

Título	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°	17°	18°	19°	20°	21°	22°	23°	24
"In Sickness and Health"	+	+	-	+	-	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+	-	+
"Paradise Regained"	-	+	-	+	+	+	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"The Retreat"	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"Amor, Summa Injuris"	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"The Caterpillar"	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"The Gifts of the Gods"	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"Home"	+	+	+	-	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"Counsel"	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"May-Day Song"	-	+	+	-	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"To Nellie"	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"A Song of Consolation"	-	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
"A Song"	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

fig. 40

Los resultados del análisis arrojan datos reveladores con respecto a la relación del verso y la estructura sintáctica de los textos con las frases musicales. En cifras totales, de los 182 versos recogidos, en 65 no coincide la división en versos con el final de la línea melódica, lo cual significa, que la convención poética de división en versos tiende a tener cierto paralelismo en la música a través de la línea melódica, un 66% aproximadamente del total.

La falta de relación exacta entre el verso y la línea melódica cobra mayor relevancia si tenemos en cuenta que en todos los casos, el signo (+) coincide con una pausa sintáctica, la mayoría de las ocasiones acompañada de un signo ortográfico de puntuación, mientras que en los casos en donde aparece el signo (-) la línea melódica no se interrumpe porque la unidad sintácticamente significativa del texto continúa en el siguiente verso.

Sin embargo, de los 65 casos donde la línea melódica de la canción no coincide con la división en versos del poema, hay que distinguir varios casos diferentes. En primer lugar, aquellas ocasiones en las que la oración ocupa dos o más versos completos, por lo que la frase musical coincide con cada dos o tres versos del poema. En todos estos casos suele aparecer una pequeña pausa (de un cuarto de tiempo aproximadamente) después de los versos que preceden al final de la línea melódica. De esta forma, quedan destacados los versos y ciertas partes de la oración, y musicalmente, estos descansos actúan como pausas de respiración al cantante, como ocurre, por ejemplo, en "Home" en todas las ocasiones, o en "To Nellie" (v.5-6). En casos como estos el verso queda destacado a través de la rima, si es de acentuación oxítona, y de la pausa de respiración.

En segundo lugar, nos referimos a las ocasiones en las que el poema ya presenta un encabalgamiento entre dos versos. En estas ocasiones, y según los datos, la frase musical nunca admite una pausa de respiración y el verso queda completamente asimilado en una sola frase musical, tal y como aparece en el poema, "Paradise Regained" (v.1-2) y "The Retreat" (v.13-14). En "Amor Summa Injuria" (v. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14 y 17-18) al igual que en "Counsel" (v.3), las cesuras

poéticas quedan igualmente indicadas en la música, aunque en esta ocasión están aisladas por silencios del verso que las precede y de la segunda parte del verso después de la pausa, produciendo un efecto de "descomposición de tiempos" tal y como lo señala el profesor Llorens (véase pág.172).

Hemos mencionado anteriormente la rima como elemento que distingue el verso en los casos donde la frase musical no coincide con el verso. Podemos afirmar más concretamente, que hemos observado una relación entre los versos con rima paroxítona y los versos que no coinciden con la estructura sintáctica. Estos, por lo tanto, tienden a unirse a los versos siguientes, al contrario de lo que ocurre en los casos de rima oxítona, que siempre coincide con el final de la unidad sintáctica significativa, y consecuentemente de la frase musical. Si tenemos en cuenta lo que ya comentamos en el apartado anterior con relación a la acentuación de la rima, no deja de tener sentido que una frase musical inacabada coincida con una última sílaba débil, sin acentuar, y a la vez, se haga coincidir con el final de la oración. Esto se observa especialmente en "May-Day Song", en donde todos los casos responden a este tratamiento musical. "The Gift of the Gods", el otro poema que presenta alternancia de acentuación en la rima, responde sólo parcialmente a este comportamiento (4 de 7 rimas de acentuación paroxítona). Los 3 casos donde la frase musical coincide con la rima paroxítona van acompañados de un cambio de estilo directo a indirecto (versos 3, 5 y 7).

Por lo tanto, podemos concluir diciendo que la frase musical está principalmente relacionada con la estructura sintáctica del texto poético, y no con la división convencional en versos como esperábamos. Sin embargo, esta convención poética queda reflejada en los casos donde explícitamente el verso no está unido al siguiente a través de un encabalgamiento, mediante pausas de respiración o mediante la alternancia de acentuación en la rima. Así pues, la tensión entre un elemento lingüísticamente significativo, como es la organización sintáctica del texto, y elementos convencionales como la división en versos, está igualmente reflejada en la organización de la frase musical de estas doce canciones tal y como muestran los análisis. A este respecto, Levin señala:

The important event is not the syntactic running-over but a pause. There is a tension or interplay between two opposing forces: between the onward movement demanded by the syntax and the sense of completion signalled by the line-end. The opposition between linguistic and conventional fact (Levin, 1967:183).

4.7.4. Relación de la forma de los poemas con los silencios musicales.

Como ya hemos dicho anteriormente, el silencio en el discurso musical se representa de la misma forma que se representa el sonido, pudiendo indicar el valor temporal de la pausa. En este apartado nos ocuparemos de la función de los silencios en la forma canción, tal y como son utilizados por Albéniz, así como de su relación con las pausas de los poemas. En el análisis de la pág. 203 estudiamos la relación que se establecía entre la división en estrofas de los poemas de Money Coutts y su equivalente en las canciones de Albéniz a través de la organización de períodos musicales. Estas divisiones estaban en una gran mayoría de las ocasiones marcadas con un silencio de la línea melódica. Por lo tanto, y en primer lugar, analizaremos la frecuencia de uso de la pausa musical como indicativo de la división en estrofas de los poemas. Esta no es, sin embargo, la única función de los silencios en estas canciones. En segundo lugar, analizaremos cual es la relación entre las pausas lingüísticas, especialmente las que no coinciden con la división en versos del texto, y el uso de los silencios musicales. Por último, debemos considerar como silencios de la voz, las pausas al comienzo y al final de las canciones relacionadas con las introducciones y codas instrumentales mientras que la voz reposa.

En el diagrama siguiente representamos las ocasiones en que aparece un silencio coincidiendo con el final de una estrofa, para observar su frecuencia y duración. En la primera columna de la figura aparece el título del poema, la 2ª columna indica el compás en el que está escrita la canción, es decir, la organización del tiempo musical. En las columnas 3ª, 4ª, 5ª y 6ª están representados el número de tiempos de silencio musicales escritos entre cada dos

estrofas del poema.⁸ El silencio correspondiente al final de la última estrofa de cada poema aparece representado con un guión (-) ya que dicha estrofa no conecta con ninguna otra, y, por lo tanto, ese silencio no es relevante en el análisis. El signo (X) indica que no haya ningún silencio musical entre las estrofas en las que aparece.

⁸ Las cifras representan tiempos de compás sin tener en cuenta los diferentes valores que corresponden a cada uno de los compases. Es decir, si un compás de 2/4 tiene dos tiempos en cada uno de ellos entra una nota negra, y, un compás de 6/8 consta de dos tiempos compuestos cada uno de una negra con puntillo, en un caso en donde haya dos compases de silencio con cada uno de los dos compases mencionados aparecerá contabilizada en ambas ocasiones la cifra 4, correspondiente a los 4 tiempos de silencio en cada caso, aunque no al mismo valor de nota.

Título	Compás	1°	2°	3°	4°	5°
"In Sickness and Health"	4/4	3.825	1.31	1.6	-	
"Paradise Regained"	4/4	14	1	15	-	
"The Retreat"	3/4	11.5	13.5	2.25	-	
"Amor, Summa Injuria"	3/4	X	5.25	X	5.75	-
"The Caterpillar"	2/4	0.25	0.25	0.25	-	
"The Gift of the Gods"	6/8	2	4	-		
"Home"	3/4	X	5	-		
"Counsel"	4/4	6.5	X	-		
"May-Day Song"	6/8	4	X	-		
"To Nellie"	2/4	X	4	0.5	-	
"A Song of Consolation"	9/8	0.75	3.75	0.75	-	
"A Song"	6/8	1	9	-		

fig. 41

De los datos recogidos en la figura anterior podemos deducir que el uso del silencio musical dentro de la línea melódica y la organización en estrofas de los poemas, por una parte, y la organización de las canciones, por otra, están directamente relacionados. En primer lugar, de 32 divisiones en estrofas que aparecen en total, en sólo 6 de ellas no hay un silencio de la voz colocado como marca de separación, mientras que en las 26 restantes sí lo hay. Esto supone un porcentaje suficientemente alto como para que resulte representativo.

En segundo lugar, y refiriéndonos a los casos donde sí se utiliza el silencio para diferenciar las estrofas del poema, podemos observar diferencias de

extensión de éste de acuerdo con la estructura de la canción. Por ejemplo, en "Paradise Regained", siempre aparece un silencio de la voz entre las estrofas del poema, aunque con una variación de duración reveladora: 14-1-15. Esta diferencia de tiempo corresponde a la estructura de la canción, A (1ª estrofa), B (2ª y 3ª estrofa) y C (3ª estrofa). El silencio menor aparece colocado entre dos silencios de prácticamente la misma duración, que a su vez coincide con las estrofas correspondientes al mismo período musical (B). La misma situación la podemos detectar en "Amor, Summa Injuria", aunque en este caso el silencio sólo se corresponde con la organización de los períodos musicales. En "The Retreat", sin embargo, ocurre algo diferente. Así como los dos períodos y estrofas iniciales están separados por un silencio muy similar, es el último el que destaca por su brevedad, como ocurre también en "To Nellie" y "A Song of Consolation" por una parte, y "En Counsel" y "May-Day Song" por otra, quedando en estos últimos casos el silencio final anulado. Esta tendencia a reducir el tiempo de silencio vocal justo antes del último período musical (que suele coincidir con la última estrofa del poema) supone una precipitación del desarrollo hacia la recapitulación, a lo que la brevedad de la pausa contribuye. La frecuencia de aparición de este efecto nos hace suponer que es una técnica utilizada regularmente por el compositor.

El caso de "Home" es diferente. Este poema demuestra cómo, a pesar de la importancia del uso de la pausa para señalar unidades tanto poéticas como musicales, es posible producir este efecto de cambio sin que aparezca ningún silencio. Ya comentamos anteriormente (véase págs.149-151) la forma en que se marca la pausa entre la 1ª y 2ª estrofa. Cabe destacar sin embargo, el uso del silencio antes de dar paso a la coda del poema, silencio que ocupa 5 tiempos completos.

En la siguiente figura, y tras comprobar la relación de los silencios musicales con la división en estrofas y períodos de las canciones, representaremos el comportamiento de los silencios musicales en contacto con el verso, tal y como propusimos como segundo objetivo de este apartado. Partiendo de la relación existente entre la línea melódica y la desviación lingüística del poema, deducimos

que las pausas musicales, como elementos formales, deben conectar asimismo con la sintaxis del texto. Por lo tanto, vamos a analizar a continuación qué ocurre en la música en aquellos versos donde aparece explícitamente señalada una pausa lingüística a través de un signo ortográfico de puntuación, cuándo las pausas lingüísticas no coinciden con la división en versos, y si el silencio es un elemento utilizado en estos casos.

El cuadro está dividido en tres columnas. En la primera aparece el título del poema y los versos a analizar. La segunda columna corresponde al análisis sintáctico de cada verso. El signo (/) representa la pausa en el análisis sintáctico, mientras que el signo (//) indica la separación de los versos. En la tercera columna señalamos con un signo (+) los casos en los que la pausa lingüística coincide con una pausa musical y con un signo (-) los casos en los que esto no ocurre.

Título / verso	Estructura Sintáctica	Coincidencia pausas
IN SICKNESS AND HEALTH		
"Earth has no health, when health from you ... (v. 13)	Prop Princ / Prop Adv Cond	-
"... Ah, your nature surely cannot owe" (v. 19)	Exc / Suj + CC + V	+
"... a creature of an alien strain From force and fate, and unalied to pain" (v. 21-22)	SN [Det + Nuc + PosM ₁ (Prep + Det + PreM + Nuc // PosM _{1,1}) / Coord + PosM ₂	+
"Could you but meet their Master, little while Would lapse ..." (v. 23-24)	Prop Adv Cond / Prop Princ [Suj // V ...]	+
PARADISE REGAINED		
"But I, ah! I find entrance" (v. 14)	Conj + Voc / Aux + Suj + V + Od	+
"to search, sweet heart, for you" (v. 16)	V / Voc / Od	-
THE RETREAT		
"I live no more in the outer world, for me The rose is faded ..." (v. 1-2)	Or ₁ / Or ₂ [CC // Suj + Cop + Atr.]	+
"With sense, with dignity, nor fond nor mad" (v. 6)	Mod ₁ / Mod ₂ / Mod ₃	+

fig. 42 [Cont →]

Título / verso	Estructura Sintáctica	Coincidencia puntos
"No, nor a single thing to make me glad" (v. 8)	Exc / SN	+
"That is the world, ah friend, let us retire" (v. 13)	Or ₁ / Exc + Voc / Or ₂	+
"And listen to the winter; wailing wind!" (v. 16)	Coord. + V + Od [Mod ₁ / Mod ₂ + Nuc]	+
AMOR, SUMMA INJURIA		
"To make you love me. Well I know" (v. 2)	Prop Adv Fin / Or [CC + Suj + V]	+
"If judgement be pronounced on sin Hereafter, then shall I be lost" (v. 5-6)	Prop Adv Cond [Suj + V + CC ₁ // CC ₂] / Prop Princ	+
"At such a cost to you; ah me, how often ..." (v. 9-10)	... / Exc + Voc // CC	+
"... from my heart, without a sign" (v. 13)	CC ₁ / CC ₂	-
"Forgive me, dear, if you forgive" (v. 17)	Prop Princ / Voc / Prop Adv Cond	+
THE CATERPILLAR		
"Wither, wither do you crawl" (v. 2)	Adv Int / Adv Int + Aux + Suj + V	-
"You know not, yourself, methinks" (v. 3)	Prop Nom Suj [Suj + V / Mod Enf /] + Od + V	-
"There, with summer, you shall learn" (v. 9)	CC ₁ / CC ₂ / Suj + V	+
THE GIFTS OF THE GODS		
"Send us love and life! we clamour'd" (v. 3)	Prop Nom Od / Suj + V	-
"Soon we pray'd them 'Grant us calm!'" (v. 6)	CC + Suj + V + Oi / Od [Prop Nom Od]	+
"But they answer'd 'Pain is pleasure'" (v. 7)	Coord + Suj + V / Od [Prop Nom Od]	+
HOME		
"The soft appeal, the quick reply," (v.6)	SN ₁ / SN ₂	-
"Still more, may-be, the silent sense," (v. 7)	CC ₁ / CC ₂ / Suj	-
"... the silent sense of sympathy, when you art by" (v. 7-8)	Suj [Det + PreM + Nuc // PosM] / Prop Adv Temp	+
"These, these are home" (v. 9)	Suj / Suj + Cop + Atrib	-
COUNSEL		
"Wear not the rubies that I gave Like wine, aglow with lurid heats" (v. 1-2)	V + Od [Det + Nuc + Prop Rel ₁ (Rel + Suj + V // CC) / Prop Rel ₂]	+
"But diamonds; whiter than the wave" (v. 3)	Coord + SN [Nuc / Prop Rel]	+
"Austere, yet ardent purely shine" (v. 10)	Comp Pred ₁ / Coord + Comp Pred ₂ + CC + V	+

fig. 42 [Cont→]

Titulo / verso	Estructura Sintáctica	Coincidencia poemas
MAY-DAY SONG		
"Children, bringing wreaths, are singing" (v. 5-6)	Suj [Nuc / Prop Rel (V // Od)] V	-
"Come away! Come away!" (v. 7)	Or / Or	-
"Rills, no more by winter tangled" (v. 10)	SN [Nuc / Prop Rel]	-
"Come away! Come away!" (v. 14)	Or / Or	-
"Holt and hurst, to spring awaking" (v. 15)	SN [Nuc / Prop Rel]	-
"Birds, in rapturous roundelay" (v. 16)	SN [Nuc / Mod]	-
TO NELLIE		
"As once I asked (and not in vain);" (v. 2)	Or ₁ [CC + Suj + V / Or ₂]	-
"Thy face is fair, thine eyes are fond" (v. 5)	Or Cop ₁ / Or Cop ₂	-
"... far beneath, or far beyond" (v. 7)	CC ₁ / Coord + CC ₂	-
"Dwells she, who I would fain enfold" (v. 8)	V + Suj / Prop Rel	-
"Mock me no more, but let us wed!" (v. 13)	Or ₁ / Coord + Or ₂	-
"Come forth, come forth" (v. 14)	V + CC / V + CC	-
"No other way, when we are dead" (v. 15)	CC / Prop Adv Temp	-
A SONG OF CONSOLATION		
"Again, dear heart, we snatch an hour" (v. 1)	CC / Voc / Suj + V + Od	-
"From Time, who grudges bliss;" (v. 2)	Prep SN [Nuc / Prop Rel]	-
"Thy lips unfold, like morning flower" (v. 3)	Suj + V / CC	-
"Love's soft suffusion, stealing," (v. 6)	Suj / Prop Adv Mod	-
"Life's purposes, how vain" (v. 10)	Od / Exc	+
"Who so may preach, can never reach" (v. 13)	Suj [Prop Nom Rel] / V	-
A SONG		
"Love comes to all! when will he come to me?" (v. 1)	Or ₁ / Or ₂	-
"Let her be fair, and let her be tall" (v. 3)	Or ₁ / Coord + Or ₂	+
"Never mind! Let her seem fair, and fair must befall" (v. 8)	Or ₁ / Or ₂ / Coord + Or ₃	- / -
"Love, when you come to me," (v. 12)	Voc / Prop Adv Temp	-
"Let her be fair and let her be tall" (v. 14)	Or ₁ / Coord + Or ₂	+
"Love, be kind" (v. 16)	Voc / Cop + Atrib	-

fig. 42

Hemos recogido un total de 55 casos en los que aparece una pausa lingüística dentro del verso a causa de la organización sintáctica de éste. Del número total de ejemplos hemos marcado 23 ocasiones en las que la pausa lingüística coincide con la pausa musical y 32 ocasiones en las que no hay pausa musical. Esto supone algo más de un 40% de coincidencia de la pausa lingüística con la pausa musical. A continuación analizamos si es posible establecer alguna constante que determine la elección musical de la pausa en estas ocasiones.

El estudio de cada uno de los grupos anteriores revela ciertas coincidencias que pasamos a comentar. En primer lugar nos referiremos a los casos donde la pausa lingüística no tiene un silencio musical paralelo en la partitura. En estas ocasiones se produce alguna de las circunstancias siguientes. Por una parte, hay casos en los que el signo de puntuación separa dos partes de la oración u oraciones idénticas, poéticamente utilizadas como repeticiones o paralelismos formales internos al verso. Esto ocurre en 11 de las 32 ocasiones: en "Amor, Summa Injuria", v.13; en "The Caterpillar", v.2; en "Home", v.6, v.7 y v.9; en "May-Day Song", v.7 y v.14; en "To Nellie", v.5, v.7 y v.14; y, finalmente, en "A Song", v.4 y v.8.⁹ Relacionado de alguna manera con este grupo hay otro formado por aquellos casos en los que la pausa separa dos oraciones coordinadas o dos oraciones independientes dentro del mismo verso: "To Nellie", v.13, y "A Song", v.1 y v.8.

Por otra parte, están aquellos casos en donde la pausa aparece entre la proposición principal y una proposición subordinada o una de relativo (plena o con algún tipo de reducción), apareciendo tanto aquélla como cualquiera de éstas en el mismo verso. Esto ocurre en 11 de las 32 ocasiones: en "Sickness and Health", v.13; en "The Gifts of the Gods", v.3; en "May-Day Song", v.5-6, v.10,

⁹ Nos referimos en concreto a la segunda pausa que aparece en este verso y que separa a dos oraciones coordinadas mediante la conjunción copulativa *and* y de estructura paralela invertida, que además incluyen una repetición léxica. La otra pausa que aparece en este verso pertenece a un grupo comentado más adelante.

v.15 y v.16; en "To Nellie", v.8 y v.15; y, finalmente, en "A Song of Consolation", v.2, v.6 y v.13.

En cuatro ocasiones la pausa sirve para separar un elemento vocativo del resto de la oración: esto sucede en "Paradise Regained", v.16; en "A Song of Consolation", v.1 y en "A Song", v.12 y v.16. En dos casos las pausas rodean a un elemento parentético: "The Caterpillar", v.3 y "To Nellie", v.2. Finalmente, en "A Song of Consolation", v.3, la pausa separa un complemento circunstancial del resto de la oración.

Con relación a los casos en donde la marca de pausa lingüística coincide con la pausa musical observamos una serie de circunstancias que nos permiten agruparlos en cinco grupos de acuerdo con sus estructuras sintácticas. En primer lugar, siempre hay pausa musical coincidiendo con la cesura poética, como ya se comentó en el apartado anterior. Estos casos son: en "Amor Summa Injuria", v.2, "Counsel" v.3.

En segundo lugar, cuando una parte de la oración o de un sintagma aparece aislada en un verso distinto del resto de la oración o del sintagma al que pertenece. Esto sucede en seis casos: en "In Sickness and Health", v.23; en "The Retreat", v.1; en "Amor, Summa Injuria", v.6 y v.9-10; en "Home", v.8, y en "Counsel", v.2.

En tercer lugar, los silencios musicales separan vocativos, o exclamaciones iniciales (aunque éstas últimas también pueden aparecer sin pausa, como acabamos de comentar, aunque con menos frecuencia), como, por ejemplo, en "In Sickness and Health" v.19; en "Paradise Regained", v.14; en "The Retreat", v.8 y v.13; en "Amor, Summa Injuria", v. 17 y en "A Song of Consolation", v.10.

En cuarto lugar, la pausa aparece entre partes de la oración u oraciones coordinadas, a menudo con indicación de la partícula que indica la coordinación: "In Sickness and Health", v.22; "The Retreat", v.6 y v.16; "The Caterpillar", v.9; "Counsel", v.10 y "A Song", v.3 y v.14. En dos ocasiones la pausa sirve para

introducir un fragmento de estilo directo, como sucede en los versos 6 y 7 de "The Gifts of the Gods". En el verso 3 de este mismo poema, que también incluye un pasaje en estilo directo, las pausas lingüísticas y musicales no coinciden. Este contraste puede deberse a la inversión sintáctica que se produce en este último verso, donde el pasaje en estilo directo antecede a los elementos que lo introducen, mientras que en los versos 6 y 7 el orden de la oración no ha sufrido ninguna alteración.

Hasta el momento, en casi todos los casos a los que nos hemos referido, especialmente en aquéllos en los que las pausas lingüísticas y los silencios musicales no coinciden, se observa que la nota musical que coincide con la pausa lingüística va siempre acentuada. Asimismo, las notas posteriores al silencio musical están colocadas a contratiempo.

Por último, nos referiremos a la relación que podemos establecer entre la aparición de partes de introducción y recapitulación instrumental en la canción en las que la voz tiene marcado un silencio en la partitura. Como venimos demostrando hasta el momento, el silencio en la música vocal puede ser utilizado con diferentes propósitos. La introducción y la coda de la canción abren y cierran el discurso musical, pudiendo en algunos casos coincidir con la voz, y en otros, sobrepasando los límites del texto de la canción. A continuación observamos la estructura de las canciones de Albéniz con relación al uso de introducciones y codas musicales y cómo influye en los poemas de Money Coutts el uso de pausas iniciales y finales.

En el cuadro siguiente hemos representado aquellas ocasiones en las que hay introducción y coda musical en estas 12 canciones y aquéllas en las que no. En la primera columna aparece el nombre del poema al que nos referimos; la segunda columna corresponde a la introducción musical, marcada con un signo (+) en caso positivo y un signo (-) en caso de que no la haya, junto a esta columna aparecen el número de compases de introducción. En la siguiente columna hemos indicado aquellos casos en los que hay coda instrumental, marcados de la misma manera que hicimos en la introducción, un signo (+) en

las ocasiones en las que hay coda musical y un signo (-) en caso de que no la haya. Junto a ellos aparece el número de compases de coda final.

Título	Introducción		Coda	
"In Sickness and Health"	-		+	8 compases
"Paradise Regained"	+	2 compases	+	11 compases
"The Retreat"	-		+	10 compases
"Amor, Summa Injuria"	+	1 compás	+	4 compases
"The Caterpillar"	-		+	3.5 compases
"The Gifts of the Gods"	+	4 compases	+	4 compases
"Home"	+ ¹⁰	0.5 compases	-	
"Counsel"	-		+	2 compases
"May-Day Song"	-		+	2 compases
"To Nellie"	-		+	3 compases
"A Song of Consolation"	-		+	1.5 compases
"A Song"	+	2 compases	+	1 compás

fig. 43

Los datos recogidos en la figura 43 arrojan los siguientes resultados con relación al uso de la introducción y coda en las canciones mientras que se produce un silencio en la voz. En las doce canciones de Albéniz, sólo hay cuatro que tienen una introducción instrumental real, "Paradise Regained", "Amor, Summa Injuria" y "The Gifts of the Gods", más el caso de "Home", que, como se comenta en la nota 10 no se trata de una introducción propiamente dicha. En las siete

¹⁰ En este caso hemos optado por un signo positivo ya que la parte instrumental precede al inicio de la voz, aunque, a diferencia de todos los demás casos, no debe ser considerado una introducción como tal sino parte de la primera línea melódica, como ya comentamos ampliamente en las págs. 183 y sig.

restantes, la voz y el acompañamiento comienzan a la vez. No ocurre lo mismo en el caso de las codas finales. Todas las canciones, exceptuando "Home", presentan de uno a doce compases finales donde la voz reposa mientras el discurso musical recapitula.

Por otra parte, estos mismos datos indican que en aquellas ocasiones donde sí hay una introducción, el número de compases tiende a ser menor que en las codas instrumentales, de 1 a 4 compases, y siempre el número de compases de la introducción es inferior o igual al de la coda correspondiente, nunca mayor. En todos los casos, durante estas introducciones la parte musical afirma la totalidad que regirá la canción y a la que siempre se regresa al final. Las codas instrumentales merecen una consideración más detallada, ya que en ninguna ocasión se limitan a devolvernos al inicio (al silencio) a través de la reafirmación tonal, sino que poseen un cierto valor significativo, es decir, o se repite fielmente el tema inicial de la canción, como en el caso de "Counsel" o "The Caterpillar", o se repite instrumentalmente la idea equivalente a la música colocada sobre el último verso, es decir, la última frase musical (admitiendo alguna variación), como en el resto de los casos. En todas las ocasiones estas codas permiten al compositor, no sólo resolver el discurso musical según las normas de la armonía clásica, sino que, además, ejercen una función evocativa de ciertas partes de la canción que van unidas al texto poético.

A lo largo de estas páginas, hemos tratado de establecer algunas de las constantes que se pueden observar entre la función de los silencios musicales en las canciones de Albéniz y su relación con la distribución formal de los poemas de Money Coutts. Los datos recogidos en estos análisis nos permiten afirmar que: en primer lugar, existe una relación directa entre la organización en estrofas de un poema y el uso de silencios musicales en la forma canción, incluyendo factores como una diferencia de extensión, dependiendo de la organización de las estrofas en los períodos de las canciones, o la tendencia a reducir el valor del silencio conforme nos acercamos a la estrofa final o recapitulación de la canción, produciéndose por lo general un efecto de "precipitación" o sentido final en el

texto y en la música. En segundo lugar, y en lo que se refiere a la conexión entre el uso de las pausas musicales y la estructura sintáctica interna de cada uno de los versos, podemos concluir que la coincidencia de la pausa lingüística, representada por un signo de puntuación ortográfica, coincide en un 40% con el silencio musical, por lo que la relación no es tan clara. De todas formas, sí hemos observado ciertas relaciones entre algunas estructuras sintácticas y el uso o no de la pausa musical en estas 12 canciones, como, por una parte, el uso del silencio para marcar vocativos, oraciones (cesuras poéticas) o separar partes del verso que pertenecen a otras oraciones, y, por otra parte, la no aparición de la pausa entre partes de la oración idénticas o entre proposiciones principales y subordinadas cuando ambas aparecen en el mismo verso. De todas formas, creemos que no podemos concluir con una afirmación de carácter general acerca de esta relación, ya que hay numerosos casos que no responden a ninguno de los mencionados. Por último, en lo que respecta al uso de introducciones y codas musicales mientras que la voz descansa, hay una tendencia al uso de las codas con un valor de "significación" evocativa a través del uso de la repetición, frente a la tendencia a la supresión de introducciones, haciendo coincidir el inicio de la música con el inicio del texto poético.

4.7.5. Relación entre las indicaciones dinámicas de las canciones y la forma de los poemas.

En este apartado trataremos de analizar la relación entre la forma de los poemas de Money Coutts y las canciones a través de la función que desempeña el uso de indicaciones dinámicas en la música y la elección de la tonalidad. Las indicaciones dinámicas cumplen varios papeles en la partitura: indican el movimiento, el carácter y el matiz de la canción. A todos estos aspectos en función de su efecto sobre el texto poético nos referiremos más adelante. Con relación a la inclusión de la tonalidad dentro de este apartado, es necesario aclarar que, en primer lugar, tratándose la tonalidad del elemento más complejo de la música, creemos que hubiera resultado un tanto ingenuo por nuestra parte, incluir en un estudio de este tipo, un análisis monográfico sobre este aspecto dada

la amplitud del tema y las muchas explicaciones previas que un análisis así supondría en un trabajo de carácter parcialmente filológico. Hemos decidido, sin embargo, considerar las diferentes tonalidades sobre las que están escritas las canciones para observar si hay alguna relación entre las indicaciones dinámicas y la tonalidad de la canción como parte de la interpretación del poema sobre el que está construida, conscientes de que se trata de una pequeña parcela dentro del amplísimo campo del estudio de la armonía en el discurso musical.

Con los datos que presentamos más adelante esperamos obtener resultados que nos indiquen las constantes dinámicas que marcan la música de cada uno de estos poemas, así como la posible relación con la tonalidad de las canciones. En aquellos casos donde hay más de una indicación será posible establecer algún paralelismo con la forma del poema basándonos en la colocación de las mismas. Antes de dar paso al estudio de estos datos, también debemos mencionar que, en el campo de las indicaciones de movimiento que hemos recogido, *"el lenguaje musical también permite indicar el aumento o disminución progresiva de movimiento, el breve y súbito cambio, la suspensión de la regularidad del movimiento inicial, y por último, la regularidad de movimiento perdida"*. (Zamacois, 1990:130). El estudio completo de todas estas indicaciones en cada uno de los poemas podría suponer otra tesis diferente. Hemos optado por el estudio de las indicaciones de movimiento uniforme al tratarse éstas de las más generales con respecto a la interpretación que el compositor hace del poema desde un punto de vista formal. Sin embargo, a modo de ejemplo, hemos insertado en el texto del poema "In Sickness and Health" todas las indicaciones dinámicas señaladas en la partitura, colocándolas exactamente donde aparecen. Todas ellas están representadas entre paréntesis y en negrita. Las de movimiento (incluyendo todos los tipos ya mencionados) están indicadas en mayúscula, las indicaciones de matiz, en mayúscula cursiva, y las indicaciones de carácter en cursiva. Como se puede comprobar en la fig. 44, la elección de cada una de estas indicaciones supone una verdadera interpretación formal y de contenido del poema en cuestión.

"In Sickness and Health"

(ANDANTINO)

*(dolce PP)*¹¹ When you in sickness lie
No more the field is green nor blue the sky;*(PP)*
No more *(dolce)* invisible and lovely things
The forest haunt *(PP)* with songs and rustling wings,
5 *(PP)* Back from my stricken sense *(PP)* the world recedes
And *(dolce cantando)* beauty's garden is a patch of *(PP)* weeds.

P MA MARCATO, POCO RUBATO

Then can I hear in music's blithest tone
Nought but the closing **(POCO CRECENDO)** cadence of a moan;
(POCO SFORZANDO) Then can I joy no more in sound unheard
10 Save in the silence of the written word;**(RITARDANDO)**
The **(PPP A TEMPO)** melodies that once could charm my ear
Forbode **(POCO RITARDANDO)** some final dissonance of fear.
(dolce cantando) Earth has no health, when health *(PP)* from you is fled;
(cantando) No angel stands between the quick and dead;
15 *(dolcissimo)* The awful unity of life and death
Is sacramental in your labouring breath,**(SFORZANDO/POCO RITARDANDO)**.
(ppp dolcissimo) And as I watch you *(PPP)* I can hear Him call
(PP) Who is the king of nothing or of all. *(dolce cantando)*
But ah, your nature surely cannot owe
20 To that grim tyrant *(PP)* such an overthrow; *(poco agitato)*
You seem a creature of an alien strain *(poco crescendo)*.
From force and fate, *(ritardando/dolcissimo cantando)* and unallied to pain;
Could you but meet their Master, *(PP)* little while
Would lapse ere *(ritardando)* you had won him to *(ritardando)* a smile. *(dolcissimo)*

fig. 44

La figura siguiente está dividida en 5 columnas. La primera muestra el poema al que nos referimos. En la segunda columna representamos las indicaciones de movimiento uniforme en cada canción; en la tercera columna

¹¹ La *P* indica piano, es decir, suave. Conforme aumenta el número de *P*, aumenta la suavidad de la sonoridad.

aparece el ámbito sobre el que se mueve el matiz de la misma. En la cuarta columna señalamos las indicaciones de carácter y, por último, en la quinta columna indicamos la tonalidad de cada una de las canciones.

Título	Movimiento	Ambito	Carácter	Tonalidad
"In Sickness and Health"	Andantino	p/ppp	dolce cantando / dolcissimo caressant et doux	Fa m. / mod. / Fa m.
"Paradise Regained"	Andantino	pp/pppp	dolce / dolcissimo / cantando espressivo / caressant et doux / soto voce	La ^b M.
"The Retreat"	Andantino	mf/piano morendo	espressivo / soto voce / più dolce / cantando dolce	Do m. / mod. / Do m.
"Amor, Summa Injuris"	Allegretto non troppo	p/pp	dolce	Reb M.
"The Caterpillar"	Andantino non troppo mosso	p/ppp	dolce e legato / rall. e perdendosi	Sol m.
"The Gifts of the Gods"	Allegretto	pp/ppp	leggiero / sempre dolce	Fa M. / mod. / Fa M.
"Home"	Allegretto non troppo / Andantino / Allegretto/ Andantino / Quasi parlato	p/pp		Reb M.
"Counsel"	Andantino / A Tempo / Meno Mosso / Quasi Andante	p/ppp	dolce / poco agitato / morendo	Sib m.
"May-Day Song"	Allegretto	p/pp	legato / dolce	Mib M.
"To Nellie"	Andantino / Quasi Andante / Andante / Quasi Andante/ Andante	sempre p/pp	col. canto	Si m.
"A Song of Consolation"	Andante ma non troppo / Perdendosi / A tempo / Quasi Andante / A Tempo	sempre pp	dolce	Reb M.
"A Song"	Allegretto / A tempo	p/mf/l/ppp	sempre dolce / espressivo / leggiero / appassionato	Mib M.

fig. 45

A partir de los datos que hemos recogido en la tabla anterior, comentamos en primer lugar las elecciones del compositor con respecto a las indicaciones de movimiento uniforme en cada una de las canciones. En seis de ellas, la indicación es de *Andantino*, lo que quiere decir que el movimiento de la canción es pausado, entre *Moderato* y *Andante*. Estas son, "In Sickness and

Health", "Paradise Regained", The Retreat", "The Caterpillar", "Counsel", "To Nellie", "A Song of Consolation". Cuatro canciones están escritas con la indicación de *Allegretto*: "Amor, Summa Injuria", "The Gifts of the Gods", "May-Day Song", "A Song". Esto significa un movimiento más rápido que las anteriores, es decir, entre *Andante* y *Allegro*. Por último, debemos destacar aquéllas que presentan varias indicaciones de movimiento uniforme a lo largo de su desarrollo, pudiendo dividirse en dos grupos. Por una parte, las canciones en las que la variación oscila dentro del ámbito de *Andante*, y que ya hemos incluido dentro del primer grupo: "To Nellie" "A Song of Consolation" y "Counsel"; y por otra, las que presentan cambios de movimiento más acentuados como "Home".

A continuación comentamos cómo se distribuyen estos cambios de movimiento en las cuatro canciones a las que nos acabamos de referir. Los cambios de movimiento en "To Nellie" coinciden con los dos grandes períodos musicales en los que está dividida la canción, coincidiendo con cada dos estrofas del poema. Esto provoca dos efectos diferentes. Por una parte, la retención mediante una indicación de *ritardando e marcato* del tiempo inicial de cada uno de los dos períodos (1ª-2ª estr. / 3ª-4ª estr. del poema), coincidiendo con los versos 8 y 14, correspondientes al final de cada uno de estos períodos. El último verso de cada uno de los períodos tiene un indicación de *Quasi Andante*, o lo que es lo mismo, un incremento del movimiento. Por otra parte, hay una diferencia entre cada uno de los dos períodos, ya que el primero es un *Andantino* y el segundo *Andante*, lo que supone un incremento progresivo del movimiento paralelo al desarrollo de la canción.

