



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA

DEL ROMANTICISMO AL SIGLO XX:  
TRES CICLOS DE CANCIONES DE CONCIERTO  
ROBERT SCHUMANN – *LIEDERKREIS OP. 39*  
CLAUDE DEBUSSY – *ARIETTES OUBLIÉES*  
CLAUDE DEBUSSY – *FÊTES GALANTES* (1RA COLECCIÓN)

opción de titulación:

NOTAS AL PROGRAMA

que para obtener el título de

LICENCIADA EN MÚSICA - CANTO

presenta

LUISELA LÓPEZ FRANCO

Director de las notas al programa:

DR. M. ARTURO VALENZUELA REMOLINA

Directora del examen práctico:

LIC. EDITH CONTRERAS BUSTOS

Ciudad de México

2017





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer principalmente a mis padres y mi hermana.

Papi y mami: gracias por darme la vida y por todas las cosas que me han enseñado desde que nací. Por su paciencia, dedicación, entrega, cariño, comprensión, aceptación, educación y ternura, pero sobre todo, amor, apoyo y libertad. Amor que me hace saber que no estoy sola; libertad de dejarme ser quien soy, y apoyo por jamás reprimir mis sueños y permitirme estudiar la carrera que elegí desde los 16 años. Sé que no me va a alcanzar la vida para agradecerles. Hermana: gracias por siempre creer en mí y siempre guiarme; por ser un ejemplo de perseverancia y amor por lo que se quiere en la vida. Gracias por nunca dejar que me rinda. Este trabajo es para ustedes tres. LOS AMO.

Agradezco a mi abuela Cata y mi tía Laura por ser fieles seguidoras de mi carrera y siempre apoyarme, cuidarme y amarme. También quiero agradecer al resto de mi familia por siempre estar pendientes y atentos de mi carrera y porque en cada reunión familiar que lo requiere, me piden que cante. Eso me ha ayudado a subirme al escenario con menos nervios.

A mis amigas de vida Lali, Adriana, Brenda, Liliana y Paty por seguirme en este camino desde que tengo uso de razón e impulsarme siempre a seguir. Por todo su apoyo y amor, siempre gracias. A Begos por estar en todos los momentos de mi vida a mi lado. Por ayudarme a terminar estas notas y salvarme en momentos de estrés. Gracias a todas por toda una vida. LAS AMO.

A mis hermanas en la música Ana Laura, Magda y Angie por hacer música conmigo y compartir los momentos más felices que ésta nos ha brindado. Por siempre tomarnos de la mano en el camino y ayudarnos a crecer como cantantes siempre sonriendo a pesar de ser una carrera difícil. Por su amor y pasión por la música, por las risas y el llanto. Gracias a la vida por ponerlas a mi lado en este camino. LAS AMO.

A mi pianista favorita y amiga Caro. Gracias infinitas por ser mi pianista acompañante en este gran evento de mi carrera. Gracias por todos tus consejos, por tu entrega, tu cariño, tu compromiso, y sobre todo por tu música. Gracias por hacer música maravillosa conmigo. Gracias por ser un ejemplo y por todo tu talento. Gracias por tu amistad y a la vida por ponerte en mi camino. TE AMO.

A mi querida maestra Edith por toda la confianza que ha depositado en mí desde el primer día que me dio una clase. Por todos sus consejos y por guiarme de la mejor manera en este camino de la música. Por su amor al canto y por siempre recibirme con una gran sonrisa. LA QUIERO MUCHO.

Gracias al doctor Valenzuela por ser mi asesor y apoyarme tanto en este trabajo. Por su tiempo y dedicación, pero sobre todo por lo que aprendí de él a lo largo de mi carrera. De igual manera a mis sinodales Tere, Gaby y maestro Mendoza por sus consejos y observaciones que me ayudan a crecer como músico e intérprete. MUCHAS GRACIAS.

Gracias al resto de mis amigos en la música: Monett, Los Brass y Triciclo. A todos ustedes con los que he crecido y de los que he tenido la oportunidad de aprender más y sobre todo de amar más la música. Gracias siempre por su pasión y espero podamos seguir creciendo juntos en este maravilloso camino.

A Johanna y Tello. Saben que me prometí a mí misma lograr esto por ustedes, seguir mi vida con fuerza y no rendirme ante nada. Se los dedico también con todo mi amor.

A toda la gente del hospital Magdalena de las Salinas por enseñarme a ser fuerte, paciente, tolerante y sobre todo a amar la vida y cada segundo de ella.

A todos mis alumnos por su confianza en mí y porque aprendo mucho de ustedes. Gracias.

A la música porque siempre me llena de satisfacciones a donde quiera que voy.

Finalmente agradezco al universo por la oportunidad que me dio de seguir viva. Por darme el privilegio de cantar y transmitir a la gente aunque sea un poco de mi percepción de ella. No defraudaré esta oportunidad y prometo ser siempre fiel a mí misma, a lo que amo. Prueba de ello es este logro. Jamás me rendiré en este camino. Siempre daré lo mejor de mí.

¡GRACIAS!

# ÍNDICE

	Pág.
<b>Introducción</b>	viii
<b>Programa del recital</b>	x
<b>CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL DE LAS OBRAS Y SUS AUTORES</b>	
1.1 El género de la canción de concierto	1
1.1.1 Antes del siglo XIX	
1.1.2 Siglos XIX y XX	3
1.2 Robert Schumann	6
1.2.1 Contexto histórico y social	
1.2.2 La producción de <i>Lieder</i> de Schumann	8
1.2.3 El <i>Liederkreis op. 39</i> (poemas de Joseph von Eichendorff)	10
1.3 Claude Debussy	12
1.3.1 Contexto histórico y social	
1.3.2 La producción de <i>Mélodie</i> de Debussy	14
1.3.3 Las <i>Ariettes oubliées</i> (poemas de Paul Verlaine)	16
1.3.4 <i>Fêtes galantes</i> , primera colección (poemas de Paul Verlaine)	20

## CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE CADA OBRA

2.1	<i>Liederkreis, op. 39.</i> Robert Schumann – Joseph von Eichendorff	22
2.1.1	1. “ <i>In der Fremde I</i> ”	22
	2.1.1.1 Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
	2.1.1.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
	2.1.1.3 Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.2	2. “ <i>Intermezzo</i> ”	24
	2.1.2.1 Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
	2.1.2.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
	2.1.2.3 Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.3	3. “ <i>Waldesgespräch</i> ”	26
	2.1.3.1 Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
	2.1.3.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
	2.1.3.3 Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.4	4. “ <i>Die Stille</i> ”	30
	2.1.4.1 Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
	2.1.4.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
	2.1.4.3 Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	

2.1.5	5. “ <i>Mondnacht</i> ”	33
2.1.5.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.5.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.5.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.6	6. “ <i>Schöne Fremde</i> ”	36
2.1.6.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.6.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.6.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.7	7. “ <i>Auf einer Burg</i> ”	39
2.1.7.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.7.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.7.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.8	8. “ <i>In der Fremde II</i> ”	42
2.1.8.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.8.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.8.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.9	9. “ <i>Wehmut</i> ”	45
2.1.9.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.9.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.9.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	

2.1.10	10. “ <i>Zwielicht</i> ”	47
2.1.10.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.10.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.10.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.11	11. “ <i>Im Walde</i> ”	50
2.1.11.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.11.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.11.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.1.12	12. “ <i>Frühlingsnacht</i> ”	52
2.1.12.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.1.12.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.1.12.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.2	<i>Ariettes oubliées</i> . Claude Debussy – Paul Verlaine	54
2.2.1	I. “ <i>C'est l'extase langoureuse</i> ”	54
2.2.1.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.2.1.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.2.1.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.2.2	II. “ <i>Il pleure dans mon cœur</i> ”	57
2.2.2.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.2.2.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.2.2.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	



2.2.3	III. “ <i>L'ombre des arbres</i> ”	60
2.2.3.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.2.3.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.2.3.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.2.4	IV. “ <i>Chevaux de bois</i> ”	62
2.2.4.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.2.4.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.2.4.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.2.5	V. “ <i>Green</i> ”	66
2.2.5.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.2.5.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.2.5.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.2.6	VI. “ <i>Spleen</i> ”	69
2.2.6.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.2.6.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.2.6.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.3	<i>Fêtes galantes</i> , primera colección. Claude Debussy – Paul Verlaine	72
2.3.1	I. “ <i>En sourdine</i> ”	72
2.3.1.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.3.1.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.3.1.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	

2.3.2	II. “ <i>Fantoches</i> ”	76
2.3.2.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.3.2.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.3.2.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	
2.3.3	III. “ <i>Clair de lune</i> ”	79
2.3.3.1	Generalidades: tempo, compás, carácter, tonalidad (u otro lenguaje), ámbito y <i>tessitura</i> de la voz	
2.3.3.2	Aspectos formales y su relación con el texto	
2.3.3.3	Particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de textura, y su relación con el texto.	

### 3. REFLEXIÓN PERSONAL

3.1	Proceso de estudio y sugerencias interpretativas	82
3.1.1	<i>Liederkreis, op. 39</i> . Robert Schumann (Joseph von Eichendorff)	82
3.1.2	<i>Ariettes oubliées</i> . Claude Debussy (Paul Verlaine)	86
3.1.3	<i>Fêtes galantes</i> , primera colección. Claude Debussy (Paul Verlaine)	88

<b>Bibliografía</b>		90
---------------------	--	----

### Anexos

Partituras		92
------------	--	----

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi carrera canté canciones de concierto de diversos compositores. No fue hasta que conocí *Méodies* de Claude Debussy que me enamoré de este género. La manera en que la voz y el piano son protagonistas por partes iguales me conmovió, y me hizo comprender la importancia de que ambos intérpretes sean responsables de conocer lo que hace el otro, de entender el texto, la armonía, la melodía, la forma, la textura, el carácter y el contexto para llegar a una unión que se vea reflejada en la interpretación.

Después conocí "*Mondnacht*" de Robert Schumann, y advertí un *Lied* de una dificultad muy grande, a pesar de parecer sencillo a simple vista. Es una canción que describe una noche de luna y por lo tanto la voz debe estar presente de manera sutil y suave hasta antes de alcanzar el clímax, y esto lo hace un *Lied* técnicamente bastante complejo. Tras estudiar esta pieza me di a la tarea de aprender todo el *Liederkreis op. 39*<sup>1</sup>, al cual pertenece, y ahora que lo conozco me parece un trabajo de gran dificultad interpretativa pero muy interesante a la vez.

Además de decidirme a hablar sobre canción de concierto por mi gran inclinación a este género, lo hice acerca de compositores tan alejados uno de otro para explorar las similitudes y diferencias entre ellos, ya sean musicales o del texto.

Este trabajo consta de una introducción, tres capítulos, bibliografía y anexos. En el capítulo uno se desarrolla el contexto histórico y social de las obras y sus autores; en el segundo, se expone el análisis musical de las obras, y en el tercero se ofrecen las reflexiones personales sobre el proceso de estudio del programa. En los anexos pueden consultarse las partituras respectivas.

Antes de comenzar, es importante hacer las siguientes aclaraciones:

---

<sup>1</sup> *Liederkreis* significa ciclo de canciones.

1) El sistema de índices acústicos utilizado en estas notas corresponde al establecido por el musicólogo y pedagogo alemán Hugo Riemann, en el cual el *do* central del piano lleva el índice 5 (c<sup>5</sup>).

2) Las traducciones de los poemas de Eichendorff son de Fernando Pérez Cárceles (2010), y las de los poemas de Verlaine fueron realizadas por la autora de estas notas al programa, en colaboración con Begoña Canut Noval y con la revisión del Dr. Arturo Valenzuela; se procuró una traducción literal y con una sintaxis similar al idioma original, para aclarar los lugares en donde aparece cada palabra en relación con la música.

3) En la clasificación de las texturas musicales seguimos a Robert Gauldin (2009), a saber: a) monofónica (una voz, ya se presente sola, al unísono o doblada en octavas); b) heterofónica; c) contrapuntística (libre o imitativa), y d) homofónica (con sus subtipos: homorrítmica y de melodía acompañada).

4) El análisis estructural de las piezas se basa en la propuesta de Leon Stein (1979), y en el caso de los ciclos de Debussy se apoya en la tesis doctoral de Lori Seitz (2002).

5) El término *tessitura* tiene dos acepciones, una relacionada con el registro y timbre de cada voz, y otra relativa a la notación musical y el análisis. En este trabajo se utiliza el segundo significado (asentado en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*), según el cual, la *tessitura* se refiere a la *parte* de la extensión vocal, o instrumental, en que una pieza se encuentra. En este sentido, la *tessitura* no se determina por la extensión total vocal o instrumental, sino por la zona de dicha extensión en que hay mayor incidencia de notas en una pieza determinada.

6) En cuanto al aparato crítico, dada la naturaleza de este trabajo (notas al programa) y el hecho de que cada apartado se nutre en general de una sola fuente documental especializada (proveniente de libros, tesis, e Internet, por ejemplo: *Oxford Music Online*, donde se hospeda tanto *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, como *The Oxford Companion to Music*), se prefirió citar dicha fuente de manera única al inicio de cada sección (como nota a pie de página), para evitar la continua inserción de la misma referencia a lo largo de todo un apartado.

Programa del recital:

DEL ROMANTICISMO AL SIGLO XX:  
TRES CICLOS DE CANCIONES DE CONCIERTO

ROBERT SCHUMANN – *LIEDERKREIS OP. 39*

CLAUDE DEBUSSY – *ARIETTES OUBLIÉES*

CLAUDE DEBUSSY – *FÊTES GALANTES* (1ª COLECCIÓN)

*Liederkreis, op. 39*

Robert Schumann (1810-1856)  
(J. Von Eichendorff) (1788-1857)

1. "In der Fremde"
2. "Intermezzo"
3. "Waldesgespräch"
4. "Die Stille"
5. "Mondnacht"
6. "Schöne Fremde"
7. "Auf einer Burg"
8. "In der Fremde"
9. "Wehmut"
10. "Zwielficht"
11. "Im Walde"
12. "Frühlingsnacht"

*Ariettes Oubliées*

Claude Debussy (1862-1918)  
(Paul Verlaine) (1844-1896)

- I. "C'est l'extase langoureuse"
- II. "Il pleure dans mon cœur"
- III. "L'ombre des arbres"
- IV. "Chevaux de bois"
- V. "Green (Aquarelle)"
- VI. "Spleen (Aquarelle)"

*Fêtes Galantes*

- I. "En sourdine"
- II. "Fantoques"
- III. "Clair de lune"

Soprano: Luisela López Franco

Piano: Carolina Naranjo López

## CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL DE LAS OBRAS Y SUS AUTORES

### 1.1 EL GÉNERO DE LA CANCIÓN DE CONCIERTO<sup>2</sup>

*Lied* es la palabra alemana para "canción", que se aceptó de manera general en el siglo XV. *Gesang*, que también significa "canción" (como en *Meistergesang*, el arte de los Maestros cantores), se utilizó con menor frecuencia. De igual manera, por *Lied* se entiende también el género de la canción de concierto alemana. La era principal del *Lied* fue el siglo XIX, con Schubert, Schumann, Brahms y Wolf como principales exponentes.

#### 1.1.1 ANTES DEL SIGLO XIX

El poeta y compositor del Tirol, Oswald von Wolkenstein, del siglo XV temprano, ha sido señalado<sup>3</sup> como el creador del *Lied*, por ser pionero en la interrelación de texto y música. Más adelante, en el mismo siglo, aparecen importantes colecciones de canciones, como el *Lochamer Liederbuch* (ca. 1452-1460), el *Liederbuch Schedelsches* (1460) y la *Glogauer Liederbuch* (c. 1480). El *Lochamer Liederbuch* contiene un ejemplo temprano, "Der Wallt sich entlawbet", que señala el inicio del subgénero de la *Tenorlied* (canción para tenor).

Los compositores de las canciones del siglo XV son poco mencionados, y es hasta el siglo XVI cuando los nombres más importantes comienzan a ser asociados regularmente con la canción alemana: sobre todo Paul Hofhaimer, Heinrich Finck y Heinrich Isaac (cuyo *Innsbruck, ich dich lassen muss*, es probablemente el *Lied* más conocido de este período). La popularidad relativa de *Lied* en el siglo XVI es debido, en gran medida, a los avances realizados a principios de siglo en la industria de la imprenta, sobre todo en Augsburgo,

---

<sup>2</sup> La información brindada en estos apartados sobre el desarrollo del *Lied*, se basa en el artículo "*Lied*", de Orrey y Warrack, consultado en *Oxford Music Online* (ver bibliografía).

<sup>3</sup> Por los autores mencionados en la nota a pie de página anterior.

Colonia y Maguncia. En la segunda mitad del siglo, Lassus, Hassler y Lechner pueden considerarse como los últimos grandes maestros de la tradición.

El *Lied* solista con acompañamiento continuo, conocido como *Continuo Lied*, o *Generalbass Lied*, comenzó a reemplazar a la canción polifónica en Alemania en la década de 1620. En general, la música de los *Lieder* de los siglos XVII y XVIII está subordinada a su texto. En la segunda mitad del siglo XVIII, Berlín fue un centro importante de composición de Lied. Ahí surgió la posteriormente llamada “Primera escuela berlinesa”, que contó con el patrocinio de Federico el Grande. Fue encabezada por Krause, bajo los preceptos de que el *Lied* debería tener carácter popular, ser fácilmente cantable, ser expresivo en relación al texto, y tener un acompañamiento simple; algunos compositores asociados con él fueron Agricola, Benda, Graun y C. P. E. Bach. Por su parte, Neefe representa un alejamiento respecto a las limitaciones de estas canciones estróficas, por medio de la forma estrófica modificada, que permite que la música coincida con el avance del texto.

Cerca de 1770 surgió la “Segunda escuela berlinesa”, cuyos compositores fueron Schulz y, especialmente, Reichardt y Zelter. Esta escuela se caracterizó por seleccionar, cada vez más, poemas de mejor factura. Por ejemplo, Reichardt y Zelter musicalizaron muchos poemas de Goethe. Los mejores *Lieder* de estos dos compositores tienen un acompañamiento que enriquece la poesía, pero se distingue musicalmente por derecho propio. También existió una escuela suaba, que incluyó a C.F.D. Schubart y a Zumsteeg; este último se interesó especialmente en las baladas con forma cuasi-cantata con variados movimientos interrelacionados. Su influencia en las primeras canciones de Schubert, que lo admiraba, es muy marcada. Los *Lieder* de Haydn y Mozart, a pesar de toda su belleza, son mayormente simples y de tipo estrófico.

### 1.1.2 SIGLOS XIX Y XX

La contribución de Beethoven al *Lied* fue más importante. En un primer momento, bajo la influencia de su maestro Neefe, sus canciones cambiaron debido a la mayor atención a la estructura tonal y a las formas más extendidas, que incluyeron, por un lado, aspectos escénicos (*Adelaide*, 1794-5), y por otro, el ciclo pionero de canciones titulado *An die ferne Geliebte* (*A la amada lejana*) (1816). Otros dos compositores que hicieron contribuciones importantes al *Lied* romántico fueron Weber y Spohr.

Schubert escribió más de 600 canciones, que varían en tamaño desde unos pocos compases, a 20 o más páginas. La línea vocal puede ser desde muy simple, en el estilo de la canción nacional alemana del siglo XVIII, como *Heidenröslein*, 1815 (*Pequeña rosa silvestre*), hasta virtuosa, como *Der Hirt auf dem Felsen*, 1828 (*El pastor en la roca*), y puede abarcar la dramática urgencia de la balada *Erkönig*, 1815 (*El rey de los alisios*), con una gracia lírica que es completamente suya. Su mayor contribución al *Lied* fue dar a la parte de piano un nuevo significado, poniendo en escena el poema mediante una figuración expresiva que sugiere, por ejemplo, agua o el susurro de las hojas, el chirrido de un grillo, un caballo al galope o una trucha saltando, desarrollada con sutileza armónica y motivica en apoyo de la melodía vocal. Estas dotes se muestran ampliamente en los dos grandes ciclos de canciones de Schubert sobre la pérdida del amor, *Die schöne Müllerin*, 1823 (*La bella molinera*) y el trágico *Winterreise*, 1828 (*Viaje de invierno*). Los poetas a los que recurrió van desde Goethe, a docenas de artistas menores que capturaron su imaginación. Con Schubert, el *Lied* se convierte en una forma de arte mayor.

El siguiente compositor destacado en el ámbito del *Lied*, fue Robert Schumann. Cerca de la mitad de sus 300 canciones fueron escritas en 1840. A este año, el de su matrimonio con Clara Wieck, pertenecen los ciclos *Liederkreise*, op. 24 (*Ciclo de canciones*, op. 24), *Liederkreise*, op. 39 (*Ciclo de canciones*, op. 39), *Dichterliebe* (*Amor del poeta*; también conocido como *Los amores del poeta*) y *Frauenliebe und -leben* (*Amor y vida de mujer*),



para los cuales recurre a poemas de Heine, Eichendorff y Chamisso. Menos pictóricamente inclinado que Schubert, Schumann responde a la esencia de un poema con base en su gran sentido literario, ya sea con la ironía que encontraba en Heine al ver el dolor de la amada feliz en los brazos del otro, o con las sutilezas de Eichendorff, con evocaciones románticas de una época pasada o de los aspectos más oscuros del mundo natural. Al igual que en los *Lieder* de Schubert, el piano juega un papel crucial.

Por su parte, Brahms aportó al *Lied* más de 200 canciones. Los pocos bocetos que dejó muestran lo cuidadoso que era al marcar sus estrategias tonales y métricas para dar al poema su mayor potencial musical. Respondió al estímulo de métricas inusuales o irregulares, y tendía a recurrir a poetas menores o textos de canciones populares que sentía tenían posibilidades expresivas que la música podía realzar. Publicó sus canciones en grupos, a veces conectadas por un vínculo emocional, por ejemplo el apasionado conjunto de su op. 43 (que incluye “*Von Ewiger Liebe*”, de 1864); el más íntimo *Vier Ernste Gesänge* (op. 121, de 1896), y hasta textos bíblicos.

La reputación de Hugo Wolf descansa casi exclusivamente en sus canciones, en una corta carrera creativa que duró desde alrededor de 1888 hasta su muerte en 1903. Siendo poseedor de una gran sensibilidad poética, a veces elegía a un solo poeta (Eichendorff, Goethe, Mörike) para volúmenes titulados *Gedichte von...* (“*Poemas de...*”) o una colección específicamente nacional (Cancioneros españoles o italianos). Extendió el virtuosismo del piano como un aspecto de la canción y, con tendencias wagnerianas que lo ponen en oposición a Brahms, hizo uso de motivos y de la armonía cromática avanzada para comprimir un drama en el marco de la canción. Rara vez tomaba poemas que sintiera que hubieran sido usados con éxito por sus predecesores, sólo lo hacía cuando él creía que tenía más que decir, como lo hace con una de sus mejores canciones, “*Kennst du das Land*” (“Conoces la tierra...”), contenida en *Drei Lieder der Mignon* (*Tres canciones de Mignon*), a partir del *Wilhelm Meister* de Goethe.

Otros compositores significativos de *Lieder* del siglo XIX incluyen a Mendelssohn, con numerosas canciones que publicó en grupos. Aunque particularmente asociado con la balada, que trajo a la nueva madurez artística (su versión de *Erkönig* es de fecha similar a la de Schubert, y bien puede estar al lado de ella), también escribió numerosas canciones finas que responden con sensibilidad a poemas de, sobre todo, Goethe, Heine y Byron. Entre los maestros de menor importancia pueden mencionarse a Peter Cornelius, con algunas excelentes canciones religiosas, Robert Franz, un talento suave y sensible, y Adolf Jensen, otro compositor que respondió a las exploraciones armónicas de Wagner y Liszt. El propio Wagner escribió una serie de canciones, de las cuales los cinco poemas de Mathilde Wesendonck en un ciclo de orquesta son las más importantes; las canciones de Liszt abarcaron una gama mucho más amplia (por la utilización de varios idiomas además del alemán), aunque a veces revelan un verdadero regalo lírico, asociado con el virtuosismo en el piano.

Mahler es especialmente significativo por la utilización de poemas de *Des Knaben Wunderhorn* (*El cuerno maravilloso del doncel*), y su asimilación en ciclos de orquesta, en particular en *Lieder Eines fahrenden Gesellen* (*Canciones de un compañero de viaje*, 1884-5). Otro famoso ciclo es el de las *Kindertotenlieder* (*Canciones a los niños muertos*), a partir de poemas de Friedrich Rückert. Por otra parte, la mayor parte de los *Lieder* de Richard Strauss fueron compuestos a principios de su carrera, y fueron a menudo orquestados, ya sea por él u otros músicos. Estas obras reflejan su amor por la voz humana (especialmente de la soprano), que se manifiesta también en sus óperas. Sus *Vier letzte Lieder* (*Cuatro últimas canciones*, 1948), compuestas a sus 84 años de edad, son en cierto modo una despedida no sólo a su propia vida creativa, sino a la larga tradición del *Lied* que heredó.

Con Richard Strauss cerramos este apartado dedicado a la revisión histórica del género del *Lied*, para pasar a hablar con más detalle sobre Robert Schumann.

## 1.2 ROBERT SCHUMANN

### 1.2.1 CONTEXTO HISTORICO Y SOCIAL<sup>4</sup>

Robert Schumann (1810-1856) fue un compositor y crítico de música alemán que nació en Zwickau, Sajonia, el 8 Junio de 1810 y falleció en Enderich (hoy en día Bonn) el 29 de Julio de 1856. Schumann es recordado sobre todo por su música para piano y sus canciones, así como como por algunas de sus sinfonías y su música de cámara; sin embargo, también contribuyó a todos los géneros de su época. Su interés tanto por la música como por la literatura, lo llevó a desarrollar una crítica musical histórica e informada y un estilo de composición influenciado por los modelos literarios. Fue un exponente destacado del Romanticismo, que tuvo gran impacto en generaciones siguientes de compositores europeos.

Robert Schumann fue el quinto hijo de Augusto Schumann y Johanna Christiana Schumann. Debido a que su padre era lexicógrafo, Schumann tuvo cercanía con los clásicos de la literatura desde muy pequeño. Comenzó sus clases de piano a los siete años de edad con el maestro J.G. Kuntsch, organista en St. Marien, Zwickau; al mismo tiempo, iba a la Escuela privada H. Dönher, en donde estudió latín, griego y francés. En 1817 compuso varias danzas para piano. Hizo sus primeras apariciones como pianista en 1821 y 1822, interpretando obras de Pleyel, Cramer, Ries, Moscheles y Weber. Al mismo tiempo tomaba clases de flauta y violonchelo con Meissner, el director de música municipal.

A los trece años mostró un entusiasta interés por la literatura, por lo que comenzó a reunir sus propios esfuerzos literarios: poemas, fragmentos dramáticos y textos biográficos de compositores famosos, bajo el pseudónimo de “Sküländer”. En el otoño de 1825 formó junto a otros compañeros una “Sociedad de lectura”, en donde leían a los

---

<sup>4</sup> La información de este apartado se basa en el artículo “Schumann, Robert”, de Daverio y Sams, consultado en *Oxford Music Online* (ver bibliografía).

grandes escritores alemanes y discutían sus propios escritos. En este tiempo, Schumann continuó con su interés por la música, asistiendo a conciertos de música de Beethoven, Mozart, Haydn y Ferdinand Hérold.

Por petición póstuma de su padre, Robert Schumann se inscribió en la Escuela de leyes de Leipzig, en marzo de 1828. Antes de irse a vivir a Leipzig viajó a Munich donde conoció a Heine. Ya en agosto de ese año comenzó a estudiar piano con Friederick Wieck, quien fue un personaje importante en su vida profesional y personal. Fue ahí donde conoció a Clara Wieck, hija de su maestro de piano. En esa época Schumann comenzó a tener un gran acercamiento con la música de Schubert, ya que lo comparaba con la prosa de Jean Paul, del cual había leído mucho y tuvo gran influencia en él. En los años de 1829-1830, Robert Schumann decide dejar las leyes para continuar sus estudios musicales con Wieck, tomando clases de piano y teoría.

En el año de 1840, Schumann se concentró en componer música vocal por una confluencia de factores personales, pragmáticos y artísticos. Sus *Lieder* tenían mucho que ver con sus sentimientos hacia Clara: “Mucho de ti está embebido en mi *Liederkreis* de Eichendorff” (op. 39), le escribió en mayo (Daverio y Sams, 2015). En ese año compuso varios ciclos, como: *Frauenlieben und Leben*, op. 42 (*Amor y vida de mujer*), *Liederkreis*, op. 24 (*Ciclo de canciones*, op. 24), *Liederkreis*, op. 39 (*Ciclo de canciones*, op. 39), *Dichterliebe*, op. 48 (*Amor del poeta*) y *Myrthen*, op. 25 (Mirtos), entre otras numerosas obras vocales.

Los últimos años de su carrera fueron muy productivos. Entre su llegada a Düsseldorf en 1850 y su partida a Endenich en 1854, completó no menos de 50 trabajos, muchos de ellos, ciclos o composiciones de varios movimientos. Robert Schumann fue internado en una institución psiquiátrica en Endenich en marzo debido a un problema de psicosis: sufría de alucinaciones y creía que había sido envenenado. Padecía también de convulsiones, su habilidad para hablar claramente se fue reduciendo y tenía comportamiento agresivo. Clara

no tenía mucho conocimiento de la gravedad de la enfermedad de Schumann hasta que decidió visitarlo y le dieron acceso el 27 de julio. Schumann falleció solo en su habitación dos días después.

### 1.2.2 LA PRODUCCIÓN DE *LIEDER* DE SCHUMANN

En el año de 1840, Robert Schumann sufre un cambio en su vida al tener que luchar en contra de su profesor de piano y padre de Clara, Friederick Wieck, para poder casarse con ella. Desde ese momento, siente que el piano es insuficiente para poder plasmar sus sentimientos en sus composiciones y considera que su arte requiere una unión entre la poesía y la música para poder trascender (Gallois, 1972).

Para poder musicalizar su amor por Clara, descubre de manera instintiva, sin ninguna duda y sin preparación alguna, la profundidad del *Lied*, la poesía hecha música en donde la voz cantante y la voz del piano se funden. A partir de ese momento no para de escribir música vocal. Al transcurrir la primavera de 1840, Schumann compone muchos y grandes poemas cantados (136 *Lieder* de los 246 que dejó a su muerte). Algunos de ellos quedaron agrupados en ciclos: *Ciclo de canciones*, op. 24; *Ciclo de canciones*, op. 39; *Amor y vida de mujer*, op. 42, y *Amor de poeta*, op. 48, en donde muestra su forma de ser completamente afectiva.

Schumann entendió las amplias posibilidades de la voz humana en el *Lied*, aumentadas por su gran conocimiento de la literatura y poesía más arriesgadas de su siglo. Gracias a la elección de la armonía, frases y ritmos, Schumann refleja en este género un universo propio, de naturaleza vivamente emotiva y sensitiva, en el cual interactúan dos personalidades fáusticas creadas por él mismo, con las cuales se identificaba: Florestán,

impulsivo, pasional y violento, y Eusebius, lleno de afecto y languidez; esa división en su alma nos hace entender el estilo y aún más la estética de su música.<sup>5</sup>

Para terminar este apartado, en la siguiente cita de Gallois se señalan las características compositivas del *Lied* de Schumann.

“Al revés que Schubert, Schumann adapta su discurso al de cada verso. Su música se hace entonces traductora ideal del lenguaje, las estrofas se encuentran con gran frecuencia unidas por un recitativo que aclara el discurso. En Schumann la melodía pierde su valor puramente arquitectónico para revestir un color sentimental. Al lado de indicaciones agógicas evocando la tristeza, la languidez o cierta pereza, aparecen ritmos, indicaciones ligeras y alegres. Esto nos explica también el ritmo schumanniano. Schumann no se muestra muy renovador en el aspecto armónico. Su trabajo se basa sobre el acorde tónico, dominante, subdominante: todo muy clásico... Pero la fantasía nace de las agregaciones sonoras; introduce voluntariamente sonidos extraños, disonancias sorprendentemente evocadoras sobre el plano emotivo a fin de subrayar mejor las dolorosas transferencias de un registro del alma a otro: notas de paso sobre tiempo débil, retrasos, suspensiones o por el contrario anticipaciones, pedales, florituras, cromatismos”. (Gallois, 1972, p. 120 y 121).

---

<sup>5</sup> En el *Carnaval op. 9*, se pueden apreciar esta dos personalidades, en la pieza no. 5 (Eusebius) y no 6 (Florestán).

### 1.2.3 EL *LIEDERKREIS* OP. 39 (POEMAS DE JOSEPH VON EICHENDORFF)<sup>6</sup>

Clara se reunió con Schumann en Berlín en abril de 1840 por un mes. En su diario, Clara escribió que Schumann le había mostrado muchos de sus *Lieder*, que iban más allá de sus expectativas. De regreso a Leipzig Schumann recibió un libro de copias (*Abschriftbuch*) hecho por Clara con diversos poemas de Eichendorff (cuyo nombre completo era Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff), los cuales tenían el mismo orden con que figuraban en el libro *Gedichte* (Berlín, 1837). En mayo de 1840 escribe una tras otra las doce piezas que integran su *Liederkreis*, op. 39.

Joseph Von Eichendorff fue un poeta y novelista alemán que nació en el Castillo de Lubowitz en Alta Silesia el 10 de Marzo de 1788. Eichendorff era hijo del oficial prusiano Adolf Theodor Rudolf y de su mujer Karoline. Fue educado junto a su hermano Wilhelm en su casa. El día 12 de noviembre de 1800 comenzó a escribir su diario de vida. A las lecturas de textos de aventuras, caballeros y obras de la antigüedad, siguieron también sus primeros intentos literarios infantiles. En 1801 ingresó al *Gymnasium* católico de Breslavia y durante su estancia visitaba regularmente el teatro, lo cual lo motivó a componer varios poemas. Entre 1805 y 1806 estudió derecho en la Universidad de Halle. En mayo de 1807 viajó a Linz, luego a Ratisbona, Nuremberg y Heidelberg, para continuar sus estudios. Fue alumno de Joseph Görres.<sup>7</sup> Durante el verano de 1810 continuó en Viena sus estudios de derecho. Entre 1813 y 1815 combatió, como oficial del ejército prusiano, en la guerra de liberación contra Napoleón. En 1815 se casó con Luise von Larisch (1792–1855), hija de una familia noble cercana a la villa de Lubowitz. En ese mismo año nació también su primer hijo, Hermann; en 1817 su hija Therese y en 1819 su hijo Rudolf. Tras la muerte de su padre en 1818, fueron vendidas casi todas las propiedades de la familia, incluido el castillo.

---

<sup>6</sup> La información sobre Eichendorff proviene tanto del artículo "Eichendorff, Joseph, Freiherr von", de Branscombe, consultado en *Oxford Music Online*, como de fuentes generales de tipo enciclopédico.

<sup>7</sup> Escritor y periodista alemán (1776-1848).

Eichendorff trabajó en distintos puestos burocráticos hasta que en 1844 se jubiló, después de sufrir una fuerte neumonía. Después de su jubilación, fue acogido por su hija Teresa y su marido, por algunos parientes y también por el arzobispo de Breslavia, Heinrich Förster. Falleció el 26 de noviembre de 1857 en Neisse, Silesia.

