

Poesía y música: dos artes interconectadas

Fernando Alamilla-Pérez, David Antonio Alvarado-Almeda, Carlos Octavio Bermúdez-Razo, Omar Cancino-Robles, Jordy Catalán-Hernández, Arlette Carolina Mendieta-Ramírez, Dr. Fabrizio Ammetto, Dra. Alejandra Béjar-Bartolo

Universidad de Guanajuato, Departamento de Música y Artes Escénicas (DAAD, CG)

Resumen

En el artículo se ofrecen algunos ejemplos de cómo diferentes compositores han puesto en música textos poéticos escritos en castellano, mostrando los diferentes recursos técnicos que han sido utilizados. Las composiciones analizadas son de Jean-Baptiste Lully (texto de Molière), Joaquín Turina (texto de Francisco Rodríguez Marín), Manuel de Falla (texto de Luis de Góngora), Salvador Moreno (texto de Josefa Murillo), Carlos Guastavino (texto de Rafael Alberti), Manuel M. Ponce (texto de Juan de Encina).

Palabras clave: Relación texto-música; metros estandarizados; verso libre; ritmo.

Introducción

Este trabajo, parte del proyecto “Musicología y praxis ejecutiva: la comprensión del texto musical y poético-musical para una correcta interpretación”, muestra algunos ejemplos de relación entre poesía y música, es decir, de cómo se comporta la música con respecto a un texto verbal. Para tal fin se han escogido como ejemplos algunas piezas de diferentes compositores que han musicalizado textos en castellano. No hay un patrón o reglas generales que expliquen cómo conducir una melodía, qué dinámicas utilizar, qué textura va mejor a las palabras, por mencionar algunas cosas. Cada composición considera elementos distintos, aunque también es cierto que puede depender de la época, del país en que fue escrita, del tema de la pieza, etc.

Sé que me muero de amor de Molière y Jean-Baptiste Lully¹

El poeta francés Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), llamado Molière, y el compositor francoitaliano Jean-Baptiste Lully (1632-1687) son los autores de la poesía y música, respectivamente, de la comedia-ballet “El burgués gentilhomme”, LWV 43,² estrenada en 1670 en el Château de Chambord con el mismísimo Molière quien interpretó al protagonista, Monsieur (señor) Jourdain. En esta ocasión nos enfocaremos únicamente en los ballets de los españoles, puntualmente, en la aria *Sé que me muero de amor*,³ con texto en castellano, a la par del resto de piezas que conforman esta serie de canciones: *El dolor solicita*, *Dulce muerte es el amor*, *Alégrese enamorado*, *Vaya de fiestas*.

En el texto se establece un paralelismo entre la emergente burguesía y el turco Soliman, ignorante de los honrosos protocolos que lo dejaron tan indiferente. Esta obra culmina con un baile donde participan personas de distintas naciones, entre los cuales los españoles, que participan en *Les Ballets des Espagnoles*, escritas en perfecto castellano pese a que la obra está escrita principalmente en tres idiomas: francés, español e italiano. En dichas piezas podemos notar que el

¹ Este apartado ha sido elaborado por Arlette Carolina Mendieta Ramírez.

² La partitura está disponible en <ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP01908-Lully-lwv43-philidor.pdf> (fecha de consulta: 15.07.2021).

³ Una grabación se puede escuchar en <www.youtube.com/watch?v=cqzMgvhCfus> (fecha de consulta: 15.07.2021).

tema principal es el amor junto a sus consecuencias, dado que el autor intenta explicar el dolor que este sentimiento provoca, semejándolo a la muerte. El texto poético es el siguiente:⁴

Sé que me muero de amor
y solicito el dolor.

Aun muriendo de querer,
de tan buen aire adolezco, que es
más de lo que padezco lo que
quiero padecer
y no pudiendo exceder
a mi deseo el rigor.

Sé que me muero de amor
y solicito el dolor.

Lisonjéame la suerte
con piedad tan advertida, que me
asegura la vida
en el riesgo de la muerte. Vivir de
su golpe fuerte
es de mi salud primor.

Sé que me muero de amor
y solicito el dolor.