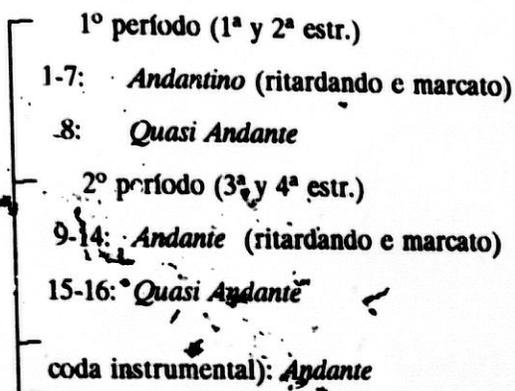


fig. 46

En "A Song of Consolation" ocurre algo semejante. La indicación inicial de la canción es *Andante ma non troppo*, y este movimiento se dilata al llegar al final del primer período de la canción coincidente con la primera estrofa del poema. Esto está indicado mediante un *Perdendosi*. El movimiento inicial se retoma durante todo el desarrollo de la canción hasta la coda final en la que tras una pequeña aceleración coincidente con el verso 14 del poema, *Quasi Andante*, se vuelve al movimiento inicial, *A tempo*. En esta ocasión la interpretación musical del poema a través de las indicaciones de movimiento indica cambios más sutiles y un movimiento más lento en general que en el anterior.

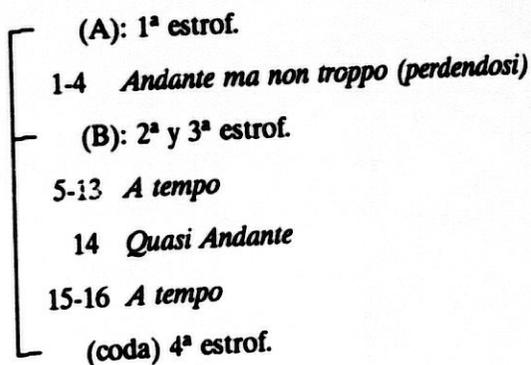


fig. 47

En "Counsel" las indicaciones de cambio coinciden estrictamente con la llegada al último período musical y comienzo de la última estrofa del poema. Sucintamente sería: *Andantino* (v.1-8 / período A y B de la canción) - *A Tempo* - *meno mosso* (v.9-10) - *Quasi Andante* (v.11-12). Este esquema de movimiento

indica por una parte, una regularidad mayor en que en los casos anteriores durante el desarrollo de la canción (y consecuentemente del texto poético), con un marcado aumento del movimiento conforme nos acercamos a la recapitulación.

Hemos dejado el caso de "Home" para comentarlo en último lugar, ya que esta canción es la que presenta una indicación más detallada y acentuada de los cambios de movimiento durante el desarrollo de la misma. Desde el ámbito de *Allegretto* hasta un *Andantino*. El siguiente esquema muestra donde ocurren los cambios de movimiento que acabamos de mencionar.

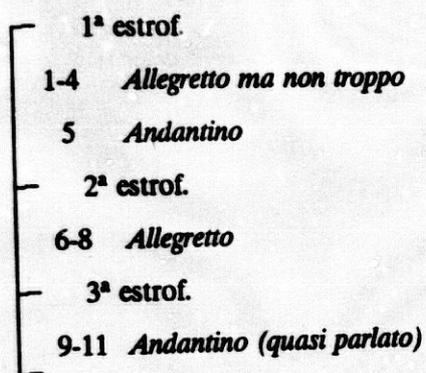


fig. 48

Como se puede observar en el esquema anterior, la organización del movimiento en esta canción es diferente a todas las demás. En primer lugar y como ya hemos dicho antes los cambios están más acentuados. En segundo lugar, las indicaciones coinciden estrictamente con la división formal de cada estrofa del poema. Y por último, al contrario de los otros casos donde se produce un aumento del movimiento conforme nos acercamos al final, en "Home" sucede lo contrario, tanto el paso de la primera a la segunda estrofa del texto, como de manera más marcada al final, los cambios se caracterizan por una retención del movimiento, llegando al *quasi parlato* en el último verso.

Con relación a las indicaciones de "Matiz", diez de las doce canciones están escritas dentro del ámbito de *piano*, con gradaciones dentro de éste, excepto "The

Retreat" y "A Song", donde hay indicaciones hasta *mf* y *f. Dolce*, el carácter más general de todas estas canciones, aparece indicado en once de las doce canciones. Nos llama la atención sin embargo, que en "To Nellie" la única expresión de carácter que encontramos es "*col canto*" (con el canto), sin que vaya acompañada de ninguna otra indicación.

Para concluir, resumimos a continuación las conclusiones en lo que se refiere a los cambios de indicación de movimiento señalados en la música y su relación con los poemas correspondientes a cada canción. En primer lugar, las indicaciones de movimiento en la música implican en general una interpretación personal del compositor en lo que respecta al ritmo interno del poema y la velocidad de lectura del mismo. En segundo lugar, hemos observado que el movimiento indicado para la mayoría de las canciones se encuentra dentro del ámbito de *Andante*, es decir, un movimiento suficientemente reposado como para permitir la inteligibilidad del texto poético. Consecuentemente, este tipo de indicaciones musicales pueden decidir la velocidad de interpretación facilitando como en este caso la comprensión del texto o impidiéndolo hipotéticamente si la indicación fuese de más velocidad. En tercer lugar, en estas doce canciones hay una tendencia a indicar un sólo movimiento ya que en ocho casos esto es así, otras tres oscilan dentro del ámbito de *Andantino*, y sólo una presenta cambios de movimiento más marcados. En cuarto lugar, según los casos en los que hemos estudiado los cambios de indicación de movimiento uniforme a lo largo de la canción, observamos una tendencia a hacerlos coincidir con las estructuras formales de ésta así como una tendencia a aumentar el movimiento progresivamente hacia el final del texto. Por último, decir que "Home", responde a un patrón diferente a todas las demás canciones como también ocurría en relación a otros de los aspectos comentados en ocasiones anteriores.

4.7.6. Relación entre las repeticiones musicales y la forma de los poemas.

En este apartado, nos proponemos, en primer lugar, determinar si los paralelismos léxico-sintácticos que aparecen en los poemas de Money Coutts

coinciden de alguna forma con la repetición de las frases musicales en la música de Albéniz; en segundo lugar, observar el uso de la repetición musical en las canciones de Albéniz para determinar cuál es su efecto principal sobre el texto de estos poemas.

Como primer paso para llevar a cabo el análisis, hemos distribuido todos los casos de paralelismo léxico-sintáctico en los poemas de Coultts en la figura 49 junto a otros datos tal y como describimos a continuación: en la primera columna señalamos los versos en cuestión; en la segunda columna señalamos el número de los compases sobre los que está colocado el texto; la tercera columna nos indica si existe paralelismo musical desde un punto de vista rítmico sobre el trozo de texto destacado en negrita (la repetición en sí), indicado con un +/-; y, por último, la cuarta columna nos informa de si existe algún tipo de paralelismo en la música desde el punto de vista de la altura de sonido, es decir si los intervalos musicales reflejan de alguna manera el paralelismo que hay en el texto poético.

Título / verso	Nº compás	Paralelismo rítmico	Paralelismo altura
IN SICKNESS AND HEALTH			
No more the field is green nor blue the sky (2)	2	-	+
No more invisible and lovely things (3)	3-4		
Then can I hear in music's blithest tone (7)	14	+	+
Then can I joy no more in sound unheard (9)	21		
PARADISE REGAINED			
The simple heart and simple mind (9)	22	+	-
From honest pleasure unconfined (11)	24-26	+	-
From honest love unloth (12)			

Título / verso	Nº compás	Paralelismo rítmico	Paralelismo altura
And there shall you be queen (13)	30		
But I, shall I find entrance too? (14)	33	-	-
THE RETREAT			
I find not there a single thing to praise (7)	18		
No, nor a single thing to make me glad (8)	20	+	-
AMOR, SUMMA INJURIA			
At such a cost; (8)	18		
At such a cost to you; ah me (9)	20	+	-
Some random lightning of unrest (14)	25		
Some folly or misword of mine, (15)	28	+	-
Forgive me for the wrong I did (1)	2-3		
Forgive me, dear! If you forgive (17)	34	+	-
THE CATERPILLAR			
There, with summer, you shall learn (9)	9		
Thence, with summer you shall leap (10)	10	+	-
Sip the flowers and kiss the sky. (12)	12		
Kiss the sky and sip the flowers. (16)	16	+	-
THE GIFTS OF THE GODS			
'Send us life and love!' we clamour'd (3)	9		
And they sent us, life and love. (4)	11	-	-
Soon they overfill'd .. (5)	14-16		
Soon we prayed them... (6)		-	-
HOME			
Home is not home when thou art gone (1)	2-3		
when thou art gone (5)	11	+	-
when thou art gone (11)	25	+	-

Título / verso	Nº compás	Paralelismo rítmico	Paralelismo altura
MAY-DAY SONG			
Come away! come away! (7)	11-14		
Come away! come away! (14)	31-32	.*	.
Come away! come away! (21)	44-48		
TO NELLIE			
For now thy spirit I adore (3)	6	+	.
To wed thy spirit I am fain (4)	8		
A SONG			
Love comes to all (1)	3		+
Love comes to all (7)	16	+	+
Love comes to all (12)	39		
Love, be kind! (2)	6	.	.
Love, be kind! (16)	60		
Let her be fair, and let her be tall! (3)	10-12	.	.
Let her be fair, and let her be tall! (15)	45-50		
Let her laugh merrily! (5)	13		
We shall live merrily! (10)	25	+	.
Let her laugh merrily! (17)	55		
Love, be kind! (6)	14	+	.
Love, be kind! (18)	60		

fig. 49

En la figura anterior hemos analizado un total de 21 casos de paralelismo en los poemas. En 15 ocasiones, la música repite la misma fórmula rítmica sobre el texto poético que se repite, mientras que en 6 ocasiones no lo hace. Sin embargo, sólo en tres ocasiones, la melodía utiliza la misma fórmula en los casos

donde aparece el paralelismo en el poema. Los datos, en nuestra opinión, muestran claramente la tendencia musical de Albéniz a reflejar a través de los esquemas rítmicos los paralelismos poéticos del texto de Money Coutts, mientras que la melodía parece no tener ninguna relación con los paralelismos del texto.

Sin embargo, en el caso de "Home" (marcado con un * en la fig.49) se advierte un fenómeno diferente. Mientras que la correspondencia del texto repetido "*when thou art gone*" está indicada con dos signos negativos, una misma fórmula musical idéntica a la que aparece colocada sobre el primer verso se repite a lo largo de toda la canción recordando al oyente esta idea de pérdida. En este sentido, creemos que es posible afirmar, que, en este caso, el análisis no refleja en su totalidad la fuerza de la repetición musical paralela a la repetición del texto poético, ya que, Albéniz, al repetir esta idea musical por medio del acompañamiento en lugares diferentes a aquéllos donde el texto se repite, aumenta el efecto repetitivo en vez de disminuirlo. (véase pág.183). Algo semejante se produce, aunque con menor intensidad, en los poemas "In Sickness and Health" (véase pág.163), "Amor, Summa Injuria" (véanse págs.172 y sig.), "The Gifts of the Gods" (véanse págs.189 y sig.) y "A Song" (véanse págs.200 y sig.).

Por lo tanto, podemos afirmar que la repetición musical, con relación a la repetición del texto, presenta dos usos diferentes: en primer lugar, aquellos casos en los que a través del ritmo la repetición musical refuerza la repetición del texto, y en segundo lugar, aquellos otros casos en los que, a través del ritmo y la melodía, la repetición musical refuerza una idea del texto en concreto en diferentes partes del desarrollo de la canción, sin que tenga que estar necesariamente correspondida por una repetición del texto. Esta última idea implica la capacidad autónoma de la música para expresar a través de los sonidos e interpretar un texto dentro del marco de la canción de concierto.

Capítulo 5. Del ritmo natural del poema al ritmo musical: cuestiones métricas.

5.1. Introducción.

El siguiente paso en nuestro trabajo, destinado a dilucidar las relaciones que es posible establecer entre los elementos formales de un poema y los elementos formales de la música, lo constituye un estudio del ritmo en la poesía y del ritmo en la música, prestando particular atención a los problemas que surgen cuando el patrón rítmico de un poema entra en contacto con la organización rítmica de la música en la forma canción de concierto. Antes de abordar dicho análisis, sin embargo, es preciso definir algunos términos y sentar las bases teóricas de nuestra discusión.

La primera cuestión que debemos plantear está relacionada con el concepto mismo de ritmo, ya que no existe una total similitud entre lo que habitualmente entendemos por ritmo en la poesía y en la música. Sin embargo, como veremos más adelante, pensamos que es posible elaborar una cadena unidireccional desde lo que entendemos por ritmo natural del discurso poético hasta los patrones métricos sobre los que se construye el poema, y de estos últimos, al ritmo musical al que se somete un poema cuando pasa a formar parte de la canción.

Este tratamiento nos obliga a la discusión del concepto tradicional de "pie métrico" en el que se organiza la poesía en lengua inglesa y el de "unidad de medida" (*measure*), término acuñado por Leech en 1969, ya que, a partir de las aportaciones de este autor, se puede afirmar que las bases para estudiar sistemáticamente la relación entre la métrica poética y el ritmo musical han sido establecidas.

Como en ocasiones anteriores, los análisis de la estructura métrica de los poemas y del comportamiento rítmico de las canciones serán realizados utilizando el corpus de canciones de Albéniz sobre poemas de Money Coutts en lengua inglesa. Por medio de estos análisis, esperamos obtener una serie de conclusiones parciales que ofrezcan respuesta a la siguientes preguntas: ¿cuáles son las

variaciones que sufre el patrón métrico de un texto poético al ser adaptado al ritmo musical? y ¿cuáles son las consecuencias interpretativas?

5.2. El ritmo en la poesía y el ritmo en la música: cuestiones terminológicas.

Antes de dar paso a una discusión más detallada sobre la relación entre la métrica poética y el ritmo musical, y de cómo ambos se funden en un único elemento en la forma canción de concierto, es necesario aclarar una cuestión terminológica que puede conducir a confusiones a lo largo de la discusión. Trataremos, por una parte, de los conceptos de **ritmo y métrica en la poesía**, y por otra, de **ritmo y métrica en la música**. Mientras que parece haber cierta polémica alrededor de la cuestión sobre si es posible identificar ritmo poético con esquema métrico, o si por el contrario, se trata de dos conceptos diferentes, las discusiones musicales son mucho más escasas.¹

Desde la perspectiva de trabajos en los que específicamente se trata la relación entre la lengua y la música, autores como Collingwood (1938), Brown (1944), Castelnuovo-Tedesco (1944), Langer (1953), Cone (1968), Ruwet (1972), McLaren (1983) o Meister (1987) incluyen en sus trabajos estudios u opiniones sobre el ritmo poético y su relación con la música. Según Brown (1948), uno de los autores que más espacio dedican a este tema, el ritmo poético y el ritmo musical están basados en un mismo principio: la división del "texto" en pequeñas unidades de medida que se repiten con la suficiente variación como para que no resulten monótonas y, por otra parte, con la suficiente regularidad para que se puedan percibir. Consecuentemente, la única tarea del investigador consiste en determinar cuál es la función de la métrica en la poesía y cuál en la música:

¹ Véanse con relación al estudio del ritmo poético Brik (1920), Bayer (1953), Cooper (1960), Chomsky & Halle (1968), Halle & Keysser (1971), Allen (1975), Bell (1977), Kiparsky (1977), Liberman (1977), Giegerich (1983), Hayes (1983), Turner & Pöppel (1983) y Barsch (1987).

Both musical and poetic meter are based on the same general principle: a short, easy pattern of time and accent is chosen for the basic unit and is then constantly repeated with sufficient variation to prevent monotony, but with sufficient uniformity to be easily perceived.

Most familiar music and poetry, however, are designed on the basis of meter -a more or less regularly repeating rhythmic pattern; and our principal problem is to determine the relationship between the use of meter in poetry and its rôle in music. (Brown, 1948:16).

Junto a esta clara división en pequeñas unidades, Brown apunta el tradicional concepto impresionista de ritmo poético, es decir, la sensación general que un poema produce al escucharlo: *Many people, I am sure, have had the experience of putting down a poem but hearing the "tune" continue. This "tune" I take to be the meter by supplying nonlinguistic counters* (Brown, 1948:17). Dicha sensación se debe, según este autor, a la distribución del esquema métrico del poema. Si bien esta afirmación responde a un número elevado de ejemplos pertenecientes a la poesía tradicional, quedan fuera de esta formulación todos los poemas escritos en verso libre, y que aún así, también producen esa sensación de continuidad que Brown describe. En estos casos, sin embargo, no es posible relacionar el ritmo del poema con el patrón métrico de éste, ya que no lo hay, al menos en lo que tradicionalmente se entiende por diferentes esquemas métricos.

La cuestión de si el ritmo poético está relacionado exclusivamente con el esquema métrico, o si, por el contrario, es necesario tener en cuenta otros factores, también ha sido objeto de estudio por parte de los lingüistas, con diversos resultados. Levin (1967) afirma que el ritmo de un poema está determinado, no sólo por el esquema métrico de un poema, sino también por todos aquellos elementos suprasegmentales implícitos a la lengua:

The rhythm is more than simply a realization of the meter; it is an amalgam of the meter and the particular suprasegmental features required by the sentences of the poem. (Levin, 1967:181).

Levin señala como *suprasegmental features* el acento, la altura de sonido y la entonación, todos ellos elementos que no están reflejados en el análisis del esquema métrico de un poema. Para este autor, el análisis métrico no es sino un esquema abstracto de periodicidad, sea cual sea el patrón métrico al que responde la lengua en cuestión: "*The metrical analysis is an abstract scheme of periodicity (syllabic, quantitative, accentual, or accentual-syllabic)*" (Levin, 1967:180). A partir de la teoría de Levin, es posible afirmar, en primer lugar, que el concepto de ritmo poético es más amplio que la descripción de la organización métrica del poema, por lo que, consecuentemente, las cuestiones surgidas a partir de la afirmación de Brown acerca de la sensación rítmica de un poema con relación al verso libre, quedan solucionadas. El verso libre se vale de elementos suprasegmentales propios de la lengua para crear su propio ritmo poético. Asimismo, si el ritmo poético no depende tan sólo de los esquemas métricos, no debe ser relacionado solamente con la notación rítmico-musical, sino que debe estudiarse junto con las expresiones de carácter y movimiento propias del lenguaje musical, es decir, las indicaciones que señalan los rasgos musicales equivalentes a los elementos suprasegmentales de la lengua.

Por último, otros autores no logran establecer una diferencia tan clara entre lo que se entiende por ritmo de un poema y por esquema métrico de éste. Lotz (1971) admite que los elementos suprasegmentales de la lengua pueden ser relevantes en la descripción rítmica de un poema en ciertas ocasiones, como la entonación en el caso de la poesía clásica griega, o los tonos, inherentes a la descripción de la lengua china. Sin embargo, este autor no plantea en ningún momento posibles diferencias entre ritmo poético y esquema métrico, considerando la métrica como el único elemento rítmico del poema:

In some languages, there are texts in which the phonetic material within certain syntactic frames, such as sentence, phrase word, is numerically regulated. Such text is called verse, and its distinctive characteristic meter. [...] Numerical regulation [of the text] can mean a strict determination of the occurrence of the syllables and, in some cases, also of certain prosodic features. (Lotz, 1969:135).

El concepto de ritmo dentro del ámbito de los estudios musicales no resulta tan conflictivo como en los estudios lingüísticos. En este caso, se trata tan sólo de diferenciar el concepto de **ritmo musical** y el de **métrica musical** desde un punto de vista teórico. Según la información que nos proporciona Zamacois (1990), el ritmo musical responde desde un punto de vista teórico a "*la relación que guardan las notas que se ejecutan sucesivamente*" y que además "*existe por sí mismo*". La métrica musical, sin embargo, se refiere a la forma en que este ritmo está organizado artificialmente. Este autor incluye dentro del ámbito del ritmo a la "figuración" (notas y pausas en general), y dentro del ámbito de la métrica otras indicaciones como la decisión del compás o las líneas divisorias.

Dado que los términos utilizados para designar los aspectos rítmicos son muy parecidos en la descripción de la lengua poética y en la música, a partir de ahora utilizaremos **esquema métrico** para referirnos a la organización silábica del verso; el **ritmo poético**, por lo tanto, será considerado una idea más global, en la que deben considerarse otros factores suprasegmentales de la lengua además de la distribución silábica y acentual del verso; el **esquema rítmico musical** equivale a la organización artificial del ritmo. Hemos evitado el término **métrica musical** por considerar que la similitud terminológica puede resultar equívoca.

5.3. Consideraciones preliminares: del ritmo natural de la lengua al esquema rítmico musical de la canción.

El tipo de análisis que vamos a realizar afecta a lo que hemos denominado en el apartado anterior organizaciones artificiales del ritmo, tanto en la poesía como en la música; es decir, el esquema métrico y el esquema rítmico musical respectivamente. Antes de llevar a cabo este análisis, dedicamos este apartado a ciertas consideraciones relacionadas con la doble alteración que un texto escrito en lengua inglesa sufre hasta que se ajusta al esquema rítmico-musical de una canción. El texto sufre una alteración inicial, en la que el ritmo natural de la lengua debe someterse al patrón métrico propio de los textos poéticos. En este primer estadio, puede ocurrir que se respete el ritmo natural de la lengua, o que

voluntaria o involuntariamente, el poeta altere el ritmo natural para ajustarlo al esquema métrico. La otra alteración ocurre cuando el poema se somete a un nuevo tratamiento del ritmo al convertirse en el texto de una canción, ya que debe por segunda vez adecuarse a otro patrón: el esquema rítmico-musical. Por lo tanto, si el proceso de adecuación del ritmo natural de la lengua a la música es un proceso doble, será necesario comprobar en el análisis, en primer lugar, las alteraciones que puede sufrir el ritmo natural de la lengua al someterse a un esquema métrico; y, en segundo lugar, qué soluciones aporta el compositor desde el ámbito del esquema rítmico musical a aquéllos casos en los que el ritmo natural del texto ha sido alterado por el esquema métrico del poema.

Este doble proceso de manipulación del ritmo natural de la lengua por una parte, tiene un carácter unidireccional, y por otra, debe respetar necesariamente el orden de alteración rítmica: **acento natural → esquema métrico → esquema rítmico-musical**. Sin embargo, la opinión de Castelnuovo-Tedesco (1944), cuestiona el proceso anterior al plantear si un texto en prosa podría adecuarse mejor al esquema rítmico de una canción que lo haría un texto poético de baja calidad:

To make verses is not necessarily to make poetry, especially musical poetry. Frequently, artistic prose, having a rhythm that is wisely and harmoniously disposed, gives a stronger suggestion to the musician than does a mediocre poem (and it presents no greater problems). (Castelnuovo-Tedesco, 1944:104).

Este tipo de composición musical supondría un salto en el análisis desde el ritmo natural al esquema rítmico-musical, reduciendo el proceso de adaptación a una sola alteración: **acento natural de la lengua → esquema rítmico-musical**. Señala Castelnuovo Tedesco que la clave del ritmo no se encuentra tanto en la organización métrica del poema como en la adecuada distribución del ritmo natural de la lengua.

La lengua inglesa posee una serie de características que facilitan la adecuación del texto a los esquemas rítmico-musicales. Castelnuovo-Tedesco atribuye a la lengua inglesa una serie de características fonéticas y rítmicas que la hacen especialmente susceptible de ser adaptada a la música; esto es debido, según su propia experiencia como compositor, a la profusión de sonidos sordos que la hacen transparente y receptiva al lenguaje musical. Por otra parte, también apunta la dificultad de distribuir adecuadamente el gran número de monosílabos alrededor de una correcta acentuación musical:

I have left English for the last, not because I consider it less musical, but, on the contrary, because I am surprised that its musicality is so often doubted.

To be sure, English does present some remarkable difficulties to the song writer. One, for example, is the great number of monosyllabic words, which it is difficult to distribute over a melody in an expressive fashion and, at the same time, with correct accentuation. But, on the other hand, it is perhaps just this -its very lack of "sonorous substance"- that lends English its charm, and makes it one of the most "spiritual" and transparent languages I know". (Castelnuovo-Tedesco, 1944:307).

Estas reflexiones sobre el ritmo natural de la posible adaptación de la prosa al género canción no son aplicables, sin embargo, al género canción de concierto, ya que la combinación poesía-música es intrínseca a este género.

5.4. El concepto de "pie métrico" frente al concepto de "unidad de medida".

Este apartado está dedicado a la discusión de dos de las teorías en las que se proponen los criterios para dar cuenta de la organización métrica de los versos escritos en lengua inglesa. El primer criterio gira en torno a la división tradicional del verso en pies métricos ("foot"). Es decir, pequeñas unidades binarias o ternarias donde se combinan una sílaba tónica y varias átonas para formar el pie métrico. De acuerdo con la definición de Leech (1969), se entiende por pie métrico: "*the unit or span of stressed and unstressed syllables which is repeated to form a metrical pattern*". Según este criterio, un verso puede estar formado por los

siguientes tipos de pies métricos: yámbicos, trocaicos, anapestos y dactílicos, respondiendo cada uno de estos tipos a la siguiente distribución de sílabas tónicas y átonas:

yámbico: x -

trocaico: - x

anapesto: x x -

dactílico: - x x

x: sílaba átona

-: sílaba tónica

El propio Leech (1969) propone una nueva hipótesis para organizar métricamente un verso, introduciendo un término que define esta unidad, *measure*, en sustitución de los tradicionales pies métricos. Como ya hemos señalado en otro lugar (véase pág.155, nota 3) en este trabajo traduciremos el término acuñado por Leech por "unidad de medida métrica". De acuerdo con la definición que este autor propone, se entiende por "unidad de medida métrica":

[A measure is] a unit which is usually larger than the syllable, and which contains one stressed syllable, marking the recurrent beat, and optionally, a number of unstressed syllables. (Leech, 1969:105).

De acuerdo con esta cita, "la unidad de medida" está compuesta por una sílaba tónica al principio de la unidad que marca el acento principal, y opcionalmente un número teóricamente indeterminado de sílabas átonas, aunque, a partir de cuatro de ellas, el ritmo deja de hacerse perceptible: *[each unit] which begins with a stressed syllable, corresponding to the musical downbeat. A number of unstressed syllables varying from nil to four can occur between one stressed syllable and the next.* (Leech, 1969:106).

La organización rítmica a través de las "unidades de medida" es aplicable, no sólo a la estructura métrica de la poesía en lengua inglesa, sino también a la prosa, dado que se trata de un concepto que define en general el comportamiento

rítmico de esta lengua, basado en el concepto de isocronismo, o lo que es lo mismo, la organización rítmica de la lengua en segmentos que de alguna manera (psicológicamente) tienen la misma duración frente a lenguas de estricta organización silábica como el español o el francés.

Las dos teorías expuestas, el análisis del verso en pies métricos por una parte, y en unidades de medida por otra, presentan una serie de importantes diferencias. En primer lugar, y fundamentalmente, mientras que la sílaba acentuada puede ocupar cualquier posición dentro de un pie métrico, la sílaba acentuada de cada unidad de medida está siempre colocada sobre la primera sílaba de cada unidad, marcando el espacio entre cada uno de los acentos del verso, o, lo que es lo mismo, "*marks the recurrent beat*" tal y como señala Leech (1959:105). Consecuentemente, mientras que la división tradicional en pies métricos conlleva una distinción entre aquellos que comienzan por sílabas tónicas y aquéllos que comienzan por sílabas átonas, esta división queda suprimida en la teoría de las "unidades de medida" ya que todas comienzan por sílabas acentuadas. En segundo lugar, mientras la clasificación de un verso en pies métricos recoge hasta un máximo de tres sílabas en cada pie, la "unidad de medida" puede albergar teóricamente un número indeterminado de sílabas, si bien el ritmo se diluye conforme aumenta la distancia entre las sílabas acentuadas. Para clasificar un verso atendiendo al número de "unidades de medida" por el que está formado se utiliza la tradicional división en versos: "*monometer, bimeter, trimeter, tetrameter, pentameter o hexameter*" (Leech, 1969:105), según el verso esté dividido en una, dos, tres, cuatro, cinco o seis "unidades de medida".

El hecho de que todas las "unidades de medida" empiecen por sílaba tónica plantea una serie de problemas, ya que, el criterio que permitía distinguir entre pies yámbicos y trocaicos, por una parte, y pies anapestos y dactílicos, por otra, desaparece; o lo que es lo mismo, tal y como hemos definido hasta ahora "unidad de medida métrica" no es posible comenzar un verso con una sílaba átona. Para solucionar este problema, se introduce un concepto inexistente anteriormente en la división tradicional de los versos: la anacrusa ("anacrusi"). Este término

responde, al igual que lo hace en el lenguaje rítmico musical, a la aparición de una sílaba o sílabas iniciales no acentuadas, que completan la última "unidad" de medida del verso, (que suele estar compuesto por la sílaba tónica más los silencios correspondientes a las sílabas en anacrusa). Para la teoría de la música, la anacrusa responde a la aparición de una nota o notas débiles que preceden al primer acento o tiempo fuerte de compás. Estas notas completan la unidad en el último compás con las partes de silencios correspondientes a los valores de la anacrusa.

Como se puede comprobar, ambas definiciones son prácticamente idénticas. De acuerdo con la teoría de las "unidades de medida", el problema que surge por la obligatoria colocación de la sílaba tónica sobre la primera sílaba de la unidad se soluciona mediante la introducción del concepto de anacrusa. La representación gráfica muestra un cambio de colocación de la barra de separación entre las unidades:

pie yámbico: X - / X - / X - / X -
 Un. de med. X / - X / - X / - (anacrusa)

pie trocaico: - X / - X / - X / - X
 Un. de med. - X / - X / - X / - X

pie anapesto: X X - / X X - / X X - /
 Un. de med. X X / - X X / - X X / - (anacrusa)

pie dactílico: - X X / - X X / - X X /
 un. de med. - X X / - X X / - X X /

Por último, nos ocuparemos de la noción de silencio, a la cual ya nos hemos referido anteriormente. La inclusión del concepto de silencio es otra diferencia relevante en la teoría de la organización métrica de un verso en "unidades de medida". Según Leech (1969), el silencio, tal y como hemos visto en los comentarios referidos a la anacrusa, pasa a formar parte de la organización

métrica, pudiendo aparecer en el lugar de cada una de las sílabas para completar la unidad de medida.

La división de los versos en unidades de medida representa un acercamiento entre la organización métrica de un poema y la organización del ritmo musical. Como trataremos de demostrar a continuación, pensamos que el concepto de "unidad de medida" y el de compás musical son prácticamente idénticos.

5.5. La relación entre el esquema métrico de un poema y el esquema rítmico-musical.

Antes de dar paso a la comparación entre lo que entendemos por unidad de medida y compás musical, debemos definir qué es un compás musical. El tiempo en la música se divide en unidades de medida llamadas compases. El compás musical es la medida que se toma como unidad para dividir una obra en fragmentos de igual duración, representados en la partitura por barras verticales entre ellos, llamadas líneas divisorias. Estas unidades parten de la división binaria, ternaria o cuaternaria del tiempo, y están organizadas en torno a un complejo sistema de diferentes medidas, en el que todas ellas parten de tres compases básicos de dos, tres, o cuatro tiempos: los compases $2/4$, $3/4$, ó $4/4$.

Para interpretar las fracciones que acabamos de representar y que corresponden a los compases básicos, debemos tener en cuenta que, en primer lugar, una nota negra (\blacktriangledown) vale un tiempo de compás,² una nota blanca (\circ) vale dos tiempos, y una nota redonda vale cuatro tiempos (\bigcirc); en segundo lugar, la primera parte del quebrado corresponde al número de figuras (negras, blancas, redondas...) que forman el compás y la segunda parte a la nota que ocupa todos los tiempos de éste. Así pues, un compás de $4/4$ se interpretaría como "cuatro tiempos de redonda", es decir, un compás de cuatro tiempos en el que la figura

² "Tiempo", en teoría musical, responde a cada una de las partes en las que se puede dividir un compás. Cada "tiempo", a su vez, se puede dividir en "partes".

de máxima duración es la redonda, un $2/4$ sería "dos tiempos de redonda", o, un compás de dos tiempos en el que la figura de máxima duración es la blanca, y, por último un $3/4$ "tres tiempos de redonda", o, lo que es lo mismo, tres negras, en donde la figura máxima es una blanca con puntillo (♩).³ Con respecto a la acentuación de los compases, debemos señalar que en un compás cuaternario se acentúa el primer tiempo del mismo y que el tercero es más fuerte que el segundo y que el cuarto; que un compás binario se compone de un tiempo fuerte (el primero), y uno débil (el segundo); y por último, que un compás ternario se compone de un primer tiempo fuerte, un segundo débil y un tercero semi-fuerte.

Todo lo mencionado anteriormente plantea una serie de paralelismos, entre el sistema métrico de un poema organizado en unidades de medida y el sistema rítmico musical. De hecho, de acuerdo con la definición de compás musical que acabamos de presentar, creemos que es posible afirmar, tal y como adelantábamos en el apartado anterior, que la unidad de medida en el ámbito de la métrica poética y el compás musical son conceptos similares. En ambos casos, el tiempo en abstracto se organiza en unidades similares entre sí que se repiten, tomando como punto de referencia la distancia entre cada una de las sílabas tónicas en el caso de la poesía y el acento principal del primer tiempo de compás en el caso de la música. Asimismo, estas dos organizaciones del ritmo implican la acentuación de la primera sílaba o tiempo de la unidad, e incluso se puede establecer un cierto paralelismo entre la noción de acento secundario y el de tiempo semi-fuerte de compás. Por último, los dos recogen de forma idéntica la idea de "anacrusa" y "silencio". Esta similitud es aplicable tan sólo en los casos de lenguas con estructuras rítmicas no silábicas, como es el caso de la lengua inglesa. Leech, cuando señala la conveniencia de comparar el sistema métrico inglés con la música, sugiere explícitamente la analogía entre unidad de medida métrica y compás que acabamos de comentar:

³ El puntillo sirve para añadir al valor original de la nota la mitad de su valor. Así pues, la blanca con puntillo ocuparía tres tiempos, dos de la nota blanca más la mitad, un tiempo más.

As the rhythm of English is based on a roughly equal lapse of time between one stressed syllable and another, it is convenient, taking the comparison with music further, to think of an utterance as divided into "bars" or (as I have already called them) *measures*. (Leech, 1969:106; énfasis añadido).

Sin embargo, algunas cuestiones surgen a partir de esta comparación que merecen ser comentadas. Si bien, tanto la unidad de medida métrica como el compás musical indican una división temporal organizada en uno, dos, tres, o cuatro sílabas o tiempos respectivamente, debemos tener en cuenta que, mientras cada tiempo de compás indica una misma duración, no es posible determinar lo mismo en el poema, ya que cada una de las sílabas que forman la "unidad de medida métrica" no tienen la misma duración por motivos fonéticos.

Asimismo, dividimos las sílabas de una "unidad de medida métrica" a partir, principalmente, de presupuestos **enfáticos**, frente a la división de los tiempos de compás, la cual, principalmente está hecha a partir de principios de duración. Los valores de las notas musicales que forman un compás están estrictamente organizados temporalmente, es decir, existen diferentes valores de nota cuya combinación produce diferentes ritmos. La sílaba de una "unidad de medida" no dispone de ese valor y por lo tanto, son todas iguales, aunque debemos tener en cuenta las diferencias de cantidad en las sílabas inglesas, en particular el hecho de que las sílabas acentuadas tiendan a ser más largas que las no acentuadas.

Por lo tanto, cuando superponemos un esquema métrico a un esquema rítmico musical, no resulta tan importante el valor de la nota sobre la que está colocada la sílaba acentuada con relación a la duración de la sílaba en sí, tanto como su posición con respecto a la barra de compás o división de la unidad de medida respectivamente, las cuales determinan el grado de acentuación de las notas y la sílabas según su posición respecto a ésta. Por ejemplo: una unidad de medida rítmica formada por cuatro partes o sílabas podría ser interpretada como un compás de cuatro tiempos (digamos un 4/4) cuyo ritmo se repite hasta el final manteniendo el siguiente esquema:



fig.50

Se podría decir entonces que el concepto de sílaba engloba dos ideas rítmicas diferentes: por una parte, lo que sería equivalente a un tiempo o división del compás ya que a cada sílaba le corresponde un tiempo, y por otra parte, recogería la idea de "nota" o valor temporal del que se compone el compás, en este caso, un sólo valor representado en la sílaba. Por el contrario, en el sistema rítmico musical hemos definido al menos cuatro valores diferentes, y lo cierto es que se pueden seguir subdividiendo los tiempos de un compás, estando establecidas las notas para representar esas subdivisiones. Por ejemplo, si dividimos una nota negra en dos partes obtenemos una corchea (♩), esta puede a su vez ser subdividida sucesivamente en semicorcheas, fusas y semifusas, pudiendo así definir una porción de tiempo muy pequeña.