Conocido como el “cantor del bosque alemán”, es, junto con Brentano,<sup>8</sup> el poeta lírico más importante del Romanticismo alemán. En Viena se unió a Friedrich von Schlegel<sup>9</sup> y su círculo. Tuvo gran influencia en la expresión del sentimiento popular en relación con el paisaje. Escribió también novelas, cuentos y algunos tratados de historia literaria.

Utilizando lenguaje, medida y rima muy similares a los de la canción popular, consigue un efecto poético intenso. Su mérito como poeta está en la finura con que sabe unir las imágenes, la sonoridad y el ritmo. A pesar de estar situada en Romanticismo tardío (*Die Spätromantik*, 1815-1835), su obra expresa el sentimiento hacia la naturaleza de una manera tan profunda, que se le considera el creador literario del paisaje romántico alemán. Sus poesías son aún hoy patrimonio vivo de amplios sectores del pueblo. En el trabajo de Eichendorff la visión del paisaje es como un éxtasis melancólico, sin apasionamiento y sin percepción detallada de objetos singulares. Sobre todas las cosas se extiende la paz interior del sentimiento cristiano para el cual lo temporal es manifestación de lo eterno y Dios se halla presente en todas las cosas.

Muchos de los poemas de Eichendorff fueron puestos en música por Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Friedrich Nietzsche, Hans Pfitzner y Alexander von Zemlinsky

---

<sup>8</sup> Clemens Brentano (1778-1842), escritor y poeta, perteneció al segundo Romanticismo (*Die Hochromantik*, 1806-1814), en el que los intereses filosóficos del primer período cedieron al impulso de dar nueva vida al tesoro de la canción, la leyenda y el arte popular. A Brentano, junto con Achim von Arnim, se debe la colección de poemas y canciones populares alemanas aparecida bajo el nombre de *Des Knaben Wunderhorn (El cuerno mágico del doncel)*, cuyo material fue utilizado por diversos músicos, entre ellos Schubert, Brahms y, de manera muy notable, Mahler.

<sup>9</sup> Friedrich von Schlegel (1772-1829), lingüista, crítico literario, filósofo, hispanista y poeta, fue, desde 1798, el principal teórico del primer Romanticismo alemán (*Die Frühromantik*, 1795-1804) e introdujo el término *romantisch*.



## 1.3 CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY

### 1.3.1 CONTEXTO HISTORICO Y SOCIAL<sup>10</sup>

Claude Debussy nació en St. Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862 y murió en París el 25 de Marzo de 1918. Fue uno de los compositores más importantes de su tiempo. Sus innovaciones armónicas tuvieron una profunda influencia en varias generaciones de compositores. Su única ópera completa, *Pelléas et Mélisande*, implicó un salto decisivo en el género después de Wagner. En su música para piano y orquesta creó nuevos géneros y reveló un rango de timbre y de color que indicaban su grandiosa y original estética musical.

Su juventud fue bastante inestable debido a las ocupaciones de su padre, así como al encarcelamiento de éste en 1871, motivo por el cual, Claude fue entregado a Antoinette Mauté (madrstra de Verlaine), quien lo preparó para el Conservatorio de París. Nunca estudió en una escuela formal sino hasta su llegada al Conservatorio de París en 1872. Sus primeros maestros en el Conservatorio fueron Antoine Marmontel en piano y Albert Lavignac en solfeo. Entre 1875 y 1877 ganó varios premios<sup>11</sup> de solfeo y piano, sin embargo fue obligado a dejar la idea de una carrera de solista al no ganar el primer lugar en ese instrumento. Por tal motivo decidió tomar la materia de armonía con Emile Durand y después de acompañamiento con August Bazille, en la cual ganó su único primer lugar.

Comenzó a componer *mélodies* en 1879. En 1880, mientras trabajaba como pianista acompañante en clases de canto, empezó a estudiar composición con Ernest Guiraud. En dichas clases de canto conoció a su primer amor, Marie Vasnier, a quien compuso *mélodies* con poemas de Gautier, Leconte de Lisle y Banville.

---

<sup>10</sup> La información de este apartado se basa en el artículo “Debussy, Claude”, de Lesure y Howat, consultado en *Oxford Music Online* (ver bibliografía).

<sup>11</sup> Estos premios eran grados académicos que se otorgaban en el antiguo sistema de calificaciones del Conservatorio de París.

Para el año de 1883, Debussy ya contaba con más de treinta *mélodies*, dos *scènes lyriques*, coros, una suite para cello y una sinfonía, y fue en este año que competiría por el Premio de Roma con su cantata *Le gladiateur*. En 1884, su cantata *L'enfant prodigue* le hizo ganar el Premio de Roma. Vivió dos años en esa ciudad y volvió a París en 1887. Hizo su primera aparición en el escenario más grande de la sociedad artística parisina en 1893, con presentaciones de *La damoiselle élue* en el Societé Nationale.

Debussy fue un autodidacta que desde muy joven supo los valores que podían enriquecer su personalidad, a pesar de estar consciente de ciertas lagunas intelectuales por no haber ido formalmente a la escuela. Su tardía pero duradera educación vino entre los 25 y 30 años de edad, por su contacto con los simbolistas. El movimiento simbolista francés, duró 12 años a partir de 1885, y afectó a la poesía, arte y teatro. Se caracterizaba por su rechazo al naturalismo, al realismo y sus formas excesivamente claras, odio al énfasis, indiferencia ante el público y el gusto por lo indefinido, misterioso e incluso esotérico.

Al igual que los simbolistas, Debussy sentía fuertemente el impacto de las novelas decadentes de Joris Karl Huysmans, y compartía su admiración por Baudelaire. Conoció personalmente a escritores como Paul Bourget, Henri de Régnier, Paul Valéry y André Gide, y se hizo amigo íntimo de Pierre Louÿs. Además de los gustos que compartía con los simbolistas, se pueden ver también tendencias personales como su admiración por los poemas de Jules Laforque. La música era el centro de la mayoría de la actividad artística en ese tiempo. Siguiendo las ideas de Verlaine, René Ghil y sobre todo Mallarmé, retuvo la idea de la musicalización de la poesía.

Debussy aprendió más de los poetas y pintores simbolistas que de los propios músicos. Conoció personalmente a artistas como Henri Lerolle, Alfred Stevens y Henry de Groux. Tenía una gran amistad con la escultora Camille Claudel, con quien compartía puntos de vista como su amor por Degas, su escepticismo hacia algunos impresionistas y su admiración por artistas japoneses, en especial por Hokusai quien fuera alumno de Rodin.

A pesar de no poder definir fácilmente la naturaleza de sus influencias, se puede decir que el desarrollo de un verso libre en la poesía, y la desaparición de un tema o modelo en la pintura, hicieron que Debussy pensara sobre estas cuestiones en la forma musical. Todas las nociones estéticas que él observaba, como las virtudes de la estilización en las impresiones japonesas; el valor del bosquejo rápido de Camille Claudel; las cualidades asociadas con el arabesco y las posibilidades del mundo onírico de Munch, las retuvo como una asociación con poetas y artistas de la era del Simbolismo. Frecuentemente hablaba de música con un vocabulario de artes visuales y de la partitura como si fuera una imagen. Él componía a partir de imágenes, intentando plasmarlas en la sonoridad y forma de su música; es por eso que muchas de sus piezas tienen nombres como: *Arabescos*, *Nocturnos*, *Imágenes* y *Estampas*. Algunos críticos llegaron a compararlo con Monet, Le Sidaner o incluso Klimt. Fueron los miembros del Instituto de Francia los primeros en llamar a su música “impresionista”; sin embargo, es un mal entendido que persiste hasta el día de hoy, ya que Debussy sólo quería intentar algo diferente, expresar realidades en cierto sentido. Sus invenciones se referían por igual a la armonía, ritmo, textura y forma, y se pueden resumir como una larga búsqueda para alejar la obviedad de la expresión musical. Su armonía une inseparablemente modalidad y tonalidad, y a pesar de que la música francesa nunca ha perdido su variedad de modos, Debussy extiende y hace más fuerte su alcance y potencial tonal.

### 1.3.2 LA PRODUCCIÓN DE *MÉLODIE* DE DEBUSSY<sup>12</sup>

Si Debussy sólo se hubiera dedicado a componer canciones, continuaría siendo uno de los compositores más distinguidos de su época. La esencia de su personalidad musical se encuentra en sus canciones, que muestran cada faceta de su arte. Desde luego, Debussy no estuvo libre de influencias, pues podemos encontrar en sus páginas a Wagner, Borodin, Mussorgsky, Gounod, Massenet, Fauré, Chabrier e incluso Godard. Debussy alcanzó un

---

<sup>12</sup> La información de este apartado se basa en el libro *Debussy: Man and Artist* (Thompson, 1967) (ver bibliografía).

nuevo estilo en el ajuste de la poesía y la prosa poética. Poéticamente, sus canciones son una exposición del genio francés en calidad y cantidad. Su individualidad como compositor de canciones comienza con su elección de poetas. Sus canciones están libres de esas concesiones que normalmente estorban a los compositores, por ejemplo, el uso casual de versos iguales. Dieciséis de sus canciones publicadas tienen texto de Verlaine, cinco de Baudelaire y cuatro de Mallarmé, pero también recurrió a Théodore de Banville, Vincent Hipsa, Paul Bourget y André Girod. Debussy no escogía poemas que no fueran de hombres franceses o en francés.

El acompañamiento de las *mélodies* de Debussy era tan importante para establecer el carácter y la atmósfera, que se puede hablar de “impresionismo” tanto en su música vocal como en su música para piano. Al parecer, las innovaciones armónicas de Debussy se establecieron primero en sus canciones, ya que durante todo el primer periodo de su carrera escribió más canciones que música para piano, y quizá tenía más seguridad en ese medio. Las veinticinco canciones publicadas fueron compuestas antes de 1890, mientras que sólo seis u ocho de sus piezas para piano provienen del mismo periodo, pero no se comparan en importancia con los *Cinq Poèmes* de Baudelaire o las *Ariettes oubliées*.

Si las primeras canciones sugieren a Massenet o Borodin y los *Cinq Poèmes* de Baudelaire tienen ecos de Wagner, las *Ariettes oubliées* son completamente debussyanas. Las dos colecciones de *Fêtes Galantes*, las *Chansons de Bilitis*, y las *Proses lyriques* poseen una individualidad que las separa de la literatura de la canción. Existen cambios de estilo apreciables entre las canciones de Baudelaire de 1887-1889 y los *Trois Poèmes* de Stéphane Mallarmé de 1913, pero son facetas diferentes de la misma personalidad musical que es imposible de confundir. A excepción de algunas, estas canciones contienen un argumento que apunta hacia lo fantástico, hacia un mundo más a menudo melancólico que feliz, aunque con frecuencia animado; un mundo que ama el atardecer y evita el mediodía. Lo envuelve una amabilidad exquisita, acompañada de ironía y de un sentido desolado de trivialidad. También hay humor cordial y humor burlón, o bien una breve alusión que en

cuanto ha ganado la complicidad deseada, desaparece, llamando la atención sobre un retrato o paisaje.

Las canciones de Debussy no son declaraciones dramáticas, y tampoco pretenden contar una historia o ilustrar un episodio. No se mueven como en un drama, sino que son estáticas por su breve duración. En lugar de acción, hay un gusto impecable y un brillo de fantasía. Debussy no fue más escrupuloso, exigente y estricto en ningún medio más que en sus canciones, y por lo tanto el cantante debe ser igual de exigente, tanto literal como musicalmente. Se podría decir que el intérprete debe compartir el odio del compositor por el efecto retórico y su falsa elocuencia; cualquier intento por dramatizarlo es incorrecto.

Fiel a su concepto del idioma Francés, Debussy evita tensiones y cortes indebidos en las sílabas. Los acompañamientos son completamente variados e ilustran todo su arsenal de efectos, desde una escala por tonos hasta pedales adornados con acordes poco comunes. Debussy piensa a veces en el acompañamiento en otros términos que los del piano.

### 1.3.3 LAS *ARIETTES OUBLIÉES* (POEMAS DE PAUL VERLAINE) <sup>13</sup>

Debussy compuso sus *Ariettes oubliées* (*Arietas olvidadas*) con base en poemas de Paul Verlaine, del cual se hablará a continuación. Este poeta nació en la ciudad de Metz, al noroeste de Francia, en 1844. Su padre era un oficial del ejército por lo cual vivió en varias ciudades hasta establecerse en París en 1851. Comenzó sus estudios en la *École de Droit* (Escuela de derecho) en 1862, pero en 1863 los abandonó para enlistarse en el servicio civil. Trabajó primero como empleado de una compañía de seguros y después en el Palacio Municipal; sin embargo, por las tarde socializaba en los círculos literarios de París y escribía poesía. Su primer poema publicado fue *Monsieur Prudhomme*, en agosto de

---

<sup>13</sup> La información de este apartado, tanto acerca de Verlaine, como de las *Ariettes oubliées*, se basa en la tesis doctoral "*Lyrical Movements of the Soul: Poetry and Persona in the Cinq Poèmes De Baudelaire and Ariettes Oubliées of Claude Debussy*", y el libro *Claude Debussy: his life and Works* (Léon, 1973) (ver bibliografía).

1866. Su primera colección de poesía, *Poèmes saturniens* (*Poemas saturninos*, que incluye el poema recién citado), apareció también en 1866. A estos poemas siguieron las *Fêtes galantes* (*Fiestas galantes*), y en ese mismo año se casó con Mathilde Mauté.

En septiembre de 1871 Verlaine recibió una carta que cambiaría por siempre su vida y su matrimonio: una petición del joven escritor Arthur Rimbaud de ayuda para establecerse en París. En julio de 1872 Verlaine y Rimbaud comenzaron a viajar juntos por un año, principalmente en Londres y Bruselas. Su relación se volvió precaria y cuando Rimbaud amenazó con dejarlo, Verlaine le disparó hiriéndolo en la muñeca. Por este motivo fue arrestado y pasó dieciocho meses en la cárcel, primero en Bruselas y después en Mons.

Verlaine salió de prisión en enero de 1875. Después de dos años de enseñar francés en Inglaterra, regresó a Francia en 1877 y dividió sus años entre el campo francés y París. Continuó ganando reconocimientos literarios como ser llamado el "*Prince des poètes*" de Francia. A pesar de todo, su vida diaria se caracterizaba por su alcoholismo y libertinaje y en 1896 falleció en la pobreza en casa de una prostituta.

La colección titulada *Romances sans paroles* (*Romanzas sin palabras*) tuvo una complicada y larga evolución. Dos de las futuras *Ariettes oubliées* fueron publicadas en *Reinassance littéraire et artistique* (*Renacimiento literario y artístico*): "*C'est l'extase*" ("Éste es el éxtasis"), el 18 de mayo de 1872 bajo el título "*Romances sans paroles*" ("Romanzas sin palabras"), y "*Le piano que baise une main frêle*" ("El piano que besa una mano frágil"), el 29 de junio de 1872, titulada "*Ariette*" ("Arietas"). Se desconoce cómo escogió Verlaine el título. El concepto de poesía sin palabras alude al ideal simbolista de un verso sugestivo. A principios de diciembre de 1872 el trabajo incluía cuatro secciones: "*Romances sans paroles*", "*Paysages belges*" ("Paisajes Belgas"), "*Nuit falote*" y "*Birds in the night*" ("Pájaros en la noche"), escrito en inglés por Verlaine. El poeta cambió la estructura para el momento de su publicación. La primera sección se convirtió en "*Ariettes oubliées*", seguida de "*Paysages Belges*", pero "*Nuit falote*" desapareció, a

excepción de la sexta “*Ariette*”, que formaba parte de aquella sección. “*Birds in the night*” se volvió la tercera sección y el trabajo terminó con una nueva sección de poesía americana llamada “*Aquarelles*”. En su forma final, la sección llamada “*Ariettes oubliées*” contiene 9 poemas. El poeta terminó todos los poemas en abril de 1873 pero fueron publicados un año después.

Estos poemas poseen un aire de tristeza penetrante con muchas referencias sobre el amor, el corazón y el alma. El atmosférico y sugestivo simbolismo de Verlaine prevalece durante las “*Ariettes oubliées*.” Hillery llamaba a estos poemas “poesía de sensación”; en otras palabras, no están hechos para expresar un significado filosófico o lecciones morales, sólo “sentimientos de momentos fugaces” (Rider, 2002). Para amplificar el estado de los poemas, cuatro de las “*Ariettes*” usan epígrafes como introducción, como el caso de “*C’est l’extase*.”

El estado de ánimo de los “*Paysages belges*” es decididamente feliz y las imágenes nos recuerdan a aquellas de la poesía romántica, más que del simbolismo.<sup>14</sup> Al compararlos con las “*Ariettes*”, estos poemas tienen oraciones estructuradas de una manera más simple y con líneas más cortas, lo cual contradice al estilo simbolista típico. “*Birds in the night*” es un solo poema dividido en siete secciones, cada una en tres partes. Por el título de las “*Aquarelles*”, pareciera que Verlaine quisiera enfatizar la sugestión en esos poemas, que de hecho recuerdan el estilo simbólico de las “*Ariettes*.” Los otros poemas en esta sección copian la manera descriptiva de los “*Paysages belges*.” Los dos primeros poemas, “*Green*” (“Verde”) y “*Spleen*” (“Espín”), sugieren una emoción y una atmósfera, mientras “*Streets*” (“Calles”) y “*A Poor Young Sheperd*” (“Un joven y pobre pastor”) presentan el estilo e imaginaria simples de los poemas belgas.

---

<sup>14</sup> El simbolismo fue uno de los movimientos literarios más importantes de finales del siglo XIX, originado en Francia y en Bélgica. En sus comienzos fue una reacción literaria contra el naturalismo y el realismo, que exaltaba la espiritualidad, la imaginación y los sueños. Para los simbolistas, el mundo es un misterio por descifrar, y el poeta debe para ello trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles. El movimiento tiene sus orígenes en *Las flores del mal*, libro emblema de Charles Baudelaire. La estética del simbolismo fue desarrollada por Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine en la década de 1870.

A diferencia de *Les Fleurs du mal* (*Las flores del mal*), los investigadores no han asociado a *Romances sans paroles* con una cualidad narrativa o dramática. A pesar de que los poemas podrían estar agrupados en tres categorías, basados en su estado y estilo (sugestivo/simbolista; descriptivo/relacionado con viajes, y reflexivo/autobiográfico), Verlaine recopiló una colección, en vez de un conjunto dramático. Los poemas no están conectados de ninguna manera, a parte de sus similitudes de carácter y emoción.

#### Las *Ariettes oubliées*, de Debussy

En el año de su publicación por Girod (1888), fueron llamadas simplemente *Ariettes*. Quince años más tarde, tras la producción de *Pelléas et Mélisande*, reaparecieron con el nombre con que se les conoce: *Ariettes oubliées* (*Arietas olvidadas*).

Las *Ariettes oubliées* son un conjunto de canciones publicadas en 1888, cuyos poemas fueron tomados de las *Romanzas sin palabras* de Paul Verlaine. A pesar de que la colección reúne bajo ese título a las seis melodías que la componen, únicamente tres de los poemas: “*C’est l’extase*” (“Éste es el éxtasis”), “*Il pleure dans mon coeur*” (“Llora en mi corazón”) y “*L’ombre des arbres*” (“La sombra de los árboles”) provienen de la primera sección de las *Romanzas sin palabras* de Verleine, llamada precisamente “*Ariettes oubliées*”. “*Chevaux de bois*” (“Caballos de madera”) es parte de la sección “Los paisajes belgas”, mientras “*Green*” y “*Spleen*” pertenecen a *Acuarelas*. A pesar de que en estas melodías aún se encuentra el recuerdo de Massenet, y la influencia de Borodin se vislumbra en más de un pasaje, ya se reconoce la originalidad de Debussy.

El cromatismo, en la mayor parte de “*C’est l’extase*” juega un papel a la vez expresivo y pintoresco, completamente envuelta en novenas y en series de acordes comunes; sus continuas modulaciones parecen sugerir el abrazo de la brisa. “*L’ombre des arbres*” modula con un atrevimiento que en 1888 debió parecer alarmante y descabellado. En “*Chevaux de bois*”, escrita en 1885, el galope se sitúa en una serie de movimientos de



acordes comunes paralelos, mientras la melodía experimenta una sorprendente transformación armónica. “*Spleen*” es igualmente característica, a pesar de que sus elementos melódicos y rítmicos esenciales son una reminiscencia de “*Bénissez-nous, mon père...*” (“Bendícenos padre mío...”) de la ópera *Gwendoline*, de Chabrier. Finalmente, “*Green*” es delicadamente expansiva y con un estilo muy sutil.

En las seis canciones la armonía es nueva y tiene, sobre todo en “*Chevaux de bois*”, muchos encadenamientos inéditos, disonancias desacostumbradas y audacias que confirman al Debussy de entonces y anuncian al Debussy que estaba por nacer. Entre la poesía y la música se generan correspondencias misteriosas. Estas canciones aún fueron escritas bajo la influencia vocal de la señora Vasnier, y se mueven en una tesitura muy alta, que convierte en un reto su interpretación.

#### 1.3.4 *FÊTES GALANTES*, PRIMERA COLECCIÓN (POEMAS DE PAUL VERLAINE) <sup>15</sup>

La primera colección data de 1892, a partir de poemas de Paul Verlaine. Una versión temprana de *Fêtes Galantes* (*Fiestas galantes*) proviene de los días de Debussy con los Vasniers a inicios de 1880, cuando arregló “*Pantomime*”, “*En Sourdine*”, “*Mandoline*”, “*Clair de lune*” (en su versión inicial) y “*Fantoches*”. De éstas, “*En Sourdine*” y “*Fantoches*” fueron conservadas, la última un poco alterada, e hizo un nuevo arreglo de “*Claire de lune*”. El hipnótico tema del ruiseñor que inicia el acompañamiento de “*En Sourdine*” (soles sostenidos agudos sincopados de manera lánguida) anuncian un hechicero que es ya el maestro del mundo de Verlaine. Si Debussy no hubiera compuesto otras canciones más que éstas, seguiría siendo celebrado por los cantantes (Thompson, 1967). En la primera colección de *Fêtes Galantes*, “*En Sourdine*” y “*Claire de lune*” se situaron como el marco de “*Fantoches*”. En un minucioso artículo del manuscrito de las diferentes versiones de “*En Sourdine*”, Marie Rolf señaló que en la última versión de este

---

<sup>15</sup> La información de este apartado se basa en el artículo “*The song triptych: reflections on a Debussyan genre*”, en la *Scottish Music Review* (ver bibliografía).

ciclo, de 1891, ésta es la canción en la que Debussy logra adecuarse más a las sutilezas simbolistas de Verlaine.

“*En sourdine*” es un llamado íntimo entre los amantes desesperanzados. Después del delicado escenario inicial, el hablante ruega a su pareja. A continuación, el tuteo de la siguiente frase subraya la intimidad que finalmente abre la última línea para incluir el canto del ruiseñor (voz de nuestra desesperanza). “*Fantoches*” es la antítesis, por ser una descripción telegráfica de personajes de comedia, en donde cambia repentinamente el tono y se ofrece una descripción concisa de las excentricidades de la *Commedia dell'arte*. Un esbozo de la hija del doctor en busca de su atractivo pirata español nos enlaza de nuevo con “*En Sourdine*”. El ruiseñor aparece en las últimas líneas de “*Fantoches*”, mas ya no es suave como la voz de desesperanza, sino chillón. “*Claire de lune*” es la síntesis, refiriendo que el alma está llena de máscaras. La tonalidad vuelve a cambiar, y el llamado personal regresa, pero ahora refiriéndose a ustedes en lugar de tú. Cualquier sentido de fusión de almas es reemplazado por otra referencia a la comedia del arte: (“Tu alma es un paisaje escogido / que va encantando máscaras y bergamascos...”). La canción continúa su metáfora desde esas palabras iniciales del llamado, hasta una última estrofa de un paisaje personificado. Quizás ese destello de pájaros soñando sobre los árboles une ligeramente este último poema a la imagen del ruiseñor de los dos anteriores.

Estas canciones han sido consideradas como las primeras en las que Debussy aplicó los principios del método impresionista a la música vocal, aunque aún es debatible. El acompañamiento se reduce a una propuesta mínima; la voz contiene de repente más un carácter de canto rítmico que de una melodía más tangible; sin embargo, en cada poema existe la preocupación por dejar bien marcada una curva melódica en el cierre, así como una sensación final de satisfacción y elegancia.

## CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE CADA OBRA

### 2.1 *Liederkreis op. 39*. Robert Schumann – Joseph von Eichendorff

#### 2.1.1 1. “*IN DER FREMDE I*” (EN EL EXTRANJERO I)

##### 2.1.1.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, *COMPÁS*, *CARÁCTER*, *TONALIDAD* (U OTRO LENGUAJE), *ÁMBITO* Y *TESSITURA* DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Nicht schnell</i> (No rápido)	4/4	-----	<i>fa # menor</i>	<i>mi 5 - fa # 6</i>	media

##### 2.1.1.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Aus der Heimat hinter den Blitzen rot, Da Kommen die Woken her, Aber Vater und Mutter sind lange tot, Es kennt mich dort keiner mehr.</i></p> <p><i>Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit, Da ruhe ich auch, und über mir Rauscht die schöne Waldeinsamkeit, Und keiner kennt mich mehr hier.</i></p>	<p>Desde mi patria, atrás de los rojos relámpagos, llegan acá las nubes; pero papá y mamá murieron hace mucho, ahí ya nadie me conoce.</p> <p>Muy pronto, ¡ay!, muy pronto llegará la hora silenciosa en que yo también descanse, y sobre mí susurre la hermosa soledad del bosque, y aquí ya nadie me conocerá.<sup>16</sup></p>
--	---

El poema está dividido en dos estrofas; sin embargo, Schumann hace un tratamiento formal en tres partes: A – B – A’.

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1	Introducción	Brevísima introducción de piano solo	<i>fa# menor</i>
cc. 2-9	Parte A	Periodo paralelo de ocho compases (cc. 2-9), en la tonalidad principal de <i>fa # menor</i> . Comprende la primera estrofa en su totalidad. Se mantiene en un carácter triste, adecuado a lo referido en la primera estrofa.	<i>fa# menor</i>

<sup>16</sup> Todas las traducciones de los poemas de Eichendorff son del Maestro Alfredo Mendoza Mendoza.

cc. 10-15	Parte B	Frase única de 6 compases, regida por la tonalidad relativa mayor (la mayor) y con material melódico contrastante, consistente en intervalos más grandes (cuarta, quinta y sexta), presentes al inicio de la frase. Esta parte en modo mayor se relaciona con la mención, en el texto, de la llegada de una hora tranquila y de reposo para el protagonista. La frase cierra con el acorde de F#7, como preparación de la tonalidad del cuarto grado: si menor, y el regreso de la tristeza.	<i>la mayor</i>
cc. 16-25	Parte A'	Periodo contrastante de 10 compases (6+4). La primera frase, en si menor, recuerda el material inicial de la pieza. La segunda frase, en la tonalidad principal, conserva el ritmo original, pero varía el movimiento melódico.	<i>si menor</i> <i>fa# menor</i>
cc. 25-28	<i>Coda</i>	A cargo exclusivamente del piano. Consiste en la repetición, en tres ocasiones, de la última idea expresada en la línea del canto.	<i>fa# menor</i>

### 2.1.1.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	En este aspecto, contrasta el tratamiento general de la pieza, mediante grados conjuntos (contenidos generalmente en el ámbito de un tetracorde), con lo que sucede entre los cc. 10 y 13, en donde el texto (“Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit, da ruhe ich auch”: “Qué pronto, ¡ay!, qué pronto llegará la hora tranquila, en que descansaré también”) se enfatiza mediante diversos saltos en la melodía, incluyendo una 4ta, una 5ta, e incluso una 6ta. El salto final es una 4ta, que coincide con el clímax de la pieza y con la nota pico del ámbito melódico ( <i>mi</i> 6, en el c. 13).
Ritmo	En su totalidad, el acompañamiento consiste en arpeggios de movimiento combinado (ascendente y descendente) con ritmo homogéneo de dieciseisavos. En opinión de Pérez Cárceles, esto puede deberse a que Schumann conoció la novela de Eichendorff <i>Viel Lärmen um nichts</i> ( <i>Mucho ruido para nada</i> ), de 1833, en donde el poeta incluye el mismo poema, cantado por una hermosa joven acompañándose con una guitarra.
Armonía	Resaltan tres puntos expresivos: 1) la evasión de resolución de la inflexión al quinto grado (en <i>fa# menor</i> ), insinuada en el compás seis; esta evasión expresiva coincide con la mención de la muerte, ya lejana, del padre y la madre; 2) la evasión de resolución de la inflexión al quinto grado de <i>la mayor</i> , insinuada en el compás 10 y 11; esta evasión, que se prolonga por dos compases da pie finalmente al acorde de tónica ( <i>la mayor</i> ), que coincide con la palabra <i>ruhe</i> ( <i>descansaré</i> ); 3) la utilización del acorde de sexta napolitana en los compases 22, 24 y 25 (con pedal de tónica), alternados con el acorde mayor de tónica (3ra de picardía). Esta sorprendente armonía (que también puede interpretarse como un acorde alemán de sexta aumentada sobre el segundo grado descendido, debido a la presencia de un <i>mi</i> sostenido en la segunda parte de dichos compases) coincide con la triste conclusión del poema: <i>und Keiner kennt mich mehr hier</i> ( <i>y nadie me conocerá aquí tampoco</i> ).
Textura	En su totalidad, la textura es de melodía acompañada homogéneamente por arpeggios. Sólo en la <i>coda</i> la mano derecha del pianista asume la melodía.

## 2.1.2 2. “INTERMEZZO” (INTERMEDIO)

### 2.1.2.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y *TESSITURA* DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Langsam</i> (Lento)	2/4	----	<i>la</i> mayor	<i>re</i> # 5 - <i>fa</i> # 6	media

### 2.1.2.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Dein Bildnis wunderselig Hab' ich im Herzensgrund, Das sieht so frisch und fröhlich Mich an zu jeder Stund'!</i></p> <p><i>Mein Herz still in sich singet Ein altes schönes Lied, Das in die Luft sich schwinget Und zu dir eilig zie</i></p>	<p>Tu maravillosa y feliz imagen la tengo en el fondo del corazón; animosa y alegre me mira a todas horas.</p> <p>Mi corazón canta para sí en silencio una vieja y bella canción, que alza el vuelo y se apresura hacia ti.</p>
---	---

El poema está dividido en dos estrofas; sin embargo, Schumann hace un tratamiento formal en tres partes: A – B – A', al igual que en la primera pieza.

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1	Introducción	Brevísima introducción de piano solo.	<i>la</i> mayor
cc. 2-9	Parte A	Periodo paralelo de ocho compases (cc. 2-9), en la tonalidad principal de <i>la</i> mayor. Comprende la primera estrofa en su totalidad. El periodo cierra con una inflexión a la dominante ( <i>mi</i> mayor). La melodía, en la primera semifrase de cada frase (cc. 2-3 y 6-7) tiene un claro sentido descendente por grados conjuntos. La modalidad mayor se aviene con la añoranza feliz que expresa la primera estrofa.	<i>la</i> mayor <i>mi</i> mayor
cc. 10-17	Parte B	Periodo paralelo de ocho compases (cc. 10-17), que comienza con la dominante ( <i>mi</i> mayor) y transita por el segundo grado ( <i>si</i> menor), el cuarto grado ( <i>re</i> mayor), y el tercer grado ( <i>fa</i> # menor), aunque en esta última región se evade la llegada a la tónica, y sólo aparecen los acordes cadenciales del cuarto ( <i>si</i> menor) y quinto grados ( <i>do</i> # mayor con séptima) (ver compases 14-15 y 16-17). En este periodo, la rítmica es contrastante con respecto al primero, y el sentido de la melodía es marcadamente ascendente. Esta parte B comprende por completo la segunda estrofa. En ella se mantiene la añoranza feliz anterior, aunque hay cierta exaltación relacionada con la melodía asociada a la amada.	<i>mi</i> mayor <i>si</i> menor <i>re</i> mayor <i>fa</i> # menor

cc. 18-25	Parte A'	Periodo contrastante de 8 compases (cc. 18-25). La primera frase, de nuevo en <i>la mayor</i> , es idéntica, melódicamente, a la primera frase de la parte A. La segunda frase, en cambio, alude a la segunda frase de la parte B (comparar cc. 14 y 22). En esta parte, Schuman retoma íntegramente el texto de la primera estrofa, aunque al final (c. 24) repite la palabra <i>jeder</i> (cada), para enfatizar la felicidad que siente repetidamente el poeta, a <i>cada</i> momento, con motivo de la imagen de la amada.	<i>la mayor</i>
cc. 25-30	<i>Coda</i>	Frase única de 6 compases, a cargo exclusivamente del piano. En la sección siguiente, en el apartado de textura, se brinda más información sobre la <i>coda</i> .	<i>la mayor</i>

### 2.1.2.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Llama la atención el contraste en la dirección de la melodía entre la primera y la segunda estrofa. Durante la primera, la melodía presenta un carácter mixto, tanto descendente como ascendente; en cambio, durante la segunda estrofa el sentido es claramente ascendente, en alusión a la “vieja y bella canción, que se eleva en el aire y va volando hacia ti.” La melodía parte de un <i>mi</i> 5 y llega incluso a tocar un <i>fa#</i> 6 en su ascenso (cc. 10-14).
Ritmo	En su totalidad, la pieza está acompañada por acordes sincopados, recurso que confiere un ambiente de anhelo e inquietud, muy adecuado a la añoranza feliz de la imagen de la amada y a una antigua melodía relacionada con ella.
Armonía	Resaltan dos puntos expresivos: 1) el hincapié en una de las palabras que califican a la imagen de la amada ( <i>fröhlich</i> = feliz) mediante el acorde de séptima de dominante en 3ra inversión (con apoyatura), con que inicia la inflexión a la dominante (ver. c. 7); 2) los rápidos cambios de tonalidad que caracterizan a la parte B ( <i>mi</i> mayor - <i>si</i> menor - <i>re</i> mayor - <i>fa#</i> menor) asociados a la descripción de la antigua y bella melodía que se eleva en el aire (ver cc. 10-17); estas transiciones armónicas se ven reforzadas por la indicación <i>nach und nach schneller</i> (cada vez más rápido).
Textura	En su totalidad, la textura es de melodía acompañada mediante acordes sincopados. En la parte B, el acompañamiento consiste exclusivamente en acordes, mientras que en la A y A' la mano derecha del pianista hace algunos giros melódicos que complementan a la melodía principal. Como es costumbre, la <i>coda</i> , a cargo exclusivamente del piano, presenta un diálogo contrapuntístico de dos líneas melódicas, en este caso, una que retoma el tema inicial (escala descendente), y otra que le responde invirtiendo la dirección de la melodía (ascendentemente) (ver cc. 25 y ss.).