De acuerdo con FRANZESE, 2020, a nivel textual:

Sé que me muero de amor alterna un estribillo de dos versos octosílabos de rima consonante, con dos estrofas de seis versos, también octosílabos y de rima consonante, en las que riman los versos primero, cuarto y quinto entre sí, el segundo con el tercero y el sexto queda suelto retomando la rima del estribillo. Corresponde esta estructura a una de las variantes más breves del villancico, la llamada letrilla, en la que la estrofa se divide en dos secciones formadas por una redondilla (los cuatro primeros versos) y un par de versos en forma de vuelta que enlazan la redondilla con el estribillo.

Desde un punto de vista musical, Lully utiliza para esta aria una métrica ternaria, lo cual le da intensidad y una mayor complejidad rítmica, elemento que en ese tiempo era más común en España que en los demás países europeos. Las repeticiones textuales, que a simple vista parecen superfluas, son añadidas con fines meramente musicales, en cuanto el compositor las utilizó como un recurso para enfatizar algo, como podemos notarlo en aquel primer verso donde sin duda quiere recalcar que se está muriendo de amor. Y pese a que podemos ver una repetición tras otra del texto, la música cambia ritmos y dirección donde cada vez juega más con figuras y notas distintas.

Podemos observar cómo se ha utilizado la misma melodía (compases 28-48) para dos estrofas diferentes (y son pocas las notas en donde encontramos sílabas que riman o son realmente iguales): la música encaja perfectamente con la primera estrofa utilizada, pero la segunda estrofa ya no se adapta de la misma manera, el ritmo se siente menos natural ante las sílabas. Pero ¿por qué usar la misma música y no meter una nueva? Es simple, las estrofas son iguales en cuanto a estructura, como pudimos ver en el análisis de la poesía. Las rimas están en los mismos lugares, son todos

⁴ No encontrar el texto original aislado de la partitura puede representar un problema para saber qué tipo de poesía está ante nosotros (no conocemos de puntuación, no sabemos cómo se dividen las estrofas, etc.): sobre este aspecto, ver BÉJAR BARTOLO & AMMETTO, 2014.

versos octosílabos; componer algo distinto para cada estrofa terminaría por ser trabajo innecesario. Por ejemplo, tenemos un cromatismo ascendente en los compases 28-30, el cual va generando tensión que ayuda a llamar más la atención y así sea evidente para todos que está muriendo de querer.

Figura 1. MOLIERE – J.-B- LULLY, aria *Sé que me muero de amor* (compases 20-44).

Un aspecto curioso es cómo se acentúa la primera sílaba de las palabras: “dolor” (compases 23-24), “rigor” y “primor” (compases 39-40 y 43-44), que son palabras que riman entre sí, y que el compositor subraya con un movimiento cromático descendente.

Un contacto metalingüístico del ritmo entre soneto y canción⁵

Se realizó un análisis sobre la posible relación rítmica entre los sonetos de Francisco Rodríguez Marín (1855-1943) y Luis de Góngora (1561-1627), con las musicalizaciones efectuadas por los compositores Joaquín Turina (1882-1949) y Manuel de Falla (1876-1946): las obras consideradas para realizar el análisis particular fueron *Anhelos*,⁶ *Vade retro*,⁷ y *Soneto a Córdoba*.⁸

CONCEPTOS TEÓRICOS BÁSICOS. El metro es una medida que se utiliza para la construcción de versos por medio de la separación silábica de sus partes (BERISTAÍN, 1995) que facilita la posterior producción del ritmo dentro de los versos. Existen varios prototipos de metros estandarizados, por ejemplo, los pentasílabos, hexasílabos, octosílabos y endecasílabos. El endecasílabo es uno de los principales objetos de interés para el análisis rítmico de los sonetos y su intratextualidad, ya que forman parte de su estructura fundamental:

El soneto es una composición poética que consta de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos [...] (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2021, definición 1).

⁵ Este apartado ha sido elaborado por Jordy Catalán Hernández.

⁶ Una grabación se puede escuchar en <www.youtube.com/watch?v=Z2w454ZJUHA> (fecha de consulta: 15.07.2021).