De todo esto, surge la pregunta que trataremos de contestar a través del análisis del corpus de las doce canciones de Albéniz: ¿es posible afirmar que todas las partes de una unidad de medida métrica representan realmente el mismo valor temporal? Deberemos pues comprobar si la división métrica es sólo una organización alternante y enfática (tónica-átona) o si además la alternancia de un patrón métrico repetitivo y fijo implica una duración temporal como ocurre en el compás musical. En este último caso, el valor temporal de la sílaba tónica duplicaría el de la sílaba átona. A través del estudio y análisis de las doce canciones de Albéniz trataremos de obtener resultados que den respuesta a estas preguntas.

5.6. Análisis de casos

A continuación, hemos representado cada uno de los poemas señalando el esquema métrico junto a los valores rítmicos sobre los que van representados

Nought but the closing cadence of a moan;

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♫ | ♫ ♪ ♫ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

Then can I joy no more in sound unheard

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

10 Save in the silence of the written word;

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

The melodies that once could charm my ear

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Forbode some final dissonance of fear.

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

Earth has no health, when health from you is fled;

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

No angel stands between the quick and dead;

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

15 The awful unity of life and death

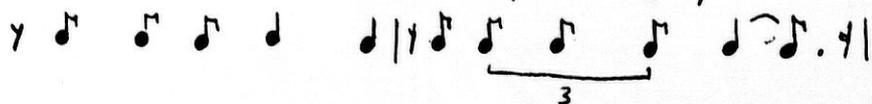
x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Is sacramental in your labouring breath,

x / - x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

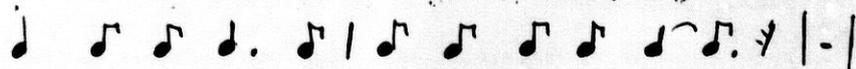
And as I watch you I can hear Him call

x / - x / - x / - x / - x / -



Who is the king of nothing or of all.

x / - x / - x / - x / - x / -



But ah, your nature surely cannot owe

x / - x / - x / - x / - x / -



20 To that grim tyrant such an overthrow;

x / ; x / - x / - x / - x / -

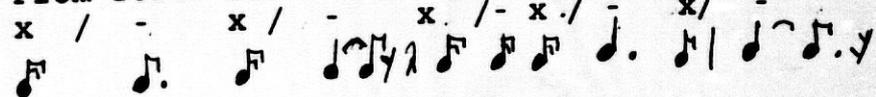


You seem a creature of an alien strain

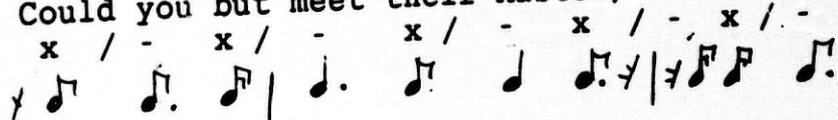
x / - x / - x / - x / - x / -



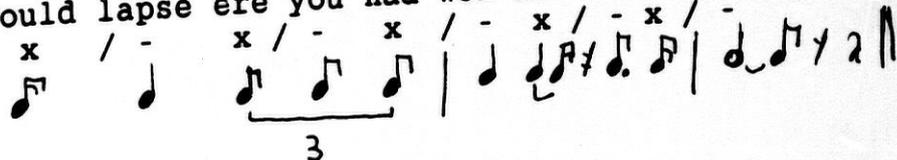
From force and fate, and unallied to pain;



Could you but meet their Master, little while



Would lapse ere you had won him to a smile.



Este poema presenta una estructura métrica completamente regular. Está formado por veinticuatro versos divididos en cinco "unidades de medida" cada

uno, excepto el primero del poema, el cual está dividido únicamente en tres. Desde el punto de vista rítmico-musical, la canción está construida sobre un compás de 4/4, es decir, un compás de cuatro tiempos en el que cada uno de ellos equivale a una nota negra. La última sílaba de cada verso está siempre acentuada métricamente. Desde el punto de vista musical esta acentuación corresponde en todos los versos a la colocación de esta última sílaba sobre tiempo o parte fuerte de compás, y, sobre notas de valor superior a las que le preceden. Los valores rítmicos utilizados en el esquema rítmico-musical suelen representar valores de duración pequeños, por lo que se produce un efecto de agilidad que está incrementado por el uso de pequeñas pausas internas.

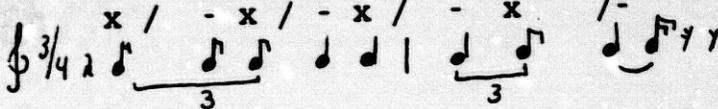
La regularidad métrica supone una alteración del acento natural en algunas ocasiones. En estos casos, el esquema rítmico de la canción respeta el acento natural; así, aunque la primera "unidad de medida" de cada verso está compuesta por una anacrusa métrica, ésta última no se respeta rítmicamente en la canción. Los ejemplos siguientes corresponden a los casos en los que se produce esta alteración en el esquema métrico:

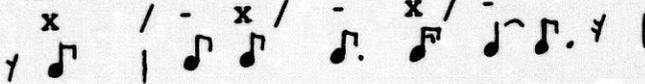
v.5	Back from	(x -)
v.7	Then can	(x -)
v.8	Nought but	(x -)
v.9	Then can	(x -)
v.10	Save in	(x -)
v.13	Earth has	(x -)

A pesar de que el esquema rítmico de la canción no respeta las anacrusas métricas, la sílabas en anacrusa suelen ir colocadas sobre parte débil del compás. Esta colocación suaviza el acento de la nota, aunque no se trate de una anacrusa o contratiempo propiamente dicho. Por otra parte, esta primera sílaba, métricamente en anacrusa, puede estar representada por un valor equivalente hasta a un tiempo completo de compás, lo cual contrasta con el efecto que el ritmo métrico del poema pretende conseguir.

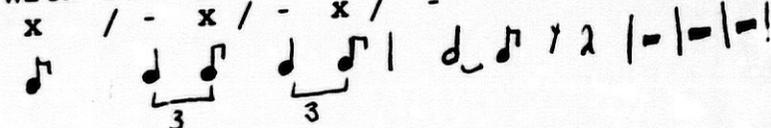
Una figura rítmica que se utiliza con frecuencia en esta canción es el tresillo musical.⁴ Esta figura aparece concretamente en los versos 16, 17 y 24. En el verso 16 es utilizado como recurso rítmico para solucionar problemas relacionados con la inadecuación del esquema métrico al ritmo natural del verso, en particular, la colocación de dos sílabas métricas sobre una palabra de tres sílabas naturales. Mediante el uso del tresillo, se respeta musicalmente la licencia métrica desde el punto de vista de la duración, y a su vez, se logran mantener las tres sílabas naturales del verso. Este no es el uso dado a los otros dos tresillos, ya que en estos casos, están colocados sobre tres sílabas métricas: "can hear him" (v.17) y "ere you had" (v.24), por lo que el único efecto rítmico que produce el tresillo consiste en asimilar la duración métrica de las tres sílabas, además de un efecto de énfasis que produce un cambio rítmico puntual.

5.6.2. "Paradise Regained"

There is a garden somewhere set,
 x / - x / - x / - x / -


Where singing birds abound
 x / - x / - x / -


And plashing founts the marble fret
 x / - x / - x / - x / -


With soft persistent sound
 x / - x / - x / -


⁴ "Se da el nombre de tresillo a una agrupación de notas, con un 3 encima o debajo, cuyo valor total es el de las tres figuras iguales, las cuales, por razón del 3 que señala el grupo, pasan a valer lo que dos naturales de la propia clase". (Zamacois, 1990:37).

5 Sorrow and sighing thence shall flee,

x / - x / - x / - x / -
12 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

And none shall there intrude,

x / - x / - x / -
♪ ♪. ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Save those who by simplicity

x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Have won beatitude.

x / - x / - x / -
♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
3

The simple heart and simple mind,

x / - x / - x / - x / -
♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

10 Sincere in trust and troth,

x / - x / - x / -
♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

From honest pleasure unconfin'd

x / - x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

For honest love unloth,

x / - x / - x / -
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

And there shall you be queen;

x / - x / - x / -
11 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
3

But I, shall I find entrance too?
 x / - x / - x / - x / -
 ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

15 Or must I roam eternity,
 x / - x / - x / - x / -
 ♩ | ♩ ♩ ♩ . ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

To search, sweet heart, for you?
 x / - x / - x / -
 ♩ | ♩ . ♩ | ♩ . ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

Este poema está compuesto por dieciséis versos divididos en tres y cuatro "unidades de medida" alternantes. Los versos 12-13 y 14-15 ofrecen una variación en el orden de las "unidades de medida" ya que se repiten dos versos de 3 unidades métricas más dos versos de 4 unidades seguidos. La canción está escrita sobre un compás de 4/4. Todos los versos del poema comienzan con anacrusa métrica, la cual está recogida en el esquema rítmico de la canción mediante la introducción de pequeños silencios iniciales sobre parte fuerte de compás o mediante el uso de notas con un valor inferior a la primera sílaba acentuada colocadas en parte débil de compás. Todos los versos terminan sobre sílaba tónica, que también está representada musicalmente mediante el uso de notas de valor superior (excepto en el verso 8) o mediante la colocación de la sílaba sobre los tiempos fuertes del compás, (esto se debe a que la estructura sintáctica del poema no admite una pausa muy definida en este caso).

En este poema, el acento natural de la frase se altera en varias ocasiones en beneficio de la regularidad métrica:

- v.1. There is a garden somewhere set
- v.5. Sorrow and sighing thence shall flee
- v.7. Save those who by simplicity
- v.14. Shall I find entrance too?

Albéniz opta por varios recursos rítmicos para resolver estas alteraciones. En el verso 1, el compositor recurre a los ya comentados tresillos, acercándose al ritmo natural del verso sin que por ello se destruya la estructura métrica del poema. Este tresillo va sobre un segundo tiempo del compás (débil), logrando así posponer el primer acento rítmico hasta *garden* (colocado sobre una nota negra en el primer tiempo de compás). De esta forma, mediante el efecto de suavidad rítmica que produce el tresillo, unido a su colocación sobre parte débil del compás, se logra la adaptación a las dos acentuaciones: al ritmo natural del verso y a la estructura métrica del poema. Por el contrario, en los otros tres casos donde el ritmo natural se ve alterado por el esquema métrico, el ritmo musical no logra solucionar el conflicto optando por la regularidad del esquema métrico del poema. Otro caso de alteración del ritmo natural aparece en los versos 11 y 12. En esta ocasión, la aiteración viene provocada por la adaptación musical, ya que el esquema métrico y el ritmo natural coinciden. En ambas ocasiones, Albéniz altera el acento de una misma palabra, "honest".

Con respecto a la colocación de los cuatro versos que rompen la regularidad del poema (12-13 y 14-15), parece estar relacionado con aspectos sintácticos y formales del texto.

12. For honest love unloth

S.Pre. [Prep. + SN (premod. + Nucleo)] + V (Part.)

13. And there, shall you be queen.

Coord. + CC. + Aux. + Suj. + Cop. + Atr.

14. But I, shall I find entrarce too?

Conj. Adv. + Voc. + Aux. + Suj. + V + OD + CC.

15. Or must I roam eternity?

Conj. Distrib. + Aux. + Suj. + V + OD

Mientras que el análisis de los versos 12-13 no parece revelar ninguna relación entre su estructura sintáctica, los versos 14-15 presentan un estructura sintáctica muy similar entre sí, así como una relación semántica marcada en el texto por las coordinaciones que introducen la oración: *But I, shall I | Or must I*. Podemos justificar la primera alteración tan sólo porque es necesaria para que se pueda producir la segunda, la cual resulta relevante por su colocación, ya que estos versos forman parte de la conclusión final del poema, y por el paralelismo sintáctico entre los dos versos.

5.6.3. "The Retreat".

I live no more in the outer world; for me

x / - x / - x / - x / - x / -

The rose is faded and the wine-cup dry;

x / - x / - x / - x / - x / -

Not that I fall to vainer apathy,

x / - x / - x / - x / - x / -

Nor sated with false pleasure vainly sigh

x / - x / - x / - x / - x / -

5 But having proved the world in all its ways,

x / - x / - x / - x / - x / -

With sense, with dignity, nor fond nor mad,

x / - x / - x / - x / - x / -

I find not there a single thing to praise,

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes and rests.

No, nor a single thing to make me glad

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes and rests.

A staggering drunken animal I see,

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.

10 Careering o'er bare mountains and bare plains,

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes and rests.

Intent upon its own absurdity,

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes and rests.

And loving pleasure only for its pains

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes and rests.

That is the world; ah, friend, let us retire

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes, eighth notes, and triplets.

Into the spacious chamber of our mind

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes and rests.

15 To sit and talk before the cozy fire

x / - x / - x / - x / - x / -
Musical notation: quarter notes and rests.

And listen to the winte(r), wailing wind!
 x / - x / - x / - x / - x / -
 7 ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ |

El poema está compuesto por dieciséis versos divididos en cinco "unidades de medida" cada uno. Todos ellos comienzan en anacrusa métrica. El esquema es completamente regular. La canción está escrita sobre un compás de 3/4, es decir un compás ternario en el que cada tiempo equivale a una figura negra. Todas las terminaciones métricas del verso están colocadas sobre la sílaba tónica y tienen una correspondencia rítmica en la partitura a través de la colocación de dichas notas sobre tiempo o parte fuerte de compás y mediante el uso de notas de valor superior a las anteriores. Se observan sin embargo algunas excepciones, como los versos 9, 11, 12 y 13, en donde la última sílaba del verso, sílaba tónica, o está colocada sobre la última e del compás de cuatro tiempos que es la más débil del compás, o está representada por un valor de nota igual o inferior a la anterior.

En los dos primeros casos, versos 9 y 11, la corta duración del valor de la nota sobre la que está colocada la última sílaba tónica del texto se ve compensada por su colocación en el compás musical. En ambas ocasiones la última sílaba aparece sobre el primer tiempo del compás, la más fuerte de las cuatro (véase pág. 266). Por otra parte, en el verso 12 observamos el fenómeno contrario: si bien la última sílaba tónica del verso se encuentra colocada sobre el cuarto tiempo del compás, es decir, el más débil, la nota correspondiente a dicha sílaba es por un lado, de mayor duración a todas las anteriores en el verso (corchea con puntillo + silencio de semicorchea) lo que contribuye a destacar esta última sílaba aunque esté escrita en tiempo débil. Por otro lado, todas las demás notas correspondientes a ese verso además de tener menor valor, también son idénticas entre sí (corcheas), lo cual también contribuye a destacar la única de ellas que es diferente, la última sílaba tónica del verso. En el verso 13, la debilidad de la tónica final puede estar conectada con la estructura sintáctica del poema, ya que se trata del verbo principal de la oración que rige al complemento circunstancial

del verso 14, y que por lo tanto, no admite una pausa desde el punto de vista de su estructura.

El acento natural del poema se ha perdido en beneficio de la regularidad del esquema métrico, dando lugar a frecuentes ejemplos en los que ambos esquemas no coinciden. En el verso 8 el acento natural se pierde por completo en la primera "unidad de medida":

v.8.- No, nor a single thing to make me glad (a. natural)

No, nor a single thing to make me glad (a. métrico)

Sin embargo, el lenguaje musical posee recursos rítmicos que permiten evitar que, al cambiar de lugar la primera sílaba tónica del verso, se produzca una consecuente reacción en cadena que altere el resto de la acentuación del verso. Este primer acento métrico del verso queda reflejado en la partitura mediante la colocación sobre parte fuerte de compás e incluso, mediante la pequeña pausa que le sigue (equivalente ortográficamente a la coma del texto). Esta pausa sirve además para retomar el tiempo fuerte donde pueda aparecer colocada la segunda sílaba. Así pues, al optar el esquema rítmico musical por la acentuación natural del verso, se recogen ambos criterios de acentuación (el acento natural y el esquema métrico) ya que el primero en este caso es el más completo.

En el verso 9, el ritmo natural está alterado a causa de una asimilación silábica en la que una palabra de tres sílabas es tratada métricamente como bisílaba:

v.9.- A stag/gering drunken animal I see (a. natural)

A stag/gering drunken animal I see (a. métrico)

El poeta hace uso de una licencia poética que le permite dividir *staggering* en tan sólo dos sílabas, *stag-gering*, mientras que, de acuerdo con el ritmo natural,

5 If judgement be pronounc'd on sin
x / - x / - x / - x / -
♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Hereafter, then shall I be lost,
x / - x / - x / - x / -
♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Because your love I dared to win
x / - x / - x / - x / -
77 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

At such a cost;
x / - x / -
7 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | . |

At such a cost to you; ah me,
x / - x / - x / - x / -
7 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ 7

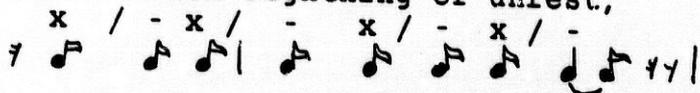
10 How often have your eyes o'erbrimm'd,
x / - x / - x / - x / -
7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

By alien infelicity,
x / - x / - x / - x / -
7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Unjustly dimm'd
x / - x / -
♪ ♪ ♪ | ♪ ♪

When from my heart, without a sign,
x / - x / - x / - x / -
7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

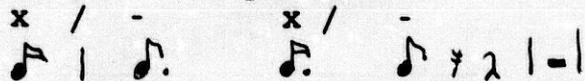
Some random lightning of unrest,



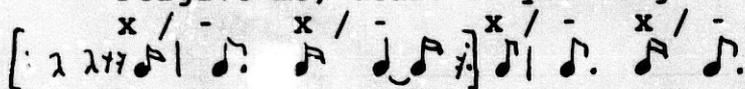
16 Some folly or misword of mine,



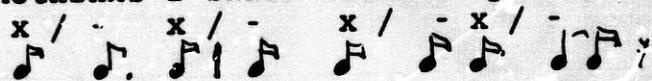
Has pierce'd your breast.



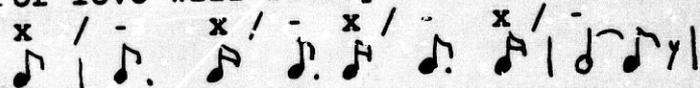
Forgive me, dear! If you forgive



Methinks I shall not wholly die;



For love will surely let me live,



20 If you comply.



Este poema está formado por un esquema métrico bastante regular aunque un poco más variado que los anteriores poemas del mismo ciclo. Está formado por 20 versos divididos en dos y cuatro "unidades de medida" que comienzan en anacrusa y que se distribuyen de la siguiente manera: tres versos formados por cuatro "unidades de medida" seguidos por un verso de dos "unidades de medida", colocados sucesivamente. Todos los comienzos en anacrusa métrica están

respetados en la partitura mediante notas situadas en partes débiles de tiempo de compás. La canción está compuesta sobre un compás de 3/4 (un compás de tres tiempos, donde cada tiempo tiene el valor de una figura negra).

No aparece ninguna alteración del ritmo natural ni en el esquema métrico ni en el tratamiento rítmico-musical. Se hace uso del tresillo rítmico sobre los versos dos y cuatro.

El verso 17, el primero de la última estrofa del poema y de la recapitulación musical, está repetido en la canción. En este caso la repetición sirve, como lo hacían los tresillos en la canción anterior, para marcar la última parte del poema y enfatizar el final de la canción. En esta ocasión, en vez de alterar el ritmo anterior, lo repite: "*Forgive me, dear*".

5.6.5. "The Caterpillar".

Caterpillar on the wall,

 Musical notation for the first line of the song. It starts with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Above the notes are rhythmic markers: a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an asterisk, and a slash.

Wither, wither do you crawl?

 Musical notation for the second line. It continues the melody with quarter notes and eighth notes. Above the notes are rhythmic markers: a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an asterisk, and a slash.

You know not, yourself, methinks,

 Musical notation for the third line. It continues the melody with quarter notes and eighth notes. Above the notes are rhythmic markers: a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an asterisk, and a slash.

Strange and wandering little sphinx!

 Musical notation for the fourth line. It continues the melody with quarter notes and eighth notes. Above the notes are rhythmic markers: a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an asterisk, and a slash. A bracket under the eighth notes of the second measure is labeled with the number '3', indicating a triplet.

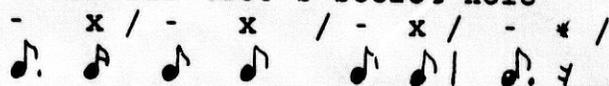
5 I will tell you where to go,

 Musical notation for the fifth line, starting with a measure rest labeled '5'. It continues the melody with quarter notes and eighth notes. Above the notes are rhythmic markers: a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an 'x', a slash, a dash, an asterisk, and a slash.

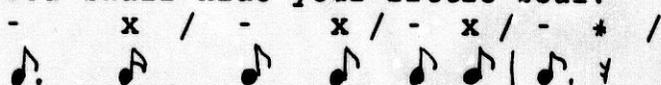
Underneath the winter snow



In an old tree's secret hole



You shall hide your little soul.



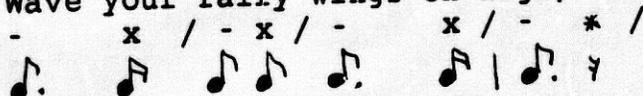
There, with summer, you shall learn,



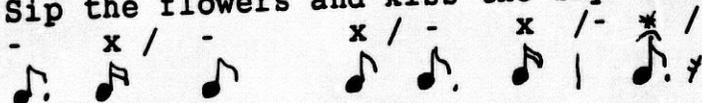
10 Thence with summer you shall leap,



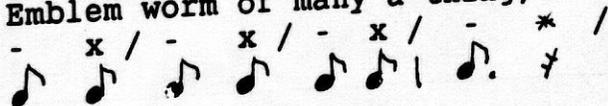
Wave your fairy wings on high,



Sip the flowers and kiss the sky

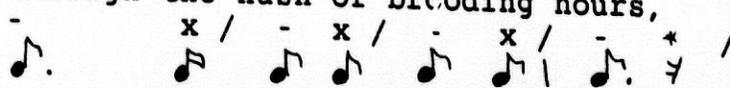


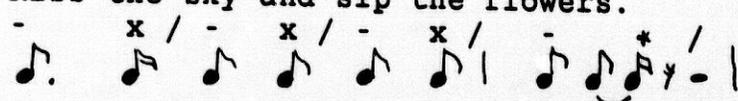
Emblem worm of many a thing,



So the joyous mind can spring



15 Through the hush of brooding hours,


Kiss the sky and sip the flowers.


Este poema está compuesto por 16 versos divididos en cuatro "unidades de medida" de dos sílabas cada una. El esquema métrico es completamente regular. La canción está escrita sobre un compás de 4/4. La última "unidad de medida" de cada verso está formada por una sílaba tónica, coincidiendo con la pausa sintáctica. En ningún momento, el ritmo natural del poema está alterado ni por el esquema métrico ni por el ritmo musical, ya que todas las sílabas tónicas coinciden con tiempos o partes fuertes del compás.

Desde el punto de vista del esquema rítmico-musical, el tratamiento del poema es lineal y repetitivo. Prácticamente la totalidad de las sílabas están colocadas sobre el mismo valor de nota (una corchea) que se repite sucesivamente sobre el compás de 4 tiempos, dejando el primer tiempo de compás en silencio para que todos los finales coincidan con principio de compás y sea posible colocar esta última sobre parte fuerte. Así pues, en el último compás de cada verso se consigue un efecto de énfasis rítmico al terminar en el primer tiempo. La monotonía rítmica del esquema rítmico-musical produce un efecto casi onomatopéyico conectado con el título del poema, "The Caterpillar", ya que el ritmo recuerda al movimiento de la oruga, *crawling* (véase v.2). Esta monotonía se rompe a veces, (v.7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16), cuando se enfatiza rítmicamente la primera sílaba del verso con un puntillo de corchea sobre el primer tiempo de compás. Al no existir partes estrictamente instrumentales o silencios entre las frases melódicas, este pequeño alargamiento rítmico de la

primera sílaba de estos versos contribuye a la separación rítmica de las líneas melódicas.

En algunos casos el esquema métrico del poema no coincide exactamente con la distribución rítmica de la canción. Por ejemplo, *wandering* (verso 4) está tratado métricamente como bisílaba, mientras que musicalmente, debido a que esta palabra tiene naturalmente tres sílabas *wan-der-ing*, está colocada sobre tres valores de nota diferentes. Algo parecido ocurre con *many a thing* (v.13), el cual está considerado desde el punto de vista musical como trisilábico, en vez de bisilábico de acuerdo con el patrón métrico y con su representación fonética. Sin embargo, una de estas tres notas sobre las que está colocado es una nota de adorno, es decir, nota sin valor definido que se incluye dentro del tiempo de la siguiente, probablemente por la imposibilidad del compositor de incluir esta tercera nota respetando una distribución métrica que no la acepta. Por último, *flowers* (v.12), al contrario que los dos otros casos, musicalmente está tratado de acuerdo con el esquema métrico, es decir, como un monosílabo, al contrario de lo que su representación ortográfica haría parecer. Curiosamente, hay una errata de edición en la canciones, *flowes*, que acerca su representación a un monosílabo.

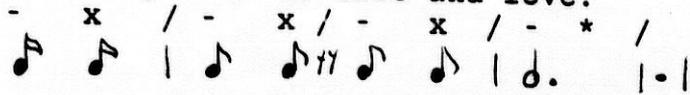
5.6.6. "The Gifts of the Gods".

Once with life and love enamour'd

We besought the Gods above;

"Send us love and life!" We clamour'd,

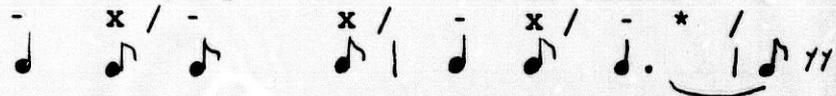
And they sent us life and love.



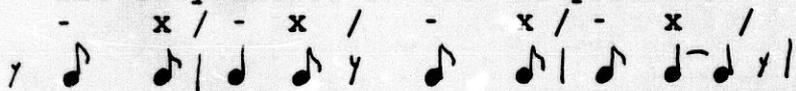
5 Soon they overfill'd the measure



Soon we pray'd them "Grant us calm!"



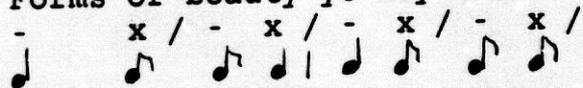
But they answer'd "Pain is pleasure!"



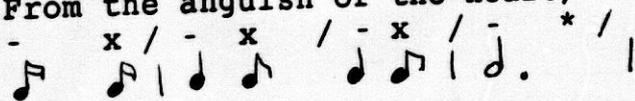
Crush from bitter herbs the balm!"



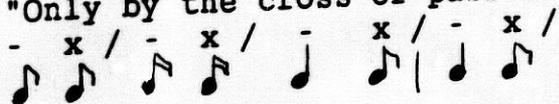
"Forms of beauty ye may fashion



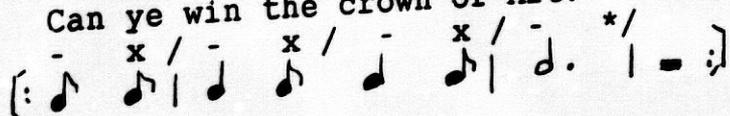
10 From the anguish of the heart;"



"Only by the cross of passion



Can ye win the crown of Art."



Este poema está formado por 12 versos divididos métricamente en cuatro "unidades de medida" de dos sílabas cada una. La distribución de estas unidades es completamente regular. Todos los versos pares de poema acaban en sílaba acentuada por lo que la última unidad de cada verso par está formada por una sílaba tónica y un silencio (*) que completa la unidad. Estas pausas métricas están también relacionadas con la sintaxis del poema ya que coinciden con los signos de puntuación ortográfica de las oraciones. Por otro lado, las partes instrumentales coinciden siempre con final de verso y silencio métrico. Los versos que terminan en sílaba átona, al contrario que los anteriores, pierden o suavizan rítmicamente el acento métrico. Asimismo, en los versos que acaban en sílaba átona, la sílaba final está colocada sobre una nota de valor no superior a la que la precede. De esta forma, se produce una sensación de continuidad. El acento natural del texto no resulta alterado en ningún caso por el esquema métrico. Tampoco hay ningún caso en donde la distribución métrica del poema esté alterada por el ritmo musical, es decir, todas las sílabas tónicas coinciden con los tiempos o partes acentuadas de la canción. En el v.8 se produce un interesante fenómeno en el que el tema melódico de la canción cambia en la misma línea. Desde el punto de vista de la métrica, este cambio está reflejado mediante la aparición de dos silencios finales que ayudan a retomar el verso empezando por sílaba acentuada a diferencia de los demás versos que proceden de sílaba paroxítona.

Por otra parte, el esquema métrico del poema muestra una especial relación entre los acentos y el valor de las notas musicales. En los versos 1-2 y 8-9 los valores de las notas correspondientes a las sílabas tónicas del verso doblan en duración a los valores musicales sobre sílabas átonas. Es decir, si consideramos cada "unidad de medida" del poema un compás de $3/4$, o lo que es lo mismo, como una división en tres tiempos donde la sílaba tónica vale dos tiempos (una figura blanca " σ "), y la sílaba átona vale sólo uno (una figura negra " \bullet "), habríamos logrado trasladar al código musical el esquema métrico, atribuyéndole al acento métrico una dimensión de duración además de la enfática, ya que, por una parte, la sílaba tónica viene a durar justo el doble que la sílaba átona y, por

otra, cada sílaba acentuada quedaría situada al principio del compás. Si esto ocurre a lo largo de todo el poema se produciría un aburrido modelo rítmico: [blanca (1-2) - negra - (3)]. Sin embargo, la estratégica colocación de este tipo de equivalencia entre la métrica y el ritmo musical al comienzo de la primera y última estrofa, y al comienzo del tema A de la canción y en la recapitulación, enfatiza, por una parte el texto, y por otra, contribuye a la señalización de la distribución temática de esta canción. En el resto de los versos, la clave para que el texto no pierda sus características métricas consiste en hacer coincidir las sílabas acentuadas del texto con cualquiera de las partes fuertes del compás.

5.6.7. "Home".

Home is not home when thou art gone!

My heart in blindness seems to grope;

Where love's accustomed light has shone

'Tis dark as disappointed hope,

When thou art gone.

The oft appeal, the quick reply,

Still more, may-be, the silent sense
 x / - x / - x / - x / - /
 ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ /

Of sympathy, when thou art by,
 x / - x / - x / - x / - / 22 | - |
 ♪ | ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ 22 | - |

These, these are Home!
 x / - x / - /
 22 ♪ | ♪. ♪ ♪

10 And they are hence,
 x / - x / - / d. | d. |
 ♪ ♪ | ♪ ♪ | d. | d. |

When thou art gone.
 x / - x / - /
 2 ♪ ♪ ♪ | d. |

El esquema métrico de este poema está formado por once versos divididos en cuatro (v.1, 2, 3, 4, 6, 7, 8) y dos (v.5, 9, 10 y 11) "unidades de medida". La canción está escrita sobre un compás de 3/4. El primer verso formado por dos "unidades de medida" está colocado justo en la mitad del poema. Esta variación métrica es relevante desde el punto de vista del significado, ya que este quinto verso supone un cambio en la descripción que el poeta está realizando. Hasta ese momento, es decir, hasta el cuarto verso del poema, el poeta expresa con una absoluta regularidad métrica aquello que desaparece cuando la amada no está. Esta descripción comienza y termina con el mismo verso: "When thou art gone" (v. 1 y 5). En este momento, junto a otras alteraciones comentadas en el capítulo anterior (véase págs.148 y sig.) se produce una alteración métrica paralela al cambio de compás en la música, el uso de la repetición musical y una cadencia perfecta. A partir del verso cinco se retoma la estructura de cuatro "unidades de

medida", y el compás de 3/4 para describir lo positivo de la presencia del ser amado. Sólo los tres últimos versos, coincidiendo con la recapitulación de la canción retoman la estructura métrica del verso 5, "*These, these are home / And they are hence, / When thou art gone.*" (versos 9, 10, 11). Al igual que éste, los último tres versos están formados por sólo dos "unidades de medida" coincidiendo con la coda musical, por lo que el poema presenta desde el punto de vista visual una forma muy equilibrada.

En este poema, el acento natural del verso se altera con frecuencia en beneficio de la regularidad métrica. La primera alteración está situada sobre la primera sílaba del poema, *Home*, que además, recoge desde el punto de vista semántico, el tema sobre el cual gira el resto el poema:

Home is (x -) Home is (ac.natural)

Musicalmente, esta alteración se soluciona concediendo un acento secundario a esta primera sílaba, es decir, la canción comienza en la tercera parte de un compás ternario con un valor de medio tiempo, quedando el primer acento fuerte de compás a la primera sílaba de la segunda "unidad de medida" (primer tiempo de compás, valor de la nota correspondiente a un tiempo completo). Por otra parte, el compositor se vale de otros recursos musicales (véanse págs.148 y sig.) por medio de los cuales une la línea melódica correspondiente a la primera parte del compás enfatizando musicalmente lo que desde el punto de vista de la métrica ha quedado debilitado. Encontramos otro caso de alteración del ritmo natural del verso en el v.9:

These, these are home (x/ - x/ - *)
These, these are home (acen. natural)

En esta ocasión, el ritmo de la canción no respeta la distribución métrica del poema, y se acerca en cambio al acento natural del poema y a la estructura

gramatical del verso, colocando el acento sobre la primera sílaba con una nota de un tiempo y medio más un calderón.⁵

En este poema todos los versos terminan con sílaba acentuada. Musicalmente, todas las notas colocadas sobre la sílaba final del verso coinciden con notas sobre tiempo o parte fuerte de compás: v.1, 3, 4, 5, 10, 11 sobre parte fuerte y v.2, 6, 7, 8, 9 sobre el primer tiempo del compás. En todos estos casos, el valor de la nota colocada sobre la última sílaba del verso es de mayor valor que la anterior, y, en algunas ocasiones, está reforzada por un silencio a continuación (v.1, 3, 8).

El esquema rítmico musical de esta canción está repleto de anacrusas y contratiempos musicales, que contrastan con la regularidad métrica. Las posibilidades del sistema rítmico musical permiten adaptar, por medio de silencios de medio tiempo o incluso de cuarto de tiempo de compás, dichos contratiempos al esquema métrico del poema sin que el esquema métrico se altere, a pesar de las alteraciones que estos contratiempos suponen (v.1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11).

5.6.8. "Counsel".

Wear not the rubies that I gave!

x / - x / - x / - x / - /

Like wine, aglow with lurid heats;

x / - x / - x / - x / - /

⁵ "Calderón": figura (representada por semicírculo con un punto en el centro colocado sobre la nota) que prolonga el valor de la nota a voluntad del intérprete.

But diamonds; whiter than the wave
 x / - x / - x / - x / - /
 - 27 7 | 1 2 3 4 5 6 7 8 | 9

That down the nothern channel beats.
 x / - x / - x / - x / - /
 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 16 | 17 18 - 1

5 Press pallid jewels to thy breast;
 x / - x / - x / - x / - /
 - 27 7 | 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

For they are free from dangerous fires;
 x / - x / - x / - x / - /
 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 - 1

They are not reddened with unrest,
 x / - x / - x / - x / - /
 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Nor fierce unsatisfied desires.
 x / - x / - x / - x / - /
 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Keep thine affection free from blame;
 x / - x / - x / - x / - /
 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

10 Austere, yet ardent purely shine;
 x / - x / - x / - x / - /
 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 - 1

To set thy crystal heart aflame
 x / - x / - x / - x / - /
 - 2 x 

Shall never be a sin of mine.
 x / - x / - x / - x / - /
 - 7 

Este poema presenta un esquema métrico completamente regular. Está formado por doce versos divididos en cuatro "unidades de medida" de dos sílabas cada una. Todos los versos comienzan en anacrusa métrica. Desde el punto de vista del ritmo musical, la canción está escrita en un compás de 4/4. En todos los versos se respetan rítmicamente las terminaciones métricas sobre sílaba tónica mediante la colocación de una nota sobre tiempo fuerte, o de valor mayor que la que le precede, pudiendo ir a veces seguida de silencio.

Como en otras ocasiones, la música nos ofrece posibilidades rítmicas que permiten respetar esta anacrusa métrica mediante diferentes técnicas: en primer lugar, en el verso 1 del poema aparece un ejemplo similar al del poema anterior, "Home", relacionado con la diferencia de tratamiento del acento rítmico-musical y la anacrusa métrica. Albéniz decide acentuar el verbo principal de la oración (primera sílaba en anacrusa) en vez de la negación (primera sílaba tónica), produciendo así un enfrentamiento de criterios entre la métrica y el ritmo. Sin embargo, el efecto auditivo no es de alteración y el texto se percibe correctamente. Esto se debe, por una parte, a que el ritmo natural del verso no está alterado, por lo que la diferencia entre la métrica y el ritmo musical no es tan dramática como en el poema anterior. Por otra parte, aún cuando la primera sílaba está colocada en el primer tiempo de compás, la segunda sigue teniendo un acento correspondiente a la primera parte del segundo tiempo. Otros dos ejemplos como éste aparecen en los versos 7 y 9. Mientras que la distribución métrica de estos versos coloca la primera sílaba sobre parte inacentuada, el

esquema rítmico musical de la canción respeta el acento natural del verso, y coloca estas primeras sílabas sobre el primer tiempo del compás (el más fuerte) con un valor de un tiempo completo.