### 2.1.3 3. “WALDESGRESPRÄCH” (DIÁLOGO EN EL BOSQUE)

#### 2.1.3.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, *COMPÁS*, *CARÁCTER*, *TONALIDAD* (U OTRO LENGUAJE), *ÁMBITO* Y *TESSITURA* DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	<i>Compás</i>	<i>Carácter</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Ámbito</i>	<i>Tessitura</i>
<i>Ziemlich rasch</i> (Bastante rápido)	3/4	----	<i>mi</i> mayor	<i>si</i> 4 - <i>so</i> # 6	media a aguda

#### 2.1.3.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>“Es ist schon spät, es ist schon kalt, Was reit’st du einsam durch den Wald? Der Wald ist lang, du bist allein, Du schöne Braut! Ich führ dich heim!”</i></p> <p><i>“Groß ist der Männer Trug und List, Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist, Wohl irrt das Waldhorn her und hin, O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin.”</i></p> <p><i>“So reich geschmückt ist Roß und Weib, So wunderschön der junge Leib, Jetzt kenn’ ich dich; Gott steh’ mir bei! Du bist die Hexe Lorelei.”</i></p> <p><i>“Du kennst mich wohl, vom hohen Stein Schaut still mein Schloß tief in den Rhein. Es ist schon spät, es ist schon kalt, Kommst nimmermehr aus diesem Wald.”</i></p>	<p>Ya es tarde, ya hace frío, ¿por qué cabalgas sola por el bosque? El bosque es largo y tú estás sola. ¡Hermosa novia, te llevaré a casa!</p> <p>“Grande es el engaño y la astucia de los hombres. Mi corazón está destrozado por el dolor. El cuerno de caza va de aquí para allá. ¡Huye! Tú no sabes quién soy.”</p> <p>¡Qué ricamente adornados el corcel y la dama, qué maravillosamente hermoso el cuerpo juvenil! Ahora te reconozco: ¡que Dios me ampare, eres la bruja Lorelei!</p> <p>“Bien me reconoces. Desde la alta peña mi castillo mira en silencio la hondura del Rin. Ya es tarde, ya hace frío: nunca más saldrás de este bosque.”</p>
--	---

El poema está dividido en cuatro estrofas. Schumann hace un tratamiento formal en cuatro partes, aunque el material musical en realidad es binario, con repetición variada: A – B – A’ – B’. Las partes A y A’ están asociadas al primer personaje, un caballero, mientras que B y B’ lo están al segundo, la bruja Lorelei.

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-5	Introducción a parte A	Introducción de piano solo. Los intervalos presentados por la mano derecha del piano, son los característicos “intervalos de cornos”, que dan de inmediato la ambientación en un bosque.	<i>mi</i> mayor
cc. 5-15	Parte A asociada al primer personaje: un caballero en el bosque.	Consta de un periodo extendido y contrastante de tres frases. La primera de ellas (cc. 5-8), presenta la línea inicial de la estrofa; la segunda frase (cc. 9-13), la segunda y tercera líneas, y la tercera frase (cc. 14 y 15) concluye exponiendo brevemente la cuarta línea. Cada una de las tres frases es contrastante, pero juntas cumplen la función de presentar la primera intervención del caballero que se encuentra a una bella mujer en el bosque. El carácter de esta parte es alegre y despreocupado, dibujando el carácter del caballero, que llega a ser incluso triunfal y galante en la última frase, cuando le propone a la mujer guiarla a casa (“Ich führ dich heim!”: “¡Te llevo a tu casa!”).	<i>mi</i> mayor
cc. 15-16	Introducción a parte B	Introducción a la parte B, a cargo del piano solo, conectada con el final de parte “A” mediante un compás común (15). Consiste en arpeggios ascendentes de ritmo regular, en ambas manos.	<i>do</i> mayor
cc. 17-32	Parte B asociada al segundo personaje: la bruja Lorelei.	Esta parte está asociada al segundo personaje del diálogo: la bruja Lorelei, y consta de un periodo doble. El primer periodo (cc. 17-24) es paralelo, pues se construye por repetición de la frase, mientras que el segundo (cc. 25-32) es contrastante, y cierra en la dominante de la tonalidad original de <i>mi</i> mayor (B7).	<i>do</i> mayor
cc. 33-44	Parte A’ asociada al primer personaje: un hombre en el bosque.	En esta parte interviene de nuevo el caballero. A diferencia de lo sucedido en A, en que había tres frases e ideas diferentes, ahora la primera y segunda frases son iguales, conformando un periodo paralelo (cc. 33-40), y la tercera frase representa una síntesis de las frases 2da y 3ra de la parte A (cc. 41 y 44). Esta síntesis consistente en la combinación, en solo cuatro compases, del rasgo de la escala ascendente y el cierre “heroico” que contiene el ritmo punteado, y es justamente el punto en donde el caballero se percata de que la engalanda mujer es la bruja Lorelei (“Jetzt kenn’ ich dich; Gott steh’ mir bei! Du bist die Hexe Lorelei.”: “ya te reconozco; que Dios me ampare, eres la hechicera Lorelei.”). A pesar del alejamiento tonal hacia sol mayor, esta parte A’ cierra con el acorde V7 (B7) de la tonalidad principal.	<i>mi</i> mayor  <i>sol</i> mayor
cc. 45-46	Introducción a parte B’	A cargo exclusivamente del piano. Introduce la parte B’ con figuras semejantes (arpeggios ascendentes) a las usadas en la introducción a la parte B (cf. cc. 15-16 con 45-46). Ahora está en la tonalidad principal de <i>mi</i> mayor.	<i>mi</i> mayor
cc. 47-64	Parte B’ asociada al segundo personaje: la bruja Lorelei.	En esta parte interviene de nuevo la bruja Lorelei. En una especie de síntesis, ahora presenta sus temas en la tonalidad principal, a diferencia de su primera intervención (parte B), en donde la tonalidad era <i>do</i> mayor. De nuevo se trata de dos periodos. El primero de ellos es muy parecido al de la parte B, con modificaciones rítmicas para ajustar el nuevo texto (cc. 47-54). El segundo periodo sí presenta grandes diferencias con su equivalente de la parte B: mientras que su primera frase (cc. 55-	



		58) conserva la idea del descenso cromático (con los consabidos ajustes rítmicos por el nuevo texto), la segunda frase (cc. 59-64) presenta material asociado al caballero (el ritmo punteado con que terminan sus dos intervenciones). Esta apropiación de material de su interlocutor (incluso de palabras textuales), representa una especie de burla por parte de ella, misma que termina con la condenación del caballero (“Es ist schon spät, es ist schon kalt, Kommst nimmermehr aus diesem Wald.”: “Es ya muy tarde, y ya hace frío, no salgas nunca más de este bosque.”).	<i>mi mayor</i>
cc. 64-72	<i>Coda</i>	Periodo paralelo de 9 compases, a cargo exclusivamente del piano. La música es similar a la de la introducción (cornos), pero ahora abarca un periodo entero, en lugar de una sola frase de cuatro compases.	<i>mi mayor</i>

### 2.1.3.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	<p>En este aspecto, sobresalen dos puntos:</p> <p>1) La utilización del “lenguaje de cornos” (alternancia de intervalos de sexta, quinta y terceras, que producen típicamente dos cornos naturales tocando juntos) para ambientar la parte de piano de la introducción, las secciones en que habla el caballero y la coda. Este lenguaje de cornos evoca el ambiente del bosque desde el mero inicio de la pieza.</p> <p>2) El contraste melódico entre secciones diatónicas y cromáticas al interior de las partes. Tanto en la parte A y A’ (el caballero), como en la B y B’ (la bruja Lorelei), Schumann realiza ese tipo de contraste. Por ejemplo, en la parte A, los cc. 5-9 tienen melodía diatónica, mientras que los cc. 10-12 la tienen cromática. De la misma forma, en la parte B, los cc. 17-24 son diatónicos, mientras que los cc. 27-29 son cromáticos. En esta parte B, encomendada a la bruja Lorelei, el contraste también se da por la dirección de la melodía, que en el primer periodo (cc. 17-24) es ascendente (cuando se queja de los hombres), mientras que en el segundo (cc. 27-32), es descendente (cuando previene al caballero). Este paso de lo diatónico a lo cromático, tanto en la melodía del caballero, como en la de Lorelei, subraya como cada personaje comienza en un estado de ánimo su estrofa, pero la termina en otro, de mayor intensidad.</p>
Ritmo	<p>Un ritmo característico y recurrente es el 8vo con puntillo más un 16vo, que aparece tanto en el tema de los cornos (<i>vid.</i> cc. 2 y 4, por ejemplo), como en las frases “heroicas” del caballero, al cierre de las partes en donde participa (<i>vid.</i> cc. 14 y 42-43). Resulta interesante que cuando la bruja Lorelei retoma finalmente material melódico y texto asociados al caballero, en una especie de burla, utiliza el ritmo punteado incluso por aumentación de valores (con <i>marcato</i> en las notas largas), en algo que podría equipararse a una risotada simbólica (<i>vid.</i> cc. 61 y 62).</p>
Armonía	<p>En el aspecto armónico, dos asuntos llaman sobre todo la atención:</p> <p>1) Por un lado, la secuencia de enlaces activos (movimiento de fundamentales por 5ta descendente o 4ta ascendente) desarrollada entre los cc. 9 y 14. El incremento de la sensación de movimiento y dirección causado por los enlaces activos, se une a un crescendo que culmina con la llegada al acorde de tónica en segunda inversión (cc. 14), el cual acompaña la conclusión que el caballero saca de la extraña situación, y que culmina con</p>

	<p>el galante “Ich führ dich heim!”: “¡Te llevo a tu casa!”.</p> <p>2) Por otro lado, resulta sorprendente la aparición súbita de la tonalidad de <i>do</i> mayor en la introducción a la parte B a cargo del piano (cc. 15 y 16). La abrupta modulación se realiza mediante el recurso de la nota común (<i>mi</i>, que era tónica en <i>mi</i> mayor, se convierte súbitamente en tercer grado de la nueva tonalidad de <i>do</i> mayor). Esta sorpresa tonal contribuye a resaltar el carácter mágico del personaje que a continuación se presenta: la bruja Lorelei.</p>
Textura	<p>Llama la atención la alternancia de dos texturas en la parte del piano. Por un lado, la suavidad de los arpeggios, ya sean asociados al lenguaje de cuerdas, o no (<i>vid.</i> cc. 1-8; 15-24; 33-40; 45-54 y 64 al final), que acompañan las primeras secciones de cada parte; y por otro lado, la presencia de un ritmo caracterizado por notas largas en la mano izquierda, acompañadas por un silencio en la mano derecha seguido de notas cortas (<i>vid.</i> cc. 9-13; 25-32; y 55-58). Este segundo ritmo, y su textura resultante, se asocia con las secciones finales de cada parte. Esto se relaciona con algo ya señalado en la sección de melodía (lo diatónico contra lo cromático): que tanto el caballero, como la bruja Lorelei, comienzan sus intervenciones con calma (o aparente calma), y cierran siempre en un estado de mayor exaltación.</p>

## 2.1.4 4. “DIE STILLE” (EL SILENCIO)

### 2.1.4.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Nicht schnell</i> (No rápido) <i>Etwas lebhafter</i> (Algo animado)	6/8	<i>immer sehr leise</i> (siempre muy ligero)	<i>sol</i> mayor	<i>re</i> 5 - <i>mi</i> 6	media

### 2.1.4.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Es weiß und rät es doch keiner, Wie mir so wohl ist, so wohl! Ach, wüßt' es nur Einer, nur Einer, Kein Mensch es sonst wissen soll!</i></p> <p><i>So still ist's nicht draußen im Schnee, So stumm und verschwiegen sind Die Sterne nicht in der Höh', Als meine Gedanken sind.</i></p> <p><i>Ich wünscht', ich wär' ein Vöglein Und zöge über das Meer, Wohl über das Meer und weiter, Bis daß ich im Himmel wär!</i></p>	<p>¡Nadie sabe ni se imagina lo bien, lo bien que me siento! ¡Ah, si lo supiera sólo alguien, sólo alguien, nadie más debería saberlo!</p> <p>No hay tanto silencio afuera en la nieve, no están tan mudas y calladas las estrellas en la altura como lo están mis pensamientos.</p> <p>¡Quisiera ser un pajarito y atravesar el mar, atravesar todo el mar y seguir hasta llegar al cielo!</p>
--	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 2-9	Parte A	Esta primera parte comienza directamente sin introducción, y consiste en un periodo paralelo de 8 compases. Los últimos tres compases (6-8) tienen la función de modular hacia la tonalidad del quinto grado: <i>re</i> mayor. El carácter sencillo de la melodía, aunado a la articulación <i>staccato</i> , contribuye al carácter reservado que expresa la primera estrofa. El acorde que provoca la modulación (séptima disminuida sobre la sensible de la dominante) se presenta cuando se repite y enfatiza el texto “nur Einer”: “uno solo” y es el único momento en que el carácter de alegría contenida pareciera querer romperse, aunque el <i>diminuendo</i> final lo contradice.	<i>sol</i> mayor  con cierre en <i>re</i> mayor

cc. 9-16	Parte B	Esta segunda parte consiste en un periodo contrastante de 8 compases, que contiene la segunda estrofa del poema. El carácter reservado se acentúa aún más por tres elementos: el cambio a modo menor ( <i>re</i> menor), una progresión armónica descendente ( <i>do</i> mayor – <i>sib</i> mayor) y la presencia de más silencios en el acompañamiento <i>staccato</i> . De esta manera se enfatizan las analogías que expresa el texto en relación con la nieve, las estrellas del cielo y los pensamientos del protagonista. El periodo cierra con la llegada a la dominante ( <i>re</i> mayor) de la tonalidad principal, con lo cual se prepara la tercera parte.	<i>re</i> menor progresión a: <i>do</i> mayor y <i>sib</i> mayor cierre en la dominante: <i>re</i> mayor
cc. 17-24	Parte C	La tercera estrofa, en donde por fin hay extroversión con motivo de la idea de volar sobre el mar e incluso hasta el cielo (“Ich wünscht’, ich wär’ ein Vöglein”: “quisiera ser un pajarito”) está contenida de nuevo en un periodo contrastante, cuya primera frase sintetiza material de la parte A (el bordado cromático inicial y el arpegio con que termina esa parte en el c. 7). La extroversión se enfatiza por el cambio a un <i>tempo</i> más rápido ( <i>etwas lebhafter</i> : algo animado), que casi sugiere un vals. La segunda frase del periodo es la de mayor alegría, acentuada por el uso del ritmo punteado (cc. 21 y 23) y el salto melódico de 5ta justa en el c. 22. Esta parte termina con una semicadencia.	<i>sol</i> mayor  con terminación en semicadencia
cc. 25-34	Parte A’	Se trata de una repetición casi literal de la parte A y de su texto (a excepción de un pequeño cambio armónico en el primer tiempo del c. 27, en donde aparece una dominante de la dominante, donde antes sólo había un acorde de 2do grado). El regreso al material inicial, y al <i>tempo</i> original más lento, reitera el carácter de alegría reservada que caracteriza al poema en lo general. Al igual que en la primera parte, el periodo termina con una inflexión a la dominante, pero en este caso se amplía dos compases mediante la repetición variada del final con al intervención de una expresiva inflexión al cuarto grado.	<i>sol</i> mayor
cc. 34-39	<i>Coda</i>	A cargo del piano solamente. Se trata de una frase de seis compases en que se repite en dos ocasiones, y de manera variada, el motivo final aparecido en la voz ( <i>sol-si-la-sol</i> ). Finalmente, la mano izquierda del pianista hace una última alusión al arpegio descendente que apreció tanto en la parte A (c. 7) como en la C (cc. 17 y 19).	<i>sol</i> mayor

### 2.1.4.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	En el aspecto melódico hay dos elementos interesantes: 1) cómo se contrastan, a nivel melódico, el motivo del bordado cromático, con en motivo de salto de 4ta o de 5ta (cf. cc. 1 y 3; 5 y 6, etc.). El primer motivo se asocia con el carácter reservado, y el segundo, con fugaces momentos de efusividad. 2) Cómo se combinan, en los compases 17-20, el motivo del bordado cromático y el motivo del arpegio descendente (originalmente aparecido en el c. 7). Esta combinación origina una nueva melodía, que se corresponde con la alegría, el nuevo <i>tempo</i> y el carácter bailable de la parte C.
---------	--

Ritmo	<p>En el aspecto rítmico llaman la atención dos aspectos relacionados con el carácter reservado del poema, mismo que a veces se relaja: 1) el gran contraste entre compases en <i>staccato</i> y compases con notas largas (<i>cf.</i> cc. 1 y 2, y 5-6, por ejemplo); y 2) el aumento en la cantidad de silencios cuando se menciona la calma en la nieve y el silencio y reserva de las estrellas (cc. 9, 11 y 13). Por otra parte, el cambio a un <i>tempo</i> más rápido en la parte C, enfatiza la llegada de la estrofa más alegre y expansiva (“Ich wünscht’, ich wär’ ein Vöglein”: “quisiera ser un pajarito”). Finalmente, es interesante que en el c. 23 se genera una <i>hemiola</i> en la parte del piano, que sirve como <i>rallentando</i> natural para regresar al <i>tempo primo</i>.</p>
Armonía	<p>En este aspecto, resultan interesantes tres aspectos: 1) el uso del acorde de mayor tensión de la pieza (séptima disminuida sobre la sensible de la dominante, como acorde de inflexión) cuando se repite la expresión “nur Einer”: “uno solo”. Este acorde aparece con acento y coincide con la nota pico del ámbito vocal (cc. 6 y 30). 2) La progresión armónica, en la parte B (cc. 9-12), la cual conduce de <i>re</i> menor a <i>sib</i> mayor, pasando por <i>do</i> mayor. A pesar del sentido descendente de la progresión, que coincide con las analogías de mayor reserva del poema (la nieve, las estrellas), ésta en realidad está construida mediante enlaces activos: d-G7-C-F7-Bb, los cuales se extienden para llegar hasta el acorde de dominante: Bb-Eb-A7-D. Finalmente, 3) La utilización, en la parte C (cc. 21 y 22) del “lenguaje de cuernos”, que hace alternar intervalos de 6ta, 5ta y 3ra, los cuales se expresan armónicamente mediante la alternancia del acorde de tónica y del de dominante.</p>
Textura	<p>La pieza, casi en su totalidad, tiene una textura homofónica, pero no del tipo de melodía acompañada, sino del tipo acórdico u homorrítmico, en donde todas las voces se mueven con el mismo ritmo (excepto cuando en la melodía se repite el mismo sonido). La única excepción está en los cc. 17-24, cuando la melodía es doblada parcialmente en la parte del piano y la textura cambia a melodía acompañada en los cc. 18 y 20 (estilo vals). El hecho de “cantar” juntos la voz y el piano, aunado al cambio de tempo, y el acompañamiento tipo vals, le confieren a esta parte un carácter de clímax.</p>

## 2.1.5 5. “MONDNACHT” (NOCHE DE LUNA)

### 2.1.5.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	Tessitura
-----	3/8	<i>Zart, heimlich</i> (Tierno, en secreto)	<i>mi</i> mayor	<i>mi</i> 5 - <i>fa#</i> 6	media a aguda

### 2.1.5.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Es war, als hätt' der Himmel Die Erde still geküßt, Daß sie im Blütenschimmer Von ihm nun träumen müßt'.</i></p> <p><i>Die Luft ging durch die Felder, Die Ähren wogten sacht, Es rauschten leis' die Wälder, So sternklar war die Nacht.</i></p> <p><i>Und meine Seele spannte Weit ihre Flügel aus, Flog durch die stillen Lande, Als flöge sie nach Haus.</i></p>	<p>Era como si el cielo hubiera besado calladamente la tierra, para que ella, brillante como una flor, tuviera ahora que soñar con él.</p> <p>La brisa atravesaba los campos, las espigas ondulaban suavemente, susurraban muy quedo los bosques, estaba cuajada de estrellas la noche.</p> <p>Y mi alma extendió completamente sus alas, y cruzó volando las silenciosas tierras, como si volara a casa.</p>
--	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1-6	Introducción	Comienza con una introducción de piano solo. Consiste en una frase de cuatro compases, en los cuales se repite dos veces una idea musical de carácter descendente, la cual establece el ambiente delicado e íntimo de toda la pieza ( <i>Zart, heimlich</i> : tierno, en secreto), así como el tema de la misma: las “bodas” del cielo y de la tierra (“Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküßt”: “Era como si el cielo hubiera besado suavemente la tierra”). Tras los cuatro compases, se añaden dos más, de carácter principalmente rítmico, consistentes en la repetición de notas de 16vo (cc. 5 y 6), las cuales causan expectación e introducen la idea de ascenso que caracterizará a la primera frase de la voz.	<i>mi</i> mayor  (inicio con acorde V9)

cc. 7-22	Parte A	Esta parte consiste en un periodo doble paralelo. Las únicas diferencias entre ambos periodos son algunos ritmos en la melodía, por motivo del ajuste al texto cambiante. En el primer periodo (cc. 7-14) quedan establecidas las dos ideas musicales principales: la ascendente, en la primera frase (cc. 7-8), y la descendente, en la segunda (cc. 11-12). La repetición del primer periodo permite la emisión de la primera estrofa completa, conservando el mismo carácter en toda la parte. En el siguiente apartado se hablará con detalle de las implicaciones melódicas en relación con el texto.	<i>mi</i> mayor (inicio con inflexión al 2do grado)
cc. 23-28	Repetición de la introducción	Repetición exacta de la introducción.	<i>mi</i> mayor (inicio con acorde V9)
cc. 29-43	Parte A'	Se trata de una repetición de la música de la parte A, a excepción de un cambio mínimo en la rítmica, por motivo del ajuste del nuevo texto ( <i>c.f.</i> cc. 15 y 37), y ligeras variaciones armónicas. Queda clara la intención del compositor de emitir la totalidad de la segunda estrofa en un ambiente idéntico al de la primera estrofa.	<i>mi</i> mayor (inicio con inflexión al 2do grado)
cc. 45-60	Parte A''	A diferencia de las parte A y A', en donde se habían presentado periodos dobles paralelos, ahora se trata de un periodo doble contrastante. La diferencia se encuentra en el primer periodo, que presenta material nuevo con motivo de las primeras dos líneas de la tercera estrofa ("Und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus": "Y mi alma extendió sus alas del todo"); las líneas tres y cuatro de la estrofa, sin embargo, retoman el mismo material planteado en las partes anteriores (cc. 53-60), a excepción de algunas variaciones armónicas, como el hecho de no empezar con la inflexión a segundo grado (como había sucedido siempre antes), sino directamente en el acorde de ese grado (c. 53).	<i>mi</i> mayor (inicio con acorde V7)
cc. 61-68	<i>Coda</i>	A cargo exclusivamente del piano. Consiste en la reiteración de una figura mixta (arpeggio descendente y grados conjuntos ascendentes), que evoca, de manera sintética, el tema del descenso celeste y el ascenso del espíritu del hombre ("Flog durch die stillen Lande": "voló a través de las silenciosas tierras").	<i>mi</i> mayor

### 2.1.5.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	En la introducción del piano se plantean ya los motivos principales de la pieza: el arpeggio (c. 1) y el fragmento de escala (c. 2). En las primeras dos líneas de la primera estrofa se aclara el simbolismo de esos elementos: por un lado, el motivo de grados conjuntos se manifiesta de manera ascendente (a diferencia de la introducción, en donde ambos motivos descendían), en analogía con la idea del cielo en lo alto ("Es war, als hätt' der Himmel": "Era como si el cielo") (cc. 7-8); por el contrario, el motivo del arpeggio aparece de manera descendente (como en la introducción), como analogía de la dirección del cielo para besar la tierra ("Die Erde still geküßt": "hubiera besado suavemente la tierra") (cc. 11-12). Un aspecto simbólico muy interesante, es que al terminar el motivo de ascenso por grado conjunto, se concluye con un salto descendente de 5ta (c. 9), y al contrario, cuando termina el descenso de arpeggio, se culmina con un salto igual, pero ascendente (final del c.
---------	---

	<p>12-13). Esto recalca la idea de complementariedad, en el sentido de que al interior de los elementos “cielo” y “tierra” se haya también algo del elemento contrario.</p> <p>En la tercera y cuarta línea de la primera estrofa, Schumann repite el mismo material, aunque ahora la polaridad ha cambiado, pues primero se alude a la tierra y luego al cielo (ver texto).</p> <p>En las primeras dos líneas de la segunda estrofa (parte A', tras la segunda introducción), se plantea de nuevo la influencia de lo celeste sobre lo terrestre, ahora representados respectivamente por la brisa y las espigas (cc. 29-35). En las siguientes dos líneas de la estrofa, se vuelve a dar la inversión antes descrita, pues se alude primero a lo terrestre (“los bosques”), y luego a lo celeste (“la noche”).</p> <p>Como se mencionó en el análisis formal, en la parte A'' (correspondiente a la tercera estrofa), Schumann utiliza material musical contrastante para las primeras dos líneas. A pesar del aparente contraste, se trata de variantes del material original. En los cc. 45-47 (1ra línea de la 3ra estrofa: “Y mi alma extendió”) aparece el motivo de grados conjuntos de manera descendente, pero con interpolación de un salto descendente de 4ta (<i>si-fa#</i>, adornado con un bordado cromático). Es interesante que en los compases 47 y 48 aparece en el piano el tema inicial, que nunca se había enunciado simultáneamente con el texto cantado. Por el contrario, en los cc. 49-51 (2da línea de la 3ra estrofa), el motivo de grados conjuntos aparece de manera ascendente, aunque el salto de 4ta interpolado (<i>si-mi</i>) se mantiene descendente. En cuanto a la tercera y cuarta líneas de la tercera estrofa, el compositor vuelve a utilizar el material original (cc. 53-60).</p> <p>Finalmente, en la <i>coda</i> (cc. 61-68) se presenta seis veces el motivo del arpeggio descendente; sin embargo en las versiones de los cc. 61, 63, 65 y 66, ese arpeggio termina con el motivo de grados conjuntos ascendentes, mientras que las versiones de los cc. 62 y 64 reúnen los tres motivos principales de la pieza: el arpeggio descendente inicial, los grados conjuntos descendentes, en la parte media, y el salto (en este caso de 6ta) en la parte final.</p>
Ritmo	<p>Son interesantes tres cosas: 1) el ritmo compuesto de todas las voces, que siempre consiste en 16vos continuos, lo que contribuye al carácter dulcemente estático de la pieza; 2) el contraste rítmico entre el compás uno y el compás dos: los 16vos del primero, parecen condensarse en el segundo mediante 8vos sincopados (esa condensación también sucede a nivel interválico, pues las terceras del arpeggio se convierten en grados conjuntos; y 3) la <i>hemiola</i> con la que se produce un <i>ritardando</i> natural en la voz cantada, en los compases 57 y 58.</p>
Armonía	<p>Resaltan dos aspectos: 1) el acorde de novena de dominante que acompaña al motivo del arpeggio descendente en los cc. 1, 23 y 47, que contribuye al ambiente de delicada ensoñación; y 2) la inflexión a 2do grado (acorde de C# mayor) presente en los cc. 7, 15, 29 y 37, el cual representa una sorpresa y contribuye a la sensación de flotar que inunda toda la pieza, dado que está en 1ra inversión.</p>
Textura	<p>En su totalidad, la pieza tiene textura de melodía acompañada; sin embargo, la densidad del acompañamiento varía, como se puede observar al comparar los cc. 16, 38 y 53, que a pesar de ser similares, presentan cada vez mayor densidad (en el 16, tres voces; en el 38, cuatro; y en el 53, cinco). La mayor densidad también se observa a partir del c. 44 y hasta el 55, en donde por primera vez ambas manos realizan acordes en unísono rítmico. Esta parte coincide, desde luego con el clímax de la pieza, que sin ser muy enfático, es suficientemente claro, en torno al cc. 51.</p>



## 2.1.6 6. "SCHÖNE FREMDE" (HERMOSO PAÍS EXTRANJERO)

### 2.1.6.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>(Innig), bewegt</i> (con movimiento)	4/4	<i>Innig</i> (Íntimo)	<i>si</i> mayor	<i>fa#</i> 5 - <i>so#</i> 6	media a aguda

### 2.1.6.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Es rauschen die Wipfel und schauern, Als machten zu dieser Stund' Um die halbversunkenen Mauern Die alten Götter die Rund'.</i></p> <p><i>Hier hinter den Myrtenbäumen In heimlich dämmernder Pracht, Was sprichst du wirr, wie in Träumen Zu mir, phantastische Nacht?</i></p> <p><i>Es funkeln auf mich alle Sterne Mit glühendem Liebesblick, Es redet trunken die Ferne Wie vom künftigem großem Glück'.</i></p>	<p>Susurran las copas de los árboles y se estremecen, como si a esta hora, en torno a los muros medio hundidos, hicieran su ronda los dioses antiguos.</p> <p>Aquí, detrás de los mirtos con su secreto esplendor crepuscular, ¿qué me dices confusamente, como en sueños, tú, fantástica noche?</p> <p>Cintilan sobre mí todas las estrellas con ardiente mirada de amor, la lejanía habla embriagada como de una gran felicidad futura.</p>
--	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1	Introducción	Brevísima introducción de menos de un compás, a cargo del piano. En este compás, que no se presenta en la tonalidad principal, sino en la del 3er grado, se establece el ritmo de contratiempos de 16vos que acompañará toda la pieza. También aparece por primera vez un motivo melódico en la mano derecha del pianista, mismo que se repetirá muchas veces a lo largo de la pieza, y será explicado en la sección de melodía del apartado siguiente.	<i>re#</i> menor (3er grado)

cc. 2-7	Parte A	<p>Esta parte se corresponde con la primera estrofa del poema, en donde se describe el ambiente del poema, que incluye árboles y ruinas. Se puede dividir en dos grupos de compases: 2-3, y 4-7.</p> <p>El primer grupo expone la primera línea de la estrofa, y se caracteriza por un grado conjunto descendente, varios unísonos y dos saltos finales, uno de 4ta ascendente, y uno de 5ta descendente. Por su parte, el segundo grupo de compases (4-7) presentan la 2da, 3ra y 4ta líneas de la estrofa, mediante material melódico semejante, consistente en un salto inicial de 4ta y una línea descendente por grados conjuntos (comparar cc. 4, 5 y 6).</p> <p>Tonalmente, el inicio presenta una inflexión al 2do grado (mediante su V7, en c. 2), y posteriormente en el c. 4 se llega a la tonalidad principal (<i>si</i> mayor), también mediante su V7. Tomando en cuenta la introducción, la progresión armónica es: iii-ii-I. La parte cierra con una semicadencia (mediante inflexión), que lleva al acorde de <i>fa#</i> mayor.</p>	<p><i>do#</i> menor (inflexión)</p> <p><i>si</i> mayor (tonalidad principal hasta c. 4)</p> <p>Cierre en semicadencia (<i>fa#</i> mayor)</p>
cc. 8-16	Parte A'	<p>Esta parte, que se expone la segunda estrofa, se puede clasificar como A' debido a la semejanza del material melódico con la parte anterior. A diferencia de la primera parte, en ésta parecen arpeggios completos, en lugar de sólo un salto ascendente (ver final de cc. 8 y 10). En la segunda estrofa se sigue describiendo el ambiente (los mirtos, el resplandor crepuscular), pero también se plantea la pregunta acuciente del poema, es decir, ¿qué le dice la fantasmagórica noche al poeta?</p> <p>En esta parte se emplean numerosas inflexiones (a IV, a iii y a ii), y finalmente, como en la parte anterior, se concluye con una semicadencia que lleva al acorde de <i>fa#</i> mayor. En comparación con la parte A, aquí también hay una progresión descendente, pero más larga: IV – iii – ii – I.</p> <p>Como sucedió dos piezas antes (en <i>Die Stille</i>), estas progresiones descendentes, vistas en detalle, en realidad son secuencias más largas de enlaces activos (cf. sección de armonía de <i>Die Stille</i>).</p>	<p><i>si</i> mayor</p> <p><i>mi</i> mayor (inflexión)</p> <p><i>re#</i> menor (inflexión)</p> <p><i>do#</i> menor (inflexión)</p> <p><i>si</i> mayor</p> <p>Cierre en semicadencia (<i>fa#</i> mayor)</p>
cc. 17-24	Parte A''	<p>De nuevo, esta parte puede considerarse como A'' por la semejanza del material con la parte A. Aquí se expone la tercera y última estrofa del poema, donde en el marco de ardientes y amorosas estrellas, la lejanía le revela al poeta, la respuesta: una gran felicidad futura (<i>künftigem großem Glück</i>).</p> <p>Esta parte A'' comienza con el acorde V7, que resuelve a I, pero no como tríada, sino como V7 de IV (inflexión en c. 19-21). Se presenta una inflexión más hacia ii (final del c. 21 y c. 22). Finalmente, una última inflexión conduce a la dominante (final del c. 22, esta vez mediante acorde de 7ma disminuida). La parte cierra con un I cadencial, la dominante y la tónica (cc. 23 y 24).</p>	<p><i>fa#</i> mayor (acorde V7)</p> <p><i>si</i> mayor</p> <p><i>mi</i> mayor (inflexión)</p> <p><i>do#</i> menor (inflexión)</p> <p><i>si</i> mayor</p>
cc. 25-30	<i>Coda</i>	<p>De seis compases, a cargo del piano. La mano derecha repite tres veces el motivo de salto ascendente y descendente (ahora 6tas, en lugar de 4tas) con que comenzó la pieza (cc. 24, 26 y 28), mientras que la izquierda imita en dos ocasiones la nota disonante que planteó la mano derecha dentro de un acorde vii<sup>07</sup> con pedal de tónica (cc. 25 y 27). Finalmente, la mano izquierda imita en el c. 29 el motivo de saltos que planteó tres veces la mano derecha.</p>	<p><i>si</i> mayor</p>

### 2.1.6.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Los dos elementos melódicos más importantes, dada su repetición constante, son: 1) el salto ascendente y descendente, presente desde la pequeña introducción del piano, y 2) el rasgo de escala descendente, que aparece por primera vez en el c. 5. Cuando se analiza el inicio de la pieza, no queda claro cuál es la relación de esos elementos (el salto y la escala) con el texto; sin embargo, si se ve más adelante, el paso del c. 17 al 18 podría ser el origen del motivo salto, cuando el texto se refiere a las estrellas; por su parte, el origen de la escala descendente podría estar en el c. 14, cuando el texto alude a la noche fantástica.
Ritmo	Schumann le confiere a toda la pieza un estado de inquietud, remarcado por el uso incesante de contratiempos a distancia de 16avo. Esto resalta la inquietud que acompaña también al poema, en el cual se plantea un pregunta íntima (“Was sprichst du wirr, wie in Träumen Zu mir, phantastische Nacht?”: “¿qué me dices tú confusamente, como en sueños, fantástica noche?”), que es respondida hasta el final por medio de los elementos naturales (las estrellas, la lejanía), y que consiste en la felicidad futura.
Armonía	En este aspecto resaltan tres puntos: 1) El inicio en la tonalidad del 3er grado ( <i>re#</i> menor), en lugar de en la principal ( <i>si</i> mayor). Este inicio, aunado a lo dicho anteriormente sobre el ritmo, contribuye a la sensación de inquietud que acompaña el poema. 2) El uso, en dos ocasiones, de una progresión descendente: la primera vez iii – ii – I, y la segunda IV – iii – ii – I, que guardan analogía con lo que también se presentará melódicamente: el rasgo descendente. Como se mencionó anteriormente, esa progresión en realidad esconde secuencias de enlaces activos más largas, incluso completas, como es el caso de los cc. 8 a 14, en donde aparecen: I-IV-VII-iii-VI-ii-V-I. 3) Finalmente, en la <i>coda</i> resulta especialmente expresivo el acorde tipo bordado de vii7 combinado con pedal de tónica, en los cc. 25 y 27.
Textura	La textura, en general, es de melodía acompañada, aunque la mano derecha del piano suele tomar la iniciativa melódica que luego continua en la voz (como por ejemplo en los cc. 1-2, o 7-8), creando una especie de diálogo de textura contrapuntístico. Por momentos, el bajo adquiere cierta preponderancia melódica, como en los cc. 4-7, en donde refuerza el movimiento descendente del canto, o bien en 11-12, en donde genera momentáneamente una tercera voz que interactúa.