⁷ Una grabación se puede escuchar en <www.youtube.com/watch?v=dq7pLOfCvT4> (fecha de consulta: 15.07.2021).



⁸ Una grabación se puede escuchar en <www.youtube.com/watch?v=m-si8Mfpd4g> (fecha de consulta: 15.07.2021).

Por su parte, existe la categorización respecto a la colocación prosódica de los acentos fuertes y débiles, lo que llamamos análisis de acento métrico (BERISTAÍN, 1995), destacando por su regularidad el tipo melódico, sáfico, heroico y enfático en el caso de los endecasílabos (DELSUE, 2012).

Por otro lado, la música comparte una amplia similitud de conceptos respecto al análisis del acento métrico. Cooper y Meyer en su libro *Estructura rítmica de la música* definen al pulso como una serie de estímulos equivalentes de carácter periódico, y al compás como un intento para regular el pulso conforme la concurrencia de los acentos. Con esto se quiere decir que la forma de tratar la organización de las partes en un tiempo es esencialmente similar en ambos lenguajes por lo que sería coherente encontrar relaciones entre la poesía y la música.

ANÁLISIS DE RESULTADOS. Para la evaluación se realizó una medición silábica de 48 versos y se clasificaron de acuerdo con el grado de concordancia respecto a los prototipos indicados por la taxonomía tradicional de los endecasílabos, para luego observar las alteraciones correspondientes dentro de su funcionamiento intratextual con los acentos y las figuras rítmicas del lenguaje musical. La tabla 1. muestra la comparación paralela entre el análisis poético y el musical.

Tabla 1. Análisis comparativo de la poesía y la música (elaboración propia).

Metro	Pulso
<p>Grupos de sílabas</p> <p>Nunca merezcan mis ausentes ojos</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11</p>	<p>Sucesión equidistante de sonidos en un espacio de tiempo</p> 
<p>Acento Métrico</p> <p>Por ejemplo, el endecasílabo sáfico con sus acentos prosódicos en el 1°, 4°, 8° y 10° tiempo, siendo los principales el 4° y el 10° por la resolución del endecasílabo</p> <p>Nunca merezcan mis ausentes ojos</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11</p>	<p>Compás en música</p> <p>Por ejemplo, los compases de 2/4 con su acento principal en el primer tiempo</p> 

Haciendo esta comparativa y superponiendo ambos lenguajes en el mismo periodo de tiempo nos damos cuenta de que no son recíprocos en cuanto su acentuación debido a la forma de periodizar sus sonidos.



Figura 2. Verso *Nunca merezcan mis ausentes ojos* (pulso).

Sin embargo, el resultado compositivo de las tres obras musicales muestra otra manera de conjuntar ambos lenguajes efectuando una imitación de los acentos por parte de la música hacia la poesía, esto podemos verlo ejemplificado en la sección correspondiente a este mismo verso, donde el compositor prolonga o disminuye las figuras rítmicas “base” del compás para lograr una correspondencia.



Figura 3. Verso *Nunca merezcan mis ausentes ojos* (compás en música).

Como podemos observar, la coacción entre los acentos tiende a ser más estandarizada y los acentos principales del verso sáfico han sido restituidos a su orden natural. Es caso especial el de la sílaba número 10 que genera la resolución del endecasílabo, pues en este caso son las tres obras en el 100% de sus versos las que la colocan en el tiempo primero de algún compás, reforzando nuestra teoría.

CONCLUSIÓN. Existe un análisis de resultados que va de la poesía a la música en el que se encontró que:

1. la estructura de la poesía se modifica cuando ésta se vuelve un texto por la integración musical;
2. la pura integración de un poema y la música no generan ritmos coherentes en sí mismos, es el compositor el que hace concordar ambas partes mediante la búsqueda que realiza intentando hacer una traducción rítmica palabra-música; por lo que construye un metalenguaje cuando los conjunta;
3. se musicaliza el ritmo natural de la oración silábica para respetar la poesía –ahora obra musical– y los compositores alargan o acortan las figuras rítmicas para semejar los acentos de la palabra;
4. en música cuando existe esta similitud al texto se llama recitativo;
5. musicalizar un poema da como resultado una composición musical y la música intenta por su parte imitar el lenguaje natural (endecasílabo) de la poesía; a esto le llamaremos metalenguaje rítmico.