Asimismo, podemos destacar en este poema los casos en los que el poeta da un tratamiento diferente a ciertas palabras desde el punto de vista métrico alterando su acento natural, atribuyéndoles un número de sílabas distinto al que realmente tienen. Así pues, *dangerous* (verso 6), aunque realmente está formado por tres sílabas (dangerous), está dividido según el esquema métrico en sólo dos. De nuevo, este caso se puede explicar por la presencia de /a/ en /dʒa/ que se debilita haciendo que /dʒ/ y /rəs/ formen una sola sílaba: /dʒrəs/. Musicalmente, el compositor opta por la siguiente fórmula, (), la cual respeta en este caso el ritmo natural de la palabra. Sin embargo, el valor total de la palabra también respeta el esquema métrico, es decir, por una parte, las dos primeras sílabas tienen un valor similar a la segunda, y, por otra, la segunda sílaba está colocada en una parte no acentuada, haciéndola menos perceptible.

En los versos 2, 3, 8 y 10 aparecen silencios rítmicos interiores, recurso que aparece por primera vez en los poemas que hemos analizado. Dichos silencios no alteran en ninguna ocasión el esquema métrico del texto, aunque sí contribuyen a enfatizar ciertas partes de la oración, las cuales, están marcadas ortográficamente. En el verso 8, aunque no aparece la marca ortográfica, no debe ser tratado como una excepción, ya que forma parte de una sucesión en la que el resto de los elementos van marcados ortográficamente mediante una coma.

Like wine, aglow with lurid heats; (v.2)

But diamonds; whiter than the wave (v.3)

Nor fierce unsatisfied desires. (v.8)

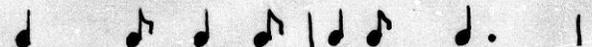
Austere, yet ardent purely shine; (v.10)

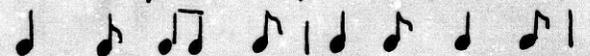
Por último, mencionar el cambio de compás que se produce en la música sobre el verso 11 (de una compás de 4/4 a 2/4). Este cambio implica una

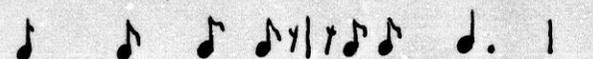
duplicación de tiempos fuertes, métricamente traducido a un acento especial sobre los monosílabos *set* y *Heart*.

5.6.9. "May-Day Song".

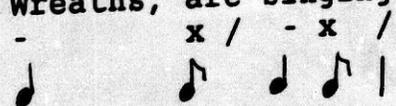
Rainbow showers of sunlight falling
 - x / - x / - x / - x /

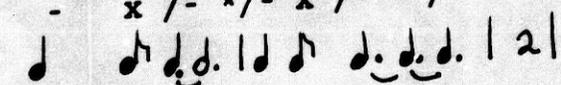

Tint the dew on every spray!
 - x / - x / - x / - * /


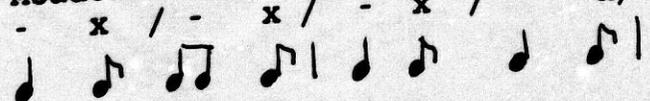
Loud across the valley calling,
 - x / - x / - x / - x /


Hark the jolly cuckoo's lay!
 - x / - x / - x / - * /


5 Children, bringing
 - x / - x /


Wreaths, are singing
 - x / - x /


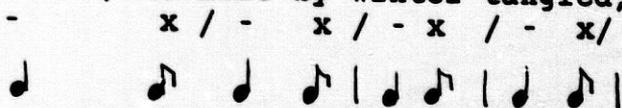
"Come away! Come away!
 - x / - * / - x / - * /


Meadows now are primrose spangled;
 - x / - x / - x / - x /


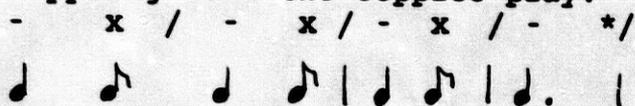
Holly laughs no more at may;



10 Rills, no more by winter tangled,



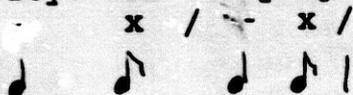
Rippling down the coppice play!



Maids are maying!



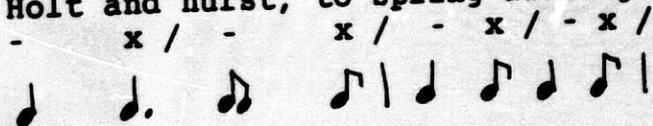
Boys are straying!



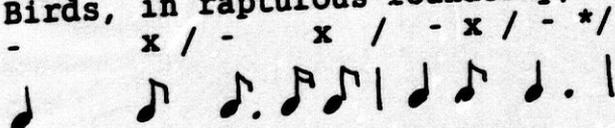
Come away! Come away!



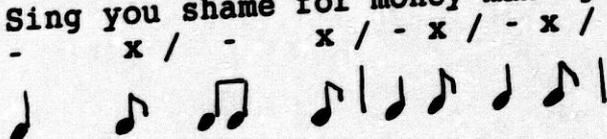
15 Holt and hurst, to spring awaking



Birds, in rapturous roundelay,



Sing you shame for money making



Losing for the World Today!

- x / - x / - x / - * /
♪ ♪ ♫ ♪ ♫ | ♪ ♫ ♪ . |

Leave your labours,

- x / - x /
{ : ♪ ♫ ♪ ♫ |

20 Careful neighbours!

- x / - x /
♪ ♫ ♪ ♫ | - |

Come away!

- x / -
♪ ♫ ♫ . :) | ² ♪ . | ♪ . | ♪ . |

El esquema métrico de este poema está formado por 21 versos divididos en "unidades métricas" de dos y cuatro sílabas intercaladas. Esta alternancia de medida está relacionada con la forma del poema: la canción. Los grupos de versos formados por sólo dos "unidades de medida" corresponden al estribillo del poema (v.5-7, v.12-14, v.19-21), y los grupos formados por cuatro "unidades de medida" corresponden a las estrofas. Por lo tanto, esta alternancia métrica contribuye a la identificación de la forma del poema. La canción está rítmicamente construida sobre un compás de 6/8, es decir, dos tiempos divididos en tres partes cada uno, en donde cada parte equivale a una figura corchea. El acento natural de los versos no está alterado en ninguna ocasión por la métrica, lo que produce un efecto de naturalidad propio de lo que se canta o recita. Asimismo, la gran parte de las "unidades de medida" coinciden en extensión con los compases musicales.

La estructura métrica de este poema es más variada que la de otros poemas del grupo. Los finales de los versos alternan los finales en sílaba tónica y átona (x - x -), y los del estribillo también, aunque con un esquema diferente; (x x -). Estas terminaciones métricas tienen su equivalencia en el esquema rítmico

de la partitura. Todos los versos con terminación átona presentan la estructura rítmica "negra-corchea", que completan un tiempo, el cual además siempre coincide con el último del compás. De la misma forma, todas las terminaciones tónicas de las estrofas están representadas rítmicamente por una negra con puntillo (un tiempo de compás). En el caso del estribillo la terminación en sílaba tónica de los versos 7, 14 y 21 está especialmente marcada rítmicamente mediante el uso de la repetición musical y los silencios finales (véase pág.192).

En el verso 1 encontramos una asimilación de sílabas desde el punto de vista métrico:

Rain / bow / show / ers of / sun / light / falling. (ac.met.)

Rain / bow / show / ers / of / sun / light / fal / ling. (ac. nat.)

Sin embargo, desde el punto de vista rítmico-musical, el compositor ajusta la música a la división silábica que indica el ritmo natural del verso, colocando tres valores de nota, correspondientes a cada una de las tres sílabas repectivamente: (Show /ers / of).

Otro fenómeno rítmico que se observa en este poema es la aparición de más de una nota por cada sílaba, en casos como el v.3 (*across*), v.8 (*now*), v.15 (*hurst*), v.17 (*shame*). Esta técnica es poco habitual en este tipo de canciones, ya que en la mayoría de los poemas se utiliza la técnica de una sílaba-una nota.

5.6.10. "To Nellie".

I ask thee for a kiss no more.

x / - x / - x / - x / - /

As once I asked (and not in vain;)
x / - x / - x / - x / - /
7 | ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪

For now thy spirit I adore,
x / - x / - x / - x / - /
7 | ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪.

To wed thy spirit I am fain.
x / - x / - x / - x / - /
♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪.

5 Thy face is fair, thine eyes are fond
x / - x / - x / - x / - /
♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪.

Thy form was cast in beauty's mould;
x / - x / - x / - x / - /
♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪.

But far beneath, or far beyond,
x / - x / - x / - x / - /
♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ | ♪. ♪ ♪

Dwells she, whom I would fain enfold:
x / - x / - x / - x / - /
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪. ♪ | - |

She tends a shrine of vestal fire,
x / - x / - x / - x / - /
27 | ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪

10 A fount of virgin fancy sips;
x / - x / - x / - x / - /
7 | ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪

Immured from intimate desire,

x / - x / - x / - x / - /



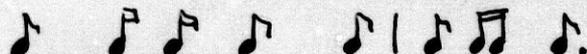
She hides her heart and locks her lips.

x / - x / - x / - x / - /



Mock me no more, but let us wed!

x / - x / - x / - x / - /



Come forth, come forth, secluded bride!

x / - x / - x / - x / - /



15 No other way, when we are dead,

x / - x / - x / - x / - /



Shall we rejoice that we have died.

x / - x / - x / - x / - /



El esquema métrico de este poema es completamente regular. Está formado por 16 versos compuestos de cuatro "unidades de medida" cada uno; todos ellos comienzan en anacrusa métrica. La canción está escrita sobre un compás de 2/4, es decir, dos tiempos donde cada uno de ellos corresponde al valor de una figura negra. Los acentos naturales del poema se respetan métrica y rítmicamente. De igual forma que en "May-Day Song", Albéniz rompe la norma de una sílaba-una nota en casos como el v.5 (*are*) y el v.13 (*us*).

La última sílaba de cada verso es siempre tónica, lo cual está representado musicalmente mediante las siguientes técnicas: la duración de la nota

correspondiente a la última sílaba de cada verso es siempre de un valor superior a la anterior, y, en doce de los dieciséis versos que forman el poema, la sílaba final acentuada aparece colocada sobre el primer tiempo del compás (el más fuerte). De la misma forma, la anacrusa métrica queda especialmente destacada en el esquema rítmico ya que en todos los versos, excepto en el v.13, el compositor consigue hacer coincidir el primer acento silábico con la primera parte del compás.

En el v.13, "*Mock me no more, but let us wed!*", el poeta y el compositor han optado por dos tratamientos rítmicos diferentes. Mientras que desde el punto de vista de la métrica, el acento recae sobre la segunda sílaba, *me*, Albéniz opta por la acentuación de la primera sílaba del verso, *mock*, dándole así un tratamiento más cercano al ritmo natural del discurso.

5.6.11. "A Song of Consolation".

Again, dear heart, we snatch an hour
 x / - x / - x / - x / - /
 ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

From Time, who grudges bliss:
 x / - x / - x / - /
 ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪. ♪

Thy lips unfold, like morning flower,
 x / - x / - x / - x / - /
 ♪ | ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ ♪ ♪

To pout the promised kiss!
 x / - x / - x / - /
 ♪ |¹²/₈ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. |⁹/₈

5

Deep hues arise within thine eyes;

x / - x / - x / - x / - /



Love's soft suffusion, stealing,

x / - x / - x / - x / *



Fills all thy face with tender grace

x / - x / - x / - x / - /



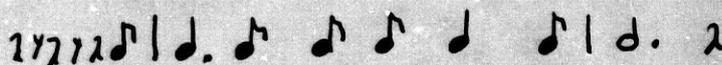
And all thy form with feeling.

x / - x / - x / - x / *



Beside thee I can still forget

x / - x / - x / - x / - /



10

Life's purposes, how vain;

x / - x / - x / - /



The force that dissipates in fret;

x / - x / - x / - x / - /



The disproportioned pair:

x / - x / - x / - /



Who so may preach, can never reach

x / - x / - x / - x / - /



musical al patrón métrico del poema. Los ejemplos en los que el ritmo natural del verso está alterado son los siguientes:

Ac. métrico		Ac. natural
- v.5	Deep hues (x -)	<u>Deep hues</u>
- v.6	Love's soft "	<u>Love's soft</u>
- v.7	Fills all "	<u>Fills all</u>
- v.10	Life's purposes "	<u>Life's purposes</u>
- v.13	Who so "	<u>Who so</u>

El poeta hace uso de ciertas licencias métricas por medio de las cuales algunos bislabos colocados sobre la última "unidad de medida" de los versos quedan reducidos a un monosílabo en el esquema métrico (v.8 y v.14). Desde el punto de vista rítmico-musical se ha respetado, sin embargo, la acentuación natural del verso, colocando una nota a cada una de las dos sílabas. Los ejemplos a los que nos referimos son los siguientes:

- v.8	with / feeling	(x / -)
- v.14	com/ fort / doling	(- x / -)

En los compases correspondientes a los versos 3-4 se produce un cambio de compás, de un 9/8, a un 12/8, es decir, de un compás ternario a uno cuaternario, por lo que se amplía en un tiempo el compás original. Por la distribución de valores rítmicos, este cambio permite hacer coincidir el final del verso con un valor superior en duración al resto, destacando así la palabra "kiss".

Otra de las licencias corresponde a los casos en donde una sola sílaba está colocada sobre más de una nota, como en el v.7 (*tender*), v.11 (*dissipates*) y v.12 (*disproportioned*). El ejemplo del v.11 puede relacionarse con otros ejemplos ya comentados en donde el compositor ha distribuido los valores de las notas musicales teniendo en cuenta la representación ortográfica del sonido, ya que,

aunque *dissipates* incluye una sílaba con un diptongo (/peits/), éste está representado ortográficamente por lo que podrían parecer dos sílabas ("*-pa-tes"). Por otra parte, las partes fuertes y débiles del compás no coinciden con los acentos métricos del texto, lo que unido al hecho de que haya más de una nota para una sílaba, hace que estos compases sean impronunciables para el cantante. En el caso de *tender* (v.7), el acento natural, el métrico y el rítmico coinciden, y dado que la sílaba está colocada por una parte, sobre un tiempo completo de compás, y, por otra, /r/ es una consonante sonora, por lo que no hay dificultad para que el intérprete prolongue la sílaba sobre la segunda nota en parte débil.

5.6.12. "A Song".

Love comes to all! when will he come to me?

x / - x / - x / - x / - x / -

Love be kind!

- x / - */

Let her be fair, and let her be tall,

x / - x / - x / - x / -

Let her laugh merrily!

x / - x / - x / -

5 Love be kind!

- x / - */

Love comes to all!

x / - x / -

So she is fair to me,
x / - x / - x / -
♪ ♪ ♫ | ♫ ♫ ♫ . | - |

Never mind! Let her seem fair, and fair must befall!
- x / - * / x / - x / - * / x / - x / - x / - * /
♪ ♪ ♫ . | ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ | ♫ ♫ ♫ .

We shall live merrily!
x / - x / - x / - /
(: ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ |

10 Love is blind!
- x / - * /) 4 |

Love comes to all!
x / - x / -
♪ ♫ ♫ | ♫ . |

Love, when you come to me,
x / - x / - x / -
♪ . ♫ ♫ | ♫ ♫ ♫ .

Be not blind!
- x / - * /
♪ ♫ | ♫ .

Let her be fair, and let her be tall!
x / - x / - x / - x / -
♪ . ♫ ♫ | ♫ ♫ ♫ . | ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ | - |

15 Let her laugh merrily
x / - x / - x / -
♪ ♫ | ♫ . | ♫ ♫ ♫ . |

Love, be kind!

$\frac{6}{8}$ | 2 | 2 7 \dot{d} $\overset{x}{\dot{d}}$ / -
 \dot{d} . \dot{d} . 2 7 | - |

Este poema presenta un esquema métrico bastante irregular. Está formado por 16 versos de extensión variable: 2, 3, 4 ó 5 "unidades de medida", con pausas métricas interiores y alternancia de anacrusas métricas al comienzo del verso con otros casos donde el acento recae sobre la primera sílaba del verso. El poema está construido sobre un compás de 6/8.

A lo largo del poema, hay versos que se repiten y que todos juntos constituyen el eje sobre el cual está construido el poema desde el punto de vista del significado: v.2, 5, 16: "*love, be kind*"; v.1, 6, 11: "*Love comes to all*"; v.10, 13, "*Love/Be, is/not, blind*"; v.3 y 14: "*let her be fair, and let her be tall*"; finalmente, v.4, 15: "*let her laugh merrily*" así como v.9: "*We shall live merrily*". Estos grupos de repeticiones presentan algunas variaciones rítmico-musicales, aunque el esquema métrico es prácticamente similar, lo cual produce una idea de repetición propia de la canción popular. Desde el punto de vista musical, estas repeticiones son aún mayores que las del poema (véase pág.201 y sig.).

El acento natural está en algunas ocasiones alterado por el patrón métrico, lo que provoca un extraño efecto auditivo si el poema se lee de acuerdo con esta acentuación. En todos estos casos, el ritmo se adapta completamente al esquema métrico. Los ejemplos en donde el ritmo natural del poema está alterado por la métrica y el ritmo musical son los siguientes:

	<u>Acento métrico</u>		<u>Acento natural</u>
v.1	Love comes	(x / -)	<u>Love comes</u>
v.3	Let her	(x / -)	<u>Let her</u>
v.4	Let her	(x / -)	<u>Let her</u>
v.6	Love comes	(x / -)	<u>Love comes</u>
v.7	So she	(x / -)	<u>So she</u>
v.11	Love comes	(x / -)	<u>Love comes</u>
v.12	Love, when	(x / -)	<u>Love when</u>
v.14	Let her	(x / -)	<u>Let her</u>
v.15	Let her	(x / -)	<u>Let her</u>

Otro elemento que debemos destacar en el esquema métrico y rítmico de este poema es el uso que el poeta y el compositor hacen de las pausas métricas internas. El verso 8 presenta una extraña división de acentos, más propia de la prosa que de la poesía. Tanto los silencios como las anacrusas métricas internas tienen una equivalencia rítmica en la partitura, representadas con notas de un valor mayor que las que le preceden en el caso de los silencios, y una anacrusa rítmica sobre la anacrusa métrica.

El cambio de compás colocado sobre el verso 14, de un 6/8 a un 3/8 al comienzo de la coda musical, significa rítmicamente una reducción de los valores a la mitad, lo cual implica una menor velocidad en la interpretación. Aunque el esquema métrico y el esquema rítmico sigan coincidiendo, este cambio de compás colabora con el uso de la repetición a enfatizar los últimos versos del poema.

5.7. Discusión. Conclusiones.

Una vez realizado el análisis métrico de cada uno de los poemas recogemos las conclusiones generales que se desprenden de los resultados obtenidos:

- 1.- La "unidad de medida" no se puede considerar equivalente al compás desde el punto de vista de la duración. El tratamiento rítmico-musical de un poema

permite un versatilidad rítmica en los valores temporales, de modo que el supuesto valor temporal de "la unidad de medida" apuntado por Leech (1969) pierde toda relevancia en la forma canción. Hay que considerar, sin embargo, casos como "The Gifts of the Gods", en el que el compositor conscientemente hace coincidir parcialmente "la unidad de medida" métrica con la relación rítmica de la música, concediendo doble valor a cada sílaba acentuada. Esta es una elección que aparece en sólo una de las doce canciones, por lo que no es posible ningún tipo de generalización sobre este aspecto. En otro poema, "May-day Song", la "unidad de medida" coincide en todos los casos con la unidad compás, aunque, sólo visualmente, ya que, musicalmente, la distribución de valores es completamente distinta a la de la "unidad de medida" métrica.

2.- Las terminaciones sobre sílaba tónica o átona en los versos manifiestan una relación estrecha con el tratamiento rítmico. En todos los casos, las terminaciones sobre sílaba tónica están marcadas rítmicamente en la canción por una nota sobre parte o tiempo fuerte de compás y, casi en todos los casos, por un valor de nota superior al inmediatamente anterior. En aquellos casos en los que la última sílaba de la "unidad de medida" del verso es átona, la equivalencia rítmico-musical está marcada, en primer lugar, por la colocación de esta sílaba sobre una nota colocada en parte débil y nunca cerrando un compás.

3.- La correspondencia entre sílaba acentuada y tiempo o parte fuerte de compás ocurre en un 99% de los casos.

4.- La coincidencia de los silencios métricos con los silencios rítmicos es completa, es decir, en todos los versos en los que se produce un silencio en la última "unidad de medida" del verso existe una correspondencia musical con una nota larga o una nota larga seguida de silencio para comenzar el siguiente compás con sílaba acentuada.

5.- Para comprobar la veracidad de la hipótesis en la que se establece una posible relación entre la elección del compás musical y el comienzo en anacrusa métrica

de los poemas, hemos recogido los siguientes datos pertenecientes a las 12 canciones de Albéniz:

"The Gifts of the Gods"	6/8	No
"The Caterpillar"	4/4	No
"Home"	3/4	Si
"Counsel"	4/4	Si
"May-Day Song"	6/8	No
"To Nellie"	4/4	Si
"A Song of Consolation"	9/8	Si
"A Song"	6/8	Si/No
"In Sickness and Health"	4/4	Si
"Paradise Regained"	4/4	Si
"The Retreat"	3/4	Si
"Amor, Summa Injuria"	3/4	Si

El compás más utilizado por Albéniz en estas canciones es el 4/4. Este compás lo utiliza en cinco ocasiones de 12; los compases 3/4 y 6/8 los utiliza en tres ocasiones, y por último, el 9/8 en una sola canción. De todas estas medidas del ritmo musical dos son compases simples 4/4 y 3/4 (utilizados en ocho ocasiones) y dos son compases compuestos, el 6/8 y 9/8 (utilizados en cuatro canciones). Estos datos muestran cierta tendencia hacia la adecuación de los esquemas métricos del poema sobre medidas rítmicas simples.

De las doce canciones analizadas, ocho de ellas comienzan en anacrusa métrica, y sólo cuatro comienzan sobre sílaba acentuada. Tres de las cuatro canciones pertenecientes a este último grupo están escritas sobre un compás de 6/8, lo que indica que esta medida se adecua con cierta facilidad a la "unidad de medida" bisílaba (- x). Con respecto al grupo que comienza sobre anacrusa métrica, todas las canciones escritas sobre este esquema lo hacen sobre un compás simple, excepto una: "A Song of Consolation". Este dato resulta significativo ya que esta canción es la que más casos de alteración del ritmo

natural presenta. Consecuentemente, se puede afirmar que los compases simples se adecuan con más facilidad a "unidades de medida" con comienzo en anacrusa, o a los tradicionalmente llamados pies yámbicos.

6.- En general, en estas canciones se respeta el ritmo natural del discurso tanto en el esquema métrico como en el tratamiento rítmico aunque se pueden distinguir tres tipos diferentes de alteraciones:

a.- Alteración del ritmo natural en el esquema métrico del poema, lo cual se representa desde un punto de vista rítmico-musical mediante los siguientes recursos:

- Mediante el uso de acentos secundarios que se colocan sobre las sílabas que rompen el ritmo natural y acentos principales sobre la primera sílaba acentuada: "Home" (v.1)
- Mediante el uso de "tresillos": "In Sickness and Health" (v.16), "Paradise Regained" (v.1)
- Mediante la adecuación al ritmo natural del poema sin tener en cuenta el esquema métrico: "Home" (v.9). "In Sickness and Health" (v.5, 7, 8, 9, 10, 13), "The Retreat" (v.8) En este último caso el efecto auditivo de la alteración apenas se percibe.

b.- Alteración del ritmo natural en el esquema métrico sin solución en el esquema rítmico musical: "Paradise Regained" (v.5, 7, 14), "Counsel" (v.1,9,7), "To Nellie" (v.13), "A Song of Consolation" (v.5, 6, 7, 10, 13), "A Song" (v.1, 3, 4, 6, 7, 11, 12, 14, 15).

c.- Alteración rítmico-musical de un esquema métrico que coincide con el ritmo natural del discurso: "Paradise Regained" (v.11, 12). Este caso, el único que aparece en todo el corpus, está colocado sobre la misma palabra.

7.- Otro tipo de alteraciones métricas que hay que tener en cuenta con respecto a su equivalencia rítmico-musical, son las licencias que permiten la asimilación

silábica de ciertas palabras. En este caso la tendencia rítmico-musical es respetar el valor original de éstas, aunque para que el esquema rítmico del poema no se vea alterado, suelen estar representadas musicalmente por valores de tiempo muy pequeños o por tresillos, pudiendo así adecuarse a ambas acentuaciones: el tratamiento original de la palabra y el esquema métrico del verso.

8.- Otro aspecto a considerar es la relación tanto del esquema métrico, como del tratamiento rítmico-musical con la estructura sintáctica del poema. Aunque no se trate de un problema estrictamente métrico, se han detectado algunas conexiones entre la sintaxis del texto y la organización de los valores musicales.

9.- También se han observado relaciones entre algunos aspectos relativos al significado y los esquemas rítmicos y métricos.

10.- Las pausas o silencios internos frecuentes en el sistema rítmico-musical no tienen equivalencia con las pausas finales de las "unidades de medida métrica". El compositor se vale de estos silencios interiores (pequeños silencios) para aumentar o disminuir el valor de la nota en cuestión y poder conectar correctamente con la siguiente sílaba, ya sea acentuada o no. Por lo que dichos silencios actúan para regular (adelantar o retrasar) los acentos, y hacerlos así coincidir con el esquema métrico. Por otra parte, los silencios musicales son las representaciones gráficas de la respiración del intérprete por lo que a veces coinciden con los finales del verso.

Con el estudio de los aspectos relacionados con el ritmo en la poesía y en la música a través del análisis de las canciones de Albéniz y Money Coutts, concluimos los capítulos dedicados a la relación entre algunos de los aspectos formales del texto y la música en la forma canción de concierto. Sin embargo, no debemos finalizar este trabajo sin dedicar un espacio al estudio del significado; es decir, cómo, si es que esto es posible, se puede establecer algún tipo de relación entre el contenido de un poema y el sonido musical de la canción.

Capítulo 6 El significado de la música: la relación entre el léxico y los grados de la escala musical.

6.1. Introducción.

Hasta ahora nuestro estudio ha estado centrado en el análisis de algunos de los aspectos formales del discurso poético y de su relación con el discurso musical. Sin perder de vista las diferentes perspectivas de análisis (véase capítulo 3), se puede afirmar que existe una postura más o menos unánime en la cual coinciden todos los autores consultados: el discurso lingüístico y el discurso musical presentan sin duda una serie de elementos formales comparables entre sí.

Por el contrario, el tema de este capítulo no goza del mismo grado de acuerdo entre los investigadores. A partir de este momento, dejamos los aspectos formales para concentrarnos en el polémico tema del significado de la música en general, y de las relaciones entre la lengua y la música desde la perspectiva del significado, en particular. Nuestra aproximación al tema está basada en un análisis de las relaciones entre el léxico y la altura de los grados de la escala musical. Para ello, utilizaremos como hasta ahora el corpus formado por las doce canciones de Albéniz con textos en lengua inglesa. El estudio que vamos a realizar es un trabajo de carácter limitado, parcial y tentativo a través del cual queremos contribuir a la investigación que existe en la actualidad sobre este tema.

Como ya hemos mencionado en alguna ocasión, la mayoría de los autores que hemos consultado coinciden en rechazar la idea de *meaning* en lo que se refiere al signo musical. Brown (1948) fue el primero en justificar esta postura basando sus opiniones en que el signo musical es abstracto, y que por lo tanto carece de la propiedad de referencialidad: "*The sounds out of which the literary work is constructed must have an external significance, and those used in music require no such meaning*" (Brown, 1948:268). Desde otra perspectiva muy diferente (véase Cap.3) Jackendoff y Lerdhal (1977;1982;1983), Chen (1982) y Wenk (1987) centran sus investigaciones en la aplicación de un modelo lingüístico a la descripción formal del sistema musical, quedando el problema del significado fuera del ámbito de estos estudios. Por último, otros autores como Kramer (1984)

y Meister (1987) admiten la idea de significado musical parcialmente. Para el primero de estos dos autores, el significado musical depende del texto al que acompaña, lo cual implica que la atribución de significado a la música no se puede justificar fuera del ámbito de la música vocal: "*The music appropriates the poem by contending with it, phonetically, dramatically and semantically, and the content is what most drives and shapes the song*" (Kramer, 1984:127; énfasis añadido). Meister, sin embargo, parte de la afirmación de Brown relacionada con la carencia de referencialidad del signo musical para justificar lo que ella denomina "otro tipo de significado", basado en la organización misma del sistema musical y en su carácter expresivo:¹

The only characteristic of all linguistic endeavour, be it oral or written, prose or poetry, not intrinsic to musical thought is referentiality. This must in no way be taken to indicate that music itself has no meaning. There are indeed two types of musical meaning, which can and almost do overlap: the structural and the expressive. (Meister, 1987:3).

Sin embargo, las aportaciones de autores como Cooke (1959), G. Steiner (1975) y el reciente trabajo de E. Steiner (1989) representan el inicio de otro tipo de enfoque al problema del significado en la música y su relación con la lengua. Estos tres autores estudian el problema del significado musical tal y como ya expusimos en el capítulo 3. A continuación, y como preámbulo al desarrollo de nuestro experimento, revisaremos las aportaciones de estos tres autores.

¹ Véase también Banfield (1988), Fay (1971), Green (1988), Meyer (1956), Reinold (1954) y Winn (1981).

6.2. La música: un sistema de signos.

Both, the verbal sign system and the system of music notation are codes. Both have a grammar, a syntax, a wide diversity of national and personal styles. Both have their history. Musical analysis is a 'metalanguage' as is formal logic. Yet though the parallels are crucial and in certain respects homologous, they shade quickly into metaphor. Music is a language, but in saying so we use 'language' in a peculiarly unstable sense. We may be using it either at the most technical semiotic level (both are sequential rule-governed sign systems obeying certain constraints) or in a sense almost too large for proper definition (both can 'communicate human emotions and articulate states of mind'). Most likely our reference to 'the language of music' points to the special and the general sense simultaneously and in varying proportion. It is, therefore, not astonishing that we lack an adequate critical vocabulary in which to analyze or even paraphrase rigorously the phenomenology of interaction between the language of the word and that of music. (G. Steiner 1975:423).

Esta larga cita sirve para determinar el punto de partida de la discusión sobre la posible relación entre la lengua y la música que se observa desde el punto de vista del significado. G. Steiner parte del concepto de lengua y música como **sistemas de signos** (*'rule-governed sign systems'*), y **sistemas con capacidad de comunicación** (*'both can communicate human emotion and articulate states of mind'*), es decir, dos **sistemas semióticos**, para justificar así la investigación del significado.

Por otra parte, Steiner añade refiriéndose a la música, que se trata de un *"sequential ruled-governed sign system obeying certain constraints"*, es decir, un sistema de signos (arbitrarios) organizado jerárquicamente de acuerdo con leyes internas. En este sentido, la definición de sistema musical que nos ofrece G. Steiner es muy similar a la ya tradicional definición sausseriana de lengua como un sistema de signos distintos correspondientes a ideas distintas, donde el signo lingüístico es arbitrario, tiene un carácter lineal y conlleva la propiedad de

necesidad.² Aunque Steiner da por supuesto el carácter de la música como sistema de signos, no aporta datos concretos ni sugiere una metodología específica para llevar a cabo la investigación del significado de los "signos" musicales. Como ya hemos visto en la cita anterior, Steiner se limita a señalar que los signos musicales, como los lingüísticos, son capaces de expresar y comunicar emociones. Significativamente, Steiner parece dar por supuesto que los signos musicales sólo expresan sentimientos frente a los signos lingüísticos que serían además capaces de expresar un pensamiento concreto.

Por otra parte, es interesante observar que Steiner retoma las teorías de Jakobson (1960) para centrar la discusión dentro del ámbito de la poesía y así afirmar, en primer lugar, que los elementos poéticos no sólo pertenecen a la lengua sino que pueden formar parte de la teoría general de los signos, es decir, la semiótica, y, en segundo lugar, que la lengua puede compartir algunas de sus propiedades con otros sistemas de signos:

In short, many poetic features belong not only to the science of language but to the whole theory of signs, that is, to general semiotics. This statement is valid not only for verbal art but also for all varieties of language since language shares many properties with some other systems of signs or even with all of them (pansemiotic features). (Steiner, 1975:425; énfasis añadido).

Por su parte, Cooke (1959: 120 y sig.), desde una posición mucho más práctica, ya había aceptado a priori años atrás la capacidad del lenguaje musical de expresar emociones. Partiendo de esta idea, realiza un análisis de las relaciones entre el significado de la lengua y de la música a través de las conexiones entre los diferentes acordes de la tonalidad musical y los estados de ánimo o sentimientos. Su análisis representa un claro enfrentamiento a las teorías formuladas hasta ese momento, principalmente la de Brown (1948), quien niega la posibilidad de atribuir cualquier tipo de significado al signo musical. Para

² Por 'necesidad' se entiende desde un punto de vista estructural que el signo, aún siendo arbitrario, es único, "es ése y no otro".

autores como éste, las asociaciones que más tarde establecería Cooke, se trataban de hechos "ocasionales": "*Musical meaning, on the other hand, is rather more elusive and rather resists the kind of analysis applicable to linguistic semantics. Occasionally one can associate a specific 'meaning' with a musical passage*". (Brown, 1948:268).

Entre los trabajos dedicados al estudio comparativo de la lengua y la música desde el punto de vista del significado debemos añadir el artículo de Erich Steiner (1989). Este autor se aproxima al problema del significado musical a través de los presupuestos de la lingüística sistémica, utilizando como corpus de análisis el poema y la música de una canción popular. Su estudio está basado en el análisis de las *acciones* del texto, y de las unidades de la *actividad*. Según sus propias palabras, de su estudio se desprende que "*we have in a way repeated the history of these component parts as they often appear today in their manifestations on a larger scale, as activity, thought, and art, dissociated from each other*" (1989:436).

Como dijimos anteriormente, nuestra exposición está basada en las aportaciones de G. Steiner y Cooke. Inicialmente, vamos a comparar algunos aspectos del sistema de la lengua y del sistema musical como fase previa a nuestro propio análisis. Con ello pretendemos justificar teóricamente los criterios que sustentan el análisis que posteriormente realizaremos.

Antes de dar paso a nuestro análisis debemos mencionar el problema de la terminología. Como muy acertadamente señala G. Steiner en la cita antes mencionada, no existe una terminología adecuada para elaborar el análisis de ambos sistemas, lo cual dificulta aún más este tipo de estudio. Por lo tanto, en nuestra exposición, haremos uso de términos propios de la lingüística para definir algunos conceptos, y la aplicaremos a la música siempre que esto sea posible.

6.2.1. Las relaciones entre el sistema de la lengua y el sistema musical.

Inicialmente, vamos a situar el estudio de las relaciones que se pueden establecer entre el signo lingüístico y el signo musical retomando una de las ideas comúnmente aceptadas en la descripción de la lengua a partir del estructuralismo. La mayoría de las teorías lingüísticas admiten la idea de que el sistema de la lengua opera sobre dos ejes diferentes: el eje sintagmático y el eje paradigmático.

Al describir el sistema de la lengua, entendemos como relaciones sintagmáticas aquéllas que se enmarcan dentro del discurso, en virtud de su encadenamiento y que por lo tanto justifican el carácter lineal de la lengua. Simplificando, podemos decir que estas relaciones sintagmáticas se establecen entre cada elemento del discurso en virtud del que le precede y del que le sigue. Se trata, pues, de relaciones que se establecen sobre una hipotética línea horizontal. Las relaciones paradigmáticas, por el contrario, se establecen fuera del discurso. Por paradigma, se entiende la relación que puede existir entre los elementos de la lengua sólo si éstos pueden aparecer en el mismo lugar dentro de la cadena hablada, formando asociaciones.³ Se suelen denominar comúnmente a las relaciones sintagmáticas como relaciones (y...y) y las relaciones paradigmáticas como relaciones (o...o). De la misma forma es común referirse al eje sintagmático como el eje horizontal de la lengua y al eje paradigmático como el eje vertical de la lengua:

³ Esta distinción entre eje sintagmático y eje paradigmático equivale a la distinción que Firth establece entre *estructura* y *sistema*. Por *estructura* se entiende las diferentes posibilidades combinatorias de cada uno de los elementos de la cadena hablada; por *sistema*, el conjunto de elementos que pueden presentarse en cada posición determinada o *estructura*. Firth, sin embargo, se diferencia de la tradición estructuralista que parte de Saussure en que su dicotomía *sistema/estructura* se aplica al enunciado ("utterance") mientras que en el estructuralismo la distinción eje sintagmático / eje paradigmático se aplica a la "*langue*". (véase Firth, 1957:181).

y que vale para cada "posición" en que opera una selección (véase Coseriu, 1981:165 y sig.) De esta forma, un paradigma queda constituido tanto por los elementos que lo forman, como por todos aquellos elementos que la presencia de éstos excluye. Estas oposiciones se pueden establecer a nivel de palabra, o de grupos de palabras.