## 2.1.7 7. “AUF EINER BURG” (EN UN CASTILLO)

### 2.1.7.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Adagio</i>	4/4	-----	<i>mi</i> menor	<i>do</i> 5 - <i>do</i> 6	media

### 2.1.7.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Eingeschlafen auf der Lauer Oben ist der alte Ritter; Drüber gehen Regenschauer, Und der Wald rauscht durch das Gitter.</i></p> <p><i>Eingewachsen Bart und Haare, Und versteinert Brust und Krause, Sitzt er viele hundert Jahre Oben in der stillen Klause.</i></p> <p><i>Draußen ist es still und friedlich, Alle sind ins Tal gezogen, Waldesvögel einsam singen In den leeren Fensterbogen.</i></p> <p><i>Eine Hochzeit fährt da unten Auf dem Rhein im Sonnenscheine, Musikanten spielen munter, Und die schöne Braut, die weinet.</i></p>	<p>Dormido, al acecho, está arriba el viejo caballero; caen encima chubascos y el bosque susurra por entre la reja.</p> <p>Crecidos barba y cabello, y petrificados pecho y gorguera, está sentado desde hace cientos de años arriba en la callada celda.</p> <p>Afuera hay silencio y calma, todos se han ido al valle; los pájaros del bosque cantan solitarios en los vacíos arcos de las ventanas.</p> <p>Un cortejo nupcial boga allá abajo por el Rin bajo los rayos del sol; los músicos tocan alegres y la bella novia llora.</p>
--	---

El poema está dividido en tres estrofas; sin embargo, Schumann hace un tratamiento formal de canción binaria: A – A'. En A (un periodo paralelo) se exponen la primera estrofa, y en A' (un periodo también paralelo) se presenta la segunda estrofa. Después de un pequeñísimo interludio del piano, se repite completamente la forma de canción binaria (A – A'), con muy ligeros cambios.

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-8	Parte A	Se trata de un periodo paralelo de ocho compases que transcurre en <i>mi</i> menor, pero modula al final hacia <i>do</i> mayor (6to grado). En este periodo se expone la primera de las cuatro estrofas del poema. El estilo arcaico de la música, el tempo lento y la presencia incesante de quintas descendentes en los primeros cuatro compases, evoca el estilo del poema, que comienza describiendo a un viejo caballero (¿un fantasma?) que mora en una celda en lo alto de un castillo.	<i>mi</i> menor  cierre en <i>do</i> mayor
cc. 9-18	Parte A'	Nuevamente se trata de un periodo paralelo de ocho compases, que utiliza material ya expuesto en la parte A. La única novedad es el rasgo de escala descendente que aparece al final del c. 14 y se extiende hasta el c. 16. La tonalidad comienza en <i>do</i> mayor, pero en los últimos compases (15-18) modula hacia la menor, que es el cuarto grado de la tonalidad principal. En esta parte A', se expone la segunda estrofa del poema, en donde se sigue describiendo al viejo caballero.	<i>do</i> mayor  cierre en <i>la</i> menor
cc. 19-21	Interludio	Pequeño interludio en la menor, a cargo del piano. Consiste en el material inicial desplegado armónicamente mediante dos enlaces deslizantes (movimiento de fundamentales por tercera): i - VI - iv7, y un cierre con cadencia auténtica: V - i.	<i>la</i> menor
cc. 22-29	Parte A (repetición)	Aquí se repite de manera idéntica la parte A, pero exponiendo la tercera estrofa, en donde se comienza a describir el exterior del castillo, pacífico, silencioso y poblado del canto de los pájaros. Por primera vez se menciona a alguien, al decir: "todos se han ido al valle".	<i>mi</i> menor  cierre en <i>do</i> mayor
cc. 30-39	Parte A' (repetición)	Ahora se repite, de manera casi idéntica, el material de la parte A', pero en este caso para exponer la cuarta y última estrofa, en la cual se describe el paso de una boda abajo del castillo, junto al río Rin. Resultan sumamente contrastantes las imágenes asociadas a la parte A' (2da estrofa) y a su repetición (4ta estrofa), ya que en la primera se describe al caballero petrificado, de largo cabello y barba, en lo alto, y en la segunda se describe una boda, músicos alegres y una novia que llora, todo con la misma música. El carácter arcaico de la pieza hizo tomar a Schumann la decisión de no incluir ni introducción ni <i>coda</i> .	<i>do</i> mayor  <i>la</i> menor (pero termina en el acorde de dominante, <i>mi</i> mayor)

### 2.1.7.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Resaltan dos aspectos: 1) la relación entre el motivo de salto descendente inicial (5ta, en el c. 1) y la palabra: "Eingeschlafen": "Dormido", y la relación entre el motivo de salto ascendente (4ta, en el c. 3) y la palabra: "Oben": "en lo alto". Estos dos madrigalismos sólo tienen pleno sentido en esta primera estrofa, que parece darles origen, y 2) la hermosa y emotiva secuencia melódica que se establece en los cc. 9-10, y que se desarrolla en los cc. 11-15, ascendiendo en dos ocasiones por grado conjunto.
---------	---

Ritmo	<p>Llaman la atención dos puntos: 1) el uso incesante del ritmo formado por las figuras de negra con puntillo más octavo, que ayuda a conferir el carácter grave y solemne del poema, y 2) el contraste entre ese ritmo y las negras normales, sin puntillo, en el pasaje de la secuencia melódica recién explicado en el apartado de melodía. Compárense los pares de compases 9-10; 11-12 y 13-14, y nótese que en los compases nones siempre aparece la negra con puntillo, mientras que en los pares sólo hay negras normales. Esto genera un contraste interesante, en el cual se siente mayor fluidez en los compases pares, por la falta del puntillo.</p>
Armonía	<p>Resalta la progresión armónica que acompaña a la secuencia melódica emotiva señalada en el apartado de melodía (cc. 9-14). Esta secuencia, si sólo se considera lo que hace el piano, resulta bastante tradicional; sin embargo, al considerar el total con la melodía, se produce una armonía mucho más compleja, que se puede explicar tanto por adornos que no resuelven y a su vez proceden a más adornos, o mediante una secuencia armónica que incluye acordes de 7<sup>ma</sup>, 9<sup>na</sup> y 11<sup>na</sup>. Especialmente expresivos resultan el primer acorde del compás 13 (<i>fa</i> mayor con 11<sup>na</sup>), el último del 14 (<i>re</i> menor con 9<sup>na</sup>) y el último del 15 (sexta alemana que prepara la modulación a <i>la</i> menor). Otro asunto armónico interesante es la transición de modo menor (<i>mi</i>) a modo mayor (<i>do</i>) al pasar de la parte A a la parte A', y el regreso a modo menor (<i>la</i>) al transitar al interludio del piano. En la segunda parte de la pieza, donde se repiten las partes A y A', se utiliza ese mismo esquema de tonalidades. Finalmente llama la atención como la pieza cierra en la dominante (<i>mi</i> mayor) de la tonalidad final (<i>la</i> menor), como sucede en estilos antiguos de composición, lo cual contribuye al carácter arcaico tanto del poema como de la música.</p>
Textura	<p>El total de la pieza tiene textura homofónica, pero del tipo acórdico u homorrítmico (como lo fue también "Die Stille"). Sin embargo aquí todo el acompañamiento es <i>legato</i>, en un estilo coral a cuatro voces, que esporádicamente crece a cinco partes. Este estilo coral contribuye también al carácter antiguo de la pieza.</p>

## 2.1.8 8. "IN DER FREMDE II" (EN EL EXTRANJERO II)

### 2.1.8.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
---	2/4	<i>Zart, heimlich</i> (suave, secreto)	la menor	mi 5 - fa 6	media

### 2.1.8.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Ich hör die Bächlein rauschen Im Walde her und hin. Im Walde in dem Rauschen, Ich weiß nicht, wo ich bin.</i></p> <p><i>Die Nachtigallen schlagen Hier in der Einsamkeit, Als wollten sie was sagen Von der alten schönen Zeit.</i></p> <p><i>Die Mondeschimmer fliegen, Als sah ich unter mir Das Schloß im Tale liegen, Und ist doch so weit von hier!</i></p> <p><i>Als müßte in dem Garten, Voll Rosen weiß und rot, Meine Liebste auf mich warten, Und ist doch so lange tot.</i></p>	<p>Oigo a los arroyuelos murmurar en el bosque aquí y allá; en el bosque, con el murmullo, no sé dónde estoy.</p> <p>Los ruiseñores cantan aquí en la soledad, como si quisieran decir algo sobre el hermoso tiempo pasado.</p> <p>Los rayos de luna vuelan como si yo estuviera viendo debajo de mí el castillo tendido en el valle, ¡y sin embargo está muy lejos de aquí!</p> <p>Como si en el jardín, lleno de rosas blancas y rojas, tuviera que esperarme mi amada, y, sin embargo, hace mucho que murió.</p>
--	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1	Introducción	Brevísima introducción de piano solo, exponiendo una figuración que se repetirá insistentemente en toda la pieza.	<i>la</i> menor
cc. 2-9	Parte A	Está formada por un periodo paralelo de ocho compases que expone la 1ra estrofa. El diseño armónico responde a una cadencia auténtica compuesta de 1ra especie (i-iv- V-i), en donde alternan dos compases en la tonalidad principal ( <i>la</i> menor) y dos compases en la tonalidad menor del V grado ( <i>mi</i> menor) (comparar cc. 2-3 con 4-5, y 6-7 con 8-9). Se puede hablar de verdadera modulación porque la tonalidad de <i>mi</i> menor va acompañada de los acordes cadenciales principales (iv y V), que confirman la tonalidad.	<i>la</i> menor intercalada con <i>mi</i> menor
cc. 10-17	Parte A'	También está formada por un periodo paralelo de ocho compases, que abarca la 2da estrofa. El material de acompañamiento y el ritmo de la melodía son semejantes a los de A, pero hay algunas diferencias melódicas importantes, que serán reslatadas en la sección correspondiente, más adelante. La primera frase (cc. 10-13) está regida por la tonalidad de <i>re</i> menor, pues aparecen los acordes de dominante ( <i>la</i> mayor 7ma) y segundo grado con 7ma ( <i>mi</i> semidesminuido); sin embargo no hay resolución a <i>re</i> menor. En la segunda frase (cc. 14-17) sucede algo semejante, pero en la tonalidad de <i>do</i> menor, con la diferencia de que los acordes que aparecen son los de iv ( <i>fa</i> menor), subtónica ( <i>sib</i> mayor) y dominante ( <i>sol</i> mayor con 7ma); tampoco hay resolución a <i>do</i> menor, sino que en el último dieciseisavo de la frase se presenta abruptamente el acorde de dominante ( <i>mi</i> mayor) de la tonalidad principal, para regresar a <i>la</i> menor.	<i>re</i> menor  <i>do</i> menor  cierra con la dominante de <i>la</i> menor
cc. 18-25	Parte A (repetición)	Se trata de una repetición casi exacta de la parte A, con un mínimo cambio rítmico para ajustar el nuevo texto en el compás 24. Corresponde a la 3ra estrofa.	mismas tonalidades de A
cc. 26-33	Parte A' (repetición)	También es una repetición casi, con los mismos tipos de ajustes rítmicos debido al nuevo texto. Corresponde a la 4ta y última estrofa.	mismas tonalidades de A'
cc. 34-39	<i>Coda</i>	De una frase, extendida a 6 compases mediante dos compases de piano solo. Esta <i>coda</i> , que incluye mayormente a la voz, cumple dos funciones; una expresiva, al repetir la frase más sorprendente y trágica del poema (“und ist doch lange todt.”: “y, sin embargo, hace mucho que murió.”), y otra estructural: regresar a la tonalidad principal para concluir la pieza.	<i>la</i> menor



### 2.1.8.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Resaltan en el aspecto melódico dos madrigalismos; el salto de 5ta descendente del compás 2, relacionado con la mención de los riachuelos, y el contraste con el salto de 6ta ascendente al mencionar al ruiseñor, en el compás 10.
Ritmo	Es interesante que toda la pieza se mantiene con un ritmo constante de dieciseisavos en el acompañamiento, ya sean producidos por los rasgos de escala doblados por ambas manos (todos los compases nones), o bien por el efecto del contratiempo entre las manos (todos los compases pares). Esto produce, a pesar de que el <i>tempo</i> sea moderado, una sensación de movimiento ansioso, que se explica por la revelación final de que la amada está muerta. También resulta muy característico en toda la pieza el uso del 8vo con pontillo acompañado de 16avo.
Armonía	Llaman la atención tres aspectos armónicos: 1) El vaiven entre <i>la</i> menor y <i>mi</i> menor (en alternancia cada dos compases), característico de la parte A, que contribuye a la desubicación del poeta, cuando dice: "Ich weiß nicht, wo ich bin.": "no sé dónde estoy"; 2) Las dominantes en progresión descendente ( <i>la</i> mayor 7, y luego <i>sol</i> mayor 7) y que nunca resuelven a la tónica, en la parte A'. Este cambio armónico sorprendente subraya la tensión entre el presente ("Die Nachtigallen schlagen Hier in der Einsamkeit": "Los ruiseñores cantan aquí en la soledad"), y la evocación del pasado ("Als wollten sie was sagen Von der alten schönen Zeit.": "como si quisieran hablar del hermoso tiempo pasado."), y 3) la cadencia plagal final: iv - i, y la 3ra de Picardía del acorde final, que en lugar de ser <i>la</i> menor, es <i>la</i> mayor.
Textura	Llama la atención el cambio incesante de textura entre los compases nones y pares. En los primeros, se presenta o bien una textura monofónica (de voces dobladas a la 8va), o bien una textura contrapuntística (cuando la voz cantante tiene mayor intervención en el compás); en cambio, en los compases pares la textura es de tipo homofónico, del subtipo melodía acompañada. Estas texturas contrastes contribuyen no sólo a la desubicación ya mencionada, sino a la paradoja entre creer que la amada espera al poeta, sabiendo también que ya está muerta.

## 2.1.9 9. “WEHMUT” (MELANCOLÍA)

### 2.1.9.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Sehr langsam</i> (Muy lento)	3/4	(melancólico)	<i>Mi</i> mayor	<i>mi</i> 5 - <i>mi</i> 6	media

### 2.1.9.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Ich kann wohl manchmal singen, Als ob ich fröhlich sei; Doch heimlich Tränen dringen, Da wird das Herz mir frei.</i></p> <p><i>Es lassen Nachtigallen, Spielt draußen Frühlingsluft, Der Sehnsucht Lied erschallen Aus ihres Kerkers Gruft.</i></p> <p><i>Da lauschen alle Herzen, Und alles ist erfreut, Doch keiner fühlt die Schmerzen, Im Lied das tiefe Leid.</i></p>	<p>Ciertamente a veces puedo cantar como si estuviera contento, pero furtivamente se me escapan algunas lágrimas con las que se desahoga mi corazón.</p> <p>Los ruiseñores, cuando afuera juguetea la brisa primaveral, hacen resonar un canto de nostalgia desde la tumba de su prisión.</p> <p>Entonces todos los corazones escuchan y todo se alegra; pero nadie percibe las penas, el profundo dolor dentro del canto.</p>
--	--

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1	Introducción	Brevísima introducción de piano solo	<i>mi</i> mayor
cc. 2-9	Parte A	Formada por un periodo paralelo de 8 compases en <i>mi</i> mayor, en el cual se expresa la primera estrofa. Cada una de las dos frases culmina con una semicadencia (llegada al acorde de <i>si</i> mayor) resaltada mediante una dominante auxiliar (domiante de la dominante: acorde de <i>fa#</i> mayor con 7 <sup>ma</sup> ).	<i>mi</i> mayor
cc. 10-17	Parte B	Periodo contrastante de 8 compases, que expone la segunda estrofa. En la primera frase (cc. 10-13) los compases pares (11 y 13) conservan parecido melódico y armónico con la parte A (comparar, por ejemplo, c. 11 y c. 3). Sin embargo, la segunda frase sí se diferencia suficiente como para considerar que se trata de una parte B.  En esta parte hay además cambios armónicos importantes, pues aparece el acorde de <i>la</i> mayor 7 (c. 10), que implica la región de	<i>mi</i> mayor  <i>re</i> mayor (sin

		la subtónica ( <i>re</i> mayor), aunque nunca se resuelve a la tónica.  Más adelante, a mediados del c. 16 aparece la dominante de la dominante (acorde de <i>fa#</i> mayor 7), que conduce a la dominante de la tonalidad principal, con lo cual se prepara el regreso a <i>mi</i> mayor.	resolución) cierra con la dominante de <i>mi</i> mayor, precedida por su dominante.
cc. 18-25	Parte A'	Periodo paralelo de 8 compases en <i>mi</i> mayor, en el cual se expone la tercera y última estrofa del poema. El material es semejante a la parte A.	<i>mi</i> mayor
cc. 25-28	<i>Coda</i>	A cargo exclusivamente del piano. En la mano izquierda se escucha, en registro muy bajo, el característico intervalo de 4ta justa ascendente ( <i>so#</i> - <i>do#</i> ) que apareció desde el inicio de la pieza.	<i>mi</i> mayor

### 2.1.9.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Existe un contraste interesante entre los rasgos melódicos de las partes A y B. En A son característicos los saltos de 4ta ascendente (ver cc. 2, 4, 6 y 8); en cambio, en la parte B son sustituidos por rasgos de escala ascendente (ver cc. 10 y 12), que coinciden con la alusión a los ruiseñores y la brisa primaveral, con un único salto importante de 6ta en el compás 14, que coincide con la alusión a las “canciones de añoranza” (“Sehnsucht Lied”). Otro asunto interesante es el contraste entre el movimiento en intervalos paralelos entre el bajo y la voz superior en los cc. 2 y 6, y el movimiento contrario que se da en los cc. 10 y 12.
Ritmo	Es una pieza que lleva en el acompañamiento un ritmo de octavos constante, creado a veces por la participación de síncopas en diversas voces.  Resulta interesante el contraste entre la fluidez de los cc. 2, 4, 6 y 8 (de la parte A), que comienzan con octavos, y la retención que provocan las negras con puntillo iniciales en los cc. 10, 12 y 14 (de la parte B).
Armonía	Llaman la atención tres aspectos: 1) la sorpresiva entrada de la dominante del 7mo grado como subtónica (acorde de <i>la</i> mayor 7) en el c. 14, que coincide con la alusión a las “canciones de añoranza”; 2) la también sorpresiva llegada de la dominante de la dominante a la mitad del c. 16 ( <i>fa#</i> mayor 7), que anticipa la mención de la “tumba de su prisión”, y 3) el último acorde del compás 23 es un acorde suizo de sexta aumentada (igual al alemán, pero con una grafía diferente por resolver a la tónica mayor en 2da inversión: <i>do-mi-fax-la#</i> , en lugar de <i>do-mi-sol-la#</i> ), y corresponde al momento en que en el texto está a punto de revelar que el canto de los ruiseñores en realidad contiene la pena del poeta.
Textura	La textura durante toda la pieza es de tipo homofónica, del subtipo acórdico u homorrítmico. Los momentos en que el acompañamiento adquiere cierto carácter arpegiado, es cuando las notas de la melodía duran más de un octavo, lo cual da pie a que el piano presente varias notas, saliéndose momentáneamente de la textura estrictamente homorrítmica.

## 2.1.10 10. "ZWIELICHT" (CREPÚSCULO)

### 2.1.10.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	Tessitura
<i>Langsam</i> (Lento)	4/4	-----	<i>mi</i> menor	la# 4 - <i>mi</i> 6	media

### 2.1.10.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Dämm' rung will die Flügel spreiten, Schaurig rühren sich die Bäume, Wolken ziehn wie schwere Träume - Was will dieses Graun bedeuten?</i></p> <p><i>Hast ein Reh du lieb vor andern, Laß es nicht alleine grasen, Jäger zieh'n im Wald und blasen, Stimmen hin und wieder wandern.</i></p> <p><i>Hast du einen Freund hienieden, Trau' ihm nicht zu dieser Stunde, Freundlich wohl mit Aug' und Munde, Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.</i></p> <p><i>Was heut' gehet müde unter, Hebt sich morgen neu geboren. Manches geht in Nacht verloren - Hüte dich, sei wach und munter!</i></p>	<p>El crepúsculo va extendiendo sus alas, los árboles se mueven horriblemente, las nubes pasan como pesadillas - ¿qué significa este horror?</p> <p>Si quieres a un corzo más que a los otros, no lo dejes pastar solo; los cazadores rondan en el bosque tocando sus cuernos, se oyen de cuando en cuando voces que pasan.</p> <p>Si tienes un amigo aquí abajo, no confíes en él a esta hora; muy cordial quizá con los ojos y los labios, planea la guerra en medio de una engañosa paz.</p> <p>Lo que hoy se acuesta cansado, mañana se levanta renacido. Muchas cosas se pierden en la noche. ¡Cúidate, mantente en guardia y despierto!</p>
--	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1-7	Introducción	Breve introducción del piano, que inicia con la mano derecha sola y luego se integra la izquierda, en estilo contrapuntístico.  El inicio es algo ambiguo tonalmente, porque de inmediato aparecen una serie de inflexiones que culminan con una semicadencia y la aparición del acorde de dominante ( <i>si</i> mayor).	<i>mi</i> menor diversas inflexiones cierre en la dominante (acorde de <i>si</i> mayor)

cc. 8-23	Parte A	<p>Consiste en dos periodos paralelos de 8 compases cada uno (8-15 y 16-23). En cada uno de estos periodos se expone una estrofa del poema.</p> <p>Ambos periodos son muy parecidos, salvo un mínimo cambio en la melodía (comparar cc. 11 y 19) y algunos bajos más prolongados en la mano izquierda del piano.</p> <p>Al igual que en la introducción, el movimiento armónico consiste en inflexiones continuas inducidas por acordes de séptima disminuida, los cuales culminan en una semicadencia preparada por un acorde alemán de 6ta alemana en primera inversión.</p>	<p>en cada periodo: <i>mi</i> menor diversas inflexiones cierre en la dominante precedida del acorde alemán de 6ta aumentada.</p>
cc. 24-40	Parte A'	<p>También consiste en dos periodos, pero ahora ligeramente contrastantes. En cada uno de ellos se expone una estrofa del poema, con lo cual se completan la tercera y cuarta estrofas.</p> <p>El primer periodo (cc. 24-31), muy parecido e sus primeros cuatro compases al material de la parte A, presenta material nuevo en los cc. 28-31, consistente en una secuencia melódica descendente en la tonalidad de <i>do #</i> menor, a la cual se moduló. Esto coincide con la sentencia: “no confíes en él en esta hora, amistosos serán sus ojos y boca, muy amable con los ojos y los labios mientras planea la guerra en pérfida paz.”</p> <p>Entre el primer y segundo periodo, el piano realiza un compás solo (c. 32), que prepara la entrada del periodo final, que de nuevo es muy parecido al material de la parte A, excepto en los últimos dos compases (39-40), en donde la línea melódica descendente a su región más grave (<i>la #</i> 4), cuando el poema advierte: “Muchas cosas se pierden en la noche. ¡Ten cuidado, mantente vigilante y alerta!”</p> <p>El piano cierra la pieza, sin una coda, con un simple cadencia auténtica precedida de un acorde de tónica en segunda inversión.</p>	<p>en primer periodo: <i>mi</i> menor inflexión a <i>si</i> menor modulación a <i>do #</i> menor</p> <p>en segundo periodo: diversas inflexiones cierre con cadencia auténtica precedida del acorde alemán de 6ta aumentada.</p>

### 2.1.10.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	<p>Llaman la atención dos aspectos: 1) el dibujo melódico consistente en un intervalo ascendente al que le sigue un rasgo de escala descendente en compensación (ver c. 8 y 9). El primer salto, en el c. 8, prepara la llegada de la palabra “Flügel” (“Alas”, en relación al crepúsculo). Es interesante cómo paulatinamente el salto se va reduciendo, pues en el c. 8 es una cuarta aumentada, en el 10, una tercera menor, y entre los cc. 12 y 13, una mera segunda menor, que coincide con el texto: “<i>Wolken ziehn wie schwere Träume</i>” (“las nubes pasan como pesadillas”).</p> <p>2) Cómo se acentúa el signo de interrogación del texto cuando se menciona: “¿qué quiere decir este miedo?” (cc. 14-15), mediante la alternancia de una segunda menor descendente, una tercera mayor ascendente (escrita como cuarta disminuida) y un descenso final de segunda menor (<i>mi - re # - sol - fa #</i>).</p>
---------	--

Ritmo	<p>Sobresale la insistencia de la fórmula rítmica: cuarto con puntillo – octavo – cuarto – cuarto (ver cc. 8-9-10, 12-13, 16-21, 24-26 y 33-37), casi omnipresente.</p> <p>En la secuencia melódica de los cc. 28-31, la fórmula se reduce sólo a: cuarto con puntillo – octavo, que se repite 8 veces.</p>
Armonía	<p>Debido al modo menor y al uso constante de inflexiones (producidas mediante acordes de séptima disminuida, en lugar de simples V7), se contribuye a la creación de un ambiente nocturno y algo siniestro. Por ejemplo, el inicio resulta ambiguo tonalmente, porque de inmediato aparece una inflexión al 5to grado menor (<i>si</i> menor) en los cc. 1 y 2, y luego al 4to grado menor (<i>la</i> menor) en los cc. 2 y 3. Después se regresa a la tónica (c. 5 y caída de seis, y de inmediato se presentan inflexiones más rápidas, en esta ocasión al 5to grado mayor (<i>si</i> mayor) y de nuevo al 4to grado menor (<i>la</i> menor), en los compases 6 y 7. Finalmente la introducción termina con una semicadencia que prepara la entrada de la voz en la tonalidad principal de <i>mi</i> menor.</p> <p>En la parte A', resulta especialmente emotiva la modulación a <i>do</i> # menor, en cc. 26-27, y la sección en dicha tonalidad (cc.27-31).</p>
Textura	<p>Por primera vez en el ciclo, casi la totalidad de la pieza está en textura contrapuntística, pero resulta muy interesante que cuando se va a exponer la enigmática advertencia del poema en la cuarta estrofa (“Lo que hoy se acuesta cansado, mañana se levanta renacido. Muchas cosas se pierden en la noche. ¡Ten cuidado, mantente vigilante y alerta!), en los cc. 33-40, la textura se vuelve homofónica, del subtipo melodía acompañada, con lo cual queda resaltado ese mensaje.</p>

## 2.1.11 11. “IM WALDE” (EN EL BOSQUE)

### 2.1.11.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Zeimlich lebendig</i> (Bastante vivo)	6/8	-----	<i>la</i> mayor	<i>la</i> 4 – <i>re</i> 5	media

### 2.1.11.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Es zog eine Hochzeit den Berg entlang, Ich hörte die Vögel schlagen, Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang, Das war ein lustiges Jagen!</i></p> <p><i>Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt, Die Nacht bedeckt die Runde, Nur von den Bergen noch rauschet der Wald Und mich schauert's im Herzensgrunde.</i></p>	<p>Pasaba un cortejo nupcial a lo largo de la montaña, yo oía cantar a los pájaros, relucía la multitud de jinetes, sonaba el cuerno de caza, ¡ésa era una alegre cacería!</p> <p>Y antes de darme cuenta, todo se apagó, la noche envuelve los alrededores; sólo desde las montañas llega aún el susurro del bosque, y yo siento escalofríos en lo hondo del corazón.</p>
---	--

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1-2	Introducción	Breve introducción de piano solo.	<i>la</i> mayor
cc. 3-31	Parte A	<p>Esta primera parte se caracteriza por la repetición en seis ocasiones de una frases corta (con ligeras modificaciones), intercalada con interludios de piano de diversa longitud. Cada repetición corresponde a un verso del poema, de manera que esta parte comprende toda la primera estrofa y dos versos de la segunda. Las tonalidades en que se presentan las diversas repeticiones de la frase son: 1ra y 2da: <i>la</i> mayor (cc. 3-4 y 9-10, respectivamente); 3ra y 4ta: <i>re</i> mayor (cc. 14-15 y 18-19, respectivamente); 5ta: <i>fa</i> # mayor (cc. 24-25), y 6ta: <i>sol</i> # menor (cc. 30-31).</p> <p>Las tonalidades y matices de cada repetición se relacionan con el sentido de cada verso, siendo las más exultantes y sonoras la 3ra y 4ta (“brillaban muchos caballeros, sonó el cuerno de caza, jera una alegre cacería!”), y la más sombría y suave la última (“la noche lo envuelve todo”).</p> <p>Es interesante que los interludios de piano que aparecen después de las primeras tres estrofas se van reduciendo cada vez más, siendo el primero de cuatro compases (cc. 5-8), el segundo de tres (cc. 11-13) y el tercero de dos (16-17). Tras la cuarta estrofa el interludio vuelve a alargarse a cuatro compases (cc. 20-23), lo que coincide con el cambio de estrofa.</p>	<p><i>la</i> mayor</p> <p><i>re</i> mayor</p> <p><i>fa</i> # mayor</p> <p><i>sol</i> # menor</p>

cc. 32- 50	Parte B	<p>La parte B está constituida por un periodo doble introducido por un compás de piano solo con el acorde de <i>mi</i> mayor. Aquí aparece una nueva fórmula rítmica (cuarto con puntillo – cuarto – octavo), de tipo tético, a diferencia de todas las frases de la parte A, que eran anacrúsicas. El diseño melódico también varía, pues incluye por primera vez saltos ascendentes, que se van haciendo cada vez mayores: 4ta en c. 34, 5ta en c. 36 y 6ta en c. 38. El primer salto representa un madrigalismo, pues aparece al hablarse de la montaña (“sólo en las montañas aún susurra el bosque”).</p> <p>En el primer periodo de esta parte (cc. 33-42) se enuncian los dos últimos versos del poema, y en el segundo periodo se repite el último verso, pero terminando ahora con un salto enorme de octava, que es un claro madrigalismo de la idea de profundidad (“y me estremezco en lo profundo de mi corazón.”).</p> <p><i>El Lied</i> termina bruscamente, sin postludio, con un <i>pianissimo</i> en el acompañamiento.</p>	<p>acorde de <i>mi</i> mayor (como V de la tonalidad principal)</p> <p><i>la</i> mayor</p>
------------	---------	---	--

### 2.1.11.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	<p>Son interesantes dos aspectos: 1) la repetición en seis ocasiones de una frase corta durante la parte A, que es un tratamiento único en este ciclo de canciones. Los cambios de matiz y tonalidad son los medios que usa el compositor para expresar los cambiantes estados de ánimo a lo largo de los versos; y 2) un par de madrigalismos; el del c. 34 (con ecos en 36 y 38), consistente en una 4ta ascendente asociada a la palabra “<i>Bergen</i>” (“Montañas), y el de los cc. 48-49, consistente en una 8va descendente, relacionado con la palabra “<i>Herzensgrunde</i>” (“profundo del corazón.”).</p>
Ritmo	<p>En primer lugar, hay que mencionar que la elección del compás (6/8) así como las fórmulas rítmicas 8vo con puntillo – 16avo – 8vo, o bien, 4to – 8vo, son características de la música asociada a escenas de caza. Con esto se acentúa el ambiente inicial del poema.</p> <p>En segundo término, el cambio de ambiente entre la primera y segunda parte se enfatiza mediante un tratamiento rítmico diferente: anacrúsico en todas las frases de la parte A, y principalmente tético en la parte B (comparar cc. 2-3 con cc. 33-34, por ejemplo).</p> <p>Finalmente, llama la atención el carácter disruptivo en el macro-ritmo de la parte A, provocado por las numerosas indicaciones de <i>ritardando</i>.</p>
Armonía	<p>Resaltan cuatro aspectos: 1) la irrupción del acorde de sol mayor estando en la tonalidad principal de <i>la</i> mayor (final del c. 13), que introduce la tonalidad del cuarto grado (<i>re</i> mayor) mediante un súbito acorde de IV (<i>sol</i> mayor); 2) el efecto de lejanía que produce el paso de la tonalidad de <i>re</i> mayor a la de <i>fa</i> # mayor (cc. 21-23) (una tonalidad lejana, pero de fácil acceso mediante el recurso de las mediantes cromáticas); este efecto se relaciona con el texto: (“Y antes de darme cuenta, todo se había perdido a lo lejos,”); 3) como complemento del efecto de lejanía antes señalado, la modulación siguiente, a <i>sol</i> # menor, da una sensación de misterio al acompañar el texto: “la noche lo envuelve todo”, y 4) la cadencia plagal con la que termina la pieza, que acentúa el carácter sagrado de la relación del alma del poeta con la naturaleza.</p>
Textura	<p>La textura de la totalidad de la parte A es homofónica, del subtipo melodía acompañada; sin embargo, en la parte B, a partir del c. 38, se presenta una textura del subtipo homorrítmico (también homofónica), pues casi siempre todas las voces se mueven con el mismo ritmo. Este cambio de textura ayuda al apaciguamiento de la música, relacionado con la soledad, la contemplación de la naturaleza y la emoción que esto provoca.</p>



## 2.1.12 12. “FRÜHLINGSNACHT” (NOCHE DE PRIMAVERA)

### 2.1.12.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	Tessitura
<i>Ziemlich rasch</i> (Bastante rápido)	2/4	<i>Leidenschaftlich</i> (Apasionadamente)	<i>fa # mayor</i>	<i>re # 5 – fa # 6</i>	media

### 2.1.12.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Über'n Garten durch die Lüfte Hört' ich Wandervögel ziehn, Das bedeutet Frühlingsdüfte, Unten fängt's schon an zu blühh.</i></p> <p><i>Jauchzen möcht' ich, möchte weinen, Ist mir's doch, als könnt's nicht sein! Alte Wunder wieder scheinen Mit dem Mondesglanz herein.</i></p> <p><i>Und der Mond, die Sterne sagen's, Und im Träume rauscht's der Hain, Und die Nachtigallen schlagen's: Sie ist deine! Sie ist dein!</i></p>	<p>En el jardín oí pasar por los aires unas aves migratorias. Esto significa aromas primaverales; abajo comienza ya a florear.</p> <p>¡Quisiera gritar de alegría, quisiera llorar, para mí es como si fuera imposible! Antiguas maravillas resplandecen de nuevo aquí con el fulgor de la luna.</p> <p>Y la luna y las estrellas lo dicen, y en sueños lo susurra el bosquecillo, y los ruiseñores lo cantan: ¡Ella es tuya! ¡Ella es tuya!</p>
--	--

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
c. 1	Introducción	Brevísima introducción de piano solo, que establece el tipo de acompañamiento que regirá durante toda la pieza.	<i>fa # mayor</i>
cc. 2-9	Parte A	Se trata de un periodo de ocho compases, en donde la primera frase tiene rasgos ascendentes de arpeggio, y la segunda saltos descendentes combinados con grado conjuntos. En esta parte se expone la primera estrofa del poema.	<i>fa # mayor</i> inflexiones consecutivas: ii, iii, ii, vi y V
cc. 10-17	Parte B	También se trata de un periodo de ocho compases, en el que se expone la segunda estrofa. Aquí la melodía comienza con una nota repetida seis veces, pero después hay un ascenso paulatino que conducirá a un punto culminante (aunque aún no el clímax emocional), en el c. 16: “aquí con el fulgor de la luna”. El nuevo material melódico y el cambio de textura del acompañamiento justifican la consideración de esta parte como B.	<i>fa # mayor</i>  inflexión a iii, inflexión a vi, (sin resolver) inflexión a V

cc. 18	Interludio	Breve, de un solo compás. Funciona como introducción al retorno de material tipo A, ahora como A'.	<i>fa #</i> mayor
cc. 19-26	Parte A'	Su extensión también es de un periodo de ocho compases, en el cual se expone la tercera y última estrofa. El material melódico y armónico vuelve a ser parecido a los de la parte A, con inflexiones consecutivas. La parte cierra con el clímax de la pieza; la revelación íntima de la correspondencia de la amada: “¡jella es tuya! ¡jella es tuya!”.	<i>fa #</i> mayor inflexiones consecutivas, a ii, iii, ii, vi y v
cc. 26-31	<i>Coda</i>	Final de piano solo, de seis compases de duración, en donde se continúa con el acompañamiento característico, pero dando un apaciguamiento mediante un <i>ritardando</i> y un regulador de descenso de volumen. En esta breve sección, aún aparece una rápida inflexión al cuarto grado ( <i>si</i> mayor).	<i>fa #</i> mayor  inflexión a IV

### 2.1.12.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Resaltan los siguientes aspectos: 1) un madrigalismo relacionado con lo aéreo: “En el jardín, por los aires oí volar a las aves migratorias”, consistente en rápidos arpeggios ascendentes (cc. 2 y 4); 2) otro madrigalismo, ahora relacionado con la dirección descendente: “y que abajo comenzó ya a florecer”, consistente en un salto de 5ta descendente, coincidente con la palabra “abajo”; 3) el clímax melódico ( <i>fa #</i> 6) coincidente con la mención de la luna: “aquí con el fulgor de la luna”.
Ritmo	Es notoria la omnipresencia de los tresillos de 16avo en el acompañamiento, que contribuyen al carácter bullicioso y exaltado del poema. Este ritmo sólo se rompe momentáneamente en el clímax melódico (c. 16) y en el clímax emocional (c. 25), que requieren de expansión.
Armonía	En la pieza existe un gran movimiento tonal, producido por las inflexiones constantes. Éstas, aunadas a las características rítmicas y melódicas ya mencionadas, contribuyen al carácter apasionado de este <i>Lied</i> , con el que se da un cierre bien marcado a todo el ciclo.
Textura	Casi en su totalidad, esta canción tiene textura homofónica, del subtipo melodía acompañada; sin embargo, en los cc. 10-13 adquiere cierto grado de textura contrapuntística, debido a los nuevos dibujos melódicos de la mano derecha (fragmentos de escala descendente), que abandona la mera función de acompañamiento. Esos nuevos rasgos melódicos serán retomados en la <i>coda</i> , en la mano izquierda (cc. 26, 28 y 29), primero sólo como un fragmento de escala, y luego en agrupación, formando una gran escala descendente que ayuda a la sensación de conclusión de la pieza.