Idiomática de la poética en *Definición* de Josefa Murillo y Salvador Moreno⁹

Definición, para voz y piano, fue la primera pieza que Salvador Moreno (1916–1999), oriundo de Orizaba, estrenó a sus 21 años (MIRANDA, 2001). Las letras provinieron de un texto de la poetisa Josefa Murillo (1860–1898), escritora que le precedía con un siglo y de la cual Moreno era ávido lector (no sería esta la única pieza suya que musicalizaría, inclusive, llegó a publicar en España una antología de textos de la mencionada poetisa). Se habla entonces de un punto joven en la formación tanto musical como poética (arte en la cual incursaría después y no solamente como lector, sino del otro lado del texto también) para Moreno.

Existe, aún con sus similitudes, grandes diferencias en las maneras en las que Moreno aborda un texto poético, ya que –a diferencia de piezas como *La Paloma* (donde adapta el texto a lo que sería una canción folclórica, más disonante) o *Canción del naranjo triste* (donde representa cada personaje involucrado de manera muy directa en la música)– busca representar la atmósfera romántica y su respectivo quiebre, y usa la hipotiposis de manera más casual.¹⁰

⁹ Este apartado ha sido elaborado por Omar Cancino Robles.

¹⁰ “La hipotiposis se presenta en el momento en que Moreno utiliza recursos musicales que permiten detallar y escenificar las ideas que el mismo texto proporciona. En el compás 16 la palabra ‘agua’ se describe por medio de un trino y unos arpeggiados en el piano y permite imaginar en la mente del escucha las ondas del movimiento del agua” (RODRÍGUEZ REYES, 2013).

Algunos elementos en la pieza *Definición* pueden resumirse de paso por no ser el objeto principal de este análisis: que está hecha al estilo de un recitativo, priorizando (aparentemente) el texto; que los acentos de la música van con los de la poesía; que los endecasílabos y heptasílabos (de los que consta el poema) son tradicionales del recitativo; o que el piano glosa o imita a las melodías de la voz en ocasiones. Pero, dos pequeñas imperfecciones en la métrica del texto son las que en realidad dan luz a la interacción entre el lenguaje poético y el musical en la pieza, y revelan las prioridades, la consciencia y las imposiciones que ha hecho Salvador Moreno por sobre el texto de Josefa Murillo; la primera se encuentra escondida en “Amor, dijo la rosa, es un perfume”, como se puede ver en el siguiente análisis silábico:

Amor, dijo la rosa, es un perfume, amor	11 (7-4)
es un murmullo, dijo el agua; amor es un	11 (7,4) a
suspiro, dijo el céfiro; amor, dijo la luz, es	11 (7,4)
una llama.	11 (7-4) a
¡Oh, cuánto habéis mentido! Amor, es una	7
lágrima.	7 a'

Al leer, y para respetar la estructura del endecasílabo, existe una sinalefa que une los dos hemistiquios, “rosa-es”, la cual se ve deshecha en la pieza, en donde se distribuye cada hemistiquio del primer verso a semifrases separadas por un motivo del piano. El compositor disimula este hecho alargando la sinalefa en la música al escribir la melodía del segundo hemistiquio, que ahora consta de cinco sílabas, y no cuatro, dando como resultado un ‘pecaminoso’ dodecasílabo (7-5): “A-mor di-jo la ro-sa, es un per-fu-me”.

La segunda imperfección es de naturaleza similar, pero sucede en un alargamiento involuntario del primer hemistiquio al caer la palabra “luz”, dejando la posibilidad de la adición de una sílaba por el término del verso con una palabra aguda. (Algo podría decirse entonces sobre la coma en amor, pero en ese caso caerían en duda la mayor parte de los versos: “Amor, dijo la luz, es una llama”.) Éste es otro caso de un verso cuyos hemistiquios no son independientes para poder lograr la cuenta, ya que requieren la unión de la palabra final del primero y la primera del segundo en una teórica palabra grave, “luz-es”, para realizar el cómputo. Moreno separa y permite el alargamiento, sumando no sólo una sino dos sílabas a su verso (8,5): “A-mor di-jo la lu-uz, es u-na lla-ma”.