6.2.1.1. Los conceptos de 'eje sintagmático' y 'eje paradigmático' aplicados al enunciado musical.

La organización del discurso musical mantiene, en nuestra opinión, ciertos paralelismos con la descripción del sistema de la lengua en la que se acepta su división en los dos ejes a los que nos hemos referido anteriormente. Rowell (1985) propone una descripción de las relaciones que se establecen dentro del enunciado musical muy cercana a la división de la lengua en el eje sintagmático y en el eje paradigmático.

Solemos concebir a la altura y al tiempo como dos dimensiones mayores de la música, y hablamos de ellos como de *vertical* y *horizontal*. Una pieza musical de hecho, se puede representar sobre un diagrama con la altura como eje vertical y el tiempo como eje horizontal. (Rowell, 1985:22).

De acuerdo con la propuesta de Rowell, podemos establecer cierta similitud entre, por una parte, el concepto lingüístico de eje sintagmático y la dimensión horizontal de la música o *tiempo*, y por otra, entre el eje paradigmático de la lengua y la dimensión vertical de la música o *altura*. Sin embargo, en relación a la descripción de eje vertical que defiende Rowell, creemos necesario discutir algunas de sus consideraciones conectadas con la idea de *altura* musical.

Si bien el tratamiento del *tiempo* en la música se conoce como *ritmo*, el cual, como defiende Rowell (1985), se enmarca dentro del eje horizontal del sistema, la *altura* de sonido, sin embargo, admite dos tratamientos diferentes, los cuales merecen una consideración más detallada. Por una parte, el

encadenamiento de varias alturas de sonido (notas) da lugar a la *melodía o línea melódica*. Este tipo de relación en el enunciado musical puede enmarcarse dentro del eje horizontal del discurso aunque no implica relaciones de *tiempo* sino de *altura*. Por otra parte, la organización del soporte armónico de la música (siendo en este caso *armonía* equivalente a 'sistema armónico occidental') implica a su vez una relación doble: en primer lugar, una relación vertical o "paradigmática" que se establece entre los componentes que forman un acorde, en virtud de la cual la sustitución de un elemento por cualquier otro posible implica un cambio armónico, y, en segundo lugar, una relación horizontal o "sintagmática" en virtud de la cual se encadenan los acordes obedeciendo las leyes de la "sintaxis armónico-musical".

Consecuentemente, el comentario de Rowell es, en nuestra opinión, incompleto en lo que se refiere a la altura del sonido musical. Una vez establecida la diferencia entre la relación de altura que se produce dentro de la línea melódica, y la relación de altura en la estructura armónica de la música, es posible situar el signo musical dentro de los dos ejes de la descripción del enunciado, el eje sintagmático y el eje paradigmático del sistema musical, y, consecuentemente, establecer cierto paralelismo en la descripción del sistema de la lengua con la música desde el punto de vista de la organización estructural del enunciado.

La descripción del sistema musical a partir de la división en ejes que hemos utilizado para el sistema de la lengua implica introducir ciertas variantes en este esquema. Para describir el sistema musical debemos duplicar los ejes del discurso ya que en este caso se duplica la relación, o lo que es lo mismo, se establece una relación en la que toman parte cuatro ejes simultáneos en el discurso. Inicialmente, se puede describir la existencia de un doble eje horizontal en el que se enmarcan las relaciones de altura y valor temporal de sonido que forman por una parte la melodía, y por otra, el encadenamiento de los acordes que forman el soporte armónico. En segundo lugar, podemos describir un doble eje vertical en el que se enmarcan las relaciones que cada una de las notas de la melodía puede tener con todas las que hipotéticamente podrían ocupar su lugar

y, por otra parte, la organización vertical que se establece entre cada uno de los acordes que forman el soporte armónico de la obra musical. La música es, a diferencia de otros sistemas semióticos, como dice el novelista Updike en su cuento "Escuela de música", "*ese lenguaje único que carga cada nota con un sentido doble de posición y duración...*" (cit. por Rowell, 1985:75).

Tanto el ritmo y la melodía por una parte, como el encadenamiento de acordes por otra, dependen de la posición de altura y de la duración de una nota con respecto al valor de la nota anterior o posterior a ésta. Esta relación corresponde exactamente al tipo de relaciones de la lengua llamadas sintagmáticas. Estos dos elementos combinados constituyen el "enunciado musical". Sin embargo, debemos tener en cuenta que el concepto de enunciado se amplía con relación a ese mismo concepto lingüístico, ya que el sistema musical conlleva un soporte armónico del que carece la lengua.⁴ Autores como Meister se refieren a la armonía musical a través del rechazo de cualquier relación entre ésta y el sistema de lengua:

Since poetry depends on rhythmic patterns, metric accents and tempo variations, and since, as we have seen above, it may said to have some degree of melodic content, the only characteristic of music not found in poetry is harmony, the last of music's elements to develop and the only one not found in all forms of music. (Meister, 1987:2).

Esta autora admite, por una parte, un contenido melódico en el enunciado de un poema y, por otra parte, la dependencia del poema de ciertos elementos formales (las convenciones poéticas) que muestran cierta similitud con la

⁴ Antes de proseguir es conveniente mencionar la diferencia de significado de los términos *armonía* y *melodía* en la descripción de la lengua, o más concretamente de la poesía y en la descripción de la música respectivamente. Esta aclaración puede que resulte acaso demasiado elemental, aunque en nuestra opinión, puede aclarar posibles malentendidos al respecto. Brown (1948:39) lo explica breve y claramente: "*When we speak of harmony (or melody) in poetry we refer only to the general pleasantness of sound, whereas when we apply the term musically we refer to the pitch-relationships of simultaneously produced tones.*" (Brown, 1948:39)

organización del lenguaje musical. Sin embargo, Meister rechaza la posibilidad de relacionar la armonía musical con la organización de la lengua (en este caso un poema).⁵ Esta afirmación contrasta, por una parte, con la definición de melodía en poesía que nos ofrece Brown, y por otra parte, niega la posibilidad de relacionar la armonía musical con la organización de la lengua en general, tal y como hemos hecho anteriormente.

Al igual que ocurre con las relaciones sintagmáticas o del discurso, se puede también crear un tipo de relaciones dentro de la música similares a las denominadas relaciones paradigmáticas de la lengua. En este grupo se enmarcan las relaciones que se establecen de manera simultánea en el tiempo. En el paradigma musical podemos situar, por un lado, las relaciones que vienen determinadas por la posición de altura de una nota de la melodía; por otra parte, al "armonizar una melodía" estamos realizando una elección de tipo vertical que viene determinada por ésta y por la tonalidad en que se escribe la canción. La organización vertical de cada uno de los acordes de dicha melodía forma en sí misma otro paradigma.

Las relaciones armónicas se basan en un sistema de acordes, o grupos de notas, que se ejecutan a la vez, organizadas básicamente en tríadas (grupos de tres) y que tienen entidad propia fuera del discurso musical. Estos acordes, (fig.51) se encadenan entre sí mediante leyes armónicas muy estrictas, y la elección de cada uno de ellos bajo la melodía excluye automáticamente todas las demás posiciones. Dicha elección convierte cada armonización en un discurso único. Las relaciones armónicas, o las también llamadas relaciones verticales de la música son equivalentes al paradigma lingüístico o a las relaciones paradigmáticas entre los elementos del discurso.

⁵ Véase arriba, pág. 139.



fig. 51

Para ilustrar como se organiza el sistema musical combinando las relaciones melódicas y armónicas del discurso proponemos el siguiente ejemplo. Si tratamos de recordar la melodía del archiconocido pasaje del cuarto movimiento (*presto-allegro assai*) de la novena sinfonía de Beethoven, en la que se encuentra el popularmente conocido como "Himno a la Alegría", esa sucesión de sonidos que imaginamos cuando recordamos el pasaje es lo que denominamos melodía, la cual está representada por una sólo línea horizontal (como el enunciado de la lengua), en donde cada nota obtiene su "significado" dependiendo de la altura de la nota anterior y la posterior. Sin embargo, si imaginamos por ejemplo una sola nota del pasaje aisladamente, la nota pierde su "significado" así como su coherencia dentro del discurso. La melodía del conocido "Himno a La Alegría" está compuesta por todas y cada una de las notas que lo forman, con su valor exacto en el tiempo y la altura exacta de sonido. Si imaginamos este pasaje interpretado por una orquesta, o incluso un piano, sería fácil percibir que bajo la melodía, y organizado verticalmente, existe un soporte armónico que la hace única. Siempre suenan más sonidos que los que forman la melodía propiamente, aunque tendamos a recordar los primeros.

Cuando la lengua y la música entran en contacto pueden, asimismo, provocar una percepción diferente de la línea melódica ocasionada por la presencia del texto. Siguiendo con el ejemplo anterior, cuando recordamos el pasaje, dado que la primera palabra del texto, *freude*, es bisílaba y está colocada sobre dos valores de nota diferentes (dos notas negras), tendemos a desdoblar la primera nota de la melodía original (en la entrada de la cuerda al comienzo del movimiento) también en dos valores diferentes, cuando realmente se trata de un valor único (una nota blanca). La fuerza sugestiva del texto impone sobre el oyente una distribución diferente a lo que realmente hemos oído.

Allegro assai. $\text{♩} = \text{NO.}$

24

Vcllo, Viols
p sempre

Freude, schöner Öst-ter-fun-ken, Tochter aus E - li - um,

fig.52

La comparación entre los dos sistemas de signos nos acerca cada vez más al tratamiento del significado de la música en particular. La diferencia fundamental entre ambos sistemas, como ya se ha dicho anteriormente, radica en el hecho de que, mientras que el signo lingüístico puede comunicar un mensaje concreto, el signo musical sólo puede expresar emociones. Partiendo de esta idea, y teniendo en cuenta el paralelismo que hemos establecido entre el eje sintagmático y paradigmático de la lengua y el doble eje sintagmático y paradigmático de la música, formulamos a continuación nuestra hipótesis de análisis dentro de lo que G. Steiner señala como la interpretación del signo lingüístico por otros sistemas de signos: *"This is the problem of what Jakobson labels 'transmutation', the interpretation of verbal signs by means of signs in non-verbal sign systems"* (Steiner, 1975:415).

6.3. Hipótesis de análisis.

Partiendo de las dos ideas expresadas en el párrafo anterior, nuestra siguiente tarea consistió en la elaboración de una hipótesis que nos permitiera

analizar las relaciones existentes entre la organización musical y el texto de los poemas de las canciones de Albéniz. Durante este proceso elaboramos dos hipótesis: la primera de ellas consistía en relacionar las entradas léxicas de un campo concreto de los poemas con la realización armónica de la música sobre la cual aparecían dichas entradas léxicas. En la segunda hipótesis proponíamos un análisis de la relación entre las entradas léxicas de los poemas pertenecientes a un campo determinado con los grados de la escala musical sobre los que aparecían colocadas. Inicialmente, elegimos el estudio del léxico dentro del campo de la semántica porque la selección de todas las entradas léxicas que se encontraban en los poemas pertenecientes a un campo concreto era una tarea relativamente fácil con la ayuda de un lexicón y un programa informático adecuado, y, consecuentemente, esto contribuía a la fiabilidad de los resultados finales. A continuación, comentaremos con más detalle el proceso y los resultados de los análisis llevados a cabo.

6.3.1. Hipótesis 1: la relación entre el léxico de los poemas y la armonía musical.

Teniendo en cuenta que los aspectos léxicos del significado en el estudio de la lengua se enmarcan dentro del eje paradigmático del sistema, era a primera vista lógico pensar que el supuesto significado de la música debía, consecuentemente, ser analizado a partir de las relaciones armónicas que se establecen entre los acordes de la tonalidad, tomando como punto de referencia la misma dimensión vertical que hemos concedido al estudio de la armonía dentro del sistema musical. Esta fue nuestra primera aproximación al análisis.

El primer estadio del análisis nos obligaba a decidir el campo léxico que íbamos a utilizar para compararlo con las realizaciones armónicas de la música. Dado el carácter expresivo del signo musical, decidimos utilizar el campo léxico de los sentimientos para este experimento, ya que se trata del campo léxico más cercano al posible significado de la música: la capacidad para expresar o provocar

sentimientos y estados de ánimo, de acuerdo con la opinión de los autores que hemos consultado (véase Cooke, 1959; Steiner, 1975 y Budd, 1990).

Tras analizar cada una de entradas léxicas pertenecientes al campo de los sentimientos junto a su equivalente armónico en la partitura, los resultados demostraron que no era posible establecer ninguna relación entre ambos elementos, ya que en ninguna ocasión se repite la misma realización armónica sobre una entrada determinada. Las reflexiones finales tras el fracaso de este primer intento nos llevaron a la conclusión de que no habíamos tenido en cuenta ciertas consideraciones que posteriormente resultaron ser imprescindibles para que la hipótesis estuviese sólidamente planteada.

Los elementos que utilizamos para el análisis no eran los adecuados. El léxico de un poema y la estructura armónica de una canción no son directamente comparables como los resultados obtenidos demostraron posteriormente. Un estudio más detallado de los ejes que conforman el sistema musical así como la obra de Cooke (1959) nos ayudaron a rehacer la formulación original.

6.3.2. Hipótesis 2: la relación entre el léxico de los poemas y los grados de la escala musical.

La reformulación de la primera hipótesis está basada en el concepto de "*intervallic tensions*" introducido por Cooke (1959). Esto es, las relaciones que se producen entre la posición de altura de las diferentes notas que forman la melodía de la canción. El error de la primera formulación se debía a una elección equivocada de los elementos de los dos sistemas que estábamos comparando: las relaciones léxicas desde el punto de vista de la colocación en el enunciado con la composición de los acordes que conforman el soporte armónico musical, ya que estos últimos están enmarcados dentro del segundo paradigma del sistema musical inexistente en el sistema de la lengua (véase pág.18). Al sustituir las relaciones armónicas por las relaciones de altura melódica la comparación entre los dos sistemas se desarrolla dentro del mismo ámbito, es decir, las relaciones

paradigmáticas de la lengua junto a las relaciones paradigmáticas del enunciado musical, entendiendo por tal, las relaciones que afectan a la línea melódica de la canción. Consecuentemente, no creemos posible establecer una relación entre el sistema de la lengua y las relaciones armónico-musicales. Sin embargo, tampoco podemos negar la posibilidad de que cada uno de los acordes de la tonalidad mantengan cierta constantes expresivas, tal y como demuestra Cooke (1959).

De esta forma, y una vez reformulada nuestra primera hipótesis, fue posible llevar a cabo un segundo análisis, el cual consistía en relacionar el léxico de los poemas y los grados de la escala musical sobre los que estaba escrita la melodía de las doce canciones de Albéniz. En un principio, y en el empeño de obtener el mayor número de resultados posible, planteamos la posibilidad de realizar un estudio detallado de las constantes en la estructura armónica de las canciones. Dada la extensión que un estudio de este tipo conllevaría decidimos limitar nuestro proyecto al análisis de las entradas léxicas pertenecientes al campo de los sentimientos junto al grado de la escala musical sobre el que aparecen colocadas en cada una de las canciones.

Para llevar a cabo el experimento seleccionamos las palabras correspondientes al campo léxico de los sentimientos que aparecían en las doce canciones de Albéniz y las extrajimos del texto. De la misma forma, seleccionamos los grados de la escala donde aparecen cada una de estas entradas para determinar si verdaderamente era posible establecer esa relación que teóricamente parecía existir entre ambos elementos de los dos discursos.

6.3 2.1. Descripción del Análisis.

Antes de dar comienzo al análisis de entradas léxicas que constituirían el corpus de trabajo, fue necesario delimitar el campo léxico de análisis ante la imposibilidad de hacerlo con todas y cada una de las entradas léxicas que aparecían en los poemas. Para ello, elegimos el campo léxico de los sentimientos en base a dos razones fundamentalmente que dan lugar a los siguientes apartados:

- A. - El tema de las canciones
- B. - El carácter abstracto de la música.

A.- El tema de las canciones: El estudio de los temas de cada una de las canciones, sin tener en cuenta el ciclo al que pertenecen, reveló que todas ellas se tratan de poemas de amor. A continuación, mostramos una relación en donde resumimos el tema de cada canción:

1. **"In Sickness and Health"** : Poema al dolor de la amada. Si ella sufre todo lo hermoso deja de ser percibido por el poeta. Según él, hasta El (Dios) se rendiría a su belleza si la viese.
2. **"Paradise Regained"**: El edén, esa felicidad que se encuentra en el paraíso desconocido es vista por el poeta como el lugar ideal para estar con su amada, aunque duda de que él pueda acceder allí.
3. **"The Retreat"**: Rechazo del mundo exterior, que representa todo lo indeseable, e invitación al amante/amigo a retirarse al único lugar de reposo posible: el mundo interior de la mente.
4. **"Amor, Summa Injuria"**: El perdón de la amada ante los errores del poeta por conseguir su amor es la única razón de vivir que él tiene.
5. **"The C..."**: Invocación a la oruga, exhortándole a que disfrute la belleza de la primavera después del invierno. Oruga = alma.
6. **"The Gifts of the Gods"**: La calma del amor sólo se consigue a través del sufrimiento.
7. **"Home"**: El hogar sólo es hogar si la amada está en él.

8. "Counsel": Canto al amor austero y en calma como el único puro, frente a los destellos engañosos de la pasión.

9. "May-Day Song": El poeta hace un canto a la belleza y libertad del campo en primavera llamando a los vecinos a que se unan a esa felicidad.

10. "To Nellie": El poeta ya no ama el amor físico que una vez sintió por su amada y espera llegar al espíritu, a su esencia, donde radica la verdadera belleza, donde está la verdadera razón de su existencia.

11. "A Song of Consolation": la compañía de la amada durante unos momentos y el poder de un beso son suficientes para hacer olvidar al poeta toda la amargura restante.

6. "A Song": Canto al Amor, rogándole que llegue hasta él y a su amada.

B. El carácter expresivo de la música: El segundo motivo que nos llevó a considerar el campo léxico de los sentimientos para nuestro análisis está basado en la teoría que defiende la capacidad del lenguaje musical para expresar emociones a través de la organización del sonido, así como la imposibilidad del signo musical para expresar un pensamiento concreto. Sin embargo, y como han venido defendiendo Cooke (1959) y Steiner (1975), la música sí puede expresar sentimientos concretos a través de los sonidos. Por lo tanto, si consideramos válidas estas teorías, podemos suponer que el campo léxico más adecuado para ser superpuesto a las diferentes alturas de la escala en este tipo de análisis es el campo léxico de los sentimientos.

Una vez delimitado el campo, dimos paso a la selección de las entradas pertenecientes al campo léxico de los sentimientos. Obtuvimos dichas entradas léxicas basándonos en el *Lexicon of Contemporary English* (McArthur, 1981:237-296), y a través de una búsqueda realizada mediante un programa informático

diseñado a tal efecto. A continuación presentamos todas las entradas léxicas del campo de los sentimientos que fueron utilizadas por Money Coutts en estos doce poemas, el número total de apariciones, y el título del poema en el que aparecen.

ENTRADAS LEXICAS	In Sickness and Health	Paradise Regained	The Retreat	Amor Summa Injuria	The Caterpillar	The Gifts of the Gods	Home	Counsel	May-Day Song	To Nellie	Song of Consolation	Song
L. Face related to Feeling												
SMILE	1								1			1
LAUGH												
MOAN	1									1		
MOCK												
SIGH		1	1									
J. Senses and Sensations												
SEE			1									
FACE										1	1	
EYES				1						1	1	
SOUND	1	1										
HEAR	2											
LISTEN			1									

fig.53

ENTRADAS LEXICAS	In Sickness and Health	Paradise Regained	The Retreat	Amor Summa Injuria	The Caterpillar	The Gifts of the Gods	Home	Counsel	May-Day Song	To Nelle Consolation	Song
A. Liking and Not liking											8
LOVE		1	1	3		3				1	
ADORE										1	
FANCY										1	
FOND			1								2
DEAR				1			1				
HOPE								1		1	
DESIRE							1				
APPEAL											
B. Good and Evil											
BEAUTY	1					1				1	
FAIR										1	5
GRACE							1				
SENSE	1		1								
WRONG				1							

fig. 53 [Cont. →]

ENTRADAS LEXICAS	In Sickness and Health	Paradise Regained	The Retreat	Amor Summa Injuria	The Caterpillar	The Gifts of the Gods	Home	Counsel	May-Day Song	To Nelle	Song of Consolation	Song
C. Happiness and Sadness												
JOY	1				1					1		
PLEASURE		1	1			1						
SORROW		1						1				
SIN				1								
SHAME										1		
ANGUISH						1						
FIERCE								1				
D. Fear and Courage												
FEAR	1											
DARE				1								
AWFUL	1											
SPIRIT										2		
E. Admiration, Pride, Abuse												
VAIN			2							1		1
DISSAPOINTED							1					

fig. 53 [Cont →]

ENTRADAS LEXICAS	In Sickness and Health	Paradise Regained	The Retreat	Amor Summa Injuria	The Caterpillar	The Gifts of the Gods	Home	Counsel	Masy-Day Song	To Nellie	Song of Consolation	Song
F. Kindness and Unkindness							1					
SYMPATHY											1	
TENDER											1	
CONSOLING												3
KIND												
G. Honesty and Deceit												
SINCERE		1										
TRUST		1										
HONEST		2										
HIDE				1	1					1		
SECRET					1							
H. Relaxation and Excitement												
CALM						1						
COMFORT											1	
ARDENT								1				
APATHY			1									

fig. 53 [Cont →]

Tras seleccionar todas las entradas léxicas pertenecientes al campo de los sentimientos, pasamos a una segunda selección en la que escogimos aquéllas que podían resultar representativas por tener una aparición superior a dos veces. Esta representatividad estaba basada en la posibilidad de comparar al menos en dos casos el grado de la escala sobre el que aparecía colocada en la canción. Una vez llevada a cabo la selección, el grupo quedó reducido a las entradas que aparecen en la primera columna de la figura 56; en la segunda columna marcamos el ciclo al que pertenecen las entradas seleccionadas; y, en la tercera columna se recogen las palabras que aparecen antes y después de cada una de las entradas en cuestión, por si posteriormente nos fueran de utilidad. Al elegir cada una de estas entradas léxicas, no hemos tenido en cuenta la realización morfológica de cada una de ellas, considerando por ejemplo de igual forma *love* y *loving*, ya que corresponden a dos realizaciones de la misma entrada.

La decisión de incluir en la tercera columna de la figura los términos que aparecen junto a la entrada léxica que estamos analizando está relacionada con el concepto lingüístico de "colocación léxica" (Firth, 1957), el cual, también debe tenerse en cuenta en el análisis conjunto de las entradas léxicas y el grado musical sobre el que aparece colocada. Desde el punto de vista lingüístico, este término fue acuñado por J.R.Firth, responsable de la elaboración de la teoría contextual del significado. Como ya hemos mencionado anteriormente, para Firth el eje sintagmático de la lengua es equivalente a la *estructura* o estructura combinatoria en la cadena hablada; y el eje paradigmático es equivalente al *sistema* o conjunto de elementos que pueden aparecer en la misma posición de una estructura. Desde este punto de vista, las diferentes *colocaciones* o posiciones de los elementos en la estructura representan *sistemas* diferentes. El concepto de colocación dentro del sistema musical se basa en principios similares a la colocación léxica a la que nos acabamos de referir. Tanto en la estructura de la lengua como en la del discurso musical el significado de una entrada léxica o de un grado de la escala está determinado por su colocación, es decir, depende de la posición con relación a los elementos que le rodean. De la misma forma que el significado de una entrada léxica depende de su colocación en la estructura de la lengua, se puede

decir que el "significado" de un grado de la escala musical está condicionado por la posición de la nota anterior y posterior, pudiendo adquirir un carácter expresivo diferente dependiendo del contexto en el que aparece.⁶

ENTRADAS LEXICAS	Ciclos			Términos circundantes
	Four Melodies	Two Songs	To Nellie	
LOVE	5	3	8*	(honest/live/life(2)/pleasure)
BEAUTY	1	1	1	(garden/forms/mould)
SENSE	2		1	(stricken/dignity/silent)
JOY	1	1	1	(mind/cuckoo's/died)
PLEASURE	2	1		(false/loving/pain/honest)
VAIN	2	0	2	(apathy/sigh/asked/life's purposes)
HIDE	1	1	1	(hours of woe/little soul/her heart)
EYES	1	0	2	(o'erbrimmed/fond/deep hues arise)

* Estos ocho ejemplos aparecen en la misma canción.

fig. 54

Una vez seleccionadas las entradas léxicas, el siguiente paso consistió en superponer los sonidos de la escala musical sobre la que aparecían en la partitura junto a estas palabras para comprobar si en todas las ocasiones, esta entrada léxica aparecía colocada sobre el mismo grado de la escala de la tonalidad en que estaba escrita la canción. En el siguiente cuadro hemos agrupado todos los datos recogidos utilizando cada una de las entradas léxicas junto a los grados de la escala musical sobre los que están colocadas. En la primera columna aparecen las entradas léxicas correspondientes al campo semántico de los sentimientos que aparecen más frecuentemente en los poemas de Money Coutts; en la segunda columna se indica el número de veces que aparece cada entrada léxica; y, en la tercera, los grados de la escala musical sobre los que están colocadas.

⁶ Al igual que hemos establecido relaciones entre la colocación de las entradas léxicas del poema y el grado de la escala sobre el cual están situadas, es posible relacionar, basándonos en el concepto de colocación lingüística, otros aspectos propios de la estructura del poema, como son la colocación rítmica o la colocación fonética.

ENTRADAS LEXICAS	Número total de apariciones	Número de apariciones por grado de la escala						
		1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º
LOVE	16	6	1	1		1	1	4
BEAUTY	3				2		1	
JOY	3							2
PLEASURE	4		1				1	2
VAIN	4		4					
HIDE	3		1				1	1
EYES	3		1		1		1	
SENSE	3							3

fig. 55

Los datos que este análisis nos revela son los siguientes:

1. *Love*:

- For honest LOVE unloth
7º-----4º

(*Cuatro Melodías*, "Paradise Regained", v.12)

- And LOVING pleasure only for its pains
7º---2º---1º---7º---4º---3º---2º-----

(*Cuatro Melodías*, "The Retreat", v.12)

- To make you LOVE me. Well I know
4º--5º--6º--7º--7º

(*Cuatro melodías*, "Amor, Summa Injuria", v.2)

- Because your love I dared to win
3º-----3º---1º---7º-----6º

(*Cuatro melodías*, "Amor, Summa Injuria", v.7)

- For LOVE will surely let me live,
1^o-----7^o-----1^o-2^o--1^o
(*Cuatro melodías*, "Amor, Summa Injuria", v.19)

- Once with life and LOVE enamour'd
2^o-----5^o--6^o---7^o---1^o--7^o--
(*Two Songs*, "The Gifts of the Gods", v.1)

- "Send us LOVE and life!", we clamoured,
6^o---7^o---6^o-5^o---4^o-----6^o--1^o---2^o
(*Two Songs*, "The Gifts of the Gods", v.3)

- And they sent us life and LOVE.
2^o-----4^o-7^o--4^o---6^o---7^o
(*Two Songs*, "The Gifts of the Gods", v.4)

- LOVE comes to all! When will he come to me?
5^o----6^o---5^o--1^o
(*To Nellie*, "A Song", v.1)

- LOVE be kind!
1^o-----5^o
(*To Nellie*, "A Song", v.2)

- LOVE be kind!
1^o-----
(*To Nellie*, "A Song", v.5)

- LOVE comes to all!
3^o----2^o-----1^o
(*To Nellie*, "A Song", v.6)

- LOVE is blind!
7^o-----2^o-----6^o

(To Nellie, "A Song", v.10)

- LOVE comes to all!

5º-----4º-----5º--1º

(To Nellie, "A Song", v.11)

- LOVE, when you come to me

1º-----2º-----4º-----3º-----

(To Nellie, "A Song", v.12)

- LOVE be kind!

1º-----

(To Nellie, "A Song", v.5)

De acuerdo con los datos recogidos esta entrada léxica aparece sobre distintos grados de la escala. Sin embargo, hemos observado algunas coincidencias que merecen ser comentadas. En cuatro de las ocasiones esta entrada léxica aparece colocada sobre el séptimo grado de la escala. Esto sucede en cuatro canciones diferentes: "Paradise Regained", "Amor, Summa Injuria", "The Gifts of the Gods" y "A Song"; en cuatro ocasiones más *love* aparece sobre un grado de la escala inmediatamente precedido o sucedido de un séptimo grado: "The Retreat", v.12; "Amor, Summa Injuria", v.7 y v.19 y "The Gifts of The Gods", v.1. En el caso de "The Retreat" la realización de la entrada es *loving* y no *love* como en todos los anteriores. Por último, en las ocho ocasiones restantes *love* aparece sobre el primer, tercer y quinto grado de la escala indistintamente. En este último grupo de ejemplos, en el que *loving* no está sobre el séptimo grado de la escala o cerca de él, todas las entradas pertenecen a la misma canción, "A Song". Sin ánimo de llegar a conclusiones demasiado prematuras, creemos que es posible afirmar que la palabra *love*, tiene en estas canciones tendencia a ser colocada sobre o cerca del séptimo grado de escala que se esté utilizando, ya que esto ocurre en las entradas léxicas recogidas en cinco canciones diferentes, frente al resto de los ejemplos que pertenecen a la misma canción ("A Song"). Además, en este último caso, tres de las colocaciones de *love* corresponden exactamente al

mismo verso, *love comes to all* (v.1,6,1) y otras 3 a *Love be kind* (v.2,5,1) por lo que estos últimos ejemplos podrían consecuentemente quedar reducidos a dos casos en vez de seis diferentes.

2. *Beauty*:

And BEAUTY'S garden is a patch of weeds

4^o-----3^o-----6^o-----

(*Cuatro melodías*, "In Sickness and Health", v.3)

- Forms of BEAUTY, ye may fashion

2^o-----5^o-----6^o-----7^o-----

(*Two Songs*, "The Gifts of the Gods", v.9)

- Thy form was cast in BEAUTY'S mould

5^o-----7^o-----6^o-----5^o-----1^o-3^o-4^o-----6^o-

(*Two Songs*, "To Nellie", v.6)

La muestra está tomada de tres canciones diferentes. Dos de los casos están colocados sobre el cuarto grado de la escala ("In Sickness and Health", "To Nellie"), y uno de ellos sobre el sexto grado ("The Gifts of the Gods"). En las dos ocasiones en las que la entrada léxica aparece sobre el cuarto grado de la escala, la realización de la palabra es *beauty's*, mientras que en la que resta es *beauty*.

3. *Joy*:

- Then can I JOY no more in sound unheard

7^o-----5^o-----6^o-4^o-----1^o-----4^o-----7^o-----2^o-----7^o-

Cuatro Melodías, "In Sickness and Health", v.9)

- So the JOYOUS mind can spring

5^o-----6^o-----7^o-----6^o-----5^o-----4-----5^o-

(*Two Songs*, "The Caterpillar", v.14)

- Shall we REJOICE that we have died
 1º-----7º-6º-----1º-7º-1º--
 (To Nellie, "To Nellie", v.10)

Esta entrada léxica aparece en tres ocasiones en los poemas. En este caso, dos de los ejemplos corresponden a un lexema diferente derivado de *joy*: *joyous* y *rejoice*. Cada uno de ellos están localizados en una canción diferente: "In Sickness and Health", "The Caterpillar" y "To Nellie". Aun así, en las tres ocasiones esta entrada léxica se puede relacionar con el séptimo grado de la escala, ya que en dos de ellas aparece sobre este grado y, en la tercera, inmediatamente precedido de él ("In Sickness and Health").

4. *Pleasure*:

- From honest PLEASURE unconfin'd
 1º-----6º-----4º-1º-6º---1º
 (Cuatro Melodías, "Paradise Regained", v.11)

- With false PLEASURE vainly sigh
 2º-----1º-----7º-----6º-----2º---5º--
 (Cuatro Melodías, "The Retreat", v.4)

- Loving PLEASURE only for its pains
 2º---1º--7º-----5º-4º---3º-----2º---
 (Cuatro Melodías, "The Retreat", v.12)

- But they answer'd: "Pain is PLEASURE"
 2º-----
 (Two Songs, "The Gifts of the Gods", v.7)

En este caso nos encontramos con un cincuenta por ciento de coincidencia entre la entrada léxica y el grado de la escala sobre la que está colocada. *Pleasure* aparece cuatro veces en los siguientes poemas: "Paradise Regained", "The retreat", "The Gifts of the Gods". En dos de las ocasiones está

colocada sobre el séptimo grado de la escala. Estos ejemplos corresponden a "The Retreat". En las otras dos ocasiones está colocada sobre el segundo y el sexto grado de la escala respectivamente. ("Paradise Regained" y "The Gifts of the Gods").

5. *Vain*:

- Not that I fall to VAINER apathy
3º-----1º-----2º-----5º

(*Cuatro Melodías*, "The Retreat", v.3)

- Not sated with false plasure VAINLY sigh
6º-----2º---1º---7º-2º-----5º

(*Cuatro Melodías*, "The Retreat", v.4)

- As once I asked (and not in VAIN)
1º---4º--5º--4º---3º--2º-----1º-2º

(*To Nellie*, "To Nellie", v.2)

- Life's purposes, how VAIN!

2º-----7º---1º--2º-----

(*To Nellie*, "A Song of Consolation", v.10)

Hemos recogido cuatro ejemplos en los que esta entrada léxica aparece en el conjunto de poemas que estamos analizando. En todas ellas, *vain* está colocada sobre el segundo grado de escala ("The Retreat", "To Nellie", "A Song of Consolation"). Cada uno de los casos, *vainly*, *vain*, *vainer* es diferente morfológicamente del resto; asimismo se trata de dos clases gramaticales diferentes (adv. y adj.), sin que esto parezca afectar a la colocación musical.

6 y 7. *Hide y Eyes*:

- In that injurious hour were HID
1º-----7º-----6º-----7º-----6º

(*Cuatro Melodías*, "Amor, Summa Injuria", v.3)

- You shall HIDE your little soul
2º-----1º---6º-----2º-

(*Two Songs*, "The Caterpillar", v.7)

- She HIDES her heart and locks her lips
1º----7º----1º--7º----6º----7º--1º---4º--

(*To Nellie*, "To Nellie", v.12)

- How often have your EYES o'erkrimmed
6º-----5º--4º--6º-----1º-----

(*Cuatro melodías*, "Amor, Summa Injuria", v.10)

- Thy face is fair, thine EYES are fond
5º----1º---3º--5º-----4º--3º----4º

(*To Nellie*, "To Nellie", v.5)

- Deep hues arise within thine EYES
1º-----7º--4º--7º---2º-

(*To Nellie*, "A Song of Consolation", v.5)

Estas dos entradas léxicas presentan un comportamiento diferente al que hemos descrito con respecto al resto de los ejemplos. En ninguno de los dos casos se observa relación alguna entre las entradas léxicas y los grados de la escala sobre los que están colocadas. El primer ejemplo, *hide* aparece en tres ocasiones diferentes en los poemas, "Amor, Summa Injuria", "The Caterpillar" y "To Nellie". Los grados de la escala sobre los que está colocado son el sexto, el séptimo y el segundo, respectivamente. *Eyes* también aparece tres veces en los poemas "Amor, Summa Injuria", "To Nellie" y "A Song of Consolation". Los grados de la escala musical sobre los que está colocada son el sexto, el cuarto y el segundo respectivamente.

8. *Sense*:

- Back from my stricken SENSE

1º-----7º---

(*Cuatro Melodías*, "In Sickness and Health", v.5)

- With SENSE, with dignity

5º-----7º-----5º-----3º-2º-1º

(*Cuatro Melodías*, "The Retreat", v.6)

- Still more, may-be, the silent SENSE

6º-----1º-----2º-1º-----7º-----2º

(*To Nellie*, "Home", v.7)

En este ejemplo la muestra procede de tres canciones diferentes ("In Sickness and Health", "The Retreat" y "Home") y en todas las ocasiones la realización es la misma, *sense*. Asimismo, en todos los casos esta entrada léxica está colocada sobre el séptimo grado de la escala de la tonalidad correspondiente.

6.4. Discusión. Conclusiones.

Los datos obtenidos a través de la superposición de las entradas pertenecientes al campo léxico de los sentimientos y el grado de la escala musical nos llevan a las siguientes conclusiones:

1. En primer lugar, la hipótesis que plantea una relación entre las entradas de un campo léxico concreto y el grado de la escala de una partitura sobre el que está colocada admite cierta verosimilitud en el caso del campo léxico de los sentimientos aplicado a las canciones de Albéniz con los poemas de Money Coutts. De los ocho casos analizados, dos de ellos muestran un 100% de coincidencia, (*vain, sense*), otros tres muestran una coincidencia del 75% (*love, beauty, joy*) y por último uno de ellos responde a un 50% de coincidencia (*pleasure*). En total suman seis casos. Los otros dos no son, desde nuestro punto de vista, válidos, por los motivos que se expresan en el siguiente punto.