## 2.2 *Ariettes oubliées*. Claude Debussy – Paul Verlaine

### 2.2.1 1. “C’EST L’EXTASE” (ES EL ÉXTASIS)

#### 2.2.1.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, *COMPÁS*, *CARÁCTER*, *TONALIDAD* (U OTRO LENGUAJE), *ÁMBITO* Y *TESSITURA* DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Lent</i> (Lento)	3/8	<i>et caessant</i> (y acariciante)	<i>mi</i> mayor	<i>Do</i> 5- <i>la</i> 6	media a aguda

#### 2.2.1.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>C'est l'extase langoureuse, C'est la fatigue amoureuse, C'est tous les frissons des bois Parmi l'étreinte des brises, C'est vers les ramures grises Le chœur des petites voix.</i></p> <p><i>O le frêle et frais murmure! Cela gazouille et susurre, Cela ressemble au cri doux Que l'herbe agitée expire... Tu dirais, sous l'eau qui vire, Le roulis sourd des cailloux.</i></p> <p><i>Cette âme qui se lamente En cette plainte dormante C'est la nôtre, n'est-ce pas? La mienne, dis, et la tienne, Dont s'exhale l'humble antienne Par ce tiède soir, tout bas?</i></p>	<p>Es el éxtasis lánguido, es la fatiga amorosa, son todos los estremecimientos de los bosques por el abrazo de las brisas, es, entre los ramajes grises, el coro de las voces menudas.</p> <p>¡Oh, frágil y fresco murmullo! Gorjea y susurra, se parece al grito dulce que la hierba agitada espira... Se diría que es, bajo el agua que gira, el sordo rodar de los guijarros.</p> <p>Esta alma que se lamenta en esta queja durmiente, es la nuestra, ¿no es cierto? ¿La mía, digo, y la tuya, cuya humilde antífona se desprende esta tibia noche, en voz baja?<sup>17</sup></p>
--	---

Debussy sigue la estructura por estrofas de Verlaine, utilizando cambios en el carácter musical para separar no sólo dichas estrofas sino también sus subsecciones.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Las traducciones de los poemas de Verlaine son del maestro Alfredo Mendoza M.

<sup>18</sup> El análisis musical de las *Ariettes oubliées* se apoya en parte en la tesis de doctorado de Lori Seitz (2002).

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad o armonía
c. 1-2	Introducción	Breve introducción de piano solo	E pero sólo aparece el acorde V9
cc. 3-10	Primera estrofa- parte 1 <sup>19</sup>	Consiste en un periodo contrastante de ocho compases, en donde se prolonga la sonoridad de dominante con novena y se exponen los primeros dos versos de la primera estrofa.	B <sup>9</sup> E
cc. 11-19	Primera estrofa- parte 2	También abarca un periodo, pero paralelo, de ocho compases, en estilo <i>recitativo</i> . En él se exponen los versos restantes de la primera estrofa (3 a 6). Concluye con la misma sonoridad de V9 y el mismo rasgo descendente en el piano con que comenzó la pieza.	E <sup>M7</sup> Eb <sup>9</sup> C D <sub>2</sub> <sup>4</sup> B <sup>9</sup>
cc. 20-27	Segunda estrofa- parte 1	Consiste en un periodo altamente contrastante, de ocho compases, que expone los primeros cuatro versos de la segunda estrofa. Mientras la primera frase es casi totalmente diatónica, la segunda es sumamente cromática. El motivo material cromático, con su tendencia descendente, deriva claramente del tema inicial.	E C# <sup>9</sup> g# cromatismo
cc. 28-35	Segunda estrofa- parte 2	Esta parte consiste en un periodo también contrastante, pero de siete compases, de los cuales el primero es de piano solo (con el rasgo cromático descendente). Aquí se exponen los dos últimos versos (5 y 6) de la segunda estrofa. En la primera frase (cc. 28-31) contrasta el cromatismo en el piano contra el diatonismo en la voz, pero en la segunda (cc. 32-34) se unifica el lenguaje cromático en ambas partes.	D G D
cc. 36-48	Tercera estrofa	El material de la tercera estrofa completa está expuesto en un doble periodo de 12 compases. La primera frase abarca cinco compases (37-41), mientras que la segunda, en donde la voz y la música llegan al clímax, se extiende por 7 compases (42-48).	D <sub>2</sub> <sup>4</sup> B <sup>7</sup> G <sup>7</sup> B <sup>0</sup> <sub>2</sub> <sup>4</sup> B <sup>9</sup> E
cc. 48-52	Piano solo	Comprende cinco compases de piano solo, consistentes en un acompañamiento armónico sincopado y en el motivo del “suspiro” en la voz superior.	G (+6ta) F (+6ta) E

<sup>19</sup> Aquí exponemos el tipo de análisis realizado por Lori Seitz (2002) en su tesis doctoral, que a veces habla de partes en la música, y otras se basa en la estructura misma del poema, es decir, las estrofas, como aquí.

### 2.2.1.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Llaman la atención cuatro asuntos: 1) la variedad de rasgos empleados en las melodías, que van desde gestos muy claros de descenso (cc. 3-5), o ascenso (cc. 6-7), hasta pasajes tipo <i>recitativo</i> (cc. 11-18), pasando por los de tipo mixto (por ejemplo en cc. 37-39, en donde se combina el estilo <i>recitativo</i> con un rasgo de arpeggio descendente; 2) la transformación de los motivos melódicos, por ejemplo lo que le sucede al tema inicial del piano y la voz (cc. 1-5), que en los cc. 24 a 34 se comprime y cromatiza, lo cual coincide con el primer ascenso de la voz a la región aguda (a <i>sol</i> # 6), con el texto: “Esto murmura y susurra, esto se parece al grito dulce que la hierba agitada expira... Tu dices, bajo el agua que gira, el vaivén sordo de las rocas.” Pareciera que estos fragmentos cromáticos, incluso realizados en movimiento contrario entre el piano y la voz (cc. 24-27) surgen como madrigalismo <sup>20</sup> anticipado del “vaivén sordo de las rocas”; 3) la presentación del rasgo inicial de escala descendente al alcanzar la voz el segundo agudo importante de la pieza (c. 43), pero no cromáticamente, como en el primer agudo, sino como escala diatónica, y 4) el motivo de “suspiro” (2da descendente) a partir de la enunciación de la tercera estrofa (cc. 36-49); se trata de un claro madrigalismo relacionado con el texto: “Cette âme qui se lamente / En cette plainte dormante” (“Esta alma que se lamenta / en esta queja durmiente”).
Ritmo	Son interesantes dos aspectos: 1) la relativa abundancia de indicaciones de <i>tempo</i> o cambio del mismo, por ejemplo: <i>Un poco mosso, molto rit., a tempo, poco a poco animato, poco a poco animando</i> , etc.; y 2) cómo el compositor usa sistemáticamente síncopas cuando el piano cobra función clara de acompañamiento, como en los cc. 11-17, 20-21 y 34- 43, con lo cual se contribuye a la sensación de movimiento.
Armonía	Llaman la atención tres asuntos: 1) los numerosos acordes mayores de novena mayor empleados, por ejemplo, el que rige toda la sección inicial (cc. 1-8), y luego en los cc. 12, 14-15, 18-19, 24, 40, 42 y 44; 2) el llamativo contraste armónico entre el acorde de <i>mi</i> mayor con 7ma mayor y el de <i>do</i> mayor con novena mayor (cc. 11-12 y 13-14); y 3) la progresión de acordes por movimiento paralelo de la <i>coda</i> del piano, en donde se suceden los acordes de G y F (con sexta agregada) llegando a la tónica (E), en un recuso de <i>pantonalismo</i> .
Textura	La textura de esta canción oscila entre la contrapuntística libre (cc. 6-9 y 22-23, por ejemplo), la contrapuntística imitativa (cc. 24-27), y la homofónica del tipo melodía acompañada, especialmente cuando el piano realiza ritmos sincopados.

<sup>20</sup> El madrigalismo consiste en utilizar una figura que, de acuerdo a su dirección e intervalos involucrados, evoca una acción, un objeto o una idea.

## 2.2.2 2. “IL PLEURE DANS MON CŒUR” (CAE EL LLANTO EN MI CORAZÓN)

### 2.2.2.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Modérément animé</i> (moderadamente animado)	3/4	<i>triste et monotone</i> (triste y monótono)	sol # menor	do 5 - sol 6	media a aguda

### 2.2.2.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Il pleure dans mon cœur Comme il pleut sur la ville; Quelle est cette langueur Qui pénètre mon cœur?</i></p> <p><i>Ô bruit doux de la pluie, Par terre et sur les toits! Pour un cœur qui s'ennuie, Ô le bruit de la pluie!</i></p> <p><i>Il pleure sans raison Dans ce cœur qui s'écœure. Quoi! nulle trahison? Ce deuil est sans raison.</i></p> <p><i>C'est bien la pire peine, De ne savoir pourquoi Sans amour et sans haine Mon cœur a tant de peine!</i></p>	<p>Cae el llanto en mi corazón Como la lluvia sobre la ciudad; ¿qué es esta languidez, que atraviesa mi corazón?</p> <p>¡Oh, dulce ruido de la lluvia, en el suelo y sobre los techos! Para un corazón que se aburre, ¡oh, el ruido de la lluvia!</p> <p>Cae el llanto sin razón en este corazón que se descorazona. ¿Qué? ¿Ninguna traición? Este duelo es sin razón.</p> <p>¡Ciertamente es la peor pena no saber porqué sin amor y sin odio mi corazón siente tanta pena!</p>
---	--

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad o armonía
cc. 1-4	Introducción	Breve introducción de cuatro compases de piano solo. Aquí se establece un movimiento rítmico incesante de 16avos mediante un trémolo en <i>pp</i> y con sordina, además de exponerse en la mano izquierda la primera mitad del motivo principal que aparecerá durante toda la pieza. Estos recursos y materiales contribuyen a establecer el carácter “triste y lánguido”.	g# (dórico)

cc. 5-18	Parte A	Aquí entra la voz, mientras el piano expone en dos ocasiones la segunda mitad del motivo antes mencionado, consistente en una escala cromática descendente (cc. 5-8). La parte A consiste en un periodo contrastante, en la que se expone la primera estrofa del poema. En la primera frase (cc. 6-10), la voz realiza una melodía ondulante, mientras que en la segunda (cc. 11-18) hay un claro diseño de ascenso y descenso, alcanzándose en lo más alto la nota más aguda del ámbito de la pieza, el <i>sol</i> 6, que coincide con el texto: “que penetra en mi corazón”.	g# E <sup>9</sup>  A  D# <sup>7</sup>
cc. 19-22	Interludio	Cuatro compases de piano solo, en donde se expone de nuevo el motivo principal en toda su extensión, doblado en ambas manos.	g# (cromático)
cc. 23-46	Parte A'	Esta parte es más larga que la primera, porque el compositor expone aquí no sólo la segunda estrofa, sino también los primeros dos versos de la tercera. La parte puede dividirse en una frase suelta (cc. 23-27, que presenta los primeros dos versos de la segunda estrofa) y un periodo (cc. 31-46), que agrupa los últimos dos versos de la segunda estrofa y los dos primeros de la tercera. La frase única queda dividida del periodo por una especie de pequeño interludio de tres compases (cc. 28-30), en donde se presenta el motivo principal de manera fragmentada, e invirtiendo su primera y segunda parte.  En la frase única inicial (cc. 23-27), tanto el piano como la voz presentan la primera parte del motivo principal, asociada al texto: “¡Oh dulce ruido de la lluvia, sobre el suelo y los tejados!” (ver en el apartado de “melodía”, más abajo, la importancia de esta asociación). Por su parte, en el periodo (cc. 31-46) se desarrolla un segundo momento culminante (el verdadero clímax), alcanzado con mayor expansión, que coincide con el texto: “Lora sin razón”.	g# g# <sup>o</sup>  C# <sup>9</sup>  F# F# <sup>9</sup>  B <sup>7</sup>  G <sup>9</sup> C <sub>3</sub> <sup>4</sup> a <sup>o</sup> <sub>2</sub> <sup>4</sup> f# <sup>o</sup> <sub>7</sub>
cc. 47- 52	<i>Recitativo</i>	El resto de la tercera estrofa (versos tres y cuatro) son tratados a manera de <i>recitativo (ad libitum)</i> y con un nuevo <i>tempo (Plus lent)</i> . El texto implicado es: “¿Qué? ¿Sin traición? / Este duelo es sin razón.”  Aquí se interrumpe el movimiento incesante de 16vos por seis compases (47-53), el cual se retoma en el interludio siguiente.	Bb/bb “F <sup>7</sup> ” Bb/bb “A <sup>7</sup> ” d g# <sup>o6</sup>
cc. 53-56	Interludio	Aunque recuerda a la introducción, esta frase única es diferente, porque se construye por repetición de la primera parte del motivo principal (cc. 53-56), primero en la mano derecha, y luego en izquierda, en donde aparece inversión melódica de su parte final.	g# <sup>o6</sup>  E <sup>7</sup>
cc. 57-70	Parte A''	Esta parte, consistente en un periodo, se encarga de presentar la cuarta y última estrofa. En ella se mezclan elementos de las dos partes anteriores, pues comienza con una frase semejante a aquella con la que abre la parte A' (la primera parte del motivo principal, doblado en voz y piano), y luego procede con material reexpositivo de la parte A (cf. cc. 62-67 con 8-13).  El movimiento de 16vos se detiene momentáneamente para resaltar el texto: “mi corazón tiene tanta pena!”	g# g# (cromático) g# E <sup>9</sup> A A <sup>9</sup> D# <sup>7</sup> g#

cc. 71-80	<i>Coda</i>	<p>En este final de 10 compases, se presenta en cuatro ocasiones la primera mitad del motivo principal (siempre acompañado por los trémolos de 16avos): la primera vez de manera completa (cc. 71-72); la segunda, con la primera nota faltante (cc. 73-74); la tercera, sólo con la parte final del motivo (c. 75), y finalmente, la misma “cola”, pero por aumentación de valores (c. 76).</p> <p>Estos procedimientos ayudan a dar el carácter de cierre, pero manteniendo hasta el final el carácter de la pieza.</p>	<p>g# C#<sup>6</sup> E B C#<sup>6</sup> E g#</p>
-----------	-------------	---	--

### 2.2.2.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	<p>Muchos son los puntos de interés melódico detectados: 1) desde luego, el uso del motivo principal a lo largo de toda la pieza, ya explicado en la sección anterior, el cual confiere gran unidad a la obra; 2) la asociación entre ese motivo principal, presentado por la voz, y el texto: “¡Oh dulce ruido de la lluvia” (cc. 23-24), que hace pensar que el motivo pudo haber surgido de aquí, para luego presentarse desde el inicio de la pieza (primero en el piano solo) como incesante <i>leitmotiv</i> unificador; 3) el tratamiento de dicho motivo principal, ya sea por fragmentación (cc. 27-30 y 75), inversión (c. 55-56) o aumentación (c. 76); 4) la repetición hasta por seis veces del motivo principal a lo largo del periodo de la parte A’, cuya insistencia ayuda a construir el clímax de la pieza en el c. 39; 5) el diseño melódico para alcanzar el clímax, que incluye: descenso (c.c. 31-35) – gran ascenso (clímax) (cc. 36-49) – gran descenso (cc. 40-45); y 6) el madrigalismo asociado al texto: “como llueve sobre la ciudad”, consistente en un arpeggio descendente (cc. 7-9), que se acentúa con la escala cromática descendente en el piano, perteneciente a la segunda parte del motivo principal usado en la pieza.</p>
Ritmo	<p>Como ya se mencionó, el ritmo persistente de dieciseisavos ayuda a crear el ambiente triste y monótono solicitado al inicio de la partitura, pero también es una referencia a la lluvia, presente en todo el poema. Esta omnipresencia rítmica permite realzar los pocos momentos (el <i>recitativo</i> y parte del final) en que se detiene, haciendo más llamativo aún el texto de esos momento (ver cc. 47-52 y 65-70).</p>
Armonía	<p>Llaman la atención dos aspectos principalmente: 1) el uso de un motivo principal que combina en sí mismo características modales (dorío) y cromáticas (ver cc. 3-8), y 2) la contraposición de modo menor y mayor a lo largo de toda la pieza; la obra abre en modo menor modal (<i>dorío</i> sobre <i>sol</i> #) (cc. 1-10), pero pronto cambia a modo mayor (<i>la</i> mayor); después, en cc. 18 modula de nuevo a la tonalidad original menor modal, y se mantiene ahí hasta el c. 30; en el c. 31 se presenta una tonalidad mayor, ahora F#; después de cambiar a otros centro tonales mayores, llega el <i>recitativo</i>, que mayormente está en modo mayor; después regresa al modo menor modal original, en el c. 53, que domina el final, a excepción de un momento en <i>la</i> mayor (cuando cesa el ritmo incesante de 16vos). Estos cambios incesantes entre modo mayor y menor le confieren una gran variedad a la pieza, a pesar del uso incesante del ritmo que evoca la lluvia.</p>
Textura	<p>En las partes en que el piano está solo (introducción e interludios), la textura es homofónica del tipo melodía acompañada (cc. 3-4, 19-22, 29-30, 53-56 y 71-final). Cuando participa la voz, la textura se mantiene a veces igual, como en cc. 23-24, 31-32, 57-58 y 65-70, pero la mayoría de las veces se transforma en textura contrapuntística, pues la voz y el piano llevan melodías diferentes simultáneamente (incluso en franco movimiento contrario), además del ritmo omnipresente de dieciseisavos, por ejemplo, en los cc. 5-9, 11-18, 25-27, 33-46 y 59-64).</p>



### 2.2.3 3. “L’OMBRE DES ARBRES” (LA SOMBRA DE LOS ÁRBOLES)

#### 2.2.3.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	Tessitura
Lent (Lento)	3/4	et triste (y triste)	do # mayor	re # 5 a la # 6	media a aguda

#### 2.2.3.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>L'ombre des arbres dans la rivière embrumée Meurt comme de la fumée Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles, Se plaignent les tourterelles.</i></p> <p><i>Combien, ô voyageur, ce paysage blême Te mira blême toi-même, Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées Tes espérances noyées!</i></p>	<p>La sombra de los árboles en el río brumoso muere como el humo mientras que en el aire, entre las ramas reales, se quejan las tórtolas.</p> <p>¡Oh, viajero, cómo este pálido paisaje reflejó tanto tu propia palidez, y qué tristes lloraban en los altos follajes tus esperanzas ahogadas!</p>
--	--

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-2	Introducción	Brevísima introducción de un par de compases	C# <sup>7</sup> / G <sup>7</sup>
cc. 3-10	Parte A	Esta parte consiste en un periodo contrastante de ocho compases, que expone de manera completa la primera estrofa. Los primeros dos compases son una continuación, y de hecho repetición, de la introducción del piano.	C# <sup>7</sup> / G <sup>7</sup> g# A <sup>7</sup> D <sup>7</sup>
cc. 11-12	Interludio	Este breve interludio de piano solo, es idéntico a la introducción, y cumple la misma función, pero para la parte A'.	C# <sup>7</sup> / G <sup>7</sup>
cc. 11-26	Parte A'	La parte A' es más larga que A, ya que el texto está más espaciado, requiriendo la extensión de un periodo doble contrastante. El primer periodo (cc. 13-20) tiene cierta semejanza con el periodo único de la parte A (en especial en los cuatro primeros compases), y en él se exponen apenas dos versos de la segunda estrofa. El segundo periodo (cc. 21-26) presenta los dos versos finales, y en él se desarrolla el clímax de la pieza, cuando la voz alcanza el <i>la 6</i> con el texto: “y qué tristemente lloran.”  A pesar de que tanto A como A' comienzan con música similar, el texto de cada una difiere en el enfoque: en la primera, el poeta describe en tonos tristes a la naturaleza, mientras que en la segunda se invoca a un “viajero” (¿el mismo poeta?) cuyas emociones se reflejan en la tristeza del paisaje.	C# <sup>7</sup> / G <sup>7</sup>  g# e# <sup>0 7</sup> b C# <sub>2</sub> <sup>4</sup> F# <sub>4</sub> <sup>6</sup> c# <sup>0 7</sup> a# <sup>0 7</sup>

cc. 27-31	<i>Coda</i>	Para piano solo, con extensión de cinco compases. Aquí se evoca el material inicial de la pieza y se repite insistentemente y por aumentación de valores las notas iniciales de la parte de la voz (un <i>mi #</i> repetido).	G <sup>7</sup> e# <sup>6</sup> G# C#
-----------	-------------	---	---

### 2.2.3.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	En el aspecto melódico hay varios puntos importantes: 1) el motivo inicial en el piano (cc. 1-2, que incluye una apoyatura ascendente, un salto descendente de <i>tritono</i> y un segundo tritono, de ritmo más rápido, al terminar la figura de tresillo); la importancia de este motivo es que aparecerá repetidamente en gran parte la pieza (siempre en la parte de piano); 2) la mezcla que se logra entre estilo <i>recitativo</i> y línea melódica normal (compárense por ejemplo los compases 1-4 con 17-21; y 3) cómo el clímax melódico (un <i>la 6</i> ) se ataca con poca preparación, ya que está precedido de un silencio (c. 21).
Ritmo	Aquí pueden resaltarse tres aspectos: 1) cómo el texto es adaptado naturalmente mediante la utilización frecuente de tresillos (por ejemplo en cc. 4-5, 8, 10 y 22); 2) el contraste logrado en el motivo inicial del piano, que combina notas largas en el primer compás (valores de cuarto), con valores más pequeños en el segundo (tresillos de 8vo y 8vos normales), y 3) cómo contribuye el <i>tempo</i> lento a la atmósfera del poema, y cómo por un momento se rompe esa sensación de calma densa y triste mediante un <i>crescendo un poco stringendo</i> , que conduce al clímax.
Armonía	Algunos aspectos interesantes son: 1) el contraste entre el acorde del compás 1 (C# <sup>7</sup> ) y el del compás 2 (G <sup>7</sup> ), el cual se repite de nuevo en los cc. 3 y 4, así como en el interludio (cc. 11-12); el efecto de este enlace se debe a la distancia de tritono entre ambos acordes; 2) la dulzura que se logra cuando el texto: “les tourterelles” (“las tórtolas”) se asocia con la resolución a un acorde de <i>re</i> mayor con 7ma mayor, una región que se encuentra también a un tritono con respecto a la tonalidad previa ( <i>sol #</i> menor); 3) la “contradicción” entre el texto afligido relacionado con el clímax (“y qué tristemente lloran los altos follajes”) y la región armónica utilizada: <i>fa #</i> mayor; 4) el cambio de esa sonoridad mayor a acordes de séptima semidisminuidos y totalmente disminuidos que acompañan al verso final: “tus esperanzas ahogadas.”; y 5) la reinterpretación armónica de la nota <i>mi #</i> , que se repite cinco veces en la coda final del piano; ahora la nota suena como una campana, pero probablemente es simplemente la aumentación de las primeras notas del <i>recitativo</i> ; en cada ocasión, la nota repetida adquiere un significado armónico diferente, debido al movimiento cromático ascendente de los acordes inferiores y a la cadencia final V <sup>13</sup> - I (ver cc. 28-31).
Textura	A excepción de los compases 1-2, 11-12, 15 y 23-26, claramente homofónicos del subtipo melodía acompañada, el resto de la pieza es de textura contrapuntística.

## 2.2.4 4. “CHEVAUX DE BOIS” (CABALLOS DE MADERA)

### 2.2.4.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	Tessitura
<i>Allegro non tanto</i>	2/4	<i>joyeux et sonore</i> (alegre y sonoro)	<i>mi mayor</i>	<i>do 5 - sol 6</i>	Media

### 2.2.4.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Tournez, tournez, bons chevaux de bois, Tournez cent tours, tournez mille tours, Tournez souvent et tournez toujours, Tournez, tournez au son des hautbois.</i></p> <p><i>L'enfant tout rouge et la mère blanche, Le gars en noir et la fille en rose, L'une à la chose et l'autre à la pose, Chacun se paie un sou de dimanche.</i></p> <p><i>Tournez, tournez, chevaux de leur cœur, Tandis qu'autour de tous vos tournois Clignote l'œil du filou surnois, Tournez au son du piston vainqueur!</i></p> <p><i>C'est étonnant comme ça vous soûle D'aller ainsi dans ce cirque bête: Bien dans le ventre et mal dans la tête, Du mal en masse et du bien en foule.</i></p> <p><i>Tournez, dadas,<sup>21</sup> sans qu'il soit besoin D'user jamais de nuls éperons Pour commander à vos galops ronds, Tournez, tournez, sans espoir de foin.</i></p> <p><i>Et dépêchez, chevaux de leur âme: Déjà voici que sonne à la soupe La nuit qui tombe et chasse la troupe De gais buveurs que leur soif affame.</i></p> <p><i>Tournez, tournez! Le ciel en velours D'astres en or se vêt lentement. L'église tinte un glas tristement. Tournez au son joyeux des tambours!</i></p>	<p>Giren, giren, buenos caballos de madera, den cien vueltas, den mil vueltas, giren muchas veces y sigan girando, giren, giren al son de los oboes.</p> <p>El niño todo rojo y la madre blanca, el chico de negro y la chica de rosa, la una en el asunto y el otro en la pose, cada uno se paga un centavo de domingo.</p> <p>¡Giren, giren, caballos de su corazón, mientras que alrededor de todos sus torneos parpadean los ojos del astuto ladrón, giren al son del pistón vencedor!</p> <p>Es asombroso cómo los embriaga ir así en este circo tonto: bien en el vientre y mal en la cabeza, con el mal en masa y el bien en tropel.</p> <p>Giren, caballitos, sin que sea necesario usar jamás espuelas para dirigir sus galopes circulares, giren, giren, sin esperar heno.</p> <p>Y apúrense, caballos de su alma: vean que ya está llamando a la sopa la noche que cae y ahuyenta a la tropa de alegres bebedores, hambreados por su sed.</p> <p>¡Giren, giren! El cielo aterciopelado se viste lentamente de astros de oro. En la iglesia tañe tristemente una campana. ¡Giren al alegre son de los tambores!</p>
--	---

<sup>21</sup> “Dada” es el nombre coloquial, en lengua francesa, que le dan los infantes a los caballos.

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-8	Introducción	Para piano solo, de ocho compases sobre la sonoridad del V <sup>9</sup> de la tonalidad principal, y a partir del compás 5 incluso de V <sup>13</sup> . En esta introducción se presenta el motivo 1a (es decir, la versión original del motivo 1), en los cc. 3 a 8.  La pieza en su totalidad sólo tendrá dos motivos, lo cuales se utilizan casi exclusivamente en la introducción y en los interludios de piano.	E: V <sup>9</sup> y V <sup>13</sup>
cc. 9-16	Estribillo 1	El estribillo tiene una extensión muy clara de periodo paralelo de 8 compases, con frases completamente simétricas. Comienza en la tonalidad original de <i>mi</i> mayor y cierra en la dominante de C. Su función es exponer en su totalidad el estribillo 1 (primera estrofa) y brindar la atmósfera de movimiento vertiginoso asociado a un carrusel.	E  termina en V de C
cc. 17-26	Copla 1	Consiste en un periodo de 10 compases que expone la primera copla (segunda estrofa del poema). El cambio a matiz <i>piano</i> y la predominancia de grados conjuntos le confieren a la copla un carácter más de <i>recitativo</i> que de verdadera melodía. A partir de la segunda estrofa, un crescendo continuo permite regresar al carácter de del estribillo que entrará a continuación, a lo cual también contribuye el salto de cuarta en el compás 24.  A diferencia del estribillo, que invoca a los caballos de madera a girar, en la primera copla el poeta hace observaciones sobre el aspecto y personalidad de varios personajes presentes ahí.	C (mixo-lidio)  acordes de a - F - d  cierra con V <sup>9</sup> de Eb
cc. 27- 34	Estribillo 2	De nuevo tiene una extensión de periodo paralelo de 8 compases. Lógicamente, el material musical es muy parecido al del primer estribillo, a excepción de la nueva tonalidad de Eb y un cierre con un compás de 1/4. Aquí se expone la tercera estrofa del poema.	Eb
cc. 35-38	Interludio 1	En este primer interludio de piano solo, de una frase de extensión, se presenta la forma original del segundo motivo (2a). Este interludio tiene la función de evitar la sensación de rigidez que daría una alternancia exacta de estribillo y la copla en todas las ocasiones.	acorde de Fa <sup>#9</sup> como V de B
cc. 39-46	Copla 2	Su extensión es de un periodo de 8 compases, en donde se expone la cuarta estrofa del poema. El material es similar al de la copla 1, en matiz <i>mp</i> y procediendo primero por grados conjuntos y luego por saltos en la segunda frase. Los intercambios de acordes: B-F (a distancia de tritono), y F <sup>#</sup> -G (a medio tono), así como los trinos continuos de la mano izquierda contribuyen a la sensación de mareo sugerida en el texto (ver apartado de armonía, más adelante).	B intercambio de acordes: B-F-B-F cierra en V, con intercambio: F <sup>#</sup> -G-F <sup>#</sup>
cc. 47-50	Interludio 2	Al igual que el interludio 1, éste tiene una frase de longitud. La función aquí es romper también la eventual monotonía de la forma estribillo-copla. En cuanto al material, aquí se introduce la segunda variante del segundo motivo (2b).	acorde de D <sup>+</sup> (aum.) como V alterado de G

cc. 51- 60	Estribillo 3	Tiene la misma extensión y material que los anteriores estribillos, pero ahora en G y exponiendo la quinta estrofa.	G cierre en Bb <sup>7</sup>
cc. 61- 74	Copla 3	Esta tercera copla (sexta estrofa) es mucho más larga que las anteriores, pues sólo los primeros dos versos abarcan un periodo de ocho compases (cc. 61-68), mientras que los dos últimos versos se extienden por un periodo más corto, de seis compases (cc. 69-74), dando un total de 14 compases. Aquí hay novedad en el material melódico, mediante arpeggios ascendentes que no habían aparecido y un carácter más lírico respecto a las anteriores coplas.	Bb <sub>2</sub> <sup>4</sup> g Bb <sup>+</sup> F#
cc. 75-78	Interludio 3	Este tercer interludio, de una frase de duración, presenta una tercera variación del motivo 2 (2c), consistente en un par de repeticiones de la “cabeza” del motivo original. El acorde que acompaña este interludio es la dominante de la tonalidad principal: si mayor con séptima en segunda inversión, con la salvedad de que durante a primera repetición (cc. 75-76), el acorde lleva una apoyatura cromática (nota <i>fa</i> natural) que lo hace sonar disminuido, y durante la segunda repetición (cc. 77-78) suena como verdadera dominante, simplemente al ascender cromáticamente la nota <i>fa</i> .	B <sub>3</sub> <sup>4</sup> primero con apoyatura cromática de <i>fa</i> natural, luego normal
cc. 79-94	Estribillo 4	Tiene una extensión de periodo doble, durante el cual se expone el último estribillo, que también es la séptima y última estrofa. Por primera vez, el carácter del estribillo no es ágil, sino que el tempo se reduce a la mitad ( <i>le double plus lent</i> ) y la melodía adquiere un carácter dulce, en <i>pianissimo</i> . El material melódico está claramente relacionado con el los estribillos anteriores, pero se presenta de manera libre, repitiendo por ejemplo la cabeza del tema un par de veces (cc. 79-82), y presentando a continuación la característica escala cromática ascendente, pero lentamente. Es interesante como los últimos dos versos de este estribillo son tratados en el estilo de las coplas, como un <i>recitativo</i> (ver cc. 91-96). También resalta que en la primera frase del segundo periodo (cc. 86-90) el piano cita de nuevo la tercera versión del motivo 2 (2c).	En mi mayor: A <sup>6</sup> g# A luego enlaces pantonales: D d# F <sup>7</sup> a# <sup>o</sup> <sub>3</sub> <sup>4</sup>
cc. 95-102	<i>Coda</i>	Consiste en una sola frase de seis compases de piano solo, basados en el acorde de tónica de la tonalidad principal (E). En la voz superior se escucha la cabeza del primer motivo (presentado en la introducción), pero con la variante (1b) de ser sólo la “cabeza” del tema: una nota repetida y un descenso de cuarta justa.	E

### 2.2.4.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Llaman la atención cinco aspectos: 1) el contraste, dentro del estribillo, de una sección plenamente diatónica (consistente en un par de saltos de cuarta justa, por ejemplo en cc. 9-10), con otra totalmente cromática (ver cc. 11-12); esta última es la que confiere la sensación de los giros vertiginosos del carrusel; 2) el contraste, en términos generales, entre el carácter melódico de los estribillos y el carácter recitado de las coplas; 3) el uso de un par de motivos, y sus variantes, en las partes de piano solo (introducción, interludios y <i>coda</i> ); 4) el tratamiento del final del último estribillo con el carácter recitado de las coplas (ver cc. 91-96); y 5) la variante del motivo 1 (1b) que presenta el piano en la <i>coda</i> , de manera lenta y con una sonoridad de “campana”, la cual se asocia a lo recién dicho en el texto: “la iglesia repica un redoble de campanas tristemente”.
Ritmo	Aquí resaltan tres asuntos: 1) la velocidad vertiginosa del carrusel, evocada por los arpeggios repetitivos con valores de treintaidosavos en el piano, que acompañan buena parte de la pieza (a excepción de la copla 2 y el estribillo final); 2) el cambio producido mediante la expresión <i>molto dim. e ritenuto</i> , que conduce a un <i>tempo</i> el doble de lento ( <i>le double plus lent</i> ) en el c. 79, y 3) a nivel <i>macrorrítmico</i> , la manera en que se rompe la rigidez de la forma estribillo-copla (que aquí musicalmente se manifiesta como un rondó) mediante los interludios intercalados estratégicamente.
Armonía	Algunos aspectos interesantes son: 1) en la segunda frase del primer estribillo, la melodía cromática se acompaña igualmente de enlaces armónicos cromáticos, consistentes en movimiento paralelo de triadas mayores, por ejemplo: A-Bb-B, en c. 11, o: F-F#-G, en c. 12. Estos rápidos cambios armónicos, tan contrastantes, aumentan la sensación de giro vertiginosos que sugiere el acompañamiento en treintaidosavos. El movimiento cromático resalta grandemente con los dos compases anteriores (9-10), que como se dijo, son totalmente diatónicos y consisten en dos enlaces “pasivos” (fundamentales moviéndose por cuarta descendente o quinta ascendente): E-B, y c#-g#; 2) el uso de sonoridad mixolidia sobre <i>do</i> al inicio de la primera copla (cc. 17-21); 3) los intercambios de acordes: B-F (a distancia de tritono), y F#-G (a medio tono) al final de la segunda copla (cc. 43-45), que contribuyen a la sensación de mareo sugerida en el texto: “bien en el vientre y mal en la cabeza”; y 3) el recurso de pantonalismo del final de pieza (cc. 84-96), en el que se combinan libremente acordes muy distantes ente sí y muy lejanos del centro tonal principal ( <i>mi</i> mayor), como: D, d# y F <sup>7</sup> , en cc. 84-95, lo que confiere un halo mágico cuando se habla de la aparición de las estrellas doradas en el cielo aterciopelado y el repique triste de las campanas de una iglesia a lo lejos.
Textura	Por primera vez en el ciclo, en esta pieza predomina totalmente la textura homofónica del subtipo melodía acompañada, ya sea mediante los abundantes pasajes de figuras de treintaidosavos en el piano; mediante los acompañamientos consisten en secuencias continuas de trinos (por ejemplos en cc. 39-50, o en 91-96), o bien en trémolos, como en cc. 79-90).

