all earthly pleas-ure, I loveth thee dear! I loveth thee dear! I loveth thee now and thro' E-
dich wie nichts auf die-ser Er-den, ich lie-be dich, ich lie-be dich, ich lie-be dich in Zeit und

ter-ni-ty! I loveth thee now and thro' E-ter-ni-ty!
E-wigkeit! Ich lie-be dich in Zeit und E-wigkeit!

C.P. 405 Coda Coda Copyright 1881 by C. Prüfer.

A CHLORIS

Poésie de THÉOPHILE DE VIAU

N° 14

CHANT

Très lent

PIANO

Très lent

p

espr.

p tendrement

S'il est vrai, Chloris, — que tu m'aimes,

p

(Mais j'entends, que tu m'ai - mes bien,) Je ne crois pas que les rois

Copyright by HEUGEL 1916
H. 27,627

mê. mes Aient un bonheur pareil au mien.

Que la mort serait importu. ne A ve.

- nir chan. ger ma fortu. ne Pour la fé. li. ci. té des cieux!

Tout ce qu'on dit de l'ambroisi. e Ne touche point ma fantai.

H. 27,627

si . e Au prix des grâ . ces de tes yeux, ——— Tout ce qu'en

doucement *cresc.*

dit ——— de l'ambrosi . e Ne touche point ma fantasi . e Au prix des grâ .

avec expression

3 *3* *3*

suivez

dim. **Tempo 1^o**

ces de tes yeux!

Tempo 1^o

dim. *pp*

expressif

3 *3*

Vol. 14
M
1621
F246
R21
1902-

3

à Mademoiselle Louise Collinet.

Les Roses d'Ispahan.

(pour Soprano ou Ténor.)

Poésie de Leconte de Lisle.

Gabriel Faure, Op. 39. No 4. bis

CHANT. *Andantino.* $\text{♩} = 60.$

PIANO. *p* *mf marcato* *p* *marcato*

dolce

Les ro - ses d'Is - pa - han dans leur gai - ne de mous - se, Les jas

- mins de Mos - soules , fleurs de Ro - ran - ger,

Paris, J. Hamelle, Editeur, 22 Boulevard Malesherbes.

J. 2290. 4 bis B.

cresc. poco a poco

Ont un par-fum moins frais, ont u-ne o-deur moins dou-ee, ô blan-che

f

cresc. poco a poco

mf

p

Le-ï-lahl que tou souf-fle lé-ger.

p

mf marcato

p

p

Ta-lè-vre est de-co-

-rail et tou ri-re lé-ger son-ne mieux que l'eau vi-ve et du-ne voix plus

cresc. poco a poco

dou - - - ce Mieux que le vent joy -

f

- eux qui ber - ce lo - ran - ger, Mieux que l'oi - seau qui chan - - te au

mf

p

bord d'un nid de mous - - - se. O Le - i - lah! de -

p sempre

sempre dolce

- puis que de leur vol lé - ger. Tous les bai - sers ont fui

J. 2290. 4 bis H.

de ta lè - vre si dou - ce Il n'est plus de par-

- fum dans le pâ - le o - ran - ger, Ni de cé - les - te a - rome aux ro - ses dans leur

mous - - - se.

Oh! que ton jeu - ne a - mour, ce pa - pil - lon lé -

- ger, Re - vien - ne vers mon cœur d'ù - ne ai - le prompt et dou - - -

- ce. Et qu'il par - fu - me en - cor la fleur de fo - ran - ger

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

Les ro - - ses d'Is - pa - han dans leur gai - ne de mous - -

poco rit.

a tempo

mf

p

se.

J. 2290. 4 bis H.