2. *Eyes* y *hide*, originalmente, y según el criterio que se establece en el *Lexicon of Contemporary English* (McArthur, 1981), fueron incluidos dentro del grupo de análisis. Posteriormente, sin embargo, estas dos entradas léxicas mostraron un comportamiento diferente a las demás, es decir, una coincidencia nula con los grados de la escala musical ya que desde el punto de vista del contexto, no deben ser consideradas parte del campo léxico de los sentimientos, por lo que han sido excluidas del cómputo final.

3. Por lo tanto, podemos afirmar que en el caso de las canciones con texto de Money Coutts y música de Albéniz, *love* se puede relacionar con el 7º grado de la escala, *beauty* con el 4º grado, *joy* con el 7º, *pleasure* con los grados 7º y 2º, *vain* con el 2º y *sense* con el 7º.

4. Basándonos en los resultados obtenidos en este experimento, se puede afirmar que, de forma global, el estudio del campo léxico de los sentimientos de las canciones en lengua inglesa de Albéniz mantiene cierta relación con los grados de la escala musical, siendo el séptimo grado el que aparece con más frecuencia bajo estas entradas léxicas, si tenemos en cuenta las limitaciones de la muestra.

Sin embargo, aunque estas son las conclusiones que hemos obtenido del análisis es preciso tener en cuenta que a lo largo de este estudio han ido surgiendo una serie de cuestiones relacionadas con el significado de la música, la mayor parte de ellas en los capítulos dedicados al análisis de los elementos formales de los poemas y las canciones (cap.3 y 4), las cuales nos obligan a añadir una última reflexión global al margen del análisis.

Principalmente, debemos insistir sobre el carácter parcial y experimental de un análisis como el que hemos llevado a cabo, por lo que, no podemos cerrar este capítulo de una forma definitiva. La polémica en torno a la relación entre el significado de un poema y la música sobre la que está escrito en la forma canción de concierto, en particular, y la polémica en torno al posible significado de la música, en general, siguen, desde nuestro punto de vista, completamente vigentes.

CONCLUSIONES

Con el fin de alcanzar una mayor claridad en la valoración global de las aportaciones de nuestro estudio, las conclusiones finales de este trabajo están organizadas teniendo en cuenta la división de contenidos que hemos mantenido a lo largo de nuestra exposición. Esta división coincide con los dos objetivos que planteábamos al comienzo de esta tesis: en una primera parte exponemos las reflexiones a las que hemos llegado tras el estudio de la documentación biográfica y textual en torno al período londinense de Isaac Albéniz, su relación con Money Coutts y las obras surgidas de la colaboración entre ambos; en la segunda parte, exponemos las conclusiones que hemos obtenido en lo referente a la relación entre el lenguaje poético y el lenguaje musical en la forma canción de concierto, tomando como corpus de análisis las doce canciones de concierto de Albéniz con texto de Money Coutts.

La reconstrucción de la etapa inglesa de Albéniz y su relación con Money Coutts se ha centrado en tres aspectos diferentes: en primer lugar, la localización cronológica de su estancia y el estudio de sus actividades a través de las fuentes biográficas y las crónicas de Bernard Shaw; en segundo lugar, el estudio del autor de los poemas de las canciones a través de las aportaciones de los biógrafos de Albéniz y del documento original del contrato que firmaron Albéniz y Money Coutts; y por último, la recuperación y estudio de la correspondencia autógrafa que ambos mantuvieron hasta la muerte del compositor.

Tras la revisión de los datos que los biógrafos del compositor han aportado con relación a las fechas que éste pasara en Londres, se impuso la necesidad de revisar las fuentes dada las discrepancias presentes en la información que estos nos ofrecían. La prensa y, en concreto, las crónicas musicales de Bernard Shaw, han supuesto una riquísima fuente de datos definitivos a la hora de establecer la cronología de las actuaciones públicas de Albéniz en Londres. Estas crónicas nos permiten afirmar en particular que la llegada del músico español a esta ciudad es anterior a todas las fechas que los biógrafos han defendido hasta hoy, ya que la primera de ellas data de septiembre de 1889. La información de Shaw coincide

con la fecha del debut de Albéniz en Londres que señala Klein (1919), quien la sitúa el 13 de junio de 1889.

Otro de los aspectos principales de nuestro estudio consistió en la localización del autor de los textos de las canciones inglesas de Albéniz. Tras localizar su obra poética en la **British Library** de Londres, comprendimos que no se trataba de un simple aficionado, dado el amplio número de títulos publicados a lo largo de más de veinte años.

De acuerdo con los datos que ofrecen los biógrafos, las relaciones entre Albéniz y Money Coutts se redujeron a la firma de un pacto económico impuesto por el poeta banquero bajo unas condiciones tiránicas. La localización del contrato original en el que se establecen las bases que regularían la relación económica entre Money Coutts y Albéniz ha permitido aclarar algunos de las inexactitudes que se han venido repitiendo a lo largo de la historia y que han contribuido a desvirtuar la relación real que mantuvieron ambos artistas. Tras el estudio del contrato original, es posible afirmar que, en primer lugar, no se trata de un único pacto, ya que el acuerdo original data de 1890 y Albéniz no lo firmó con Money Coutts sino con Lowenfeld, otro de los accionistas del **Prince of Wales**, lo que a su vez nos devuelve hasta 1890 como el año en que Albéniz entró en contacto con los empresarios de este teatro londinense y no 1892 como se ha venido manteniendo hasta hoy. En segundo lugar, según el contrato de 1893, Money Coutts se hace cargo de la deuda contraída por Albéniz desde 1890 con el empresario Lowenfeld, obteniendo sólo $\frac{2}{8}$ de los beneficios del pacto, frente a $\frac{3}{8}$ partes que se lleva Lowenfeld. Con respecto a la duración del llamado "pacto de Fausto", hemos podido establecer que no se trató de un contrato vitalicio, sino que en teoría debía durar 10 años, algo que parece improbable que llegara a cumplirse según la información que nos ofrece la correspondencia. Por último, la lectura del contrato original demuestra que a cambio de ceder los derechos de autor Albéniz recibió 800 libras anuales más $\frac{3}{8}$ partes de los beneficios totales, y no 200 libras como se pensaba. La última página del contrato nos revela que sólo un año después, en 1894, Money Coutts se hizo cargo de

todas las obligaciones y derechos del acuerdo, previo pago de 1.500 libras a Lowenfeld, quedando así como único benefactor del músico.

La información obtenida a través del contrato hizo que nos planteásemos si la imagen de Money Coutts como un banquero poderoso y tirano presente en las biografías de Albéniz bien pudiera resultar inexacta. Tras la revisión de las referencias aparecidas en el *Who's Who* de 1903, en donde no se hace ninguna referencia a sus actividades bancarias, y la revisión de los cargos directivos de dicha entidad desde mediados del siglo pasado hasta 1920, junto al hecho de que no aparezca ni una sola referencia a sus actividades bancarias en la correspondencia mantenida con Albéniz durante 15 años, nos llevan a la conclusión de que, si bien se trata de un personaje económicamente poderoso y accionista del Coutts & Coutts de Londres a través de la herencia de Angela Georgina, Money Coutts nunca llegó a ostentar ningún cargo directivo dentro del banco familiar. En cambio, sí hay documentos, como el propio contrato con Albéniz, que lo vinculan al teatro *Prince of Wales* y a la producción de obras teatrales en Londres junto a Henry Lowenfeld. Estos datos, su producción poética a la que nos referiremos a continuación y el carácter de la correspondencia con el músico español, nos permiten afirmar que no nos encontramos ante el "banquero poderoso y temible" descrito por los biógrafos, sino ante un mecenas vinculado a la poesía y a la música y admirador de Albéniz, a quien apoyó económicamente hasta la muerte del compositor en 1909.

La revisión de la correspondencia entre ambos artistas ha supuesto la clave de nuestra anterior afirmación. Frente a la opinión generalizada de que apenas si existió relación entre ambos, excepto por un contrato tiránico que el músico español firmó con el banquero inglés por necesidad, el frecuente intercambio de cartas que Albéniz y Money Coutts mantuvieron desde 1894 hasta 1909, nos revela la intensa admiración del poeta inglés por el músico español, así como la existencia de una gran amistad entre ambos. En algunas de las cartas entre Money Coutts y Albéniz se advierte una franqueza que sólo puede ser producto de la

intimidad que existió entre ambos artistas, lo que nos hace desechar la idea de una supuesta relación basada en intereses meramente económicos. Estas cartas han contribuido asimismo a la elaboración de la cronología de las composiciones en las que colaboraron juntos.

La amistad entre Albéniz y Money Coutts nos condujo al análisis de sus canciones de concierto, producto de la colaboración artística entre ambos. Nuestra primera aportación en este campo ha consistido en la localización de las versiones correspondientes a las primeras ediciones de los poemas sobre los que se compusieron las canciones. Tras el estudio de las mismas junto al de las catalogaciones de las canciones pudimos observar ciertos desajustes entre la información que ambas nos proporcionaban. Tal es el caso del ciclo *Two Songs*, en el que según las diferentes fechas de publicación de los poemas y de las canciones nos hace dudar de que se trate de un mismo ciclo. No se ha encontrado una edición conjunta de las dos canciones que supuestamente integran este ciclo. Mientras que la publicación de la canción "The Gifts of the Gods" data de 1897, el poema "The Caterpillar" se publica por primera vez en 1903, y la canción en 1913. Según estos datos parece que cuando "The Gifts of the Gods" fue publicada, "The Caterpillar" no estaba siquiera compuesta, y por otra parte, hay una diferencia de dieciséis años entre la publicación de las dos. En segundo lugar, esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que cada uno de sus textos está extraído de dos libros de poemas diferentes del escritor inglés, frente a la tendencia que se observa en el resto de los ciclos de canciones compuestos por poemas de un mismo libro.

Partiendo de la revisión de un manuscrito parcial que se atribuye a Albéniz, hemos localizado un texto similar en uno de los libros de poemas que Money Coutts, lo cual contribuye a mantener la teoría de que ese manuscrito sea parte de una canción, bien perdida o inconclusa. El poema forma parte de *Poems* (1896:58), el mismo libro del que fueron extraídas las canciones del ciclo *To Nellie*.

Este manuscrito nos lleva a plantearnos si fueron realmente seis las canciones que formaban originalmente este ciclo, y si esta séptima partitura llegó a ser publicada alguna vez. De acuerdo con las condiciones del pacto suscrito entre Money Coutts y Albéniz, el hecho de que exista el manuscrito de una posible "séptima canción", y que haya un ciclo titulado *Seis canciones* que sólo son dos, parece indicar, en primer lugar, que Albéniz fue recibiendo una serie de textos del poeta; y, en segundo lugar, que las canciones se publicaron según iban siendo terminadas, quedando algunas de ellas inicialmente incluidas en estos ciclos, sin publicar. Asimismo, debemos considerar la posibilidad de la inexistencia de las cuatro canciones restantes del ciclo *Six Songs*. Todos estos datos nos llevan a una conclusión más general: es necesaria una revisión profunda de los catálogos de la obra de Albéniz.

Por último, el estudio comparativo de las diferentes versiones de los poemas sobre los que Albéniz compuso sus canciones, nos ha revelado que en la mayoría de las ocasiones las diferencias entre las versiones aparecidas en la obra de Money Coutts y la versión cantada se limitan a cambios de puntuación o pequeñas variaciones. Sin embargo, hay dos casos en los que los poemas originales sufrieron drásticas transformaciones hasta adoptar la forma definitiva de la canción: "May-Day Song" y "The Caterpillar", siendo dichas variaciones especialmente relevantes en "May-Day Song", en donde, no solamente se observan cambios entre la versión de los poemas y de las canciones, sino que incluso el poema ya había experimentado cambios importantes en la versión correspondiente a su segunda edición.

La segunda parte del trabajo comienza con un capítulo dedicado a la revisión de algunas de las teorías que hasta el momento, han considerado la relación existente entre el lenguaje poético y el lenguaje musical. Este capítulo actúa como introducción al análisis mismo de los poemas y la música de las canciones de Isaac Albéniz. Las conclusiones obtenidas de la realización de dicho análisis se pueden dividir en dos grandes bloques. Por una parte, aquellas reflexiones obtenidas de los datos que nos aportan el estudio referente a la forma

de los poemas y de las canciones. Por otra, las conclusiones fruto del análisis que realizamos partiendo de presupuestos de lingüística general aplicada a la música, en lo relativo al significado, en concreto, a la relación entre las entradas léxicas del poema y la altura de los grados de la escala musical.

El estudio formal de los poemas y de las canciones ha respondido a la relación que se puede establecer entre los elementos propios de la forma poética y de la forma canción de concierto. Sin embargo, el análisis de las relaciones entre el léxico del poema y la música ha sido dictado por diferencias relacionadas con la organización de la lengua y la música como sistemas de comunicación.

El estudio de la relación entre aquellos elementos que constituyen las llamadas "convenciones poéticas" y los aspectos formales del discurso musical nos condujo a las siguientes conclusiones. En primer lugar, el discurso musical posee una gama de recursos convencionales para expresar la forma mucho más amplia y detallada que el lenguaje poético. Estos elementos no aparecen de manera aislada, sino que la combinación de todos ellos es lo que determina el efecto requerido por el compositor, por ejemplo la intensidad de una pausa entre un período y otro, los cambios de compas, etc. En segundo lugar, el compositor posee la capacidad de alterar o modificar en parte la concepción formal de la obra poética al convertirla en canción, mediante el uso de los recursos formales propios del lenguaje musical.

El primer elemento que analizamos fue la división en estrofas de un poema y la división en períodos musicales de las canciones. Tras el análisis de las doce canciones de Albéniz creemos que es posible afirmar, por un lado, que en general, existe una relación entre la división poética en estrofas de estos doce poemas y la división en períodos musicales; por otro lado, que la forma canción puede reestructurar la forma del poema ajustándolo a las convenciones propias de la forma canción de concierto; y, por último, que tanto si la forma original del poema es idéntica a la de la canción o no, en ningún caso aparece una desintegración de la estrofa poética, sino que siempre la variación se produce a

partir de una asimilación de más de una estrofa del poema en un sólo período musical.

Por otra parte, se ha demostrado que la frase musical tiende a estar principalmente relacionada con la estructura sintáctica del texto poético, y no con la división convencional en versos como esperábamos. Sin embargo, esta división queda reflejada, en los casos donde explícitamente el verso no está unido al siguiente a través de un encabalgamiento, mediante pausas de respiración o mediante la alternancia de acentuación en la rima.

La rima es otro de los elementos que caracterizan convencionalmente el discurso poético. A través del análisis de los poemas de Money Coutts, quisimos averiguar cuáles son los elementos que aparecen en el discurso musical relacionados con la rima poética al transformar un poema en el texto de una canción. De acuerdo con los resultados obtenidos en el análisis podemos afirmar que existe una relación directa entre el tratamiento que obtiene la acentuación de la rima (oxítona y paroxítona) en los poemas en lo que se refiere a la acentuación musical, ya que la nota donde está colocada la rima oxítona, la última nota de la frase, siempre está acentuada, mientras que la última nota del verso con rima paroxítona siempre está colocada en tiempo o parte débil de compás, sin que se produzca una interrupción de la melodía. También existe una relación directa entre la acentuación de las sílabas portadoras de la rima y la colocación de los valores de las notas en la frase musical, ya que en la mayoría de las ocasiones la rima en sílaba oxítona está colocada sobre una nota de valor superior a la anterior frente al comportamiento de los valores musicales sobre rima paroxítona, en donde esto no ocurre. Por último, con relación al tipo de intervalos musicales donde aparecen las dos clases de rima, se advierte una relación directa entre la elección de intervalos ascendentes o descendentes y la estructura de la rima, aunque en este último caso no es posible generalizar.

Otro de los elementos en los que centramos nuestro análisis fue la conexión existente entre las pausas musicales y la forma de los poemas. En el caso

concreto de la canción, el uso de las pausas cobra una relevancia especial al entrar en contacto con el discurso poético ya que además de la distribución de las pausas propias de la música instrumental, el compositor debe tener en cuenta un elemento adicional: el texto. Y esto implica, consecuentemente, una interrelación de los silencios musicales con las pausas de éste último.

Una de las diferencias fundamentales con respecto a las pausas poéticas es la capacidad del compositor de representar la duración exacta de esta pausa de la voz en la partitura, frente a la libertad que una pausa poética conlleva. Además, en este último caso, es en definitiva el lector y no el poeta quien decide la duración de la misma. Teniendo en cuenta el uso múltiple del silencio dentro del discurso poético y del discurso musical, el análisis conjunto de los poemas y las canciones nos ha llevado a las conclusiones que señalamos a continuación.

En primer lugar, existe relación directa entre la organización en estrofas de un poema y el uso de silencios musicales en la forma canción, ya que de 32 divisiones en estrofas que aparecen en total, en sólo 5 de ellas no hay un silencio de la voz colocado como marca de separación. Asimismo, hemos comprobado que es posible establecer cierta relación entre la extensión de la pausa musical y la estructura general del poema, dado que la duración de la pausa tiende a reducirse justo antes del último período musical, que suele coincidir con la última estrofa del poema. Esto supone una precipitación del desarrollo hacia la recapitulación, a lo que la brevedad de la pausa contribuye. La frecuencia de aparición de este efecto nos hace suponer que es una técnica utilizada regularmente por Albéniz en la composición de canciones de concierto.

En segundo lugar, y en lo que se refiere a la conexión entre el uso de las pausas musicales y la estructura sintáctica interna de cada uno de los versos, podemos concluir que la coincidencia de la pausa lingüística, representada por un signo de puntuación ortográfica, coincide en algo más de un 40% con el silencio musical, por lo que la relación no es del todo clara. Hemos podido clasificar estos

casos teniendo en cuenta las partes de la oración a las que afecta la pausa lingüística y el uso o no de la pausa musical en las canciones.

Por último, en lo que respecta al uso de introducciones y codas musicales se ha observado una tendencia al uso de las codas con un valor de "significación evocativa" a través del uso de la repetición. En cuanto a las introducciones musicales se puede constatar una tendencia a la supresión de éstas últimas, haciendo coincidir el inicio de la música con el inicio del texto poético.

Los cambios de indicación de movimiento señalados en la música y su relación con los poemas correspondientes a cada canción implican una interpretación personal del compositor del ritmo interno del poema y la velocidad de lectura del mismo. Las doce canciones de Albéniz están compuestas en el ámbito de *Andante*, es decir, un movimiento suficientemente reposado como para permitir la inteligibilidad del texto poético. Consecuentemente, podemos concluir que este tipo de indicaciones musicales pueden decidir la velocidad de interpretación, facilitando, como en este caso, la comprensión del texto o impidiéndolo hipotéticamente si la indicación fuese de más velocidad. Asimismo, según los casos en los que hemos estudiado los cambios de indicación de movimiento uniforme a lo largo de la canción, observamos una tendencia a hacerlos coincidir con las estructuras formales de ésta, así como una tendencia a aumentar el movimiento progresivamente hacia el final del texto, excepto en la canción "Home".

El último elemento que sometimos al análisis antes de dar paso a un estudio más detallado de las cuestiones relacionadas con el ritmo fue el uso de la repetición en la poesía y en la música en las canciones de Albéniz. La repetición musical presenta dos usos diferentes frente a la repetición del texto: un primer uso en aquellos casos en los que a través del ritmo la repetición musical refuerza la repetición del texto, y un segundo uso en los casos donde a través del ritmo y la melodía refuerza una idea del texto, en concreto en diferentes partes del desarrollo de la canción, sin que tenga que estar necesariamente correspondida

por una repetición del texto. Esta última idea implica la capacidad de la música para interpretar por sí misma a través de los sonidos un texto dentro del marco de la canción de concierto.

Dentro del ámbito del estudio del ritmo en poesía y del ritmo en música, inicialmente planteamos si era posible establecer una equivalencia entre el concepto de "unidad de medida" (Leech:1969) y el concepto de medida musical, "compás". El análisis demostró que no es posible considerar equivalentes estas dos unidades desde el punto de vista temporal, aunque ambos coinciden desde el punto de vista de la acentuación.

Dada esta última relación hemos llegado a la conclusión de que es posible establecer ciertas equivalencias entre el esquema métrico de un poema y el ritmo musical. La primera de ellas está relacionada con las terminaciones en los versos. En todos los casos, las terminaciones masculinas presentan un equivalente rítmico que está representado bien por una nota de mayor duración que las anteriores, bien mediante el uso de pausas sobre tiempo o parte fuerte de compás. En el caso de los versos que terminan con una "unidad de medida" femenina, también muestran un comportamiento rítmico regular en la canción, ya que ninguno de estos casos aparece sobre final de compás.

La segunda relación que observamos está conectada con la correspondencia entre sílaba acentuada y tiempo o parte fuerte de compás. En un 99% de los casos analizados esta correspondencia se respeta. Asimismo se observa una coincidencia de los silencios métricos con los silencios rítmicos, es decir, en todos los versos en los que aparece un silencio métrico, se presenta uno similar desde el punto de vista musical, o bien una nota larga seguida de silencio para comenzar el siguiente compás con sílaba acentuada.

La hipótesis en la que proponíamos una posible relación entre la elección del compás por parte del compositor y el comienzo en anacrusa métrica ha dado lugar tras el análisis a las siguientes conclusiones. La división entre compases

ternarios y cuaternarios en las doce canciones de Albéniz es prácticamente similar. Sin embargo, resulta significativo señalar el hecho de que tres de las canciones con comienzo en sílaba acentuada están escritas sobre un compás de 6/8, lo cual nos permite afirmar que este compás es el que mejor se adecua a la "unidad de medida" bisílaba (- x).

Con respecto a las anacrusas métricas, todas las canciones que se ajustan a este patrón están escritas sobre un compás simple, excepto una: "A Song of Consolation", la canción que más casos de alteración del ritmo natural ha presentado en el análisis. Por lo tanto, creemos posible afirmar que los compases simples se adaptan con más facilidad a "unidades de medida" con comienzo anacrúsico o pie yámbico. Los compases compuestos muestran más facilidad para adaptarse a "unidades de medida" que comienzan con sílaba acentuada o pies trocaicos.

Por lo general, en estas doce canciones suele producirse una correspondencia del ritmo natural del discurso, tanto con el esquema métrico como con el tratamiento rítmico-musical, aunque hemos podido observar tres tipos de alteraciones: el primer tipo lo constituye la alteración del ritmo natural del poema por parte del esquema métrico, solucionado desde un punto de vista rítmico-musical mediante recursos como la colocación de acentos secundarios sobre las sílabas que rompen el ritmo natural del poema, mediante el uso de tresillos, o sencillamente mediante la adecuación del esquema rítmico-musical al ritmo natural del poema sin tener en cuenta el esquema métrico. El segundo tipo de alteración sería la alteración del ritmo natural en el esquema métrico sin solución en el esquema rítmico-musical. El último tipo de alteración consiste en la alteración rítmico-musical de un esquema métrico adecuado al ritmo natural del discurso, aunque esto sólo se ha detectado en una canción, "Paradise Regained".

Nuestras últimas reflexiones giran en torno a la relación entre la lengua y la música desde el punto de vista del significado. Somos conscientes de que debemos partir de una hipótesis, cuando menos, polémica, la cual consiste en

atribuir algún tipo de significado al signo musical. Por esta razón, debemos insistir acerca del carácter parcial y experimental de un análisis como el que hemos llevado a cabo, y cuyas conclusiones describimos más adelante. La polémica en torno al posible significado de la música, en general, y a la relación entre el significado de un poema y de la música que lo acompaña en la forma canción de concierto, en particular, sigue vigente. Harán falta muchos más estudios, con seguridad más generales que éste, para obtener una respuesta definitiva.

Con la intención de contribuir a la línea de investigación iniciada por Cocke (1959), y partiendo de algunos conceptos lingüísticos admitidos desde el estructuralismo, como la organización del sistema de la lengua en dos ejes, sintagmático y paradigmático, decidimos llevar a cabo un experimento a través del cual observamos el comportamiento de las entradas pertenecientes al campo léxico de los sentimientos en las canciones inglesas de Albéniz en relación al grado de la escala musical sobre el cual aparecían colocadas en las canciones. Basándonos en los resultados obtenidos en este experimento, y teniendo en cuenta las limitaciones de la muestra, es posible afirmar que, de forma global, el estudio del campo léxico de los sentimientos en las canciones en lengua inglesa de Albéniz mantiene cierta relación con los grados de la escala musical, siendo el séptimo grado de la escala el que aparece con más frecuencia bajo estas entradas léxicas. En un 25% de los casos, la entrada léxica está colocada sobre el mismo grado de la escala musical en todas las ocasiones; un 37% coinciden con un mismo grado de la escala en un 75% de las ocasiones y, por último, un 12% de los casos coincide sólo en un 50% de las ocasiones.

Para concluir, tras el análisis de algunos de los aspectos más relevantes en el discurso poético, así como de la relación que se puede establecer entre dichos elementos y los elementos del discurso musical en la forma canción de concierto, podemos afirmar, que en el caso de las doce canciones escritas por Albéniz sobre poemas en lengua inglesa de Money Coutts, se observa una clara relación entre los recursos formales de la poesía y de la música. No podemos afirmar en cambio que sea posible establecer relación definitiva entre los elementos léxicos de un

poema y los recursos musicales, dado que el significado del signo musical sigue siendo un misterio para los investigadores.

Con este estudio esperamos haber contribuido de alguna manera a un mejor conocimiento de la obra vocal inglesa de Albéniz así como a un mejor entendimiento de las poco estudiadas, pero siempre fascinantes relaciones entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la música.

APENDICES DOCUMENTALES

I. "AN INTERVIEW WITH THE SPANISH PIANIST" (1891).

CHARLES BRADLAUGH.

IN obedience to the direction given by the resolution of the House of Commons of Tuesday, the Clerk of the House has passed an ink line in the Journals through the resolution whereby Mr. BRADLAUGH was excluded. So we read in the morning papers, and this afternoon it is our painful duty to record that Mr. BRADLAUGH himself has now passed away from the scene for ever. The thick black line, too late for reparation, will serve at least for obituary record.

To those whose political memory is short, much of the retrospect which Mr. BRADLAUGH's death will suggest to his friends may seem overcoloured. He has been so successful and so strong of late that it is forgotten how he was once the mark for every missile of abuse and contempt. The BRADLAUGH impressed on people's minds to-day is the man whom all parties speak well of, the leader of a definite body of Liberal opinion, the man to whom the Opposition Front Bench listened carefully, and to whom Ministers were ready to defer. It is the BRADLAUGH of "BRADLAUGH'S Session," the "Lord BRADLAUGH" of Mr. CAINE'S Indian; the strenuous Parliamentary personality, with the resonant voice brow-beating the House of Commons, carrying more Bills than any other private member, and extorting at least the phrases of respect from antagonists as well as friends. With all this fresh in one's mind, it is hard to realize that ten or fifteen years ago CHARLES BRADLAUGH was the most "impossible" man in politics. He was then a person scarcely to be named in polite society, and in newspapers only to be mentioned with a sneer. The current picture of him was as a noisy, shameless, and self-seeking mob-organizer, blaspheming everything which was of good repute in morals as well as in religion. It was fair game for the most spicy denunciations in pulpit and in pamphlet. To so much as stigmatize these misrepresentations is now an anachronism. But the memory of them did not cease to rankle with the rehabilitation of the character which they attacked. Mr. BRADLAUGH was not allowed to forget how far his early zeal had outrun his discretion; and almost down to yesterday the most atrocious attacks on the private and public character of the BRADLAUGH of "Fruits of Philosophy" were offered for sale at the very gates of the House of Commons. Fighter as he was, it was grateful enough to Mr. BRADLAUGH to enjoy the amenities of the recent truce; to be able to bask in the sunshine of respect instead of forever buffeting with the storm of contumely, however undeserved. And this, we think, is the real key to a weakness which latterly offended some of Mr. BRADLAUGH's friends—to that deferential and conciliatory attitude which some called "cringing to the Tories." Thus looked at, it is a pathetic touch in the strong man's character.

But another explanation of Mr. BRADLAUGH'S so-called "cringing" to the Tories is to be found in his sincere devotion to the ends he had set himself to secure. When once he obtained his foothold in Parliament, he proved himself to be essentially a man not of talk but of action. The amount of political success which he obtained in the few days when private members are at so great a disadvantage is astonishing. Apart from the fight on the Oaths question, which consumed much of his time in the country, in the Law Courts, and in Parliament, he was the instrument of the establishment of the Labour Bureau—a thing of which he was vastly proud. He secured the establishment of the Commission which has just reported on Markets and Tolls—a subject in which he interested himself because of its bearing on the price of the food of the people. On the Pensions question, with which so much of his earlier period as agitator was taken up, he obtained a less remarkable success. In this instance, at least, he pushed compromise to its far, but at any rate he was the man who made the abolition of pensions a question of practical politics. On the Land question he did much useful work, especially by his annual motion in relation to uncultivated areas. And finally he had shown high qualities of Imperial statesmanship in his championship of Indian reform. Nowhere will his death be heard of with deeper regret than among Indian subjects of the QUEEN. All this constitutes an extraordinary record of political achievement, when one remembers that it comes on the top of a life of hard fighting and incessant propaganda on social and theological matters, as well as on political radicalism. The intensely practical bent of his mind, coupled

with the facts of his own career, explains the intensity of his individualism. It was by his own right arm that he had won his way in the world. He had no patience with weaklings who wished to be wet-nursed in the arms of the State. This is not the time or the place to enter upon any criticism of "BRADLAUGH the Conservative." Rather should those who sympathize with the other camp seek first to show that the "new" men have the same wholesome contempt for feather-brained talk, the same indomitable resolution, the same practical instinct for subordinating means to end, as are shown in so remarkable a degree in the character and career of CHARLES BRADLAUGH.

SEÑOR ALBENIZ AT HOME.

AN INTERVIEW WITH THE SPANISH PIANIST.

SEÑOR ALBENIZ has paid three visits to England, but this time, as the announcement of his concerts indicates, he has come to stay. He has found a local habitation and a name in one of the Brompton squares, where a devoted wife and three little children are now installed. "I have obtained leave of absence," he explained to a contributor who accepted an invitation to his abode, "from Madrid, from my duties as the Court pianist for ten years, and I mean to spend the time in England." There is proof of this resolve in the furnishing of his rooms. An old oak bookcase, with finely-carved panels, apparently a family heirloom, contains many well-used volumes which inform you that the musician is a man of literary culture—an edition of Voltaire, of several other French authors, the History of Spain, and the masterpieces of Spanish literature. Señor Albeniz tells me his story in broken English, with occasional relapses into French.



SEÑOR ALBENIZ.
(From a photograph by Mr. Woodcock.)

THE RASSEL OF THE FAMILY.

"My father was an official of the Spanish Government, but my great-uncle was a musician of some eminence in his time. A sister first taught me to play when I was three and a half years old. ('half-past three,' Albeniz expressed it.) In two years I was taken to Paris, where for some time I studied under Marmontel. When I returned home to Catalonia my head was turned by the praise of the family; and one day, chasing under the restraints of home, I ran away to win fame by my playing. I was then about eight and a half years, and for some time went about playing in café, earning a good deal of money. But, of course, one day my father discovered me, and ordered me to go home. Instead of doing this, I found my way to Cuba, and got on a ship bound for Cuba. Although still quite a boy, I travelled there for three years in South America, obtaining engagements at the clubs and the theatre. Then, finding myself with a little money, I returned to Spain, and presented myself to my family. It was now my purpose to enter thorough training, but my father would not give me any money for the expenses."

HOW HIS TRAINING WAS OBTAINED.

"In this extremity," continued Señor Albeniz, "I went to the summer residence of the Court, and obtained an audience with Count —, King Alfonso's secretary. With the audacity of a boy of fourteen I announced myself as a 'great artist.' The Count was a musician himself, and said that if I played to him he would soon see whether I was a great artist. In the result I was introduced to the King, who offered to send me to Leipzig for three years. At Leipzig I studied under Judasohn and Rebeck. But on leaving Leipzig I did not feel that I was a finished artist, and so went to Italy to study for a year under Liszt. Then I had a tour in the United States. Shortly after returning to Spain, when I was about twenty-three, I married and settled down; the vice of drinking was grown on my wife's estate. Then the Queen Regent appointed me Court pianist."

"Is that an arduous post?" "Oh no, there is never more than one State concert in the week. And of course it is the distraction rather than the stipend—which is only about £30 per year—that is valued. But, of course,

the Queen and the Royal family frequently make me presents. This diamond ring was given to me by her Majesty at one of the last concerts."

THE FOUR DEITIES OF MUSIC

"What is your faith, musically speaking, Señor?"
"I am eclectic in my playing. It has been said that Mozart is Music, while all the rest are musicians. To me there is no truth in this. But if the works of all other composers were lost and forgotten, the world would still have Music if only those of Beethoven and Bach, Mozart and Wagner were preserved. Bach I practise for two hours every day. To my mind there is no inconsistency between love for Mozart and Wagner, although many people regard the first as the conservative and the second as the innovator."

"You came under Wagner's influence, I suppose, while in Leipzig?"
"Yes; I met him once, but was so overawed by the presence of the Master that my lips refused to move. Wagner, I remember, spoke most kindly to me, but I could utter nothing. The sensation was indescribable, but I have never forgotten it to this day."

SOME ENGLISH IMPRESSIONS

"I have been agreeably surprised by much of your English music," Señor Albeniz said shortly afterwards. "Several of your modern composers, like MacKenzie, Macfarren and Cowen, have written delightfully. Sullivan also I much admire; he can apparently be frivolous or grave at will. English music, I am sorry to say, is unknown in Spain; but, then, do you not return the compliment? But I am always amused to hear English people say that theirs is not a musical country. Why, once his claims are made good—which is often difficult for the new-comer—I imagine, owing to the English fidelity to old favourites, there is no country where the musician's reward is so great. Then you have so much music in the language."

"Have we? I am surprised to be told this."
"Yes. Why, how many of your 'catchy' airs are directly dependent upon the pronunciation of the words?" And, taking his seat at the Steinway grand, the pianist gave me several examples from popular airs of the day. "But, turning to the reverse side of the picture, I must tell you of a funny incident that occurred at Chester. I played selections from Bach, from Handel, from Scarlatti, and others. Just after my last piece a note was sent up to me by a gentleman in the front row of the stalls, asking if I would now play something 'nice'."

Señor Albeniz has a small pile of newspapers by his side. They have been sent from Leeds, and contain notices of his last recital there. He can read nothing of the critics' praise, however, for his knowledge of English is colloquial. If he were a vainer man he would learn the language more quickly. "I am afraid I have written at least two hundred," he says, in reply to a question about his own compositions, adding, with a shake of the head, "far too many." From this self-depreciation, however, I turn to an illuminated certificate which records the fact that at the Barcelona Exhibition, 1888, the first prize for musical composition was awarded to Isaac Albeniz.

"S. G. O."

It is not two years since Sydney Osborne died, and yet how old seem some of his famous letters to the *Times*, tinged as they are with the hoary antiquity which belongs to forty years ago. Yet some of them are pregnant with latter-day interest, and, short as life is, most of us find time for less instructive and less entertaining reading. Mr. Arnold White has therefore done good service in editing them, and in prefixing to them a well-written introduction, biographical and explanatory, though, to be sure, it is tainted, or adorned (as the reader likes), with his own sociological and political opinions. In one of his letters on education Osborne says "we are too apt to regard the village schoolboy as so much raw material, capable of being worked up to one uniform pattern." So perhaps one is apt to regard the young man of good family, destined, with mild acquiescence on his part, for the Church. Sydney Osborne was an example of how one may thus be deceived. "Lord Goldolphin's decision," we are told, "as to his son's career was communicated to him suddenly when young Osborne was out shooting. The latter accepted his lot without repining, but without enthusiasm." Naturally, then, he was never a keen clergyman in a sacerdotal way. But he was a thoroughly sympathetic and vigorous friend to his flock at Durweston, in Dorsetshire. This is not surprising, perhaps; it is surprising to find this country parson, who rarely paid visits outside his parish, whose antecedents were of a commonplace type, and literary training only ordinary, writing luminous letters on a wide range of subjects, impressive to the contemporaries of his prime, and valuable to us now. Probably no more unjust charge has been made than that he was a "popularity-hunting parson." On the other hand, he was not a "genius;" he had simply an intellectual grasp slightly in advance of his time, and a literary facility (which varies, it is true, very greatly in his letters). It is likely, therefore, that his most valuable work should be that on subjects with which he was personally conversant—on the agricultural labourers, popular education, and the housing of the working classes. The great exception to his stay-at-home life was his visit to the Crimea, and not the least interesting are his letters from the hospital at Scutari. There are a few controversial matters in his writings on which some of us are at issue with him; but on others there is no question about his having been a true prophet, and no question about his information and sagacity. Certainly, the publication of these letters in the *Times* is one of the most fortunate and honourable episodes in the history of our contemporary.

"The Letters of 'S. G. O.'" A Series of Letters on Public Affairs written by the Rev. Lord Sydney Goldolphin Osborne, and published in the *Times*, 1844-1868. Edited by Arnold White. (London: Griffith, Farran, Okeden, and Welsh.)