## 2.2.5 5. "GREEN" (VERDE)

### 2.2.5.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	Tessitura
<i>animé</i> (animado)	6/8	<i>Joyusement</i> (alegremente) <i>leggierissimo</i> (ligerísimo)	<i>solb mayor</i>	<i>do 5- lab 6</i>	Media-aguda

### 2.2.5.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches</i> <i>Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.</i> <i>Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches</i> <i>Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.</i></p> <p><i>J'arrive tout couvert encore de rosée</i> <i>Que le vent du matin vient glacer à mon front.</i> <i>Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée,</i> <i>Rêve des chers instants qui la délasseront.</i></p> <p><i>Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête</i> <i>Toute sonore encore de vos derniers baisers;</i> <i>Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,</i> <i>Et que je dorme un peu puisque vous reposez.</i></p>	<p>Aquí tiene frutas, flores, hojas y ramas, y aquí tiene también mi corazón que no late sino por usted. No lo desgarre con sus dos manos blancas y que a sus ojos tan bellos sea grato el humilde presente.</p> <p>Yo vengo todo cubierto aún del rocío que el viento de la mañana acaba de congelar en mi frente. Deje que mi fatiga, reposada a sus pies, sueñe en caros instantes que la relajarán.</p> <p>Deje que sobre su joven seno ruede mi cabeza llena aún del sonido de sus últimos besos; déjela apaciguarse tras la feliz tempestad, y que yo duerma un poco mientras usted reposa.</p>
---	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-4	Introducción	Consistente en una frase para piano solo, de cuatro compases, construida por repetición de semifrase. Su función es establecer el carácter suave y ligero de la pieza.	ab (ii de Gb)
cc. 5-20	Parte A	Consiste en un periodo doble, de 16 compases, en el cual se expone totalmente la primera estrofa. El acompañamiento de la primera frase, es un repetición exacta de la introducción de piano.  De manera muy inmediata, la voz alcanza en el tercer compás de la primera frase la nota más aguda del ámbito melódico, un <i>lab 6</i> , coincidente con la palabra "feuilles" ("hojas").	ab Db <sup>9</sup> Gb <sup>9m</sup> Db <sup>9</sup> Gb <sup>9</sup> A <sup>7</sup> Eb <sup>7</sup> (bis) Ab Db <sup>9</sup>

cc. 20-23	Interludio 1	Este breve interludio de piano solo, de una frase de duración, es similar al de la introducción, aunque ahora se presenta sobre la tónica de la tonalidad principal (Gb); cumple la misma función, pero para introducir la parte B.	Gb
cc. 24-39	Parte B	La parte B consiste, al igual que la A, en un periodo doble muy regular, de 16 compases, en el que se expone por completo la segunda estrofa. Aquí el acompañamiento cambia por completo por razón del texto, que habla del rocío congelado en la frente del poeta (ver apartado de textura, más abajo).  En el segundo periodo (cc. 32-39) aparecen varios cambios de <i>tempo</i> asociados al contenido del texto (ver apartado de rítmica, más adelante).	Db Ab <sup>9</sup> Db Bb <sup>7</sup> Eb <sup>7</sup> Ab <sup>M7</sup> d <sup>o</sup> <sub>3</sub> <sup>4</sup> G <sup>7</sup> Db <sup>7</sup>
cc. 40-41	Interludio 2	Es la misma introducción inicial, pero reducida sólo a un par de compases, sin repetición. A diferencia de la introducción, en que el <i>tempo</i> era <i>animé</i> , aquí está señalado <i>andantino</i> , que debe ser más lento en comparación. La mayor lentitud se relaciona con el carácter más íntimo del texto: “Sobre vuestro joven seno permita rodar mi cabeza”.	ab (ii de Gb)
cc. 42-58	Parte A <sup>1</sup>	También está constituido por un doble periodo, pero menos regular, ya que el segundo periodo tiene sólo 7 compases reales. Aquí se expone íntegramente la tercera y última estrofa. Al igual que en A, el piano continua con el mismo material presentado justo antes (en este caso el interludio 2).  Mientras que el primer periodo (cc. 42-49) tiene material melódico y armónico casi idéntico a su correspondiente de la parte A (excepto un segundo agudo: <i>solb</i> 6), el segundo periodo difiere bastante, pues se convierte en una suerte de recitativo, en tiempo más lento y <i>pianissimo</i> (cc. 50-57).  No existe coda como tal, sólo un pacífico acorde de tónica en posición de 3ra.	ab Db <sup>9</sup> Gb <sup>7</sup> Cb Bb <sup>7</sup> eb ab <sup>7</sup> Db <sup>9</sup> Gb

### 2.2.5.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Llaman la atención estos aspectos: 1) el incremento de altura en cada una de estas tres palabras en el inicio de la pieza: “frutas”, “flores”, “hojas”, alcanzándose con la última el extremo del ámbito vocal ( <i>lab</i> 6), apenas tres compases después de haber comenzado la voz; 2) el diseño melódico ondulante en toda la parte A (cc. 5-20), siempre compensando los ascensos con los descensos en la línea (comparar, por ejemplo, los cc. 5-6 con 7-8, o bien 9-10 con 11-12), 3) la insistencia consistente en repetir el mismo motivo, pero llegando la segunda vez más alto mediante un arpeggio (cc. 13-16) en relación con la petición: “No lo rompas con vuestras dos manos blancas”; 4) la indicación “ <i>caressant</i> ” (“acariciante”) al inicio de la parte A’ (inexistente en la parte A); la indicación se relaciona con el carácter más íntimo del poema en esta parte, en donde aparece: “Sobre vuestro joven seno permitid rodar mi cabeza”, y 5) el segundo agudo de la parte A’ (c. 49), un <i>solb</i> 6 que coincide expresivamente con la palabra “baisers” (“besos”).
---------	--



Ritmo	Resaltan estos asuntos: 1) el polirritmo dos contra tres, muy notorio en la introducción y los interludios del piano (cc. 1-8, 20-23 y 40-45); 2) el cambio a figuras de dieciseisavo en el acompañamiento del piano (cc. 24-31), para contribuir, en una especie de madrigalismo, con el texto: “Llego todo cubierto aún del rocío que el viento de la mañana viene congelando en mi frente”, y 3) las diversas indicaciones de cambio de <i>tempo</i> en el segundo periodo de la parte B (cc. 32-39): <i>Un peu retenu</i> (Un poco retenido), <i>serrez</i> (apretar, cerrar, es decir, acelerar) y <i>Encore plus retenu</i> (todavía más retenido), todas ellas en relación con el texto: “sueñe caros momentos que la descansen (la fatiga)”.
Armonía	Son interesantes los siguientes puntos: 1) la larga evasión del acorde de tónica en toda la parte A (cc. 5-19); 2) lo sorpresiva que resulta, por lejana, la armonía de A <sup>7</sup> en relación con el ambiente de bemoles de la parte A (c. 13). Este acorde coincide con el inicio de la petición: “No lo rompas con vuestras dos manos blancas” (en referencia al corazón ofrendado), y 3) el contraste entre dicho acorde de A <sup>7</sup> y el de Eb <sup>7</sup> , repetido en dos ocasiones (cc. 13-14 y 15-16), y 4) los enlaces “activos” (por cuarta ascendente o quinta descendente) bastante tradicionales (vi – ii – V – I) con que concluye la pieza (cc. 52- 58). Estos enlaces sencillos contribuyen a la sensación de que la tensión entre los amantes ha cedido finalmente.
Textura	La textura general de esta pieza es homofónica, del subtipo melodía acompañada, ya sea que el acompañamiento “quiebre” notas del acorde (por ejemplo en toda la parte A), o presente cascadas de arpeggios, como en el primer periodo de la parte B (cc. 24-31). Sólo en un par de compases (26-27) se presenta una textura contrapuntística.

## 2.2.6 6. "SPLEEN" (ESPLÍN<sup>22</sup>)

### 2.2.6.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
<i>Lent</i> (Lento)	3/4	----	<i>fa</i> menor	<i>re</i> 5 - <i>sib</i> 6	Media-aguda

### 2.2.6.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Les roses étaient toutes rouges, Et les lierres étaient tout noirs.</i></p> <p><i>Chère, pour peu que tu te bouges, Renaissent tous mes désespoirs.</i></p> <p><i>Le ciel était trop bleu, trop tendre, La mer trop verte et l'air trop doux.</i></p> <p><i>Je crains toujours ce qu'est d'attendre! Quelque fuite atroce de vous.</i></p> <p><i>Du houx à la feuille vernie Et du luisant buis je suis las,</i></p> <p><i>Et de la campagne infinie Et de tout, fors de vous, Hélas!</i></p>	<p>Las rosas eran todas rojas y las hiedras eran todas negras.</p> <p>Querida, por poco que tú te muevas, renacen todas mis angustias.</p> <p>El cielo era demasiado azul, demasiado tierno, la mar demasiado verde y el aire demasiado dulce.</p> <p>¡Temo siempre lo que es de esperar! Una huida atroz de usted.</p> <p>Del acebo de barnizadas hojas y del reluciente boj estoy cansado,</p> <p>y de la campiña infinita y de todo, ¡menos de usted, por desgracia!</p>
---	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-4	Introducción	Cuatro compases de piano solo en donde se presenta el motivo principal en la mano derecha. Este motivo es muy importante en la estructura de la pieza, ya que reaparecerá en seis ocasiones de manera fragmentada.	Gb Cb <sup>9</sup>
cc. 5-8	Estrofa 1	Consistente en sola frase de cuatro compases. Dada la estructura del poema en estrofas de sólo dos versos, este tamaño de frase única será común en toda la composición. El acompañamiento aquí es muy discreto, reducido a un par de terceras paralelas ascendentes muy espaciadas (cc. 6 y 8).	e <sup>0</sup>

<sup>22</sup> Esplín, es la palabra española para designar el sentimiento de melancolía y tedio de la vida.

cc. 9-13	Estrofa 2	La estrofa se expone en una sola frase de cuatro compases que presenta la segunda estrofa. Se acompaña con la mitad del motivo principal, en la mano izquierda del piano. En esta segunda estrofa no sólo cambia el tempo ( <i>Con moto</i> ), sino que la mano derecha del piano establece un ritmo de acompañamiento que combina síncopas y tresillos. Tanto el cambio de <i>tempo</i> , como la sensación de inestabilidad producida, contribuyen a la expresión del texto: “Querida, por poco que tú te muevas renacen todas mis desesperaciones”.	bb <sup>o</sup> cromático C <sup>b9</sup> /e <sup>o7</sup>
cc. 14-17	Estrofa 3	De nuevo, se trata de una frase única de cuatro compases en que se expresa la tercera estrofa. El tempo ha vuelto a su velocidad original (1 <sup>o</sup> Tempo) y el carácter es “très doux” (muy dulce); sin embargo, la armadura ha cambiado de cuatro bemoles a cinco sostenidos. En la mano izquierda del piano se presenta ahora la segunda parte del motivo principal.	F# <sub>5</sub> <sup>6</sup> /A <sup>7</sup>
cc. 18-21	Estrofa 4	Tiene la misma extensión de frase de cuatro compases, y la armadura regresa a cuatro bemoles. En la mano izquierda del piano aparece la mitad del motivo principal, seguida de fragmentación basada en la segunda mitad del mismo. La frase termina con un <i>stringendo</i> .	Gb e <sup>o7</sup>
cc. 22-25	Estrofa 5	Como siempre, consiste en una frase de cuatro compases, que expone ahora la quinta estrofa. La aceleración con que terminó la frase anterior, se incrementa aquí aún más, mediante la indicación: <i>Poco a poco animato</i> , que rige los cuatro compases. En el piano se presenta la primera mitad del motivo principal en dos ocasiones (cc. 22-23 y 24-25).	Bb <sup>6</sup>
cc. 26-31	Estrofa 6	Aquí se rompe la estructura de frase de cuatro compases, ya que se amplía a seis debido al espaciamiento que hay para emitir la última palabra del poema: “Hélas!” (¡ay de mí!), que se hace desear. Al inicio de esa estrofa se deja oír, por primera vez, el centro tonal verdadero asociado a la armadura ( <i>fa</i> menor).  La aceleración anterior se mantiene aún por dos compases, y luego se regresa al <i>tempo</i> original en el c. 28. Este punto coincide con la enunciación, por última vez, de la primera mitad del motivo principal, primero en <i>ff</i> (mano izquierda), y luego en <i>p</i> , en la mano derecha.	f Db <sup>7</sup> Gb <sup>7</sup> Eb <sup>7</sup> Bb <sup>+</sup> Db <sup>7</sup> C
cc. 32-34	<i>Coda</i>	Consistente en tres compases de piano solo, en que se presentan tímidamente sólo las dos primeras notas del motivo original, ahora con valores de cuarto (c. 32), como una evocación, y luego se termina con unos pocos acordes lentos. Además de la estrofa seis, éste es el único otro lugar en donde aparece el acorde de tónica ( <i>fa</i> menor), el cual fue evadido durante casi toda la pieza.	C f

### 2.2.6.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Llaman la atención tres aspectos, los dos primeros de carácter complementario: 1) el uso de un motivo principal como elemento unificador de la pieza, mediante su presentación completa inicial y su fragmentación posterior (sólo en el piano), 2) la libertad completa que eso permite en el material melódico de la parte de la voz, que es sumamente variado y cambiante a lo largo de las seis frases musicales que conforman la pieza, y 3) el uso de material cromático (en impulsos ascendentes) en dos ocasiones, siempre asociadas a la desesperación (por ejemplo, en cc. 12 y 13, con el texto: “Renaissent tous mes désespoirs” “renacen todas mis desesperaciones”, o en cc. 20 y 21, al referirse a: “Quelque fuite atroce de vous” “alguna huida atroz de usted”).
Ritmo	Rítmicamente resultan interesantes estas tres características: 1) el uso de figuras binarias y ternarias (tresillos) sincopadas (cc. 9 y 10), o bien de la figura corto-largo (en tresillo), con el fin de aumentar el movimiento y tensión relacionadas con textos como: “Querida, por poco que tú te muevas / renacen todas mis desesperaciones”, o: “Del acebo de hoja brillante y del luciente boj estoy cansado / y de la campiña infinita”; 2) el uso de figuras de treintadosavos, asociadas al movimiento cromático ascendente señalado ya en el apartado de melodía, y 3) los diversos cambios de <i>tempo</i> que contribuyen a la expresión en diversas partes del poema (ver cc. 9, 12, 20, 22 y 30).
Armonía	Llaman la atención dos asuntos: 1) la evasión del centro tonal de <i>fa</i> menor en la mayor parte de la pieza. Incluso cuando pudo haberse establecido en los cc. 6-8, la insistencia en la sensible ( <i>mi</i> becuadro), hace difícil su ubicación, y 2) la utilización de la sonoridad del acorde de 7 <sup>ma</sup> disminuida de manera clara y constante en dos lugares: cc. 12 y 13, y cc. 20 y 21, en ambos casos para reforzar los ascensos cromáticos asociados a la desesperación expresada en el poema. Este tipo de acorde, mucho más común en el periodo romántico (y asociado con él) no es común en Debussy, al menos de manera tan unívoca.
Textura	La utilización repetida de un motivo (entero o fragmentado) en la parte del piano, provoca que la mayoría de la pieza tenga una textura contrapuntística libre, a excepción de los cc. 5-8 (en que casi es monofónica), o los cs. 11, 29-30 y 32-34, en que es homofónica del subtipo melodía acompañada.

## 2.3 *Fêtes galantes*, 1ra colección. Claude Debussy – Paul Verlaine

### 2.3.1 1. “EN SOURDINE” (CON SORDINA)

#### 2.3.1.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	<i>Tessitura</i>
( <i>Rêveusement</i> ) <i>lent</i> (lento)	3/4	<i>Rêveusement</i> (soñadoramente)	<i>si</i> mayor	<i>do</i> 5 - <i>fa</i> # 6	media-baja

#### 2.3.1.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Calmes dans le demi-jour</i> <i>Que les branches hautes font,</i> <i>Pénétrons bien notre amour</i> <i>De ce silence profond.</i></p> <p><i>Fondons nos âmes, nos cœurs</i> <i>Et nos sens extasiés,</i> <i>Parmi les vagues langueurs</i> <i>Des pins et des arbousiers.</i></p> <p><i>Ferme tes yeux à demi,</i> <i>Croise tes bras sur ton sein,</i> <i>Et de ton cœur endormi</i> <i>Chasse à jamais tout dessein.</i></p> <p><i>Laissons-nous persuader</i> <i>Au souffle berceur et doux,</i> <i>Qui vient à tes pieds rider</i> <i>Les ondes des gazon roux.</i></p> <p><i>Et quand, solennel, le soir</i> <i>Des chênes noirs tombera,</i> <i>Voix de notre désespoir,</i> <i>Le rossignol chantera.</i></p>	<p>Calmados dentro de la penumbra que crean las altas ramas, impregnemos nuestro amor de este silencio profundo.</p> <p>Fundamos nuestras almas, nuestros corazones y nuestros sentidos extasiados con la vaga languidez de los pinos y los madroños.</p> <p>Cierra tus ojos a medias, cruza tus brazos sobre tu pecho, y desde tu corazón adormecido expulsa para siempre toda intención.</p> <p>Dejémonos persuadir por la brisa arrulladora y dulce que a tus pies viene a rizar las ondas del césped rojizo.</p> <p>Y cuando, solemne, la noche caiga de los robles negros, voz de nuestra desesperación, el ruiseñor cantará.<sup>23</sup></p>
--	---

<sup>23</sup> Al igual que con las *Ariettes oubliées*, la traducción de los poemas de *Fêtes galantes* (también de Verlaine) se deben al maestro Alfredo Mendoza M.

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-3	Introducción	Introducción de tres compases de piano solo, en donde se expone el motivo principal en la mano derecha. Este motivo es claramente divisible en tres partes: cabeza, cuerpo y cola.	e# <sup>07</sup> / B <sub>4</sub> <sup>6</sup>
cc. 4-17	Parte A	<p>Consiste en un periodo contrastante de 14 compases, en el que se presenta la primera estrofa. Cada frase, en la voz, tiene una extensión de seis compases, tras los cuales siempre hay un compás más de piano solo.</p> <p>En el primer periodo (cc. 4-10), en que la voz tiene un carácter <i>recitativo</i>, el piano expone de nuevo el motivo principal, pero en una versión corta, en que sólo participa su cuerpo y cabeza (5-6), seguida de otra versión en que sólo se utiliza el cuerpo del mismo, repetido dos veces, en que además la figura rítmica de 8vo-4to-8vo (ver c. 6) se reduce a 16vo-8vo-16vo (ver cc. 8 y 9). Esta modificación del cuerpo del tema se complementa con una respuesta en la región grave, con una inversión melódica del bordado en tresillo.</p> <p>En el segundo periodo (cc. 11-17), la voz tiene más movimiento, mientras que el piano presenta inicialmente sólo la cabeza del motivo (la nota repetida en síncopas, en cc. 11-13) y luego una versión del motivo parecida a la mencionada antes, por reducción de valores rítmicos (c. 14). La indicación <i>Peu à peu animé</i> influye en la primera frase del periodo (cc. 11-14) y luego un <i>rit.</i> Hace retornar el <i>tempo</i> primo (1<sup>er</sup> Mouvt.) en la segunda frase.</p>	e# <sup>07</sup> / B C# <sup>7</sup> d#, g# <sup>9</sup> , a# d# B <sup>13</sup> E g#, f# (bis) g# <sup>7</sup>
cc. 18-31	Parte B	<p>Se trata también de un periodo contrastante de 14 compases, en que se expone la tercera y cuarta estrofas. Está dividido de esta forma: primer periodo (cc. 18-24), pequeño interludio de piano solo de dos compases (cc. 24-25), y segundo periodo (cc. 26-31).</p> <p>El primer periodo se caracteriza por un nuevo <i>tempo</i> (<i>En animant un peu</i>) y la presencia constante de tresillos en el piano.</p> <p>El pequeño interludio de piano desarrolla arpeggios quebrados ascendentes en ambas manos, que introducen el segundo periodo, el cual también se acompaña de acordes quebrados en la mano derecha (ya no ascendentes) y de bordados en la izquierda, ahora con la indicación <i>Intimement doux</i> (íntimamente dulce).</p> <p>El movimiento general de tresillos en la parte B se justifica como apoyo a la expresión del texto en cuestión, que menciona a la brisa y la ondulación del pasto. La línea de la voz, en este segundo periodo (cc. 26-31), se caracteriza por un ascenso paulatino, mayormente por grados conjuntos, desde un <i>re</i><sub>5</sub> hasta un <i>mi</i><sub>#6</sub>.</p>	e# <sup>0</sup> <sub>5</sub> <sup>6</sup> , g# <sup>0</sup> <sub>5</sub> <sup>6</sup> (bis) E <sup>9</sup> d d <sup>7</sup> Eb <sup>7</sup> B <sup>7</sup> C <sup>7</sup> (bis) E <sup>7</sup> C <sup>7</sup> C# <sup>7</sup> A# <sup>9</sup>

cc. 32-39	Parte A'	<p>La parte A' sólo consiste en un periodo contrastante de 8 compases, dado que en ella sólo se expone una estrofa (la quinta y última).</p> <p>Comienza con un compás solo de piano (32) y una indicación para calmar el tempo (<i>Un peu plus lent</i>). En la mano derecha se escucha de nuevo la síncopa característica del inicio del motivo principal, pero con un valor rítmico por aumentación (cuarto con puntillo); la mano izquierda continúa con los bordados en tresillos característicos de la parte B.</p> <p>En la primera frase (cc. 33-35), el piano realiza en un par de ocasiones la versión por reducción de valores del cuerpo del motivo, ya presentada en la parte A, aunque ahora con ligeras variantes (comparar cc. 8 y 9 con 33 y 34). Mientras lo anterior sucede en la mano derecha, en la izquierda continúan los bordados continuos en tresillos, herencia de la parte B (cc. 33 y parte del 34).</p> <p>La segunda frase (cc. 36-39), más lenta aún, como al principio (<i>Lent</i>), es acompañada por acordes lentos y la expresión <i>Doux et expressif</i> (Dulce y expresivo). El poema termina con la enunciación de que el ruiseñor cantará la desesperanza de los amantes.</p>	<p>b#<sup>07</sup> / F#<sub>6</sub><sup>7</sup> (bis)</p> <p>cx<sup>07</sup> / B<sup>6</sup></p> <p>D<sup>6</sup> (+2da) D (+2da)</p> <p>B<sup>9</sup> E (con ap. cromática)</p> <p>a#<sup>06</sup> a#<sup>07</sup> /</p>
cc. 39-43	<i>Coda</i>	<p>A propósito de la mención del ruiseñor, en el piano se retoman las notas repetidas en síncopa en el c. 39 (la cabeza del motivo principal), que ahora cobran significado <i>a posteriori</i>. A continuación se repite en dos ocasiones la versión del cuerpo del motivo, por reducción de valores, aunque la segunda vez falta la primera nota (cc. 40-41); finalmente, esta <i>coda</i> de cinco compases termina con la enunciación en un par de ocasiones más de la nota repetida en síncopa, como una última alusión al ruiseñor (c. 42).</p>	<p>b#<sup>07</sup></p> <p>F#<sub>+6</sub><sup>5</sup></p> <p>B (+6ta)</p>

### 2.3.1.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	<p>Resaltan los siguientes cuatro elementos: 1) el uso de un motivo principal para la construcción de las partes A y A', tanto en su versión completa (cc. 1-3), como en diversas modificaciones por fragmentación y reducción rítmica (cc. 5-6, 8-10, 11-12, 13-14, 32-34 y 40-41); 2) el canto del ruiseñor asociado a la nota repetida y sincopada del inicio (cabeza del motivo principal); es interesante cómo esta asociación se revela hasta el mero final del poema: "voz de nuestra desesperanza, el ruiseñor cantará."; 3) la <i>tessitura</i> media-grave de la voz, que se aviene con el ambiente general del poema, de languidez y desesperanza, y 4) la coincidencia de la nota más aguda del ámbito vocal (<i>fa#</i> 6) con el texto: "Voix de notre désespoir" ("voz de nuestra desesperanza"), en relación con el canto del ruiseñor (c. 36).</p>
Ritmo	<p>Llaman la atención dos aspectos principalmente: 1) la variedad rítmica al interior del motivo principal: síncopas de cuartos en nota repetida + tresillo de 16avos + síncopas de cuartos por grados conjuntas; y 2) el contraste rítmico y de <i>tempo</i> de la parte B respecto de la A, consistente en figuras constantes de tresillo de octavo que contribuyen a la llegada del verso: "Dejémonos persuadir a la brisa arrulladora y dulce que viene a tus pies a rizar las ondas del césped rojizo."</p>

Armonía	<p>En el aspecto armónico, resaltan estos cuatro puntos: 1) la inflexión inicial, mediante <math>e\#^{07}</math>, repetida dos veces, que no resuelve al acorde esperado (<math>V = F\#</math>), sino al <math>I_4^6 = B_4^6</math>; 2) el colorido armónico de rápidos cambios producido por la alternancia de acordes quebrados en la mano derecha y bordados continuos en la izquierda (ve cc. 26-30); 3) el recurso de pantonalismo (libre y sorpresiva asociación de acordes alejados tonalmente entre sí) utilizado en esa misma sección de la parte B (cc. 26-30), por ejemplo: <math>d^7 - Eb^7 - B^7 - C^7</math>, etc.; y 4) el fuerte efecto de la apoyatura cromática múltiple del acorde de E en el c. 37.</p> <p>En términos generales, durante la canción los cambios armónicos se presentan con diversos acorde de séptima, de novena (incluso invertidos) y hasta uno de trecena, lo que brinda todo un abanico de colores armónicos que apoyan al texto, dando una sensación de calma, dulzura, amor y languidez.</p>
Textura	<p>En las partes A y A' se combina la textura homofónica de subtipo melodía acompañada (por ejemplo en cc. 1-5, 10-13, 15-17, 32 y 36-43), con la textura contrapuntística, que ocurre generalmente cuando el cuerpo del motivo principal (en el piano) se combina con la línea de la voz (cc. 6, 8-9, 14 y 33-34). Por su parte, la parte B es enteramente homofónica del subtipo melodía acompañada (cc. 18-31).</p>



## 2.3.2 2. “FANTOCHES” (FANTOCHES, O MARIONETAS<sup>24</sup>)

### 2.3.2.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, *COMPÁS*, *CARÁCTER*, *TONALIDAD* (U OTRO LENGUAJE), *ÁMBITO* Y *TESSITURA* DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	<i>Compás</i>	<i>Carácter</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Ámbito</i>	<i>Tessitura</i>
<i>Allegretto scherzando</i>	2/4	-----	<i>la menor</i>	<i>re 5 - la 6</i>	media-aguda

### 2.3.2.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Scaramouche et Pulcinella, Qu'un mauvais dessein rassemble, Gesticulent, noirs sous la lune [la la la...].</i></p> <p><i>Cependant l'excellent docteur Bolonais cueille avec lenteur Des simples parmi l'herbe brune.</i></p> <p><i>Lors sa fille, piquant minois, Sous la charmille, en tapinois, Se glisse, demi-nue, [la la la...] en quête</i></p> <p><i>De son beau pirate espagnol, Dont un amoureux rossignol Clame la détresse à tue-tête.</i></p>	<p>Scaramouche y Polichinela, a quienes una mala intención ha reunido, gesticulan, negros<sup>25</sup> bajo la luna [la la la...].<sup>26</sup></p> <p>Sin embargo el excelente doctor boloñés recoge con lentitud unas plantas medicinales entre la parda hierba.</p> <p>Entonces su hija, de carita pícara, bajo el emparrado, a escondidas, se desliza, semidesnuda, [la la la...] en busca</p> <p>de su bello pirata español, cuyo desamparo un enamorado ruiseñor proclama a todo pulmón.</p>
--	--

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-5	Introducción	De piano solo, consistente en cinco compases. Aquí se expone en la mano izquierda un motivo que contiene tres elementos: un fragmento cromático que desciende y asciende en <i>staccati</i> ; una tercera menor que sube y baja rápidamente, en valores de dieciseisavos, y un descenso cromático de dos grados (ya no en <i>staccato</i> ). La mano derecha realiza trémolos constantes en dieciseisavos, siguiendo el movimiento cromático de la mano derecha por intervalos paralelos de sexta mayor. La introducción concluye con un acorde quebrado de séptima de	A  paralelismo cromático de acordes mayores en 2da inv.  Ab <sub>2</sub>

<sup>24</sup> En español también existe la palabra “fantoche”, en relación con una marioneta de carácter grotesco. Aunque en francés existe la palabra *marionette*, Verlaine eligió *fantoche*, que conservamos también aquí como una posibilidad de traducción, dado que Polichinela, por ejemplo, es jorobado, chocarrero y fanfarrón.

<sup>25</sup> El traje característico de *Scaramouche* es totalmente negro.