Isabel Rodríguez Reyes, en su ensayo *Vida y obra de Salvador Moreno*,¹¹ infiere en la creación del compositor una influencia de Claudio Monteverdi, y en especial una aparente máxima que lee “hacer del texto el amo de la música, y no su sirviente” (TARUSKIN, 2009). A fin de cuentas, la música rompe con un ‘rubato’ en ‘forte’ en que la voz se queda sola para enfatizar el momento más dramático de la pieza, el quiebre con la imagen romantizada del amor para revelar la tristeza, la tonalidad pierde la relevancia en contraste con la voz, los motivos se desprenden de la melodía del verso y, aun con todo esto, pareciese que el texto no manda no del todo, la música no se termina de subordinar, y que aquella afirmación no describe la relación entre ambos lenguajes.

Aquello que parece desfavorecer la creación, la idiomática y no las reglas estrictas (el predominio de la imagen rígida del hemistiquio por sobre su ritmo y su unión natural) son tomadas con poca preocupación porque, indudablemente, Josefa Murillo buscó el endecasílabo.

Una conclusión posible nos hablaría de las imposibilidades de empatar todos los elementos del lenguaje poético con el musical, más su refutación evidente es que los elementos ignorados responden a las cualidades más musicales de la poesía, como lo es el ritmo, padre a veces olvidado del metro poético. Otro argumento tacharía esta conclusión por sobre exigente, me parece todo lo

¹¹ RODRÍGUEZ REYES, 2013, pp. 26-27.

contrario. Las traducciones atmosféricas, simbólicas o rígidas son de lo más común de encontrar, el verso pierde su naturalidad nata por encasillarse en su percepción métrica supuesta, o subordinarse a la idea del motivo y la frase con su melodía.

Un tercero argumentaría inexperiencia por parte del compositor a su temprana edad. Me parece, más bien, que es un cuarto argumento, un síntoma de los paradigmas en los que se envuelve el olvido de la raíz de una enseñanza, un hecho del que los músicos son muy conscientes y tienden a dar por sentado, el hecho que se perpetúen los patrones aprendidos de libro para darse de encontronazos con la realidad al ser ésta diferente de lo que se enseña. Y aún más allá de los paradigmas generales, si se puede agregar un quinto, queda en evidencia el triunfo de la idiomática del músico ante la de la poeta, cada uno sus trucos, la última palabra de un duelo sensible cuyo campo de guerra se encuentra en el subconsciente; un olvido de las cualidades más simples e internas del verso, una distribución musical 'obligada', un olvido de la sensibilidad más cercana que da la palabra, de la voluntad innata de dos hemistiquios a seguir unidos y a crear "luzes". O tal vez solo sea la exigencia de un análisis.

***Se equivocó la paloma de Rafael Alberti y Carlos Guastavino*¹²**

El poema *Se equivocó la paloma* fue escrito por el español Rafael Alberti (1902-1999) durante su exilio a Francia (1939-40), durante la guerra civil en España.¹³ La música fue compuesta por el argentino Carlos Guastavino (1912-2000).¹⁴ El texto de la poesía es el siguiente:

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.

Por ir al Norte, fue al Sur. Creyó que
el trigo era agua. Se equivocaba.

Creyó que el mar era el cielo; que la
noche la mañana.
Se equivocaba.

Que las estrellas eran rocío; que la
calor, la nevada.
Se equivocaba.

Que tu falda era tu blusa; que tu
corazón su casa.
Se equivocaba.

Ella se durmió en la orilla. Tú, en la
cumbre de una rama.

El texto tiene verso libre, es decir, cada verso tiene un número irregular de sílabas, donde se busca alejarse intencionalmente de las pautas de rima.¹⁵ El poema tiene dieciséis versos, los cuales se reparten en pentasílabos, heptasílabos, octosílabos, enneasílabos y un decasílabo, donde se puede

¹² Este apartado ha sido elaborado por Carlos Octavio Bermúdez Razo.