II. "EL PACTO DE FAUSTO" (COPIA DEL CONTRATO Y TRANSCRIPCIÓN).

This is an Agreement

made between
Isaac Albenny

16 Michael Croft Brompton Road Musical Compo
and Artist Henry Lowenfeld of 31 Lowndes Square
London Wogue and Francis Burdett Thomas
Money Coultts of Malsingham House Piccadilly
London Wogue

By a memorandum dated twenty sixth
June One thousand eight hundred and ninety
Albenny placed his entire works and services as a
Composer and Musician under the control of
Lowenfeld on terms similar to those hereinafter
contained in consideration of Lowenfeld agreeing
to advance money for his personal expenses and
the promotion of his interests and the amount
expended by Lowenfeld under such agreement
after allowing for all sums received by him is
about Five thousand pounds.

It has been arranged that the agreement
of Twenty sixth June One thousand eight hundred
and ninety shall be annulled and this present
agreement entered into in substitution for it

The considerations for this agreement
are:— (a) The annulling of the agreement of
Twenty sixth June One thousand eight hundred
and ninety which is hereby declared to be void
(b) The release by Lowenfeld to Albenny of all liability
for payment of the Five thousand pounds above
mentioned or any right of Lowenfeld to receive the
same or any other sum under the annulled
agreement which release is hereby granted (c)
The payment or securing by Money Coultts to Lowenfeld
on the signature hereof of the sum of Six thousand

pounds by way of purchase money the satisfaction of which sum for all the purposes of this agreement Lowenfeld hereby acknowledges (d) the assignments, agreements, and other matters hereinafter contained.

Albeniz hereby absolutely assigns, and makes over to Lowenfeld, and Boult, and agrees to assign and make over all music compositions and work as a musical composer of every kind to be written or produced by him during the period of ten years from the commencement of the year One thousand eight hundred, and ninety three, and the copyright, performing rights, and every other property right and interest in the same, and also, all fees, payments, moneys, and considerations which shall be earned or received by him, as a composer, musician or performer, during the said term.

Albeniz, and Lowenfeld also jointly and severally, absolutely assign, and make over to Lowenfeld and Boult, all music compositions and works of Albeniz, already composed, and belonging to them, or either of them including "The Magic Opal", and all rights, and property in the same.

Albeniz will whenever required sign and execute, all further deeds, agreements, licences and other documents, and do all acts, and things necessary, or which the other parties may require for giving effect to this agreement or for dealing, or enabling them to deal with any part of the property subject or to become subject to this agreement or for entering into, any contract or engagement which they may be entitled under this agreement to require him to enter into.

Albenny places his entire work, and services, as a musical composer, and performer, exclusively, at the service, and under the control of Lowenfeld, and Money boutto for the said period of Ten years. He will perform in public or private, at all such reasonable times, and places, and on such terms, as they may direct. He will reside in London or such other place as they may reasonably require, but shall be entitled to not less than two months vacation in every year. He will produce work, as a composer to the best of his ability, and in all respects act in such a way as to give effect to the intention of this agreement, and enable it to be carried out to the greatest possible advantage of all the parties.

Albenny will not during the said term do any work or render any services, as a composer, or performer or in any other capacity as a musician for any person or persons or association other than Lowenfeld and Money-boutto without the previous express consent of both of them.

Lowenfeld and Money boutto will use their best endeavours to deal with the works of Albenny, by arranging for their publication, performance, and otherwise to the greatest advantage and to promote his reputation and welfare both as a composer, and performer.

The works, and rights hereby assigned shall be sold, published, performed or licensed for performance, and otherwise dealt with by Lowenfeld and boutto, in such manner, and for such purposes

succeed to his share and interest
(Proper, and sufficient particulars shall
be kept of all property, rights, and interests which are
or shall become subject to this Agreement, and of
all dealings and transactions therein, and full
and proper accounts shall also be kept of all
receipts, payments, credits and liabilities and other
matters necessary and proper to be included in
accounts

Such particulars and accounts shall be
open to be inspected and copied by each of the
parties at all reasonable times, and each party
will give to the others at all times full information
of all matters and transactions

This agreement shall be binding not
only in England but in all countries and places
in the world

If any dispute or difference should arise
on any matter under this Agreement between any
of the parties the same shall be referred to the
decision of two arbitrators or an umpire as a
reference under the Arbitration Act 1889 or any
Statutory modification thereof

Dated this _____ day of
One thousand eight hundred and ninety three

Signed, sealed and delivered
the above named Isaac Albany,
Henry Lonsfeld and Francis
Burdett Thomas in my
in the presence of
Admiral Hannay,
Solicitor
Solomon Street

Isaac Albany

Henry Lonsfeld

F. B. Mery Court

L.1453 - Transcripción

THIS IS AN AGREEMENT made between ISAAC ALBENIZ of 16 Michaelo Grove Brompton Road Musical Composer and Artist HENRY LOWENFELD of 31 Lowndes Square London Esquire and FRANCIS BURDETT THOMAS MONEY COUTTS of** Walsurgham House Picadilly London Esquire.

By a memorandum dated twenty sixth June One thousand eight hundred and ninety Albeniz placed his entire work and services as a Composer and Musician under the control of Lowenfeld on terms similar to those hereafter contained in consideration of Lowenfeld agreeing to advance money for his personal expenses and the promotion of his interests and the amount expended by Lowenfeld under such agreement after allowing for all sums received by him is about Five thousand pounds.

It has been arranged that the agreement of twenty sixth June One thousand eight hundred and ninety shall be annulled and this present agreement entered into in substitution for it.

The considerations for this agreement are: - (a) The annulling of the agreement of twenty sixth June One thousand eight hundred which is hereby declared to be void (b) The release by Lowenfeld to Albeniz of all liability for payment of the Five thousand pounds above mentioned or any right of Lowenfeld to receive the same or other sum under the annulled agreement which release is hereby granted (c) The payment or securing by Money Coutts to Lowenfeld on the signature hereof of the sum of Six thousand pounds by way of purchase money the satisfaction of which sum for all the purposes of this agreement Lowenfeld hereby acknowledges (d) the assignments, agreements and other matters hereafter contained

Albeniz hereby absolutely assigns and makes over to Lowenfeld and Money-Coutts and agrees to assign and make over all music, compositions, and work as a musical composer of every kind to be written or produced by him during the period of ten years from the comencement of the year One thousand eight hundred and ninety three and the copyright performing rights and every other property right and interest in the same and also all fees payments money

and considerations which shall be earned or received by him as a composer musician or performer during the said term.

Albeniz and Lowenfeld also jointly and severally absolutely assign and make over to *Lowenfeld* and *Coutts* all music compositions and works of Albeniz already composed and belonging to them or either of them including "The Magic Opal" and all rights and property in the same.

Albeniz will whenever required sign and execute all further deeds agreements licenses and other documents and do all acts, and things necessary, or which the other parties may require for giving effect to this agreement or for dealing or enabling them to deal with any part of the property subject or to become subject to this agreement or for entering into any contract or engagement which they may be entitled under this agreement to require him to enter into.

Albeniz places his entire work and services as a musical composer and performer exclusively at the service and under the control of *Lowenfeld* and *Money Coutts* for the said period of ten years. He will perform in public or private at all such reasonable times and places and on such terms as they may direct. He will reside in London or such other place as they may reasonably require but shall be entitled to not less than two months vacation in every year (He will produce work as a composer to the best of his ability and in all respects act in such a way as to give effect to the intention of this agreement and enable it to be carried out to the greatest possible ...** advantage of all the parties.

Albeniz will not during the said term do any work or render any services as a composer or performer or in any other capacity as a musician for any person or persons or association other than *Lowenfeld* and *Money-Coutts* without the previous express consent of both of them.

Lowenfeld and *Money Coutts* will use their best endeavours to deal with the works of Albeniz by arranging for their publication, performance and otherwise to the greatest advantage and to promote his reputation and welfare both as a composer and performer.

The works and rights hereby assigned shall be sold published performed or licensed for performance and otherwise dealt with by *Lowenfeld* and *Coutts* in

such manner and for such purposes and as and when they shall think fit subject only to the terms of this agreement.

The proceeds to arise from the sale publication or other dealing with the works rights and property which are the subjects of this agreement and the money to be earned or received by Albeniz after allowing for all payments and expenses shall be divided in the following shares Albeniz three eighth parts Lowenfeld three eighth parts Money Coutts two eighth parts.

This agreement shall be binding on Albeniz only so long as a sum of eight hundred pounds per annum shall be provided by Lowenfeld and Coutts for his personal support and expenditure This sum shall be drawn out of the proceeds to be derived from Albeniz works and his earnings and if the same shall be insufficient shall as between Lowenfeld and Coutts be contributed by them in the proportions of three fifths by Lowenfeld and two fifths by Money Coutts There shall be no legal liability for this contribution All sums drawn out of the proceeds or advanced by Lowenfeld or Money Coutts for this puporse shall be treated as advanced on account of Albeniz share as hereafter specified

This agreement shall continue after the expiration of the term of ten years, (or its earlier ter....**) sofar as concerns works created (wether completed or incompleted) during the ten years (or before the earlier ter....**) and the property rights and interest therein and the proceeds to arise from them.

The death of any of the parties hereto shall not determine this agreement The legal personal representatives of the deceased shall be entitled to succeed to his share and interest.

Proper and sufficient particulars shall be kept of all property rights and interests which are or shall become subject to this agreement and of all dealings and transactions thereen*** and full and proper accounts shall also be kept of all receipts payments credits and liabilities and other matters necessary and proper to be included in accounts.

Such particulars and accounts shall be open to be inspected and copied by each of the parties at all reasonable times and each party will give to the others at all times full information of all matters and transactions.

This agreement shall be binding not only in England but in all countries and places in the world.

If any dispute or difference should arise on any matter under this Agreement between any of the parties the same shall be referred to the decision of two Arbitrators or an (??) umpire as a reference under the Arbitration Act 1889 or any (??) Statutory modification thereof.

dated this.....day of.....

One thousand eight hundred and ninety three

Signed sealed and** the above named Isaac Albeniz Henry Lowenfeld and Francis Burdett Thomas Money Coutts in the presence of Arnold Hannay Solicitor.

firma de Albeniz, Coutts y Lowenfeld

Francis Burdett Thomas Money Coutts Esq

In consideration of your having given me a charge of fifteen hundred pounds on your mortgage on the Lyric theatre which is now vested and held on your behalf by Mr Arnold A. Hannay and which sum shall be payable to me as soon as the said mortgage or any part thereof is paid off to you I hereby seil and assign all my interests or whatsoever kind in the subjoined agreement entered into between Isaac Albeniz Francis Burdett Thomas Money Coutts and Henry Lowenfeld, you releasing me from all obligations under the said agreement as from the 31st June 1894 and agreeing to cause the said mortgage to be called in and paid off as soon as possible allowing me interest on the said sum of fifteen hundred pounds in the meantime at the rate of 3% per annum until the date of such principal sum being paid to me.

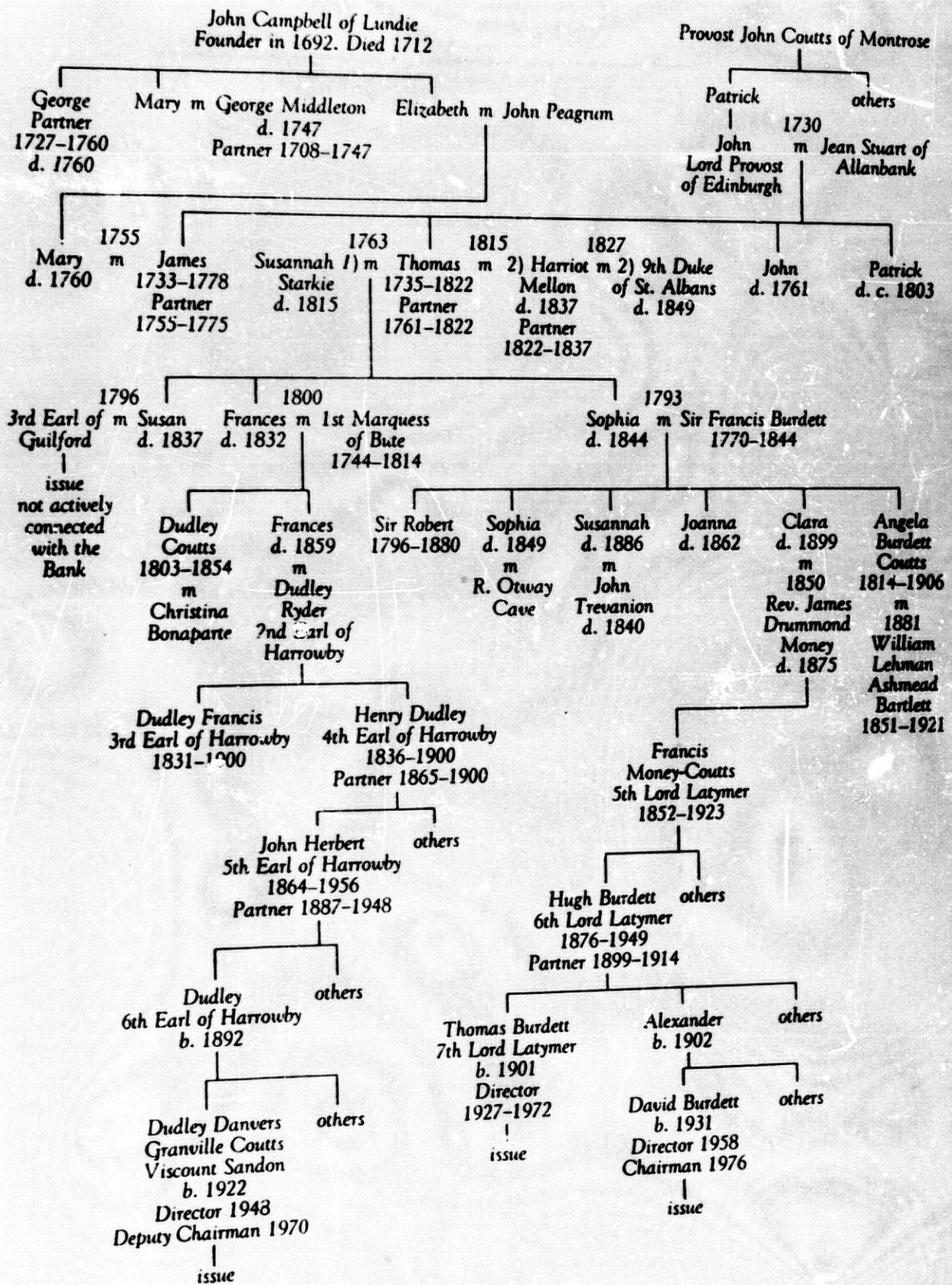
I further agree to sign and execute any further documents which may be necessary to carry out the spirit of this agreement

Dated this 23rd day of June 1894

firma de Henry Lowenfeld

III. "HISTORICAL CHART".

Historical chart



IV. THE ALHAMBRA AND OTHER POEMS.

The Alhambra

I

GRANADA

O LAND of flowers and sapphire skies,
Where seraphs walk in sweet disguise
Of earthly maidens' vesture!
Meseems you keep within your eyes
The first, vast, virginal surprise
Of God's creative gesture!

The Angel of Art has sealed on thee
His signet and his sign,—
The Alhambra! Like a phantasie,
Half human, half divine!

A marble fountain! Ocean shell!
Or flame, that coils and spires!
A perfect thought! As who should tell,
In one, the World's desires!

Most gorgeous Word of blazoned Art,
In whose eternal scroll
The student who can read a part
Is Master of the whole!

II

LINDARAJA

WITHIN this casket was empearled,
As Heaven's own Designate,
A Queen; whose empire o'er the World
No rival dare debate!

But yet her fee of sovereignty
Was not by armies ruled!
Her beauty's sheen, her sovran mien,—
By these men's hearts were schooled!

Ah, Lindaraja! Men are blind,
Or else beneath thy grace,
'Twere theirs to find the Eternal Mind,
And guess the Eternal Face!

III

GENERALIFE

HERE, as if cast by pilfering fays,
Are scattered Nature's gems:
Her olivine, her chrysoprase,
Her crowns and diadems!

Scarce heid the Garden God first made
And gave the Man to till,
More flowery lawns, more fragrant shade,
Or birds of sweeter bill!

Here couches Love 'mid fronded fern;
Here maidens, venturing in,
Achieve their liberty to learn
The sacredness of sin!

IV

ZAMBRA

WARRIORS, from the war returning,
Cast aside the sword and lance!
Zambra's myriad lamps are burning!
Zambra woos with song and dance!

Don the saffron robes of pleasure!
Brood no more on bloody fights!
Houris' arms await the pressure,
Lip to lip, of amorous knights!

Lo! along the enchanted alley
Shines the vagueness of the moon!
There the Almées dance and dally,
There the lispings lovers croon!

V

EL CERCO

THEY come, the Christians abhorred,
 Drunk with the blood of their Lord !
 Who shall deliver Islâm
 From the Cross of the red oriflamme ?
 They pass ; and destruction and dearth
 Follow, and crushed to the earth
 Lies Art ! Thou wert chosen 'o scourge
 The pride of a People, to purge
 Their splendour, Castille, and o'erthrow
 The genius of Joy with the genius of Woe !

VI

LA SILLA DEL MORO

"FAREWELL, farewell ! Thy doom endears
 Thy beauty ! God is just ;
 Yet must I weep with woman's tears
 Thy glory in the dust !

"To lose thee is to die ! And yet
 I cling to life, for fear
 In death's confusion I forget
 How fair thou art, how dear !"

So mourned Granada's latest King,
 Deeming that Art was dead ;
 But still the flowers our footsteps ring
 And still the stars our head !

V. KING ARTHUR (COPIA DE LA 1ª ED.; DEDICATORIA A ALBENIZ).

KING ARTHUR

A TRILOGY OF LYRICAL DRAMAS FOUNDED
ON THE MORTE D'ARTHUR OF SIR
THOMAS MALORY BY F. B.
MONEY COUTTS

TWO HUNDRED COPIES PRIVATELY PRINTED FOR
F. B. MONEY COUTTS AND HIS FRIENDS, BY
JOHN LANE AT THE BODLEY HEAD

1897

Dedication
TO SEÑOR I. ALBENIZ

MY DEAR ALBENIZ,

I began these lyrical dramas in the hope that some day I should confide them to your genius, for fit interpretation of the music inherent in them. The time has now come, and I bring them to you in the proud assurance that they are acceptable, since you have already read and praised them. Meanwhile we have produced together two other Operas, *Henry Clifford* and *Pepita Jiménez*, both of which have been successful abroad, though neither has yet reached England, where Opera still remains an exotic. The experience thus gained has revealed many things to us, and among them the strange and unjustifiable separation that has taken place between literature and music. This is neither the place nor the occasion on which to enter at length into this important subject. Some day I hope to be permitted to do so. Meanwhile, let me say that the fault lies chiefly at the door of the composers themselves, especially those of the Italian school; who have asked for words, as a decorator asks for nails, in order to hang upon them ready-made gew-gaws. But such has never been your demand; and whatever vulgar qualities are to be found in my work are due to

DEDICATION

my want of skill; never to your want of artistic perception. On the contrary, you clearly recognise how "twin-born" are the "harmonious sisters," music and poetry; truly appreciating that portion of Wagner'shing which would carry us back to the wisdom of the Elizabethan composers. For they certainly never inveigled their poets into inane doggerel, since most of the loveliest verse of that age was written for music.* But then the poets were not too proud in those days to study the theory of music themselves, and were therefore less easily deceived!

I leave my work in your hands, my dearest friend, with all the feelings that admiration and affection can inspire,

And ever remain, yours devotedly,

F. B. MONEY COUTTS.

July 1897.

* "Poetry was not yet divorced from music. Music, as we see from Castiglione's 'Courtier,' was a necessary accomplishment for a gentleman. Henry VIII. was passionately fond of it, and almost all Wyatt's love lyrics were composed for the accompaniment of the lute."—*A History of English Poetry*, by W. J. Courthope, Macmillan, 1897, vol. ii. p. 57.

VI. KLEIN: "ALBENIZ' OPERA *PEPITA JIMÉNEZ*" (1918).

little town some miles from Belfast, how are teachers to find out the new English music. The music shops keep a very limited supply, but if we knew what to ask for, or what to write to the publishers for, it would help us greatly. Some were advertised recently in the *Musical Times*, but we should be glad to see more.

We could not do without our lovely Beethoven, Chopin, Grieg, Bach, &c., but we would like to show our patriotism by helping our countrymen.

I take this opportunity of asking one more question: Why is there not more musical literature for the young? Should we not try to interest our pupils in the composers as well as in their music? If I give a prize at the end of the year for good work done, I do not want to pay 7s. 6d. nor even 3s. 6d., especially if I give twenty or thirty such prizes, nor do I want a college text-book, but I should be glad to know of interesting reading for young minds on this subject.—

Yours faithfully,

Lisburn,

M. J. G. HUNTER.

Co. Antrim, Ireland.

Mr. Arthur Lyon, of Chester, after writing very warmly of Mr. Cobbett's efforts to encourage chamber-music, also voices the difficulty of the players in country towns. He says:

'Two things seem to be necessary, (1) A complete list of this native work that is published, the names of the publishers, and the prices. The *Musical Times* would be doing a great work if it made a feature of this in a special part of its monthly issue; (2) A lending library from which one could borrow, on a yearly subscription, any of this work—and of course modern chamber-music generally. This would probably not pay its way, and perhaps the Carnegie Trust might help. Something of this kind would fertilise Mr. Cobbett's seed and make it produce a hundredfold.'

As to (1) we are obliged to a large extent to leave it to publishers to advertise their publications; and as to (2) there are already some lending libraries, but we are afraid they do not include in their catalogues all the new chamber-music.

ALBENIZ'S OPERA 'PEPITA JIMÉNEZ.'

BY HERMAN KLEIN.

The article on Isaac Albeniz, by M. Jean-Aubry, which appeared in the December number of the *Musical Times*, interested me greatly. But I noticed more particularly, amid much admirable information concerning the Spanish musician, his character and his works, a certain *lacuna* on the subject of his operas. True, 'the theatre did not occupy all his thoughts.' But it did occupy a great deal—at one time very nearly all—of them, especially during what I may call the penultimate or *fin-de-siècle* decade of his career. It was then that he was working hardest upon the librettos written for him by his friend Francis Coultts (now Lord Latymer), writing and scoring month after month, year after year, with operatic fame for his principal goal. He was growing 'fat and scant of breath,' and it would have been better for him had he stuck less to his desk and more to his pianoforte.

His London success with 'The Magic Opal' (1893) tempted him, however, to try his hand at more serious opera. 'Henry Clifford' was the result, and a very conventional work it proved to be. Mounted at the Liceo, Barcelona, in 1895, this melodramatic episode from the Wars of the Roses, sung and published to the Italian text (I have the vocal score), failed to win popular favour. Then came the chance to essay a 'happy medium'—something neither too light nor too heavy—in fact, the kind of subject that would appeal to his genius, which loved to bask amid the sunny atmosphere and picturesque surroundings of his native land. This presented itself in the shape of a stage version of Juan Valera's charming novel, 'Pepita Jiménez,' written for him by Mr. Coultts. Its delicate theme and moving little story; its pastoral sentiment and well-knit characters; its quiet action, wherein an undercurrent of deep passion compensates for lack of dramatic climax; above all, its rare poetic feeling and truth to life, made it exactly *en rapport* with the temperament and imaginative qualities of the musician. It brought out new features in his style, and marked an entirely fresh phase in the progress of his art; in a word, it inspired him to write what was unquestionably his masterpiece in the operatic

form—a fact that quite justifies its being reviewed anew for the benefit of contemporary readers after twenty years of unmerited neglect and oblivion.

It happened that I was the only English critic present at the production of 'Pepita Jiménez' at Barcelona on January 5, 1896, and the circumstance came about in this way. My friendship with Albeniz, which dated almost from his début in London (at a pianoforte recital at Princes' Hall, June 13, 1889), had grown more intimate as time went on, and he bore me no grudge for having complained that in his playing 'he was apt to descend to tricks of virtuosity.' On the contrary, we were in the habit of discussing freely his work both as pianist and composer, and he knew that I was watching with deepest interest the development of the creative gift which the world was not to recognise at its true value until a good many years later. Therefore, when one day he announced to me (it was during a pleasant gathering at Mr. Coultts's in the autumn of 1895, at which, I think, Richard Le Gallienne and Sir George Askwith completed the party) that he had just finished his new opera 'Pepita Jiménez,' I asked him eagerly when and where it was to be performed. 'At Christmas, at Barcelona. Will you come?' 'It is a long way,' I replied; 'but I will be there.' 'Good,' said Albeniz, 'I shall hold you to your word, and so will Frank Coultts.' I had never spent a Christmas holiday in Spain, and the idea rather attracted me.

The third week in December saw me already revelling in the semi-tropical warmth and persistent blue skies of Barcelona. Albeniz had for some time been superintending daily rehearsals of 'Pepita,' and the opera was nearly ready. Then came a delay, caused by an eleventh-hour change of cast. The *première* had to be postponed for a fortnight. With some difficulty I arranged to wait; and I shall always be glad that I did, not merely because I fulfilled the immediate object of my pilgrimage, but because of the insight which that fortnight gave me into the beginnings of modern Spanish musical development. It enabled me to perceive, as I wrote at the time, 'that there are Spaniards coming to the front, and one in particular, who possess both the talent and the skill requisite for exploiting the musical resources of their country.' Meanwhile I also sat through two or three rehearsals of the new opera. The vocal score (Breitkopf & Härtel) was not to be available for another twelvemonth; but Albeniz himself was always at the pianoforte, inimitably facile, stimulating, masterful (with the Italian conductor Vanzo at his side), imparting ideas and moulding every musical thought to his own. My mind quickly became saturated with the charm, the fascination, the originality of his characteristic themes. Here was the real Albeniz at last.

'A theological student, full of ancient Catholic fervour, training to be a missionary—delivered, all unarmed, to the wiles of a young, innocent, and beautiful woman.' Such, in a sentence, is the kernel of Juan Valera's well-known romance. First published in 1874, it was now in its fifteenth edition, and an English translation has just been brought out (Heinemann) with a preface by Mr. Edmund Gosse, who thus summed it up:

This book still remains, after a quarter of a century, and after the large development of fiction in Spain, the principal, the typical Spanish novel of our days. . . . Pepita Jiménez is Spain itself in a microcosm—Spain with its fervour, its sensual piety, its rhetoric and hyperbole, its superficial passion, its mysticism, its graceful extravagance.

Not altogether promising material, perhaps, for an opera? No wealth of striking incident, not much live drama, none of the lurid passion and fatalistic tragedy of, say, 'Carmen'? Assuredly not. On the other hand, the absence of sordid human motives was welcome for once; the struggle between the man and the woman, wherein love gains the victory over ambition and imagined duty, furnishes a story quite sufficiently charged with dramatic interest for a short two-Act opera. I liked Mascagni's setting of 'L'Amico Fritz,' for instance; and the English librettist of 'Pepita Jiménez' certainly succeeded better with Valera's novel than Suardon had done in the *commedia lyrica* which he fashioned out of Eckman-Chatrian's romance. The unities were well preserved, and

* 'Musical Notes' for 1889. (Novello.)

the action, compressed into a single day, afforded a picturesque illustration of Andalusian village life, with a touching serious thread woven through the delicate fibre of its comedy.

Pepita is a fascinating and wealthy widow. Among her many admirers are Don Pedro de Vargas, a prosperous farmer, and Count Genazuhar, a conceited young officer very much in debt. But she favours none of these, her affections being really bestowed upon the farmer's son, Don Luis, who is studying for the priesthood and on the eve of returning to his seminary. For his part Don Luis, without realising it, is no less deeply enamoured of Pepita—a rival, therefore, of his own father, who retires more or less gracefully when he learns the true state of affairs from Pepita's old servant, Antoñona. The *dramatis personæ* are completed by the old Vicar of the village, who, consulted by Pepita, advises her to give up all thought of Don Luis and allow him to depart. In their 'farewell interview' the young people come near to revealing their passion to each other; but sense of duty prevails on both sides. Fortunately Don Luis is detained through having to fight a duel forced upon him by the military 'dandy.' It is after this, in the second Act, that the real struggle between love and religion commences, leading to a fine *scène à deux* in which Pepita, now that her hero has been put to the test, throws off all reserve and resolves to secure him for a husband. He resists, of course, but in the end she wins 'with something to spare,' and the comedy terminates—strangely enough for an opera—to the jingling of wedding bells.

Into the score of 'Pepita Jiménez' Albeniz infused the heart and soul of a sensitive musician, the technical skill of a consummate artist, the loving care of a master who understands the voice as well as the orchestra. Unlike his contemporary, Breton, whose opera 'La Dolores' I also heard during my stay at Barcelona, he distained the crude employment of national Spanish melodies (used maybe as a sop to please the Spanish ear), even with variations of detail or treatment here and there. Albeniz contended himself with suggesting the idea or the rhythm of the national tune, without pushing the thing itself into the foreground; above all, he never brought it into play, either as motive or accompaniment, unless absolutely appropriate, and his sense of dramatic fitness was so sure that in this regard he made no mistakes. To expressive force he added the gift of a rare instinct for effects of climax and colour; the turn of his melodic phrase was always refined and symmetrical; in a word, his music captivated by virtue of its inherent charm and unstudied grace as well as its revelation of the requisite resources of modern art. Like Verdi in his 'Falstaff,' Albeniz was quite up-to-date in his 'Pepita'; music a trifle less scholarly and elaborate, perhaps, but in my opinion not a whit less 'music for all time,' which, as I am aware, is saying much. Moreover, the use of leading motives is more ingenious, more skillful than the rather obvious method affected by Puccini, and consequently more interesting.

Writing at the time, I pointed out how in this delightful work the orchestration helps the story from the outset by depicting the characters and supporting the voices with a melodious undercurrent rich in Spanish feeling and colour. The musical dialogue flows serenely, easily, pointedly, with the right dramatic accent; and there are no set solos, no choral interruptions—no chorus at all, indeed, except one sung in the second Act while the curtain descends for a moment. Two motives are allotted to Pepita, one of exquisite grace, the other of passionate intensity; with Don Luis is associated a theme of notable beauty, with Don Pedro one of rare breadth and warmth of feeling, with Antoñona one of a busy, sagal type, and so on. Pepita has a fine solo passage when she tells the Vicar of her love for the young student, and the latter sings a poetic and fervid romanza just before his first 'interview' with her. But the strongest and most original music of all is in their second duet—a long crescendo of passionate emotion worked up with such inspired energy that it sustains its interest to the last chord. In his treatment of the lighter episodes Albeniz was equally in his element, but with never a suspicion of dragging in effects. The rounded form and perfect continuity of the work are among its greatest charms. To hear 'Pepita Jiménez' once is to desire to hear it again and again.

Unluckily I have never enjoyed that pleasure since Barcelona, though I thought and said then that it would 'both succeed and live, for it has the qualities that appeal to

refined taste and to cultivated audiences, whatever their nationality. In England, where it can be sung to the original text, it ought quickly to take its place among the popular half-programme operas.—*Sunday Times*, January 5, 1896.) Despite the huge size of the Liceo, it made a genuine hit with the severe Catalan public, thanks partly to an admirable performance. I shall never forget how they cheered their popular composer and recalled him some twenty times at one o'clock in the morning—for 'Pepita' had only begun at 11.15, after two Acts of 'Dinorah'! A week later I wrote: 'Deduct as much as you please from Señor Albeniz's personal popularity in his own country, and there still remains a sufficient balance of cold, calm criticism about this verdict to warrant the belief that "Pepita Jiménez" is destined to shed wide, if not universal honour upon Spanish musical art.' Well, there is still time for it to do so.

But the first endorsement of this verdict did not come until eighteen months subsequently, and then not from this country (where neither the Grand Opera Syndicate nor the Carl Rosa Company wanted 'Pepita'), but from the land of Dvorák and the Czechs. The following letter, which I have translated from the French, tells enough of the story:

Hotel de Saxe, Prague,
June 11, 1897.

MY DEAR KLEIN,—We are ready. It is like a dream! I know nothing to compare with the 'labour of love' lavished by Director Angelo Neumann, Kapellmeister Schalk, and the artists Eisner, Davison, Hunold, Sigdlitz, and Fräulein Wiet and Kaminsky, on the study of my poor 'Pepita.' I am sure we shall have a brilliant *première*; it is fixed for Saturday, the 19th, and at this moment everything is ready.

I will let you know the result and send you the critiques, good as well as bad. But never mind about them. Their judgment of the work will not, I am sure, affect yours. Meanwhile I can assure you that everything will be 'all right.'—Your true and affectionate friend,

J. ALBENIZ.

His prediction was fulfilled. Sung in German at the Deutsches Theater, 'Pepita Jiménez' was received with enthusiasm, Albeniz being called forward ten times. The opera was described as one of 'extraordinary musical beauty,' and the critics were unanimous in their admiration of it. In the autumn of the same year it was with similar success at Karlsruhe and Leipzig. Since I have lost trace of it; but I hope to hear 'Pepita' some day.

A SINGER'S BEGINNING.

THE FOLLY OF APPEARING IN PUBLIC TOO EARLY.

I am sure it is true that nine out of every ten would-be singers make one great mistake which often proves fatal. It is, that they appear on the public platform too early in their career—indeed before the study of one of the most subtle of all arts is anything like complete.

In most of our leading musical institutions a rule exists that no student shall appear publicly without the sanction of the Board; but this rule is not rigidly enforced, and it is quite easy to disobey it—as I did myself—without being found out. It is true that to sing publicly is a part of the singer's education. This is necessary in order that a singer may become accustomed to face an audience, and especially necessary for those who, like most of us at the beginning, are a little nervous. To assist the student in this respect most of the institutions arrange students' concerts, where experience and ease may be gained.

The object of these observations is to point out the disadvantages singers suffer through their being too eager to get engagements. One is that at the early stages they often fail to give satisfaction. Many reasons may be plausibly assigned for this failure: a cold, nervousness, a bad choice of the songs, &c., but the real cause is lack of experience. The people who pay the piper do not make allowance for such causes when they are arranging their next annual concert, and so the failures are not engaged a second time.

VII. LAS CANCIONES DE CONCIERTO.

I. ALBENIZ

à GABRIEL FAURÉ

Quatre Mélodies

(FRANCIS COUTTS)

(Paroles Anglaises de Francis Coutts)
(Traduction Française de M. D. Calvocoressi)

- prix net
- I. In Sickness and Health . . . 2 »
(*Quand je te vois souffrir*).
- II. Paradise regained 2 »
(*Le Paradis retrouvé*).
- III. The Retreat 2 »
(*Le Refuge*)
- IV. Amor summa Injuria 2 »

Le Recueil . . net. 5fr

Paris. - ROUART, LEROLLE & C^o.
Editeurs de musique,
29, Rue d'Astorg,
Détail et Commission, 18, Boulevard de Strasbourg
Tous droits d'exécution publique, de reproduction
et d'arrangements réservés en tous pays,
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.
Copyright by Rouart, Lerolle et Cie 1905
IMP. MOUNOT, NICOLAS - PARIS

IN SICKNESS AND HEALTH QUAND JE TE VOIS SOUFFRIR

I. ALBENIZ

CHANT

Andantino

When you in sick-ness lie, No more the
Quand je te vois souffrir, J'ou-blie les

PIANO

Andantino

dolce pp

ped *ped*

field is green, nor blue the sky; No more in-vi-si-ble and
verts jardins, le bleu du ciel, Les è tres in-vi-si-bles,

pp *dolce*

ped *ped* *ped* *ped*

love-ly things The forest haunt with songs and rustling wings,
gra-ci-eux, Dont l'inces-sant ba-bil remplit les bois

pp

ped *ped* *ped* *ped*

Copyright by ROUART, LEROLLE & C^{ie} 1909.
R. L. 4913 & C^{ie}

Back from my stricken sense the world recedes And beauty's garden is a
 Loin de messens perclus le monde fuit. Les parcs en fleur me semblent

pp *pp* *dolce cantando*

patch of weeds.
 dé. so. lés

ppp *p ma marcato poco rubato* *poco sf*

Then can I hear in music's
 Lors, la plus dou. ce mé. lo.

p *rit.* *p* *dolce* *rit.*

bli - thest tone Nought but the closing ca - dence of a
 die n'est plus Rien qu'u - ne plainte qui monte et s'é -

poco cresc.

Red *Red* *Red* *Red*

moan; Then can I joy no more in
 teint Lors je me ber - ce, non de

poco sf

Red *Red* *Red* *Red* *Red* *Red*

sound unheard Save in the si - lence of the writ ten
 sons rê - vés Mais du si - len - ce d'un po - è - me

Red *Red* *Red* *Red* *Red*

word;
lu;

The me - lo - di - esthat once could charm my
Les chants harmo - ni - eux que tant j'ai.

rit. sf *ppp a tempo*

ear Fore - bode some fi - nal dissonance of fear.
- mais Ne sont que dis - so - nances et terreurs!

poco rit. *ppp* *pp*

Earth has no health, when
Le monde en - tier lan -

dolce *sf* *dolce cantando*

health from you is fled; No angel stands be_tween the quick and dead;
 -guit de la douleur Nul ange ne vient dé_sar_mer la mort;

pp *cantando* *pp*

The av_ful u_ni_ty of life and death Is sa_cra_
 O sœurs mystérieu_ses, Vie et Mort, Qui de vous

dolcissimo

_men_tal in your la_boring breath,
 chan_te dans ce soufle brû_lant?

poco sf *poco rit.*

And as I watch you
Je crois en - ten - dre, I can hear Him call
l'appel de Ce - lui

ppp dolcissimo *ppp*

Who is the king of no - thing or of all.
Qui est le roi du monde et du né - ant.

pp *rit.* *rit.* *dolce cantando*

poco rit.