<sup>26</sup> Este tarareo lo agregó Debussy, pues no aparece en el poema.

		dominante (en 16avos), el cual continúa todavía por dos compases cuando entra la voz en el c. 6.	
cc. 6-17	Parte A	<p>Periodo contrastante de 10 compases, en donde se expone tanto la primera estrofa de tres versos, como el tarareo añadido por Debussy.</p> <p>La primera frase, de seis compases (cc. 6-11), presenta la primera estrofa, asignando material melódico diferente para cada uno de los tres versos (comparar compases 6-7, 8-9 y 10-11).</p> <p>La segunda frase (cc. 12-17) consiste exclusivamente en el tarareo (la la la...) añadido por Debussy, que comienza con un arpeggio descendente en <i>staccato</i> (c. 12) y luego contiene exclusivamente grados conjuntos (cc. 13-16). La frase termina con una extensión de un compás por repetición de material en el piano (c. 17). La voz, en esta segunda frase, va simplemente acompañada por el piano, pues éste no presenta ningún material temático.</p>	<p>Ab<sub>3</sub><sup>4</sup></p> <p>a, G, F, Bb</p> <p>E, Bb<sup>7</sup></p> <p>C, G, a, e</p> <p>d<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>, d<sup>7</sup>, e</p>
cc. 18-21	Interludio	De cuatro compases de duración, similar a la introducción y con la misma función, pero ahora en relación con la parte A'. Se vuelve a exponer, en la mano izquierda, el motivo completo ya explicado, con sus tres secciones (ver introducción).	<p>A</p> <p>paralelismo cromático de acordes mayores en 2da inv.</p>
cc. 22-33	Parte A'	<p>Al igual que A, esta parte A' comprende un periodo, en el cual se expone la segunda estrofa.</p> <p>En la primera frase (cc. 22-25), la voz, por primera vez, expone junto con el piano el motivo que éste presentó en la introducción.</p> <p>En la segunda frase (cc. 26-33), la voz abandona lo temático y desarrolla su melodía libremente, mientras el piano sólo desarrolla función de acompañamiento; finalmente, en el c. 30 inicia una extensión de la frase por medio de una vocalización sobre la primera sílaba de la última palabra (<i>bru-ne</i>), que retoma el material temático consistente en el motivo de la primera frase, tanto en la voz como en el piano.</p>	<p>A</p> <p>paralelismo cromático de acordes mayores en 2da inv.</p> <p>Bb<sub>2</sub>, f<sup>7</sup> (bis)</p> <p>Bb<sub>2</sub>, Ab, f<sup>7</sup></p> <p>G<sub>3</sub><sup>4</sup> (crom. en mano derecha)</p>
cc. 34-60	Parte A''	<p>A'' es la parte más larga, con una extensión de un periodo doble, lo cual se debe a que aquí se exponen las dos últimas estrofas (3ra y 4ta) de modo enlazado.</p> <p>En el primer periodo (cc. 34-46) se presenta la tercera estrofa (a excepción de las últimas dos palabras, <i>an quête</i>, que se incluyen como principio del segundo periodo). En el segundo periodo (cc. 47-60) se expone la cuarta y última estrofa.</p> <p>Durante la primera frase del primer periodo (cc. 34-41), el piano alterna dos veces un par de compases temáticos con un par de compases de puro acompañamiento, mientras la voz expone material libre, a excepción del c. 41, en que presenta un par de veces el segundo elemento del motivo principal (una tercera menor que sube y baja rápidamente, en valores de dieciseisavos); por su parte, la segunda frase de este periodo consiste en el mismo material de tarareo antes presentado (comparar cc. 12-16 con cc. 42-46).</p> <p>En el segundo periodo, el piano tiene sólo función de</p>	<p>C</p> <p>paralelismo cromático de acordes mayores en 2da inv.</p> <p>g<sub>3</sub><sup>4</sup>, G<sub>3</sub><sup>4</sup> (bis)</p> <p>C, G, a, e</p> <p>d<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>, d<sup>7</sup>, e</p> <p>D<sup>9</sup>, E<sup>7</sup> (bis)</p> <p>[A<sup>7</sup> (con ap.) G, A<sup>9</sup>] (bis)</p>

		acompañamiento, terminando con una sucesión de trinos y un <i>glissando</i> , mientras que la voz presenta material libre primero (cc. 52-55), y luego material temático (la cabeza del motivo principal) (cc. 56-57), terminando con un salto de cuarta y un sorpresivo descenso de octava justa (cc. 58-59).	Bb <sup>7</sup> (trinos) as <sup>7</sup> (trinos) d ( <i>gliss.</i> ) a
cc. 60-72	<i>Coda</i>	En esta coda de 13 compases, casi exclusiva del piano (a excepción de dos intervenciones de la voz con tarareo) se vuelve a exponer, de manera variada, material temático relacional con el motivo principal (el cromatismo y la tercera menor que sube y baja rápidamente, en valores de dieciseisavos).  Al final, acompañado del trémolo omnipresente, el piano enuncia tres veces la nota más grave de su extensión ( <i>la1</i> ), es decir, la tecla más grave del piano, en una especie de disolución final.	a cromatismo por mov. contrario y paralelo.  G (+2 +4)  e (crom.)  a

### 2.3.2.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Llaman la atención varios aspectos: 1) en primer lugar, el uso de un motivo principal, presentado por el piano, el cual reaparecerá a lo largo de la pieza, tanto en su forma completa, como en versiones fragmentadas y variadas (recurso visto ya en otras piezas). El carácter de este motivo (con su cromatismo en <i>staccato</i> y su sorpresivo vaivén de tercera en 16avos), se relaciona con el carácter excéntrico de los personajes (fantoques) aludidos. 2) La inclusión de un par de secciones de tarareo no incluidas en el texto original, cuyo carácter se asocia a la música española (cc. 12-16 y 42-46), en relación con el texto: “De son beau pirate espagnol” (“de su bello pirata español”). Como es costumbre (también en otras piezas), el texto que provoca el madrigalismo (o los rasgos melódicos) aparece después de que los propios motivos han sido expuestos (que suele ser en la introducción). 3) El salto de octava descendente en la voz (precedido de una cuarta ascendente), casi al final (cc. 59-60), que se combina con un <i>glissando</i> ascendente en el piano). Estos elementos, en adición a los trinos en el piano (cc. 56-57), se relacionan claramente con la mención del ruiseñor enamorado que “clama el desamparo a voz en grito”.
Ritmo	Resaltan los siguientes dos elementos: 1) el constante ritmo de dieciseisavos que imprime el piano (excepto en los cc. 56-59, en que se alude al ruiseñor), tanto mediante trémolos como mediante acordes quebrados con silencio inicial de dieciseisavo. Esta ritmo incesante de figuras rápidas ayuda a conferir el aire de ligereza y excentricidad que evoca el poema. 2) Los numerosos polirritmos de tres contra cuatro entre la voz y el acompañamiento de piano (por ejemplo en cc. 12, 14-15, 38, 44-45, 49-51, etc.).
Armonía	Son interesantes los siguientes dos puntos: 1) desde luego, el cromatismo de muchas secciones, mediante movimiento paralelo de acordes mayores, sobre todo (cc. 1-4, 18-24, 30-31, 34-35, etc.). Este cromatismo, aunado a las características rítmicas ya mencionadas, contribuye a realzar el carácter juguetón que se relaciona con los fantoches o marionetas de la <i>commedia dell'arte</i> . 2) El contraste entre los pasajes de armonía cromática y aquellos totalmente diatónicos, como por ejemplo en los cc. 12-17 o 42-47.
Textura	La textura de esta pieza es totalmente homofónica, del subtipo melodía acompañada. Esto se debe a que cuando hay material temático, o es el piano solo el que lo enuncia (cc. 1-3, 18-21 o 60-65), o es el piano doblando la voz (cc. 22-24 o 30-32), con lo cual nunca hay una contraposición de melodías, como sí sucede en otras piezas.

### 2.3.3 3. “CLAIRE DE LUNE” (CLARO DE LUNA)

#### 2.3.3.1 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), ÁMBITO Y TESSITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Ámbito	Tessitura
<i>Très modéré</i> (Muy moderado)	9/8	<i>très doux</i> (muy dulce)	sol# menor	do# 5 - fa# 6	media-aguda, y en menor medida: media-baja (al inicio)

#### 2.3.3.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

<p><i>Votre âme est un paysage choisi Que vont charmant masques et bergamasques Jouant du luth et dansant, et quasi Tristes sous leurs déguisements fantasques.</i></p> <p><i>Tout en chantant sur le mode mineur L'amour vainqueur et la vie opportune, Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur Et leur chanson se mêle au clair de lune,</i></p> <p><i>Au calme clair de lune, triste et beau, Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres Et sangloter d'extase les jets d'eau, Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.</i></p>	<p>Su alma es un paisaje escogido que van encantando máscaras y bergamascos tocando el laúd y danzando, y casi tristes bajo sus caprichosos disfraces.</p> <p>Aunque canten en modo menor al amor vencedor y a la vida oportuna, no parecen creer en su dicha, y su canción se mezcla con el claro de luna, con el tranquilo claro de luna, triste y bello, que hace soñar a los pájaros en los árboles y sollozar de éxtasis a los surtidores de agua, a los grandes y esbeltos surtidores de agua entre los mármoles.</p>
---	---

Ubicación	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-4	Introducción	Para piano solo. Los cuatro compases incluyen una sola armonía, el quinto grado menor (d# <sup>7</sup> ). Por su parte, la melodía, presentada en la mano izquierda, sólo incluye notas de la escala pentatónica menor a partir de re#. El ritmo característico y repetitivo de la melodía, es de octavo con puntillo seguido de tres dieciseisavos. Con esta introducción tintineante se establece el carácter <i>tres doux</i> de la pieza.	d# <sup>7</sup> (pentáfona)
cc. 5-12	Parte A	Comprende un periodo 8 compases, en el que se expone la primera estrofa del poema. El acompañamiento consiste en: a) trémolos lentos; b) intervalos armónicos repetidos en síncope, y c) variantes melódicas del motivo inicial presentado en la introducción (comparar c. 1 con cc. 7 y 9-10). Durante los primeros dos compases de la primera frase (cc. 5-6), la melodía en la voz es doblada por el piano.	g#, e <sup>67</sup> (bis) g#, c# (+ crom.) c#, g#, Bb <sup>7</sup> , D# <sup>7</sup> g#, c# <sup>9</sup> , E <sup>7</sup> , C# <sup>13</sup> bb <sup>+</sup> <sub>6</sub> (+2da), eb <sup>+</sup> <sub>6</sub> D#

cc. 13-20	Parte A'	<p>Aunque el <i>tempo</i> se anima, y la dinámica también, los materiales originales se siguen utilizando, de manera variada, así que preferimos llamar a esta parte A', en lugar de B.</p> <p>Aquí se expone en su totalidad la segunda estrofa, con el nuevo tiempo <i>Un peu animé</i> (Un poco animado). El material melódico con que inicia la primera frase (cc. 13-14), es similar al de los cc. 5-6, de la parte A; sin embargo, la melodía en la voz no es igual a la del piano, sino que comienza a hacer variaciones sobre el motivo inicial de la introducción (bordados, pero ahora por aumentación de valores) (comparar c. 1 con cc. 13 y 14 en la voz).</p> <p>Estas variaciones del motivo original pueden verse también en la voz en el c. 19, o incluso con intervalos más grandes en el c. 17 (mientras el piano hace una variante también lenta pero basada en segundas, como el motivo original).</p> <p>Por su parte, el piano continúa con el acompañamiento de intervalos armónicos en síncope, en ocasiones acompañado por fragmentos del motivo original (c. 16).</p> <p>En los dos últimos compases de esta parte (19-20), el piano presenta durante dos compases el motivo de la introducción (bordados con el ritmo: octavo con dieciseisavo+tres dieciseisavos), lo cual conduce a la última parte.</p> <p>El clímax de sonoridad (<i>mf</i>) se alcanza en la segunda frase de esta parte A', con el texto: "Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur" ("ellos no tienen el aire de creer en su felicidad").</p>	<p>g#, Fr (sobre la#, escritura enarmónica) (bis)</p> <p>e#<sup>0</sup><sub>5</sub><sup>6</sup>, c#<sup>0</sup><sub>3</sub><sup>4</sup> F#<sup>9m</sup></p> <p>D<sup>7M</sup>, g#<sup>0</sup><sub>3</sub><sup>4</sup> (bis)</p> <p>C<sup>9</sup> (con tintes de C#<sup>11</sup>)</p>
cc. 21-30	Parte A''	<p>Consiste también en un periodo, pero de 10 compases, en el cual se expone la cuarta y última estrofa y el tempo vuelve a ser el original (<i>1° Tempo = Très modéré</i>).</p> <p>En la primera frase (cc. 21-25), el piano presenta variantes del motivo inicial (comparar c. 1 con c. 21 y ss.), acompañadas por el ritmo sincopado (cc. 21-22) y luego por arpeggios ascendentes (cc. 23-25) (ver apartado de melodía más adelante, para su simbolismo).</p> <p>En la segunda frase (cc. 26-30), el piano retoma la función sólo de acompañamiento, mediante los trémolos habituales.</p> <p>Vocalmente, en la primera frase se combina un trazo descendente (cc. 21-23) con uno ondulante (cc. 23-25). En la segunda frase, de carácter concluyente, se va generando tensión desde el cc.26, mediante la repetición de la segunda mayor <i>mib - fa</i>, hasta alcanzar la nota más aguda del ámbito melódico, y luego descender por grados conjuntos.</p>	<p>g#<sub>2</sub>, g#<sup>0</sup><sub>2</sub></p> <p>F#<sup>13</sup>, E#<sub>3</sub><sup>4</sup> (bis) F#<sup>13</sup></p> <p>Bb, c (bis), Bb,</p> <p>d#, C#, B</p> <p>g# (+6ta M) (dórico)</p>
cc. 30-32	Coda	<p>De tres compases, consistente en el trémolo en la mano derecha, y arpeggios y un par de alusiones al motivo inicial en la parte media, pero en modo dórico.</p>	<p>g# (dórico)</p>

### 2.3.3.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS Y DE TEXTURA, Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Melodía	Llaman la atención estos tres aspectos: 1) el uso de un motivo principal (de primera aparición en la introducción de piano) a lo largo de toda la pieza, pero mediante variaciones de todo tipo; 2) la alusión al claro de luna y a los pájaros mediante arpeggios ascendentes en el piano (cc. 23-25), y 3) la construcción de un clímax que culmina con la nota más alta del ámbito ( <i>fa# 6</i> ) en relación con la mención de: “Et sangloter d'extase les jets d'eau” (“y sollozar de éxtasis a los surtidores de agua”), en una especie de madrigalismo.
Ritmo	Resaltan los siguientes dos puntos: 1) las variaciones rítmicas que recibe el motivo inicial, que incluyen adición de notas, aumentación de valores y fragmentación (comparar c. 1 con cc. 7, 9, 19-25 y 30-31); 2) la presencia casi continua de figuras de dieciseisavos en el acompañamiento, a excepción de los pasajes que contienen el ritmo sincopado (brevemente en cc. 5-6 y en mayor proporción en cc. 18).
Armonía	En el aspecto armónico son interesantes cinco aspectos asuntos: 1) el inicio de la pieza con el acorde <i>d#7</i> y el uso de la escala pentátona menor; la resolución de <i>d#</i> (que es v de la tonalidad principal) a <i>g#</i> (i), constituye un inicio usando semicadencia, pero con el quinto grado menor; 2) la llamativa manera de adornar el acorde de tónica ( <i>g#</i> ), ya sea mediante un acorde semidisminuido de 7ma (cc. 5 y 6), o por medio de una sonoridad de acorde francés de sexta aumentada (con grafía enarmónica) (cc. 13 y 14); 3) la sonoridad del acorde de <i>C#11</i> (oncena aumentada) de los cc. 18 y 20); 4) el fuerte contraste entre el acorde <i>F#13</i> y el de <i>E#3</i> , medio tono abajo (cc. 23 y 24), asociado a la mención de los pájaros que sueñan en los árboles, y 5) la utilización del modo dórico en el final de la pieza, que produce tanto un sorprendente acorde de cuarto grado mayor ( <i>C#</i> , en lugar de <i>c#</i> , en c. 29), como un acorde de tónica con sexta mayor agregada ( <i>g#</i> ).
Textura	Casi en su totalidad, la textura de esta pieza es homofónica, del subtipo melodía acompañada, a excepción de los cc. 9-10, 17 y 19-25), en donde adquiere carácter contrapuntístico, por la suma de la línea vocal y las versiones variadas del motivo inicial en el piano.

## CAPÍTULO 3. REFLEXIÓN PERSONAL

### 3.1 PROCESO DE ESTUDIO Y SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

#### 3.1.1 *LIEDERKREIS, OP. 39. ROBERT SCHUMANN (JOSEPH VON EICHENDORFF).*

Al abordar el *Liederkreiss op. 39* existe la posibilidad de relacionar los *tempi* de sus diversas piezas mediante un pulso común, a la manera en que se hacía en la música antigua. Por poner unos pocos ejemplos, la velocidad de la corchea en la primera pieza (“*In der Fremde I*”), se convierte en la doble corchea en la segunda (“*Intermezzo*”); en la negra en la tercera (“*Waldegescpräch*”), y se mantiene como corchea en la cuarta (“*Die Stille*”), etc.

En cuestión técnica, se requiere tener dominio (o el mayor dominio posible) de la voz mezclada,<sup>27</sup> ya que nueve de las 12 piezas presentan una *tessitura* media, mientras que las tres restantes tienen una *tessitura* media-aguda.<sup>28</sup> Si bien siempre es importante ser consciente de la armonía, en este caso es crucial para lograr un ensamble real entre la voz y el piano y perfeccionar la afinación.

“*In der Fremde – I*” (“*En el extranjero – I*”) es una pieza que se debe interpretar de manera tranquila con la voz, pero con intensidad emocional constante, debido al significado del texto. La cuestión de la afinación se facilita por el hecho de que el piano va reiterando las notas de la melodía, ya sea tocándolas antes, durante o después de que la voz tiene que cantarlas.

---

<sup>27</sup> La voz mezclada es aquella en la que se combina la voz de pecho con la voz de cabeza.

<sup>28</sup> Aquí estamos aludiendo a la segunda acepción del término *tessitura*, explicada en la introducción, según la cual ésta no se determina por la extensión total vocal o instrumental, sino por la zona de dicha extensión en que hay mayor incidencia de notas en una pieza determinada.

**“Intermezzo” (“Intermedio”)** es una pieza difícil de ensamblar, ya que es necesario conservar el ritmo sincopado entre el piano y la voz durante toda la pieza. La parte más difícil en este sentido comienza en el compás 10, con el *accelerando* que está indicado en la partitura y termina en el compás 17, cuando viene la reexposición del tema. Es importante notar que dicho *accelerando*, más que aumentar la velocidad, intensifica la tensión en la frase *“Mein Herz still in sich singet ein altes schönes Lied, das in die Luft sich schwinget und zu dir eilig zie”* (“Mi corazón entona tranquilamente una vieja y bella canción, que se eleva en el aire y va volando hacia ti”), ya que es una canción de amor llena de ilusión.

**“Waldesgespräch” (“Diálogo en el bosque”)** es una canción que por ser un diálogo, requiere la personificación dos personajes: el caballero y la doncella (la bruja Lorelei). Al cantar la línea del caballero hay que tener en mente expresar profundamente mediante la voz el papel del personaje, haciendo notorias las características de un caballero de esa época. Al cantar la línea de la doncella hay que tener en cuenta su doble personalidad; por un lado, en la primera frase ser dulce, amable e ingenua, como sería una doncella, y en la segunda frase expresar malicia, perversidad y vanidad, que caracterizan a una bruja.

Para interpretar **“Die Stille” (“La calma”)** se debe tener muy presente la armonía con que termina la pieza anterior, para entrar correctamente en la afinación exacta del *si* con el que empieza. A partir de ahí la melodía es sencilla, y sólo debemos cuidar el ensamble con el piano, ya que lleva prácticamente el mismo ritmo; sin embargo, en las partes en que no es así, es necesario tener muy claros los valores rítmicos de la voz, como en el compás 19, en el que lleva octavo con puntillo y dieciseisavo, en el segundo tiempo, mientras el piano lleva octavos, o el compás 21, en donde sucede al revés.



**“Mondnacht” (“Noche de luna”)** es la que considero la pieza más sutil y etérea de todo el ciclo. A la par de procurar una afinación y ensamble impecables, hay que buscar imprimir mucha dulzura a cada frase. En cuestión de dinámica, es importante tener presente ir de menos a más, para llegar al final con la mayor intensidad posible pero sin desbordarnos.

**“Shöne Fremde” (“Bello país extranjero”)** está a la mitad del ciclo, y considero que es una pieza tan apasionada que tiene carácter de pieza final. La tensión que generan los dieciseisavos debe ser una ayuda a nuestra interpretación. Tenemos que buscar arder por dentro en emoción, pero sin desbocarnos vocalmente. El final debe ser lo más expresivo y contundente posible, valiéndonos de un *rallentando* y del ritmo, que es el mismo tanto en la línea vocal como en la voz más aguda del piano.

Después de esta extroversión de emociones viene la pieza más introspectiva del ciclo, que es **“Auf einer Burg” (“En un castillo”)**. Al ser un cambio abrupto, es necesario controlar las emociones anteriores para poder entrar a la siguiente tonalidad y carácter de manera adecuada. El correcto manejo del aire es muy importante, ya que a pesar de que las frases son cortas hay que mantener la línea en el *tempo adagio*. Recomiendo cantar el mayor número de veces posible la pieza antes de interpretarla en público, para así generar condición. En la segunda y cuarta estrofas sugiero ir acelerando poco a poco hacia el final, para lograr mantener esa línea y que no se termine el aire como consecuencia de los saltos de cuartas, quintas y sextas; dicho movimiento debe ser más evidente hacia el final de la pieza.

**“In der Fremde – II” (“En el extranjero – II”)** podría pensarse que es una pieza rápida; sin embargo no lo es. Hay que mantener la continuidad de la línea vocal en cada frase y no descuidar el apoyo en cada salto de quinta descendente que hay al inicio de cada frase. El final debe ser contundente y conclusivo, para corresponder al texto.

Como su nombre lo dice, **“Wehmut” (“Melancolía”)** es una canción de melancolía y tristeza contenida, sentimientos que debemos tener presentes durante toda la pieza para una correcta interpretación. Es interesante que cuando el poeta habla de los ruiseñores, se trata de una metáfora que alude a las emociones que se liberan. Al igual que en *“In der Fremde I”*, en esta pieza la línea vocal es siempre doblada por el piano; si bien esto apoya a la voz, también puede hacer muy patentes ligeras desafinaciones (por la cuestión de los batimientos generados) con las cuales hay que ser muy cuidadosos.

**“Zwielicht” (“Crepúsculo”)** es muy parecida a la séptima pieza del ciclo. Es lenta y con frases largas y líricas, por lo tanto también recomiendo tener mucho control de la respiración para evitar desafinaciones por falta de aire. Ayuda pensar en las frases como si fueran olas que suben y bajan, siempre teniendo en cuenta cuando el *do6* es sostenido o natural, y afinarlo correctamente. La última frase de la canción tiene un salto de séptima disminuida descendente (o enarmónicamente, una sexta mayor) que es necesario mezclar muy bien en el registro, y las últimas palabras sugiero decirlas casi habladas pero con la misma mezcla de la voz.

**“Im Walde” (“En el bosque”)** es una canción de *tessitura* media, que requiere mucho control de la mezcla de la voz. Debemos conocer muy bien la armonía para entrar correctamente, ya que el ritmo es repetitivo y a veces llevar la cuenta no es suficiente. La última frase requiere de mucho control de aire y una mezcla adecuada para el salto de octava descendente del final.

Por último, **“Frühlingsnacht” (“Noche de primavera”)** es una canción cargada de emoción y felicidad. Sugiero interpretarla de menos a más en dinámica, y que el clímax de la canción en los compases 13 a 17 dé pie a mayor intensidad en la segunda estrofa. Recomiendo controlar la mezcla de la voz al final con el salto de quinta descendente, ya que debe ser contundente.

### 3.1.2 *ARIETTES OUBLIÉES*. CLAUDE DEBUSSY (PAUL VERLAINE)

Al estudiar Debussy es importante crear una imagen y percepción conjuntas de cada canción con el pianista, para poder lograr ensamblar lo mejor posible; no debemos ser tan rígidos con el ritmo, pero por lo mismo es necesario entender cada pieza de la misma manera y llegar a una idea compartida en cuanto a la expresión, matices, dinámica y agógica; así pues, no basta con tener el solfeo perfectamente entendido.

**“C’est l’extase langoureuse”** (“Este es el éxtasis lánguido”) es una canción con dos clímax que hay que ir construyendo poco a poco. A pesar de empezar en piano y lento, debemos de pensar ya en la emoción que queremos generar en ambos clímax. Recomiendo cantarla toda muy *forte* para generar esta intensidad y sentirla en el cuerpo y así evocarla al cantarla y tratar de mantenerla a lo largo de toda la canción. Técnicamente es importante recordar siempre mantener mucho espacio en la cavidad bucal, tanto en los graves como en los agudos, y abrir de manera vertical la boca.

**“Il pleure dans mon coeur”** (“Llora en mi corazón”) proyecta una tristeza contenida que se va uniendo perfectamente con la música. La voz debe mantener la línea vocal en cada salto que da y tener siempre muy presente la armonía y el ritmo. La frase final debe realizarse con una muy buena respiración para lograr mantener el largo de la nota y el salto de séptima menor descendente.

**“L’ombre des arbres”** (“La sombra de los árboles”) se debe cantar primero muy bien medida, ya que tiene varios pasajes que están a tres contra dos. Una vez que se tiene muy bien entendido el ritmo de ambas partes, éste se puede flexibilizar para evocar y proyectar la emoción que nos genera la atmósfera armónica que crea Debussy. La indicación del *crescendo un poco stringendo* nos lleva al clímax que está en un *la6*, por lo tanto debemos ir construyendo la línea desde el inicio de la frase. La última frase debe ser cantada en piano, por lo tanto tenemos que mantener un apoyo muy firme.

**“Chevaux de bois” (“Caballos de madera”)** es una pieza que requiere de mucha condición física por el *tempo* y el ritmo de dieciseisavos. Tiene partes que son casi habladas, ya sea por el registro o por las indicaciones de *staccati*. Debe ser muy viva y descriptiva en la interpretación. En la cuarta estrofa recomiendo ser muy precisos con el cromatismo en la voz y después los saltos de cuarta aumentada, tomando muy en cuenta lo que va haciendo el piano.

**“Green” (“Verde”)** lleva la mayor parte del tiempo un ritmo de tres contra dos entre la voz y el piano, y es muy importante no perder los dosillos. La afinación es especialmente difícil debido a algunas partes cromáticas o saltos que hacen disonancias con el piano, así que se requiere aprenderlas muy bien, primero sin piano y después juntos y muy lento para el ensamble. En la parte B es importante no perder los dosillos y el *tempo*, para que el piano tampoco comience a correr con los dieciseisavos. En la última parte, donde el *tempo* baja a *Plus lent* debe proyectarse esa tranquilidad de la que habla la letra, pero sin perder la intensidad del inicio.

**“Spleen” (“Esplín”)** fue probablemente la pieza más difícil de ensamblar. Pareciera que el piano y la voz van cada uno por su lado; sin embargo, conocer el significado del texto y la parte del piano (sin cantarla) me dio claridad para entenderla. El piano presenta el tema en los primeros cuatro compases, y al terminar tiene un calderón que da nuestra entrada. Es importante tomar ese calderón con calma y respirar sin prisa para dar un poco de suspenso al inicio. En esa primera frase la voz es libre de cantarse al *tempo* deseado, ya que el piano sólo la acompaña con dos intervalos armónicos hasta el compás seis. Después de este pasaje todo es intensidad en esta pieza. El acompañamiento del piano genera una gran tensión con el ritmo (cc. 9-10), lo cual encaja perfecto con el texto y debe aprovecharse para la interpretación.

Al entrar la tercera estrofa (c. 14), dicha intensidad debe reducirse por medio del regreso al *tempo primo*, pero la emoción continúa. A partir de la cuarta estrofa comienza de

nuevo a generarse tensión desde el inicio de la frase, con el salto de cuarta aumentada (*reb-sol*, en c. 19) que es muy importante afinar correctamente; también es necesario tener presente el *fa* que lleva el piano, para mantener esa segunda mayor muy firme. La frase siguiente (c. 20) también tiene un salto de cuarta aumentada importante (*sib-mi*), que debe mantenerse bien afinado a pesar del *mib* del piano (en inicio del c. 21). A continuación empieza la construcción del clímax, y es necesario sentir la tensión que genera el piano con sus tresillos, respirar profundo y proyectar con todo el cuerpo hasta llegar al *si6* y súbitamente calmar esa emoción para la frase final. Recomiendo no dejar de escuchar el acorde anterior a la palabra “Hélas”, ya que tiene el *fab* que debemos cantar, lo cual facilita la afinación de la nota.

### 3.1.3 *FÊTES GALANTES*, PRIMERA COLECCIÓN. CLAUDE DEBUSSY (PAUL VERLAINE)

En este ciclo de Debussy las melodías aparentemente tienen menos disonancias con la armonía del piano. Encontramos frases con notas repetidas y pocos saltos. Sugiero escuchar la parte del piano varias veces, sin cantar, para poder sumergirse en la sonoridad de Debussy, que en este ciclo está llena de colores muy diversos.

“**En Sourdine**” (“**En sordina**”) debe ser cantada de manera dulce y muy expresiva, manteniendo mucha continuidad en la línea vocal por medio del *legato*. En la cuarta estrofa (c. 26), el ritmo es un tres contra dos, que hay que mantener firmemente. En el compás 28 aparece un fragmento de escala por tonos, al que debemos prestar atención. Después viene el clímax, que precisamente se va construyendo dentro de esta rítmica hasta llegar al último salto (cc. 30-31), en donde debemos tener presente la armonía para lograr la cuarta aumentada *si-mi#*. La siguiente estrofa comienza con un cromatismo que sugiero aprender muy bien, porque al momento de cantarlo con texto puede ser confuso (cc. 33-34). La última frase debe ser la más expresiva de toda la pieza, ya que comienza con la nota más aguda del ámbito melódico de la canción.

Al ser una pieza con un texto objetivo, “**Fantoches**” (“**Fantoches**”, o “**Marionetas**”) debe ser interpretada como si estuviéramos contando una historia. A pesar de haber muchos cromatismos en el piano y la voz, ésta siempre puede apoyarse en los cambios armónicos del piano. Técnicamente, una de las partes más complicadas para mí fueron los “la la la” de los compases 12-15 y 44-46, por la mezcla de voz que debemos hacer desde el *mi6* hasta el *mi5* (en el primer caso). Es necesario mantener el mismo espacio en la cavidad bucal desde agudo hasta el grave, y no perder el *legato* de la línea a pesar de tener *staccati*. Es importante considerar la última frase, en donde ayuda mucho pensar en ligar el *mi6* con el *la6* del final en un pianísimo (cc. 58-59), y por lo tanto no olvidar el espacio y apoyo necesario.

“**Claire de lune**” (“**Claro de luna**”) es mi favorita por la manera en que sumerge al escucha en la armonía desde el inicio. En el compás nueve es necesario prestar suma atención a ese aspecto armónico, porque es el que va generando cambios melódicos mientras la voz se mantiene estática en una misma nota y con pocos saltos hasta el final de la frase. En el compás 19 recomiendo cuidar las segundas menores de los primeros octavos, y en el 23 es importante tener presente el cambio armónico para la afinación de la frase. Por la manera en que está escrita, necesitamos mantener mucha línea vocal, de una manera sutil y dulce; las notas agudas no deben ser cantadas con fuerza, sino con una intensidad llena de suavidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Branscombe, Peter (14 de octubre de 2016). Eichendorff, Joseph, Freiherr von. *Oxford Music Online*. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08635>

Code, D.J. (2013). The “song triptych”: reflections on a Debussyan genre. *Scottish Music Review*. 3.

Daverio, John y Sams, Eric (13 de octubre de 2016). Schumann. *Oxford Music Online*. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704pg9>

Gallois, Jean (1975). *Schumann*. Madrid: Espasa Calpe.

Leslie, Orrey y Warrack, John (14 de octubre de 2016). Lied. *Oxford Music Online*. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3971>

Lesure, François y Howat, Roy (12 de octubre de 2016). Debussy, Claude. *Oxford Music Online*. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>

Rider, Lori S. (2002). *Lyrical Movements of the Soul": Poetry and Persona in the Cinq Poèmes De Baudelaire and Ariettes Oubliées of Claude Debussy* (tesis de doctorado). Florida State University, Tallahassee, Florida.

Thompson, Oscar (1967). *Debussy: Man and Artist*. New York: Dover.

Vallas, León (1973). *Claude Debussy: his life and Works*. New York: Dover.

## BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL DE INTERÉS

Bathory, Jane (1998). *On the Interpretation of the Mélodies of Claude Debussy*. New York: Pendragon Press.

Coffin, Berton *et al.* (1966). *Word-By-Word Translations of Songs and Arias, Part I: German and French. A Companion to the Singer's Repertoire*. New York: The Scarecrow Press, Inc.

Johnson, Graham y Stokes, Richard (2002). *A French Song Companion*. Oxford: Oxford University Press.

Verlaine, Paul (1887). *Romances sans paroles*. Paris: Léon Vanier.



# LIEDERKREIS

Zwölf Gesänge von J. von Eichendorff

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schumann's Werke.

Serie 13. N<sup>o</sup> 9.

von  
ROBERT SCHUMANN.

Op. 39.

## N<sup>o</sup> 1.

### In der Fremde.

Componirt 1840.

Nicht schnell.

*p*

Aus der Hei - math hin - ter den Bli - tzen roth da

Mit Pedal.

*pp*

kom - men die Wol - - ken her. A - ber Va - ter und Mut - ter sind

lan - - ge todt, es kennt mich dort Kei - - ner mehr. Wie

bald, ach wie bald kommt die stil - - le Zeit, da ru - - he ich

auch, da ru - he ich auch und



ü - ber mir rauscht die schö - ne Wald - ein - sam -



keit, die schö - ne Wald - ein - sam - keit, und



Kei - ner kennt mich mehr hier, und Kei - ner kennt mich mehr



hier.



## Intermezzo.

## Nº 2.

Langsam.

Dein Bild - niss wun - der - se - lig hab' ich im Her - zens -

*p*

*rit.*

grund, das sieht - so frisch und fröh - lich mich an zu je - der

*p* nach und nach schneller  $\infty$   
Stund' Mein Herz still in sich sin - get ein al - tes schö - nes

nach und nach schneller

und schneller  
Lied, und das in die Luft sich schwin - get und zu dir ei - lig

schneller

*ritard.* Im Tempo.  
zieht. Dein Bild - niss wun - der - se - lig hab' ich im Her - zens -

*ritard.* Im Tempo

*p*

grund, das sieht so frisch und fröhlich mich an zu je - der, je - der

*ritard.*

*ritard.*

*p*

Stund!

*ritard.*

*p*

No. 3.

Waldesgespräch.

Ziemlich rasch.

*mf*

Es ist schon

*mf*

spät, es ist schon kalt, was reit'st du ein - sam durch den

Wald? Der Wald ist lang, du bist al - lein. du schöne Braut, ich führ' dich

*f*

*sf*

heim! *p* Gross ist der Män - ners Trug — und List, vor

Schmerz mein Herz ge - bro - chen ist, *f* wohl irrt das Wald - horn

her — und hin, o flieh', o flieh! du weisst nicht, wer ich bin.

*f* So reich ge - schmückt ist Ross — und Weib, so wun - der - schön, so

wun - der - schön der jun - - ge Leib; *ritard.* *f* *Im Tempo.* jetzt kenn' ich dich, Gott steh mir bei, du  
*ritard.* *f* *Im Tempo.*

*ritard.* <sup>3</sup> *Im Tempo.* *p*

bist die Hexe Lo-re-ley! Du kennst mich wohl, du

*ritard.* *Im Tempo*

*rit.*

kennst mich wohl, von hohem Stein schaut still mein Schloss tief in den

Rhein; es ist schon spät, es ist schon kalt, kommst

*ritard.* *f* *ritard.* *f* *sp*

nim-mermehr aus die-sem Wald, nim-mer-mehr, nim-mer-mehr aus die-sem Wald.

*ritard.*

## Die Stille.

## No. 4.

Nicht schnell, immer sehr leise.

Es weiss und rath es doch Kei-ner, wie mir so wohl ist, so wohl! Ach!

*p*

wusst' es nur Ei-ner, nur Ei-ner, kein Mensch es sonst wis-sen sollt!' So

*p*

still ist's nicht draussen im Schnee, so stumm und ver-schwie-gen sind die

*p*

**Etwas lebhafter.**

Ster-ne nicht in der Hüh, als mei-ne Ge-danken sind. — Ich wünsch', ich wär' ein

*p*

Vög - lein und zö - ge ü - ber das Meer, wohl ü - ber das Meer und weiter, bis

*p* Erstes Tempo.

dass ich im Him - mel wär? Es weiss und rüth' es doch Kei - ner, wie mir so wohl ist, so

wohl, ach! wüsst' es nur Einer, nur Ei - ner, kein Mensch es sonst wis - sen sollt', kein

*ritard.*

Mensch es sonst wis - sen sollt'.

*ritard.*

*p*



## Mondnacht.

## No. 5.

Zart, heimlich.

*p*  
Es

*ritard.*

*ritard.*

*p*

*ritard.*

*p*

war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge - küsst,  
dass sie im Blü - thenschim - mer von ihm nur träu - men  
müsst.