¹³ Información extraída de <www.monografias.com/docs/An%C3%A1lisis-Del-Poema-La-Paloma-De-Rafael-F3KD72JMZ> (fecha de consulta: 08.07.2021).

¹⁴ Una grabación se puede escuchar en <www.youtube.com/watch?v=SwviwEemifE> (fecha de consulta: 02.07.2021).

¹⁵ Definición de verso libre consultada en <<https://dle.rae.es/verso?m=form#61rySxS>> (fecha de consulta: 11.07.2021).

observar que cada tres versos (a excepción de los primeros dos) aparece el texto “se equivocaba” que, a pesar de ser de un verso libre, hay un estribillo que le da un sentido de unidad al poema.

La poesía y la música tienen coincidencias en cuanto a métrica, acentuación y ritmo. Tomemos el primer verso: “Se equivocó la paloma”. Si nos vamos a la métrica y lo dividimos métricamente encontramos que es un verso octosílabo (Se_e-qui-vo-có la-pa-lo-ma = 8); refiriéndonos a la acentuación, tenemos que en las palabras “equivocó” y “paloma” las sílabas que reciben la carga prosódica coinciden con las notas musicales Si y Sol, respectivamente, poniendo de manifiesto que concuerdan con el primer tiempo de los compases 8 (en el caso de la primera palabra) y 9 (en la otra palabra). En cuanto al ritmo, hay una coherencia que calza perfectamente con la cadencia poética y la composición musical.¹⁶

La pieza está en Sol menor y comienza con el piano tocando lo que es el estribillo que es la parte que más se repite, la voz entra en la anacrusa del segundo tiempo del compás 7 con los primeros dos versos (“Se equivocó la paloma. | Se equivocaba”) donde nos presenta una melodía en corcheas y negras que comienzan en Re, llega a su punto más alto (Si \flat) y desciende por medio de una tercera menor (Sol), lo cual nos sirve para explicar lo que sucede en los versos posteriores.



Figura 4. Versos *Se equivocó la paloma.* | *Se equivocaba.* En rojo los acentos prosódicos.

El siguiente verso “Por ir al Norte, fue al Sur” utiliza la misma idea musical donde la voz sube por un salto de cuarta justa y sigue ascendiendo por grado conjunto y justo en la palabra “norte” la música llega a su punto máximo (Si \flat) para después descender hasta Sol, que justo coincide con la palabra “sur”, por tanto, la música siguió lo que el texto decía, subió y luego descendió, asemejándose a los puntos cardinales.

Otro elemento que caracteriza a esta pieza es el hecho de que cada vez que se dice “se equivocaba” el piano repite la idea principal recalcando el error de la paloma. El verso que se relaciona con la idea de la equivocación constante de la paloma es “Creyó que el mar era el cielo”, donde la voz sube desde un Sol hasta un Re por grado conjunto y donde el Re cae justo en la palabra “mar” y ese mismo Re vuelve a repetirse en la palabra “cielo”, y siguiendo la lógica de ubicación de estos dos conceptos sabemos que el mar se encuentra abajo y el cielo arriba, por lo cual se podría decir que el compositor está haciendo una alegoría al error que la paloma cometía una y otra vez, colocando el Re en las dos palabras mencionadas y no descendiendo primero y ascendiendo después como si lo hizo en el verso anterior.

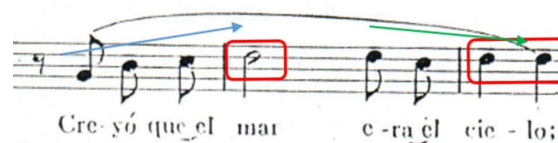


Figura 5. Versos *Se equivocó la paloma.* | *Se equivocaba.* En rojo los acentos prosódicos.

¹⁶ La partitura está disponible en <https://kupdf.net/download/se-equivoco-la-paloma-guastavino_5af7d868e2b6f53e0335d01f_pdf> (fecha de consulta: 02.07.2021).

En los últimos dos versos del poema existe un cambio muy evidente en cuanto a la idea musical, ya que pasa de un compás de 3/4 a 6/4 y además en la partitura se indica un cambio de agógica, un *piu lento* en la voz, al igual que en la idea rítmica del piano donde se vuelven notas de mayor valor como la negra y la blanca. Al final del último verso justo donde dice “rama” se nos deja en un reposo incómodo y poco resolutivo y esto es porque el compositor colocó un VI grado con novena que es el que provoca esa sensación. Finalizada la nueva idea se regresa al tema con el que la pieza comenzó y cierra la idea principal del poema que subraya que la paloma se equivocaba.

Figura 6. Sección *Più lento*.

CONCLUSIÓN. La música sigue una relación muy estrecha con la poesía ya que, con las notas, acordes, ascensos y descensos, dinámicas y agógicas, trata de imitar lo que esta última expresa con palabras y tal y como se explicó, esto fue logrado de buena manera por el compositor, dejándonos claro que la relación entre poesía y música es compatible por el hecho de tener en común la métrica, ritmo y acentuaciones.

Dos *Poemas arcaicos* de Manuel M. Ponce¹⁷

MÁS QUIERO MORIR POR VEROS.¹⁸ El autor del poema, Juan de Encina (1468–1529), tenía un gran historial de música vocal en su época: es claro que este poema no lo habría musicalizado, pero Manuel M. Ponce (1889–1948) 400 años después encontró la manera de hacerlo. En 1939 Ponce compuso una colección de *Seis poemas arcaicos*,¹⁹ pero no fue hasta 1944²⁰ que se estrenó este ciclo de composiciones. El texto del primer poema es el siguiente:

Mas quiero morir por veros, que
vivir sin conoceros. Es tan firme
mi esperanza, que jamás hace
mudanza,

¹⁷ Este apartado ha sido elaborado por David Antonio Alvarado Almeda (*Más quiero morir por veros*) y Fernando Alamilla Pérez (*Sol, sol, gi, gi...*).

¹⁸ Una grabación se puede escuchar

en www.youtube.com/watch?v=5ZPDKfgFiP4&list=OLAK5uy_kNlyz5deOM6QQqfh_nF3uyna3WxsUwa6o&index=6 (fecha de consulta: 08.07.2021).

¹⁹ La colección incluye: *Más quiero morir por veros, Zagaleja del casar, De las sierras, Sol, sol, gi, gi..., Desciende el valle y Tres morillas*.

²⁰ Ver www.festivaldemayo.org/fcmj2007/8ciclos.htm (fecha de consulta: 14.07.2021)

teniendo tal confianza
 de ganarme por quereros. Mucho
 gana el que es perdido por
 merecer tan crecido,
 y es vitoria ser vencido
 sin jamás poder venceros. Aunque
 sienta gran tormento gran tristura
 e pensamiento, yo seré de ello
 contento
 por ser dichoso de veros.

A nivel musical la pieza de Ponce está en una estructura tradicional tripartida, que podría seccionarse en ABA. La parte B es algo difusa, haciendo alusión a la palabra “perdido” en cuanto a las conclusiones de frase, la claridad del idioma y el mensaje que se busca transmitir siguiendo las sugerencias de esta palabra. Esta parte B se destaca por los arpeggios en el piano para crear una sensación de misticismo, de algo desconocido, por esta misma razón la mezcla entre texto y música crea un ambiente acorde y contrastante, lo cual enriquece la unión entre ambas, ya que la parte A evoca la visión y la lucidez de ver al ser amado, mientras la parte B busca llamar a la reflexión a través de música y versos rebuscados.

Los tresillos (y quintillos) en los finales de las primeras frases de la parte A donde Ponce se apoya exhaustivamente en las “e”, esas pequeñas fusas en tresillo con las facultades de la escala menor que enriquecen el ambiente de la pieza, son interesantes ya que se pudo apoyar en cualquier otra vocal, pero solamente usa la penúltima sílaba de las palabras para estas figuras (en ocasiones quintillos) buscando un final de frase más concluso que si hubiera usado estas figuras en las últimas sílabas. Por otra parte, dentro de la técnica vocal, la “e” es una de las vocales más brillantes por lo cual el tresillo luce mejor y pareciera que Ponce tenía conocimiento de este factor y decidió explotarlo, ya que en el poema de Encina es muy recurrente esta vocal, no solo de manera textual, sino también en el ritmo de los versos, debido a que Encina residía en España y el uso del español antiguo es un factor determinante en la estructura del poema.