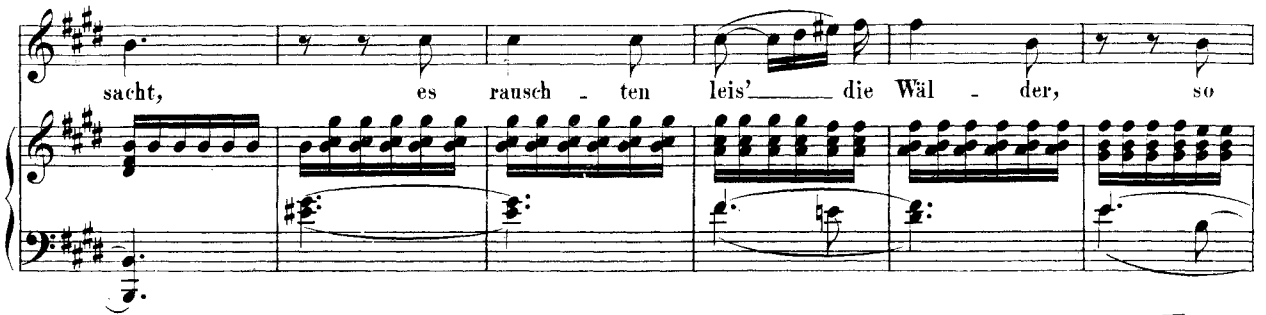
*ritard.*

*p*

Die Luft ging durch die Fel - der, die Aeh - ren wog - ten

R. S. 127.

sacht, es rausch - ten leis' die Wäl - der, so



stern - klar war die Nacht. *ritard.* Und mei - ne See - le



spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die



stil - len Lan - de, als flö - ge sie nach Haus.



## Schöne Fremde.

## No. 6.

Innig, bewegt.

*p*  
Es rau - schen die Wi - pfel und

*poco rit.*  
schau - ern, als mach - ten zu die - ser Stund' um die halb ver - sun - ken - en

*a tempo* *p*  
Mauern die al - ten Göt - ter die Rund'. Hier hin - ter den Myr - then -

*a tempo*  
bäu - men, in heim - lich däm - mernder Pracht, was

sprichst du wirr, wie in Träu - men, zu mir, phan - ta - sti - sche

Nacht! *p* Es fun - keln auf mich al - le

The first system of music features a vocal line in a soprano clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are "Nacht!" followed by "Es fun - keln auf mich al - le". The piano accompaniment consists of a right hand with a complex, rhythmic pattern of chords and a left hand with a steady eighth-note bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the vocal line. The system concludes with a fermata over the final note.

Ster - ne mit glü - hen-dem Lie - - bes - blick, es

The second system continues the vocal line with the lyrics "Ster - ne mit glü - hen-dem Lie - - bes - blick, es". The piano accompaniment maintains its rhythmic complexity. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte) in the piano part. The system ends with a fermata.

re - det trun - ken die Fer - - ne wie von künf - ti - gem gro - - ssen

The third system features the lyrics "re - det trun - ken die Fer - - ne wie von künf - ti - gem gro - - ssen". The piano accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking. The system concludes with a fermata.

Glück!

The fourth system begins with the word "Glück!". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern. The system ends with a fermata.

*ritard.*

The fifth system shows the piano accompaniment concluding with a *ritard.* (ritardando) marking. The system ends with a fermata.

## Nº 7.

## Auf einer Burg.

Adagio.

Ein-ge-schla-fen auf der Lau-er o-ben ist der al-te Rit-ter, drü-ben ge-hen

Re-gen-schau-er und der Wald rauscht durch das Git-ter. Ein-ge-wach-sen Bart und Haa-re

und ver-stei-ner-t Brust und Kran-se, sitzt er vie-le hun-dert Jah-re o-ben in der stil-len

Klau-se. Draussen ist es still und friedlich, al-le sind in's

Thal ge-zo-gen, Wal-des-vö-gel ein-sam sin-gen in den lee-ren Fen-ster-ho-gen.

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio'. The piano part features a prominent, sustained bass line with some harmonic movement in the upper register. The vocal line is melodic and carries the German lyrics. Dynamics include piano (p) and accents (>).

Ei - ne Hoch - zeit fährt da un - ten auf dem Rhein im Son - nen - schei - ne,

Mu - si - kan - ten spie - len mun - ter, und die schö - ne Braut, die wei - - net.

*ritard.*

No 8. In der Fremde.

*Zart, heimlich.* *p*

Ich hör' die Bäch - lein rau - schen im Wal - de her und

hin, im Wal - de, in dem Rau - schen ich weiss nicht, wo ich bin. Die

Nach - ti - gal - len schla - gen hier in der Ein - sam - keit, als

*ritard.* Im *p*  
 woll - ten sie was sa - gen von der al - ten schö - nen Zeit! Die Im

*Tempo.*  
 Mon - desschimmer flie - gen, als sah' ich un - ter mir das Schloss im Tha - le

*Tempo.*

lie - gen, und ist doch so weit von hier! Als müß - te in - dem Gar - ten voll

*ritard.*  
 Ro - senweiss und roth meine Lieb - ste auf mich war - ten, und ist doch so lan - ge

*ritard.*

*ritard.*  
 todt, und ist doch lan - ge todt, und ist doch lan - ge todt.

*ritard.* *ritard.*

## No. 9.

## Wehmuth.

Sehr langsam.

*p*

Ich kann wohl manch - mal sin - gen, als ob ich fröh - lich sei; doch  
*sehr gebunden*

heimlich Thrä - nen drin - gen, da wird das Herz mir frei. Es las - sen Nachi - gal - len,

spielt — draussen Frühlingsluft, der Seh - sucht Lied er - schal - len aus ih - res Ker - kers  
*ritard.*

Gruft. Da lauschen al - le Her - zen, und Alles ist er - freut, doch Kei - ner fühlt die  
*p*

Schmerzen, im Lied das tie - fe Leid.  
*ritard.*

*p*

R. S. 127.



## Zwielicht.

## № 10.

Langsam.

Dämm- rung will die Flü - gel spreit-en, schau - rig rüh-ren

sich die Bäu-me, Wol - ken zieh'n wie schwe - re Träu-me, was will die\_ses Graun be -

*ritard.*

den - ten? Hast ein Reh du lieb vor an - dern, lass es nicht al - lei - ne gra-sen,

*ritard.*

*Im Tempo.*

*ritard.*

Jä - ger zieh' im Wald und bla - sen, Stimmen hin und wie - der wan - dern.

*ritard.*

*p*

*pp*

**Im Tempo.**

Hast du ei - nen Freund hie - nie - den, trau' ihm nicht zu die - ser Stun - de.

**Im Tempo.**

freund - lich wohl mit Aug' und Mun - de, sinnt er Krieg im tück' - schen Frie - den.

*p*

Was heut' ge - het mü - de un - ter, hebt sich mor - gen neu ge - bo - ren.

*pp*

*rit.*

Manches geht in Nacht ver - lo - ren, hü - te dich, sei wach und mun - ter!

## Im Walde.

Nº 11.

Ziemlich lebendig.

*mf* *ritard.*

Es zog ei - ne Hoch - zeit den Berg ent - lang,

*p* *ritard.*

Ad.

*ritard.*

ich hör - te die Vö - gel

**Im Tempo** *ritard.*

schla - gen; *f* da blitz - ten viel Rei - ter, das

**Im Tempo.**

Wald - horn klang, *f* das war ein lu - sti - ges Ja - gen!

*f*

*ritard.*

Und eh' ich's ge-dacht, war al-les verhallt. Im

*ritard.*

*pp* *p*

**Tempo**

Die Nacht be-de-cket die

*p* *ritard.*

*ritard.*

Run-de, **Im Tempo.** nur von den Ber-gen noch rau-schet der Wald, —

*p*

und mich schau-ert's im Her-zens-grun-de,

*p*

und mich schau-ert's im Her-zens-grun-de.

*pp*

## Frühlingsnacht.

No 12.

Ziemlich rasch. Leidenschaftlich.

*p*

Ue - ber'm Gar - ten durch die

*ritard.*

Lüf - te hört' ich Wan - der - vö - gel zieh'n; das be -

*ritard.*

deu - tet Früh - lings - düf - te, un - ten fängt's schon an zu

*Im Tempo.*

*p*

blüh'n. Jauch - zen möcht' ich, möchte wei - nen, ist mir's

*ritard.* \* *ritard.* \*

doch, als kömmt's nicht sein! Al - le Wun - der wie - der

*ritard.* \* *ritard.* \*

*ritard.*

schei - nen mit dem Mon - desglanz her - ein.

*f* *ritard.* **Im Tempo**

Und der Mond, die Ster - ne sa - gen's, und im

*f*

Trau - ne rausch's - der Hain, und die Nach - ti - gal - len

*f*

schla - gen's: „Sie ist Dei - ne, sie ist Dein!“

*f*

*ritard.*

*p*

C1. Debussy

# ariettes oubliées



A Miss Mary GARDEN, inoubliable Mélisande  
cette musique (déjà un peu vieille) en affectueux et reconnaissant hommage

## ariettes oubliées

Claude DEBUSSY

Paul VERLAINE

English words by M. D. Calvo-coressi

### I

*Le vent dans la plaine  
Suspend son haleine*

(Favart)

CHANT

*Lent et caressant*

*p* *rêveusement*

C'est l'ex - ta - se lan - gou - reu - se  
Lan - guid rapt - ure, bliss of dream - ing,

PIANO

*pp* *pp*

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (CHANT) and the bottom staff is for the piano (PIANO). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase marked 'p' and 'rêveusement'. The piano accompaniment starts with a rest, followed by a series of chords and arpeggiated figures. The tempo/mood is indicated as 'Lent et caressant'. The lyrics are in French and English.

*p* *p*

C'est la fa - tigue a - mou - reu - - - se  
When pal - lid moon - rays are stream - - - ing.

PIANO

*pp*

The second system continues the musical score. The vocal line has two measures marked 'p'. The piano accompaniment continues with similar textures. The lyrics are in French and English.

*Un poco mosso*

*pp*

C'est tous les fris - sons des bois Par - mi l'é trein - te des bri - ses C'est, vers les ra -  
Love is wear - y; now the for - est gent - ly wares in the breeze. Hark, a choir of

PIANO

*pp*

The third system continues the musical score. The tempo/mood is indicated as 'Un poco mosso'. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase marked 'pp'. The piano accompaniment starts with a rest, followed by a series of chords and arpeggiated figures. The lyrics are in French and English.



*p* *molto rit.* *a Tempo* *p*

-mu-res gri - ses, Le chœur des pe - ti - tes voix O le frère et  
 ti - ny voic - es ti - mid - ly sings in the trees. O cool murmur

*Poco a poco animato*

frais mur - mu - re Ce - la ga - zouille et su - su - re Ce - la res -  
 faint - ly purl - ing, and sil - ver mist gent - ly swirl - ing. A voice thro' the

*di - mi - nu - en - do*

- semble au cri doux Que l'herbe a - gi - tée ex - pi - re  
 dark - ness is calling, plaint of pet - als slow - ly ful - ling

*di - mi - nu - en - do molto pp*

*sempre dolcissimo*

Tu di - rais sous l'eau qui vi - re Le rou - lis -  
 or perchance of peb - bles rol - ling to the cease - less

*sempre dolcissimo*

sourd des cail - loux      Cette à - me qui se la -  
 wave of the brook.      Von faint la - ment ev - er

-men - te En cet - te plain - te dor - man - te      C'est la nô - tre,      n'est - ce pas?      La  
 ring - ing, you doleful soul soft - ly sing - ing      through the dark - ness,      it is ours:      'tis

*poco a poco animato*      3      e      cre -

-scen - - do      3      *mf*      *dim.*      *pp*      murmuré

mien - ne, dis, et la tien - - ne Dont s'ex - ha - le l'humble an - tien - ne Par ce  
 thine, - mine, ev - er float - - ing, humbly pray - ing, fond - ly glout - ing on the

-scen - - do      *mf*      *pp*

*ppp*      *molto rit. e morendo*

tiè - de soir tout bas.      *m.d.*  
 love - ly eve - ning hours.      *m.g.*      *m.g.*      *m.g.*

## ariettes oubliées

## II

*Il pleut doucement sur la ville.*

(A. Rimbaud)

**Modérément animé** (*triste et monotone*)

PIANO

*pp con sordini* *p un peu en dehors*

Il pleu - - - - re dans mon  
Tears fall - - - - ing on my

cœur, Comme il pleut sur la vil - - -  
heart, and the rain on the cit - - -

-le Quelle est cet - te lan -  
-y; Lan - guid fun - cies im -

*pp*

-gueur  
-part

Qui pé - nè -  
gloom and grief

*p*

- tre mon cœur  
to my heart.

*più p*

*pp*

8

*p*

O bruit doux de la pluie  
O pat - ter faint of rain

*pp*

8

- e Par terre et sur les toits!  
 on the soil, on the tiles!

*sf*

*sf* *p e dim. molto*

*p*  
 Pour un cœur qui s'en - nue - e  
 For a heart full of pain

*pp*

O le bruit de la  
 Faint - - ly pat - - ters the

*pp*

pluie! rain. Il O pleu - - - re sor - - - row

sans rai - son Dans ce  
deep that - galls me! but what

cœur qui s'é - - - cœur - - -  
ev - il be - - falls

Plus lent  
*p ad libitum*

- re nul - le tra - hi - son?  
me? What? Has there been no treas - on?

*p* *pp*

Ce deuil est sans rai - son  
 Thou mourn - est with - out reas -

**Revenez au 1<sup>er</sup> Mouvement**

- on?

*p*

**1<sup>o</sup> Tempo**

*pp*

C'est bien la pi - re - pei - - ne De ne  
 Ah! tis the sad - dest sad - - ness that I

*ppp*

sa - voir pour - - quoi, sans a - mour et sans  
 can - not con - - ceive why I fret, why I

*p* *p*

molto rallentando

hai - - - ne,  
griev: - - -

Mon cœur a tant de  
And yet deep is my

a Tempo

pei - - - ne.  
sad - - - ness.

*m.g.*

*m.d.*

*pp*

per - den - do - si

*pp*

a poco rit.

a Tempo e morendo

*ppp* *m.g.*



## ariettes oubliées

## III

Le rossignol qui du haut d'une  
branche se regarde dedans, croit  
être tombé dans la rivière. Il est  
au sommet d'un chêne et toute fois  
il a peur de se noyer.

(Cyrano de Bergerac)

CHANT

*pp*

Lent et triste

L'ombredes ar-bres dans la ri-vière embruné-e  
See the faint shad-ows of trees that fall on the riv-er,

PIANO

*pp*

Meurt comme de la fu-mé-e, Tan-dis qu'en l'air, par-miles ra-mu-res ré-elles  
fad-ing a-way as they quiv-er. Whilst on the soar-ing tremulous branches a-bove

*sf > p*

*ppp*

Se plai-gnent les tour-te-rel-les Com-  
is soft-ly wailing the dove. — Thou

*p*

*pp*

*ppp*

*sempre dolcissimo*

- bien ô voya - geur, — ce pa - y - sa - ge blê - me Te mi -  
 seest, O pallid wand - er - eryl on shad - ows that tremb - le, close - ly thine

- scen - do un poco stringendo a Tempo  
 - ra blê - me toi - mê - - - me Et que tristes pleu -  
 in - most self re - semb - - - le. Thus la - ment all thy

- raient — dans les hautes feuil - lé - es, Tes es - pé - ran - ces noy - é -  
 hopes — that like dust are now scat - ter'd, thy fond - est vis - ions now shat -

- es.  
 - ter'd.

Très retenu *pp* *sempre dolcissimo e morendo*

## paysages belges

## CHEVAUX DE BOIS

Par Saint Gille  
Viens nous en  
Mon agile  
Alezan  
(V.Hugo)

*Allegro non tanto (joyeux et sonore)*

PIANO

The piano introduction is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a right-hand melody of eighth notes with accents and triplets, and a left-hand accompaniment of sixteenth-note trills. The dynamic is marked *ff*.

The piano accompaniment for the first vocal line continues with the right-hand melody and left-hand trills. Dynamics include *f*, *sf*, and *f léger*. The right hand has accents and triplets.

*mp*

bons chevaux de bois Tour - nez cent tours tour - nez mil-le tours Tour -  
gay mer-ry-go-round thy wood - en chary - ers, whith - er bound? O

The piano accompaniment for the second vocal line features a more active right-hand part with sixteenth-note patterns and a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mp*, *p*, and *sf*.

*mp*

- nez sou-vent et tournez toujours Tour - nez tour - nez au  
round a - gain, whirl and twirl in vain, give joy and pride to

The piano accompaniment for the third vocal line continues with the right-hand melody and left-hand accompaniment. Dynamics include *mp*, *mf*, *ff*, and *p*.

son des haut-bois *ff* L'enfant tout rouge et la mère *p*  
*all who ride!* They spin, they rock — baby in red

blanche Le gars en noir et la fille en rose L'une à la *cre -*  
*frock, and men in black and girls back to back, — hust - ling and*

- scen - - do *f*  
*bust - ling, fuss - ing and bussing, they all en - joy their penn' orth of*

*ff* - man - - che *mp* Tour - nez, tournez, chevaux de leur cœur, Tan -  
*sun - - duy. O whirl a - long, mer - ry is the throng, whilst*

-dis qu'au - tour de tous vos tour - nois Cli - gno - te l'œil  
 si - lent, cool a - mid the loud cries, the foot - pad stands,

*p* *disorètement*

*pp*

du fi - lou sournois Tour - nez au son du pis - ton vain -  
 us - ing bus - y eyes. Aye, spin a - long to the org - an's

*cresc.* *molto*

-queur!  
 song.

*f* *sf* *sf*

*tr* *tr*

*sf* *sf*

C'est é - ton - nant comme çavousou - le D'al - ler ain - si dans ce cir - que bê - te:  
 O, but one feels mighty sick and seed - y, ev - er turn - ing, throat and temples burn - ing,

*mp* *pp* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Rien dans le ventre et mal dans la tête, Du mal en masse et du bien en  
*one clings, a wheeling, sway-ing and reel-ing, It hurts, and yet go on and be*

*p sf tr tr*

fou - - - le Tour -  
*speed - - - y! - o*

*sf tr tr sf*

-nez da - das, sans qu'il soit besoin D'u - ser ja - mais de  
*round a - gain... shall we ply the rein? For spur and bit you*

*f sf*

nuls é - pe - rons Pour com - man - der à vos ga - lops ronds Tour -  
*care not a whit. Yet troll a - way, hop - ing not for hay, play*

*f sf*

## Tempo ritenuto poco a poco

-nez, tour - nez, sans es - poir de foin  
 well your part, o you gees of my heart!

*mf*  
 Et dé - pé - chez, che - vau de leur  
 Fast - - - er and fast - er! shad - ow is

â - - - me Dé - ja - voi - -  
 fal - - - ling; 'tis sup - - - per - -

-ci que sonne à la sou - - - pe  
 time, the bugl - es are cal - - - ling,

*p*

La nuit qui tombe et chasse la troupe  
 Night fall - ling fast dis - pels the re - vel - - - pe

*più p* *p*

*3*

De gais bu - veurs que leur soif af - fa - - me  
 Soon will their thirst ex - haust all the cel - - - lars!

*molto dim. e ri - te - nu - to*

*pp* *ppp*

*a Tempo (le double plus lent)*

*pp* *3*

Tour - - - nez, tour - nez! Le ciel en ve - lours D'astres en  
 O whirl, O twirl! In the vel - vet, skies al - ready

*ppp*



## Encore plus lent

or se vêt len - te - ment \_\_\_\_\_ LE - gli - se  
 glim - mers man - y a star. \_\_\_\_\_ Hark, in the

*molto dim. ppp ppp*

tinte un glas tris - te - ment. Tournez au son joy - eux des tam -  
 wind a dirge from a - far... Yet whirl a - mid the songs and the

*rall. a Tempo 1<sup>o</sup> p 3*

*sf ppp rall. sf tr*

- bours tour spin - nez -  
 cries, round!

*sf pp mp ppp rit. 6*

*mo* ren - do

Lent

*ppp ppp ppp*

aquarelles

I. - GREEN

Joyeusement animé

PIANO

*pp* *leggierissimo*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a delicate, flowing melody with grace notes and slurs, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Joyeusement animé' and the dynamics are 'pp' and 'leggierissimo'.

*p*

Voi-ci des fruits, des fleurs, des feuil-les et des bran-ches  
 Ac-cept these rud-dy fruits, this fol-iage from the bow-er,

Et puis voi-ci mon cœur  
 and this my lov-ing heart,

*pp* *p*

The first system of the vocal score shows the vocal line with lyrics in French and English. The piano accompaniment continues with similar dynamics and includes some triplet figures in the right hand.

rit. a Tempo

qui ne bat que pour vous ——— Ne le dé-chi-rez pas a-vec vos  
 a ti-mid blushing flow-er, But hurt it not, o love, and cast it

rit. a Tempo

*p* *dim.* *pp*

The second system continues the vocal and piano parts. It includes dynamic markings like 'rit.', 'a Tempo', and 'dim.' along with piano dynamics 'p' and 'pp'. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and slurs.

*dim.* rit. a Tempo

deux mains blan-ches, Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.  
 not a-drift:— let fond-ly rest thine eyes up-on the humble gift.

rit. *pp*

The final system of the page shows the concluding vocal and piano parts. It includes 'rit.' and 'a Tempo' markings, and piano dynamics 'pp'. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata.

J'ar - ri - ve  
on my  
See

*pp* *p*

tout cou-vert en - co - re de ro - sé - e  
brows the trembl-ing dew-drops still are shin - ing: Que le vent du ma -  
Chill they felt when the

*pp* *p*

Un peu retenu  
Souf.frez que  
Al - low me,

*pp* *p*

ma fa - ti - gue à vos pieds re - po - sé - e  
love, to rest. At thy feet now re - clin - ing, serrez - - - tendre  
Rê - ve des chers ins.tants qui  
I would fain dream of long and

*p* *m.g.* *p*

Encore plus retenu

Andantino

caressant

la dé - las - se - ront. — wond - er - full re - pose. —

Sur vo - tre I would a -

*p* *pp*

*m.g.* *pp* *pp*

jeu - ne sein, lais - sez rouler ma tê - te Tou - te so - nore en - co - re  
- gainst thy bos - om dwell a while, my durl - ing, and lean a while the brous

*p*

rit.

Plus lent

de vos der - niers bai - sers — Laissez la s'a - pai - ser de la bonne tem - pê - te,  
that have throbb'd to thy kiss. And for - getting all care, I would rest as thou rest - est,

*p* *pp*

*m.g.* *pp* *pp* *pp*

Et que je dorme un peu puisque vous re - po - sez. —  
and close my wear - y eyes on a fond dream of bliss. —

*pp* *ppp*

## aquarelles

## II. - SPLEEN

CHANT *Lent*

Les ro-ses é-taient tou-tes  
The ros-es shone in crim-sor-

PIANO *Lent*

*p* *p* *sf* *dim.*

*Con moto*

rou-ges, Et les lier-res étaient tout noirs. Chè-re, pour peu que tu te  
glor-y, and thick iv-y darkened the walls. Love, 'tis but the old old

*pp* *pp* *p* mais un peu en dehors

bouges, Renais-sent tous mes désespoirs. Le  
stor-y: I suf-fer, pain my soul enthralled. The

*m.d.* *sf* *poco string.* *sf* *p*

*1<sup>o</sup> Tempo très doux*

ciel é-tait trop bleu, trop ten-dre, La mer trop verte et l'air trop doux.  
skies they were so blue, so tend-er, the sea so green, the air so sweet!

*pp* *pp*

**Stringendo** *cre* *scen*

Je crains toujours ce qu'est d'at-ten - dre! Quel-que fuite a - tro - ce de  
 And yet I fear, a - mid the splend - our that thou schem - est cru - el de

*p*

*m. d.* *cre - scen -*

**Poco a poco animato**

- do  
 vous. Du houx à la feuille ver-nie Et du luisant buis je suis  
 - ceit. Of val - ley and hill I am wear - y, of trees and blos - soms and

*p*

*do*

**1<sup>o</sup> Tempo**

las, Et de la campagne in - fi - ni - e Et de tout, fors de  
*grass,* of of wind and sun and clouds that pass, and of all but of

*f*

*ff*

8-----

**molto rallentando**

vous, Hé-las!  
*thee,* A - las!

*molto dim. p*

*pp*

*più pp*

# Fêtes Galantes

à Madame ROBERT GODET

EN SOURDINE

PAUL VERLAINE

CLAUDE DEBUSSY

**CHANT** *Rêveusement lent*

**PIANO** *pp Doux et expressif*

Cal - mes dans le

de - mi - jour Que les bran - ches hau - tes font, Pé - nétrons bien notre a -

-mour De ce si - len - ce pro - fond

*Toujours très doux*

*Peu à peu animé*  
*p*  
 Fon - dons nos â - mes, nos cœurs Et nos sens ex - ta -

*p Rit.* **1<sup>er</sup> Mouvt.**  
 - siés Par - mis les vagues langueurs Des pins et des ar - bou - siers.

**En animant un peu**  
 Fer - me tes yeux à de - mi, Croi - se tes

bras sur ton, sein, Et de ton cœur en - dor -



-mi Chasse à ja - mais tout des - sein .

*Molto dim.* *pp*

*Intimement doux*

Lais - sons - nous per - su - a - der Au

*Poco cresc.*

souf - fle ber - ceur et doux Qui vient à tes pieds ri -

*Poco cresc.*

*Un peu plus lent*

-der Les on - des de ga - zon roux.

*mf Dim.* *p*

Et quand so - len - - nel, le soir, Des chê - nes

*più p*

noirs tom - be - ra Voix de no - tre dé - ses -

*Lent* *Doux et expressif*

*pp*

-poir, Le ros - si - gnoi chan - te - - ra.

*più pp*

*En se perdant*

*m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.*

# FANTOCHES

PAUL VERLAINE

CLAUDE DEBUSSY

*Allegretto scherzando*

PIANO

*f > p*

Sca - ra - mouche et Pul-ci-nel - la Qu'un mau - vais des - -

*dim.*

*pp*

*p*

-sein rassembla Ges - ti - cu - lent noirs sous la lu - ne, la la la la la

*mf*

*mf*

la la la la la la la la la

*p*

*Dim.* *sf > p*

Ce - - pen - dant l'excellent doc - teur Bo - lonais

*Dim.* *sf > p*

cueille a - vec len - teur Des sim - ples

*pp*

par - mi l'herbe bru - - - - - ne.

*f* *mf*

Lors sa fil - - le, pi - quant mi -

*sf > p* *pp*

nois, Sous la charmil - le, en ta - pi -

- nois Se glis - se de - mi nu - e la la la la la

la la la la la la en quê -

- te De son beau - pi - rate es - pa - gnol Dont

*Cresc.* *mf*

un a - mou - reux ros - si - gnoi Cla - me la dé - tresse à tue -

*pp*

tê - - - - te.

*tr* *pp* *Glissando* *mf*

*p*

la la

*p* *Dim.*

*p* *pp*

la.

*pp* *Dim.* 8<sup>a</sup> bassa

# CLAIR DE LUNE

à Madame ARTHUR FONTAINE

PAUL VERLAINE

CLAUDE DEBUSSY

Très modéré

PIANO

*pp très doux*

*p*

Votre âme est un pa - y - sa - ge choi - si Que

*pp très doux et très expressif*

vont ——— charmant mas - ques et ber - ga - mas - ques

*p*  
Jou - ant du luth et dan - sant et qua - - si

Tris - - - tes sous leurs dégui - se - ments fantas - - ques.

*p* *Dim.* *pp*

**Un peu animé**  
Tout en chantant sur le mo - de mi - neur L'a - mour vain -

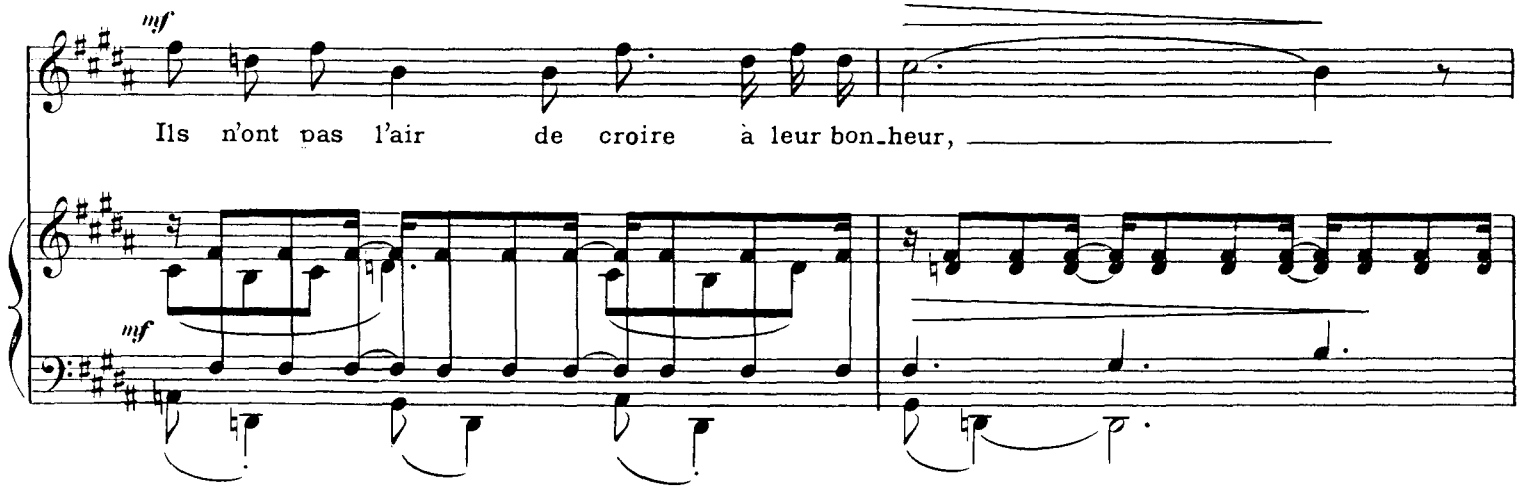
*p*

- queur et la vie op - por - tu - - - ne



*mf*


Ils n'ont pas l'air de croire à leur bon heur, \_\_\_\_\_



*Dim.*

Et leur chan-son se mêle au clair de lu - - - ne,

*p* *e molto* *dim.*

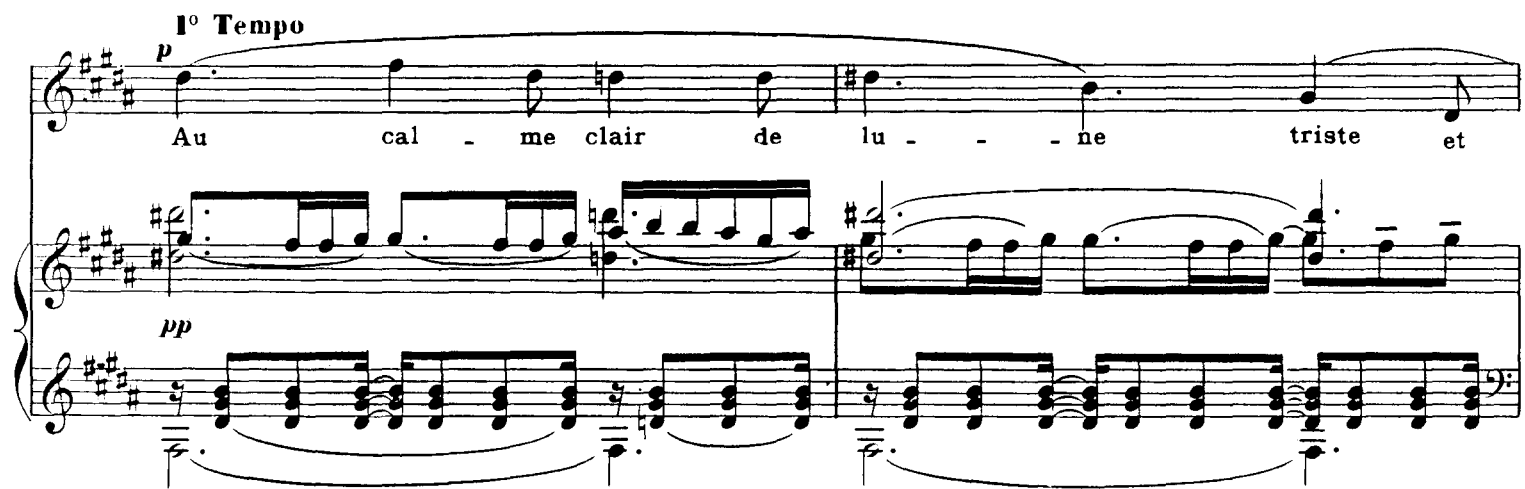


**1<sup>o</sup> Tempo**

*p*

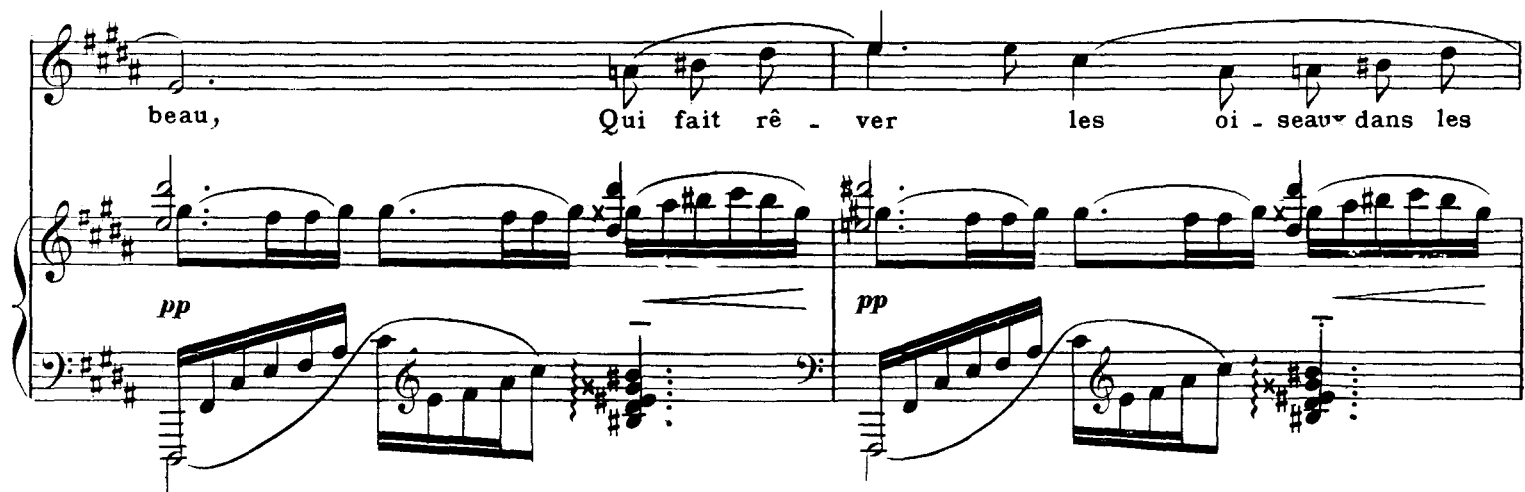
Au cal - me clair de lu - - - ne triste et

*pp*



beau, Qui fait rê - ver les oi - seau dans les

*pp* *pp*



ar - - bres Et san - - glo - ter d'ex - ta - se les jets

*pp* *pp*

d'eau Les grands jets d'eau svel - - - tes par - mi les

*pp* *piti pp*

mar - - - bres..

*Morendo* *M.G.*

*M.G.*