Figura 7. Apoyo en la vocal “e”.

*SOL, SOL, GI, GI...*²¹ El texto del cuarto poema es el siguiente:

Sol, sol, gi, gi, a A.B.C.
 Enamoradico vengo de la, sol, fa, mi, re, iba a ver
 a mi madre
 a quien mucho amé.

²¹ Una grabación se puede escuchar en www.youtube.com/watch?v=UnYrk5iT9uA&list=OLAK5uy_kNlyz5deOM6QQqfh_nF3uyna3WxsUwa6o&index=9 (fecha de consulta: 08.07.2021).

Íbame cantando lo que os diré:
Sol, sol, gi, gi a A.B.C.
Eamoradico vengo de la, sol, fa, mi, re.

La forma de la pieza es ABA, donde en A la indicación de tiempo es *Allegro burlesco* y, como eso lo indica, la melodía y letra tienen ese tono. La lírica es juguetona, repitiendo fonemas o palabras de una sílaba como “sol” y “gi”, además de decir “enamorado vengo de la, sol, fa, mi, re” (que por cierto coinciden con las notas), sugiriendo que se trata de un infante cantando, o que es una canción infantil.



Figura 8. Correspondencia del texto verbal “la, sol, fa, mi” con las notas.

Después viene la parte B, donde tanto la textura musical, como tiempo y letra evocan un sentimiento opuesto al anterior. Primero, la indicación de tiempo cambia del *Allegro burlesco* a *Lento*, además de que el ritmo armónico cambia a un acorde por varios compases. La letra, usando oraciones en vez de sólo fonemas, habla sobre cómo esta persona iba a ver a su madre a la que tanto amó que, al usar el verbo en pasado, sugiere la ausencia de su madre. Por último, durante la parte A parece que la música evita hacer triadas, pero en esta sección aparecen casi sólo triadas mayores, y lo mayor está relacionado con la madurez. Después de eso repite la sección A.

En conclusión, el análisis sugiere que la pieza habla de la inocencia (con una parte que puede recordar a una canción infantil) y madurez (con una parte reflexiva y ambigua) que enfrenta un infante al ya no tener la posibilidad de amar a su madre, por la razón que sea, pero que al final la inocencia es la más persistente.

Referencias

- Béjar Bartolo, A., & Ammetto, F. (2014). La edición crítica de música vocal-instrumental: ejemplos del repertorio barroco. En *Memorias del Congreso Internacional de Investigación "AcademiaJournals.com"* (Celaya 2014), 6(5), 189-194.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Cooper G., & Meyer, L.B. (2007). *Definiciones y Principios*. En *Estructura rítmica de la música* (9 a 20). Madrid: Mundimúsica ediciones.
- Delsue, E. (2012). El endecasílabo. En línea: <<http://sobrearte poetico.blogspot.com/2012/10/tipos-de-endecasilabos.html>>.
- Franzese, R. (2020). Sé que me muero de amor-J.B. Lully/ J.B. Poquelin Molière. En línea: <www.rosannafranzese.com/se-que-me-muero-de-amor-j-b-lully-j-b-poquelin-moliere/>. Universidad Veracruzana: Tierra Firme.
- Miranda, R. (2001). *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica -

- Ponce M.M. (1943). Seis poemas arcaicos para canto y piano. Montevideo: Cooperativa Interamericana de Compositores.
- Real Academia Española (2021). Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4]. En línea: <<https://dle.rae.es>>.
- Rodríguez Reyes, I. (2013). Vida y obra de Salvador Moreno (1916-1999). *Quodlibet. Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería*, 2(11), 18-51.
- Taruskin, R. (2009). From Monteverdi to Monteverdi. En *The Oxford History of Western Music. The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press.