But ah, your na - ture sure - ly can not
Mais toi, très chère, vas - tu suc - com -

owe To that grim ty - rant such an o - ver - throw;
 -ber Aux lois cru - el - les de ce dur ty - ran? You
 Tu

pp *poco agitato*

Tad Tad Tad

seem a creature of an a - lien strain From force and fate,
 sem - bles n'ê - tre point soumise aux coups Du sort ja - lous,

poco cresc.

Tad Tad Tad

and un - al - lied to pain; Could you but meet their Mas - ter,
 être affranchie du mal; S'il te vo - yait, le Maî - tre,

rit. *dolcissimo cantando*

Tad Tad Tad Tad Tad

lit. t while Would lapse ere you had won him to a
 tu saurais Rien tôt, par ta jeu - nes - se le dé - sar.

pp *rit.* *rit.*

smile
 -mer!
 a tempo

dolcissimo *ppp*

ppp *dolce* *rit*

ppp *rit* *rit. molto* *ppp ma vibrato*

II

PARADISE REGAINED

LE PARADIS RETROUVÉ

I. ALBENIZ

Andantino

Andantino

dolce cantando *sf poco*

Ed. Ed.

There is a gar - den some where set, Where
 Dans un jardin, je ne sais où, Sont

pp *sf poco*

Ed. Ed. Ed.

sing - ing birds a - bound, And
 mille oi seaux chanteurs, Des

dolce *sf poco*

Ed. Ed.

Copyright by ROUART, LEROLLE & Cie, 1909.

plash - ing founts the mar - ble fret With soft persis - tent
 eaux qui per - leut en bruis - sant Aux mar - bres des bas.

dolce

sound
 - sins

dolcissimo

dolce

pda rit.

Sorrow and sigh - ing thence shall flee, And none shall
 Du mal, des pei - nes, il est loin Et nul o'y

espressivo ppp *ppp caressant* *ppp*

ppp *pda* *pda*

there intrude, Save those who by sim-
 peut entrer Sauf qui par la sim-

marcato me pp *ppp*

-pli-ci-ty Have won be-a-ti-
 -pli-ci-té Trou-va le vrai bon-

caressant et doux *ppp*

-tude The sim-ple heart and sim-ple mind, Sin-
 -heur. Le cœur can-di-de, l'es-pirit pur, Sin-

sf poco *dolcissimo*

ppp una corda

R. L. 4914 & C^{ie}

cere in trust and troth, From ho_nest pleasure un_con -
 cère et con-fi - ant, Ou_vert aux joies des in - gé -

fin'd For honest love un - loth,
 aus Ferrent du pur a - meur;

pp rit. *pprit.* *dolcissimo* *sf poco*

And there shall you be queen;
 Et là tu se.ras reine;

(1) Les petites notes servent pour le texte français.

But I, Shall I find en .trance
 Mais moi! pourrai-je y pé-né-

ppp soto voce

too? Or must I roam e-
 -trer, Ou bien de vrai-je er-

ppp *ppp*

-ter-ni-ty, To search, sweet heart, for
 -rer sans fin, Ma belle, et te cher-

ppp *poco sf rit.* *rit.*

you?
-cher?

solo voce ppp a tempo *ppp* *dolcissimo*

ppp

ppp *rit. molto* *perdendosi*

ppp rit. sempre *ppp e rit.* *pppp*

III

THE RETREAT
LE REFUGE

I. ALBENIZ

Andantino

I live no more in the ou-ter world; for
J'ai re-çu - cé à ce mon-de vain: Pour

Andantino
mf espressivo

me The rose is fa-ded and the wine-cup dry: Not
moi La coupe est vi-de, le ro-sier fa - né! Pour.

sempre soto voce *poco sf*

that I fall to vainer a-pa-ty, - Nor sa - ted with false pleasure.
tant mon cœur n'est pas in - diffé-rent, - N'est point bla - sé par les plai -

più dolce *espressivo pp*

vain - ly sigh —
- sirs trompeurs —

*legatissimo
dolce e meno*

sf dim.

But ha - ving proved the world in all its ways, — With
Du mon - de j'ai goûté les biens, les maux — Mon

ppp

*cantando
dolce*

mf

sense, with di - gnity, — nor fond no mad, — I find not there a sin - gle
cœur a tout ju - gé — lo - ya - lement, — Et rien ne m'a séduit, ne

poco sf

poco sf

thing to praise, — No, nor a sin - gle thing to make me glad —
 ni'a souri — Tout, m'a pa - ru mes - quin, ma dé - so - lé —

poco sf *poco sf*

Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted

piu p *sf*

Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted

A stag - gering drunken a - ni - mal I see, Ca - reering o'er bare
 J'ai vu ti - tu - ber des ê - tres vils, flé - tris: Par les dé - serts fa -

poco sf *dim.*

Ted Ted Ted Ted Ted Ted

mountains and bare plains, — In tent a - pon its own ab - sur - di -
 - rouches, par les monts — Ils poursui - vaient leur folle am - bi - ti -

dim. *cresc.*

Ped Ped Ped Ped Ped Ped Ped Ped Ped

- ty, And lo - ving pleasure on - ly for its pains That is the
 - on, Et les plaisirs qui causent tous les maux. Tel est le

dim. *dolcissimo*

Ped Ped Ped Ped Ped Ped Ped

world; — ah, friend, — let us re - tire In to the spacious chamber
 monde; — a - ni, — vaut - il pas mieux Vivre en nous - mê - mes, loin des

sf

Ped *sf* Ped Ped

of our mind _____ To sit and talk before the co - sy fire _____
 noirs soucis _____ Tous deux cau - ser autour d'un gai fo - yer _____

sf legatissimo e pp subito *espressivo e cresc.* *dim. e rit.*

And listen to the win - te, wai - ling wind! _____
 Quand au dehors la bi - se gé - mi - ra? _____

a tempo
sonoro cantando ma pp *poco sf* *pp* *dolce ppp*

rit. *dolcissimo*

pp *sf* *poco sf* *pp* *ppp*

ppp *ppp*
ma sonoro

molto rit.

Long hours of woe. If judgment be pronounced on sin Here.
 Des maux sans fin. Si plus tard on nous juge pour vos

a tempo

pp *poco rit* *pp*

The first system of the musical score features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, with lyrics in English and French. The piano accompaniment consists of flowing sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Performance markings include 'a tempo', 'pp' (pianissimo), and 'poco rit' (poco ritardando). There are also some handwritten-style markings below the piano staff.

af - ter, then shall I be lost,
 fau - tes, je se - rai perdu,

cresc *rit.*

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has two phrases of lyrics. The piano accompaniment features a 'cresc' (crescendo) marking followed by a 'rit.' (ritardando) marking. The piano part includes a long, sweeping melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Because your love I dared to win At such a
 Mais ton a - mour, je l'ai voulu, fût-ce à tel

dolce
a tempo

The third system concludes the page with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two phrases of lyrics. The piano accompaniment is marked 'dolce' and 'a tempo'. It features a long, melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

cost; prix; At such a.
Fût-ce à tel

cresc. *dim. e rit.* *dolce*

cost to you; ah me, How of ten
 prix pour toi; Hé - las! Plus d'u-ne

poco cresc. *solo voce sf*

have you eyes o'erbrim'd, By a - lien in fe -
 fois j'ai vu tes yeux En lar - mes, je t'ai

poco sf

-li - ci - ty Unjust - ly dimm'd, When from my heart, wit
 -vue pleurer lojus - te - ment. Quand de moucreur, in

sf *dolce*

fa *fa* *fa*

hout a sign, Some random lightning of un - rest,
 -soup - çonné, Ça trouble é clair soudain jail - li,

fa *fa* *fa* *fa* *fa*

Some fol - ly or misword of nine, Has
 (ue sais - je? u - ue fo - lie, un mot, Per.

rit. *dolce*

fa *fa* *fa* *fa* *fa*

pierc'd your breast.
-cail ton cœur.

Tri. *Tri.* *Tri.* *Tri.* *Tri.*

For - give me, dear! For -
Par - donne, ai - née! Par -

Tri. *Tri.* *Tri.* *Tri.* *Tri.*

-give me dear; if you forgive Me thinks I
-donne, ai - née; de ton pardon Peut - être

pp legato *poco cresc.* *cresc.* *cresc.*

Tri. *Tri.* *Tri.*

shall not wholly die; For love will surely let me
ne mourrais-je point: L'a-mour me gar-de-ra en

pp *dolce*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The first line of music includes the lyrics 'shall not wholly die; For love will surely let me' and 'ne mourrais-je point: L'a-mour me gar-de-ra en'. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'dolce' (softly).

live, If you com-
vie, Si c'est ton

dim. e rit.

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line continues with the lyrics 'live, If you com-' and 'vie, Si c'est ton'. The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure. A dynamic marking of 'dim. e rit.' (diminuendo e ritardando) is present in the piano part.

-ply. vocal.

pp

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The vocal line begins with '-ply. vocal.'. The piano accompaniment continues. A dynamic marking of 'pp' (pianissimo) is present.

pp

Detailed description: This system contains the seventh and eighth lines of music, which are primarily piano accompaniment. It features a complex texture with multiple voices in both hands. A dynamic marking of 'pp' (pianissimo) is present.

THE CATERPILLAR LA CHENILLE

Words by Francis COUTTS

Music by I. ALBENIZ

Andantino non troppo mosso

Chant

Cat - er - pil - lar on the wall, Whith - er, whith - er do - you
O - che - nil - le sur le mur, OÙ vas - tu ais - si - tu vas -

Piano *dolce e legato*

crawl? You know not, your - self, me - thinks, Strange and wand - er - ing lit - tle
- pant? Tu ne le sais j'en suis sûr, Sphinx: é - tran - ge tout er -

sphinx! I will tell you where to go, Un - der - neath the win - ter
- rant Sous la nei - ge qui re - cou - vre D'un man - teau in - ter - re

dolce *pp*

snow In an old tree's se - cret hole You shall hide your lit - tle
las - se Va! un vieux tron - çon l'y ou - vre Un a - bri dans sa cre -

pp *rit.*

Tous droits d'auteurs de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

Copyright by R. Albeniz 1913
EDITION MUTUELLE, 269, rue St Jacques, Paris.

E. 3194 M.

soul. There, with sum-mer, you shall learn, Thence with sum-mer you shall
 - cas - se Dors y tant que dort l'é - té T'é - veil-lant quand il s'é -

leap, Wave your fai - ry wings on high, Sip the flowes and kiss the
 - cil - le T'en vo-lant vers la beau - té Ciel et fleurs, tout l'é - mer -

rit. mollo

sky Em-blem worm of man-y a thing, So the jo-yous mind can spring Through the hush of brood-ing
 - cil - le, Humble em - ble - me tu nous of - fres Mainte i - ma - ge de nos coeurs Que tes-poir é - tée en -

dolce *poco sf* *poco sf* *ppp una corda*

hours, kiss the sky and sip the flow-ers.
 - co - re vers le ciel et vers les fleurs.

rit. *ppp* *rall. e perdendosi*

ppp 1903

B. 3194 M.

THE GIFTS OF THE GODS

LES DONNS DES DIEUX

Words by Francis COUTTS

Music by I. ALBENIZ

Allegretto

Chant

Piano *leggiero*

Once with life and
As selfless as

love en - am - our'd We be - sought the gods a - bove;
rie et d'a - mour - nous pri - à - mes le roi des Dieux,

pp

E. 3194 M.

-Send us love and life! we clam - our'd, And they sent us life and
 De nous les ac - cor - der un jour. Il eut bien tôt com - plé nos

sempre dolce

love. Soon they ov er - fill'd the
 cœur. La coupe é - tant bien tôt trop

mes - sure Soon we pray'd them - Grant us calm -
 plei - ne Fi - te nous cri - é - mes grâ - ce

ppp legatiss.

But they an swer'd, - Pain is pleas - ure!
 Bro - yes dit - il l'a - mer pa - rot

E. 3194 M.

Crush from bit - ter herbs the balm from bit - ter
 buume est ca - ché dans sa grai - ne est ca - ché

herbs the balm!
 dans sa grai - ne

Fornis of beau - ty yo may fash - ion From the
 La beau - té nail de la dou - leur et

an - guish of the heart; mes Des
 pour en at - tein - dre les ci -

E. 3194 K.

-On - ly by the cross of pas - sion Can - ye win the crown of
 gran - des an - gois - ses du cœur Il faut tra - ver - ser les a -

sf *dim.* *rit.*

Art. bi - mes

pp *legatiss.* *sf* *dim.*

Can - ye win the crown of Art -
 Il faut tra - ver - ser les a - bi

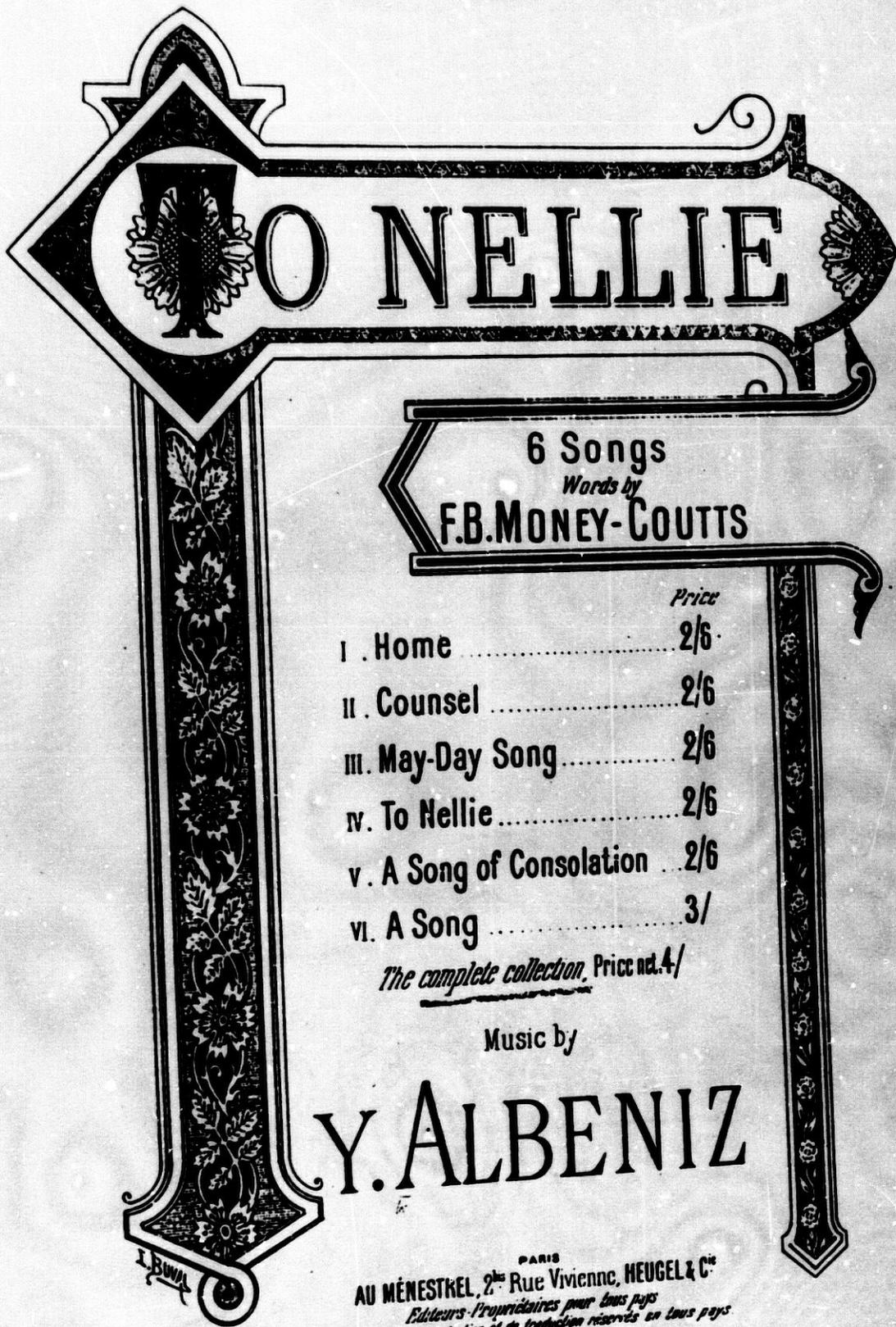
perdendosi *perdendosi*

mes.

ppp rit. *ppp*

1897
S. A. DOGILBERT, Bruxelles

E. 3194 M.



O NELLIE

6 Songs
Words by
F.B. MONEY-COUTTS

	<i>Price</i>
i . Home	2/6
ii . Counsel	2/6
iii . May-Day Song	2/6
iv . To Nellie	2/6
v . A Song of Consolation	2/6
vi . A Song	3/

The complete collection, Price net. 4/

Music by

Y. ALBENIZ

PARIS
AU MÉNESTREL, 2^{me} Rue Vivienne, HEUGEL & C^{ie}
Éditeurs-Propriétaires pour tous pays
Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays
y compris la Suède et la Norvège

From The Academy, 1907

AU MÉNESTREL
2^{me} Rue Vivienne
HEUGEL & C^{ie}

HOME

Words by
F. B. MONEY-COUTTS.

Music by
Y. ALBENIZ.

Allegretto non troppo. $\text{♩} = 72$

CHANT. Home is not home when thou art gone! My

Allegretto non troppo.

PIANO. *p* *P* *sempre P*

Ped. * Ped. * Ped. Ped.

heart in blind-ness seems to grope; Where love's ac-cus-tomed light has

poco rit.

shone 'Tis dark as dis-ap-pointed

poco rit. *dim. rit. molto.* *pp*

Ped. x x

Paris, AU MÈNESTREL, 2 bis, rue Vivienne.

H. et C^e 48425. (1.)

HEUGEL et C^e Editeurs.

Andantino. Allegretto.

hope, ————— When thou art gone ————— When thou art gone. The oft appeal, the

pp rit. molto. pp

Andantino. Allegretto.

quick reply, ————— Still more, may-be, the silent sense Of sym- pathy, ————— when

cresc. cresc.

Pod. Pod.

Andantino.

thou art by, ————— These, these are home! ————— And they are

dim. e rit. tranquillo e rall. rit.

Andantino.

hence, ————— When thou art gone.

quasi parlato.

pp legatissimo. molto rit. pp

Imp. E. Delaunay, 51-53, Faub^e S^t Denis.

H. et C^{ie} 18425. (1)

Words by
F. B. MONEY-COUTTS.

COUNSEL

Music by
Y. ALBENIZ.

Andantino. ♩ = 84

CHANT. 
Wear not the ru. bies that I gave! Like wa. e, a. glow with lu. rid heats;

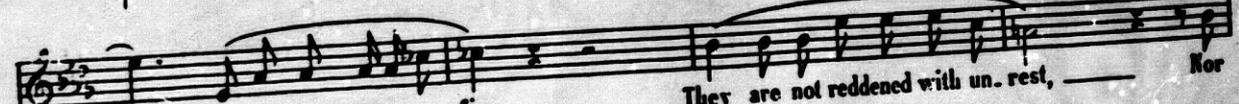
PIANO. 
p dolce. *pp legato.* *poco rit.*


But diamonds; whiter than the wave That down the northern channel


Ped. Ped. Ped. Ped.


beats. Press pal - lid jewels to thy breast; For


p poco agitato.


they are free from dangerous fires; They are not reddened with un. rest, Nor


Ped.

Paris. 41' MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne.

H. et C^{ie} 18426. (2)

BEUGEL et C^{ie} Editeurs

a Tempo.

fierce un - sa.tis.fied desires. — Keep thine af.fec.tion free from blame; Aus.

a Tempo.

tere, yet ar - dent pure - ly shine; —

Meno mosso.

Meno mosso.

Quasi andante.

To set thy crystal heart a - flame —

rit. molto.

pp cresc. e accel.

Shall never be a sin of mine.

a Tempo.

Adagio.

poco f dim. e rall. morendo. ppp

H. et Cie 18426. (2)

Imp. E. Delaunay 51-53 Faub. S^t Denis.

MAY-DAY SONG

Words by
F. B. MONEY COUTTS.

Music by
Y. ALBENIZ.

Allegretto. $\text{♩} = 60$

CHANT.
Rain - bow showers of sun - light fal - ling Tint the dew on e - very spray! —

PIANO.
p e legato. *poco cresc.* *cresc. dim.*
dim.

Loud a - cross the val - ley cal - ling, Hark the jol - ly cuckoo's lay! —

cresc.

Chil - dren, bring - ing Wreaths, are sing - ing 'Come a - way!' —

dolce.

Ped. *Ped.*

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne.

H. et C^e 18527. (3)

HEUGEL et C^e Editeurs.

p
 "Come a-way!"
 Mea - dows now — are
dolce.

pimrose span-gled; Hol - ly laughs no more at may; — Rills, no more by win - ter tan - gled,
poco cresc. *cresc.* *cresc.*

Ris - pling down the cop - pice play! — Maids are may - ing, Boys are stray - ing! Come a-way! —
dolce.

Maids are may - ing, Boys are stray - ing! Come a-way! — Come a-way! —
legatissimo. *dim. e rit.*

H. et C^{ie} 18427. (3)

Holt and hurst, to spring a-wa-king, Birds, in rap-turous roun-de-lay, —

pp *cresc.*

Sing you shame for mo-ney-ma-king, Lo-sing for the World To-day! — Leave your la-bours,

cresc.

Care-ful neighbours! Come a-way — Leave your la-bours, Care-ful neighbours!

cresc. *dim.* *poco cresc.* *molto*

Come a-way! —

rall. *dim.* *pp*

Imp E. Delanby 51-53 Faub. S' Denis.

H. et C^{ie} 18427. (3)

Words by
F. B. MONEY-COUTTS.

TO NELLIE

Music by
Y. ALBENIZ.

Andantino. ♩ = 120

CHANT. *Andantino.*

I ask thee for a kiss no more. As once I asked (and not in vain;) For

PIANO. *Andantino.*

p *sempre p*

now thy spi.rit I a . dore, — To wed thy spirit I am fain. — Thy face is fair, thine

plus p

Ped.

rit. & marcato.

eyes are fond Thy form was cast in beau . ty's mould; — But far beneath, or

rit. col canto. *p meno marcato.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

Quasi andante. *molto rit.*

far beyond, Dwells she, whom I would fain en . fold: She

Andante.

rit. col canto. *pp* *dolce.* *pp*

Ped. Ped.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne.

H. et C^{ie} 18428. (4)

BEUGEL et C^{ie} Editeur.

tends a shrine of ves - tal fire, A fount of vir - gin fan - cy sips; Im .

sempre p

mured from intimate de - sire, — She hides her hear! and locks her lips. Mock me no more, but

plus p

let us — wed! Come forth, come forth, se - clu - ded bride! No o - ther way, when

rit. e marcato.
rit. col canto.
p meno marcato.
Ped. Ped. Ped.

we are dead, Shall we rejoice that we have died.

Quasi andante.
molto rit.
Andante.
rit. col canto. pp
dolce.
pp
Ped.

Imp. E. Delanby 51-53 Faub. S' Denis.

H. et C^{ie} 1842^e '43

A SONG OF CONSOLATION

Words by
F. B. MONEY-COUTTS.

Music by
Y. ALBENIZ.

Andante ma non troppo. ♩ = 40

CHANT. *Andante ma non troppo.*
A - gain, dear heart, we snatch an hour From Time, who grudges bliss: Thy

PIANO. *Andante ma non troppo.*
dolce. p

lips un - fold, like morning flo - wer, To pout the pro - mised kiss! *perdendosi.*

rit. rit. molto.

a Tempo.
Deep hues a - rise within thine eyes; Love's

a Tempo.
dolce. pp

soft. suf - fu - sion, stea - ling. Fills

Paris, AU MÈNESTREL 2 bis, rue Vivienne.

H. et C^e 18429. (5)

HEUGEL et C^e Editeurs.

all thy face with ten - der grace _____ And

The first system of music features a vocal line in treble clef with lyrics "all thy face with ten - der grace _____ And". Below it is a piano accompaniment in bass clef, starting with a *pp* dynamic marking. The piano part consists of flowing sixteenth-note patterns in both hands.

all thy form _____ with fee - ling. _____

perdendosi.

The second system continues the vocal line with lyrics "all thy form _____ with fee - ling. _____". The piano accompaniment continues with similar sixteenth-note figures. A *perdendosi.* marking is placed above the vocal line. The system ends with a *pp* dynamic marking in the piano part.

Be - side thee I - can still for -

sempre pp

The third system has the vocal line with lyrics "Be - side thee I - can still for -". The piano accompaniment is marked *sempre pp*. The piano part continues with its characteristic sixteenth-note accompaniment.

- get _____ Life's pur - po.ses, how vain; _____ The

sempre dolce.

The fourth system concludes the vocal line with lyrics "- get _____ Life's pur - po.ses, how vain; _____ The". The piano accompaniment is marked *sempre dolce.* and continues with the sixteenth-note accompaniment.

H. et C^{ie} 18429. (5)

force that dissi-pates _____ in fret; The dispropor-tioned pain: _____ Who.

poco cresc.

so may preach, can ne-ver reach (Too care-ful comfort del-ig.) The

quasi andante. pp

rit. pp rit. quasi andante.

Pod. Pod. Pod. Pod.

soo-thing po-ver _____ of one dear hour _____ Of

a Tempo.

a Tempo.

pp ma scuro. rall.

poco cresc.

Pod.

thy _____ complete con-so-ling. _____

pp pp pp

Pod. Pod.

Imp. E. Delaunay c: C^o 51-53 Faub. S^t Denis.

H. et C^o 18429. (5)

A SONG

Words by
F. B. MONEY-COUTTS.

Music by
Y. ALBENIZ.

Allegretto. ♩ = 66

CHANT. Love comes to all!

Allegretto.

PIANO. *p dolce.*

when will he come to me? Love be kind! Let her be fair,

dim. dim. espressivo. sf

Ped.

and let her be tall, Let her laugh merrily! Love, be kind!

Ped. Ped. Ped. Ped.

Paris, AU MÈNESTREL 2 bis, rue Vivienne.

H. et C^{ie} 18430. (6)

HEUGEL et C^{ie} Éditeurs.

dolce.

Love, be kind! _____ Loves comes to all! _____ So she is

dim. p dolce. *sempre dolce.* *espressio.*

Pod. Pod.

fair to me, _____ Never mind! _____ Let her seem fair, _____ and

sempre dolce.

fair must befall! _____ We shall live merri.ly! Love is blind! _____

dolce.

We shall live merri.ly! Love is blind! _____ Love is

pp dolce. cresc.

1 2 1 4 3

H. et C. 18430. (6)

blind — Love is blind! — Love

cresc. *sp*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The vocal line (top staff) begins with the lyrics "blind — Love is blind! — Love". The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include *cresc.* and *sp*. There are also some hairpins and accents in the piano part.

— is blind! —

p dolce leggiero. A
Ped.

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line continues with "— is blind! —". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *p dolce leggiero. A* and *f*. A *Ped.* marking is present below the piano part.

Love comes to all! —

espressivo. *cresc.* *f*

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The vocal line continues with "Love comes to all! —". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *espressivo.*, *cresc.*, and *f*.

Love, — when you come to me, — Be not blind! —

f Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

4. et C^o 18430. (6)

Detailed description: This system contains the seventh and eighth lines of music. The vocal line continues with "Love, — when you come to me, — Be not blind! —". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *f*. Multiple *Ped.* markings are present below the piano part. At the end of the system, there are some fingering numbers (3 2 1 5 2, 3 4 2 1 3 2) and a 4/4 time signature.

Let her be fair, and let

f *cresc.* *f appassionato.*

her be tall,

p delcissimo. *dim.* *dim.*

Ped. Ped. Ped.

Let her laugh merri.ly

p *dim.* *dim.* *dim.* *poco riten.* *a Tempo.* *p*

Love, be kind!

rit. un poco. *ppp* *ppp*

* Ped. Ped. Ped.

Imp. B. Delaunay et C^{ie} 51-53 Faub. S^t Denis.

H. et C^{ie} 18430. (6)

VIII. MANUSCRITO.

Handwritten musical score on a single page, featuring a melody line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are: "Love will laugh a - no - ther day! If he laugh not, you shall laugh at lo - ving an yone. For his fa - vor ere you sleep. For his al - low, them, ve - nus an - der, that not lo - vers might, them mis - tress, not - der eyes!"

The score is written on a single page with a torn left edge. It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. There are several instances of crossed-out or scribbled-out text in the original manuscript, particularly in the middle section. The handwriting is in ink and appears to be from the 17th or 18th century.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Albéniz, I. (1990), *Impresiones y diarios de viaje*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz.
- Allen, G. (1975), "Speech Rhythm: Its Relation to Performance Universals and Articulatory Timing", *Journal of Phonetics*, 3, 75-86.
- Aubry, J. (1917), "Isaac Albeniz (1860-1909)", *Musical Times*, 8, 35.
- Aviñoa, X. (1986), *Isaac Albéniz*, Mexico: Daimon.
- Banfield, S. (1988), *Sensibility and English Song. Critical Studies of the Early 20th Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Barce, R. (1981), "Isaac Albeniz, vida y obra", *Ritmo*, 517, 95-96.
- Barsch, A. (1987), "Trends in Rhythmics, Language, Literature and Music", *Poetics*, 15, 1-24.
- Barthes, R. (1972), "The Grain of Voice", en *Image, Music, Text*, Nueva York: Hill and Wang, 179-189.
- Bayer, R. (1953), "The Essence of Rhythm", *Reveu d'Esthétique*, 4, 369-385
[reproducido en Langer (1958), 186-202.]
- Bell, A. (1977), "Accent Placement and Perception of Prominence in Rhythmic Structure", en L. Hyman (ed.), *Studies in Stress and Accent*, Los Angeles: University of Southern California Press.
- Berstein, L. (1959), *The Joy of Music*, Nueva York: Simon and Schuster.
- Bernstein, L. (1976), *The Unanswered Question*, Cambridge: Harvard University Press.

- Blackstone, B. (1965), *A Practical English Prosody*, Londres: Longman.
- Brelet, G. (1946), "Music and Silence", *La Revue Musicale*, 22, 169-181, [reproducido en Langer (1958), 103-122].
- Bright, W. (1961), "Language and Music: Areas for Cooperation", *Ethnomusicology*, 7, 26-32.
- Brik, O. (1920), "Ritmo y Sintaxis", en T. Todorov (ed.) (1970), 107-114.
- Brown, C.S. (1944), "The Poetic Use of Musical Form", *Musical Quarterly*, 30.
- Brown, C.S. (1948), *Music and Literature, a Comparison of the Arts*, Georgia: University of Georgia Press.
- Brown, C.S. (1953), *Tones into Words*, Athens: The University of Georgia Press.
- Burnett, J. (1979), *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*, Londres: Gollancz.
- Castelnuovo-Tedesco, M. (1944), "Music and Poetry: Problems of a Song Writer", *Musical Quarterly*, 30, 102-111, [reproducido por Langer (1958), 301-311].
- Chatman, S. & S.R. Levin, (eds.) (1967), *Essays on the Language of Literature*, Boston: Houghton-Mittlin.
- Chatman, S. (ed.) (1971), *Literary Style: A Symposium*, Oxford: Oxford University Press.
- Chen, M.Y. (1979), "Metrical Structure: Evidence from Chinese Poetry", *Linguistic Inquiry*, 10, 371-420.

- Chen, M.Y. (1980), "The Primacy of Rhythm in Verse: a Linguistic Perspective, *Journal of Chinese Linguistics*, 8, 15-41.
- Chen, M.Y. (1983), "Toward a Grammar of Singing: Tune-Texts association in Gregorian Chant", *Music Perception*, 1, 84-122.
- Chen, M.Y. (1984), "The Interfacing of Language and Music", *Language and Communication*, 4, 159-194.
- Chomsky, N. & M. Halle (1968), *The Sound Pattern of English*, Nueva York: Harper & Row.
- Chomsky (1976), *Reflections on Language*, Nueva York: Pantheon.
- Clark, W.A. (1991), *Issac Albeniz's Opera Pepita Jiménez: a study in biography, analysis, and context*, tesis doctoral, Los Angeles: University of California.
- Clark, W.A. (en prensa), "Albéniz en Leipzig y Bruselas: nuevas luces sobre una vieja historia", Madrid: *Actas del III Congreso de Musicología*, Sociedad Española de Musicología.
- Collet, H. (1926), *Albéniz et Granados*, París: Felix Alcan, [Trad. española de P.E.F. Labrousse, *Albéniz y Granados*, Tor - S.R.L.: Buenos Aires, 1948].
- Collet, H. (1909), "Isaac Albeniz y Joaquín Maalats", *Revista Musical de Catalonia*, 6, 377.
- Collingwood, R.G. (1938), *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Cone, E.T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, Nueva York: Norton.

Cone, E.T. (1974), *The Composer's Voice*, Los Angeles: University of California.

Cooke, D. (1959), *The Language of Music*, Londres: Oxford University Press.

Cooper, G. & L.B. Meyer (1960), *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press.

Coseriu, E. (1981), *Lecciones de lingüística general*, Madrid: Gredos.

De las Heras, A. (1941), *Vida de Albéniz*, Barcelona & Madrid.

Dukas, P. (1983), *Letters to Laura Albeniz*, Nueva York: Barulich.

Eliot, T.S., (1975), "The Music of Poetry", en *Selected Prose of T.S. Eliot*, Londres: Faber & Faber.

Espinos, V. (1942), *El maestro Arbós*, Madrid: Espasa Calpe.

Fay, T. (1971), "Perceived Hierarchic Structure in Language and Music", *Journal of Music Theory*, 15, 112-137.

Firth, J.R. (1957), *Papers in Linguistics (1934-1951)*, Londres: Oxford University Press.

Frye, N. (1956) (ed.), *Sound and Poetry*, Nueva York: Columbia University Press.

Fubini, E. (1988), *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música.

Gauthier, A. (1978), *Albéniz*, Madrid: Espasa Calpe.

- Giegerich, H.J. (1983), "On English Sentence Stress and the Nature of Metrical Structure", *Journal of Linguistics*, 19, 1-28.
- Gómez Amat, C. (1984), *Historia de la música española, Vol.5: S.XIX*, Madrid: Alianza editorial.
- Green, L. (1988), *Music on Deaf Ears. Musical Meaning, Ideology and Education*, Manchester: Manchester University Press.
- Guerra y Alarcón, A. (1886), *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas*, Madrid, [2ª ed. (1990), Madrid: Fundación Isaac Albéniz].
- Halle, M. & S.J. Keysser (1971), *English Stress*, Nueva York: Harper & Row.
- Hayes, B. (1983), "A Grid-Based Theory of English Meter" *Linguistic Inquiry*, 14, 357-394.
- Hayes, B. (1983), *The Phonology of Rhythm in English*, Los Angeles: University of California Press.
- Hindemith, P. (1961), *A Composer's World*, Nueva York: Anchor Books.
- Howard, D. (1970), *London Theatres and Music Halls 1850-1950*, Londres: Library Publishing Association.
- Hymes, D.H. (1971), "Phonological Aspects of Style", en S. Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*, Oxford: Oxford University Press.
- Iglesias, A. (1987), *Isaac Albéniz, vol.I*, Alpuerto: Madrid.
- Istel, E. (1929), "Isaac Albéniz", *The Musical Quarterly*, 15, 117-48.

Jackendoff, R. (1977), "Review of L. Bernstein's *The Unanswered Question*", *Language*, 53, 883-894.

Jackendoff, R. y F. Lerdhal (1982), "A Grammatical Parallel between Music and Language", en M. Clynes (ed.), *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, Nueva York: Plenum.

Jakobson, R. (1960), "Linguistics and Poetics", en T.D. Sebeok (ed.), *Style in language*, Massachusetts: M.I.T., 350-377.

Jacobson, R. (1965), "Hacia una ciencia del arte poético", en T. Todorov (ed.) (1970), 7-10.

Kennedy, M. (1980), *The Concise Dictionary of Music*, Oxford: Oxford University Press.

Kiparsky, P. (1977), "The Rhythmic Structure of English Verse", *Linguistic Inquiry*, 8, 189-248.

Klein, H. (1918), "Albéniz's Opera Pepita Jimenez", *Musical Times*, 59, 116-117.

Kramer, L. (1984), *Music and Poetry, the Nineteenth Century and After*, Los Angeles: University of California Press.

Langer, S.K. (1953), *Feeling and Form*, Nueva York: Charles Scribner's Sons.

Langer S.K. (1958), *Reflections on Art*, Baltimore: John Hopkins Press.

Laplane, G. (1964), "La flecha en el tiempo", I, 211, 2.

- Laplane, G. (1956), *Albéniz, sa vie, so ouvre*, París: [Trad. española de B. Herrero y A. de Michelena, *Albéniz, su vida y su obra*, Noguer: Barcelona y Madrid, 1972].
- Laurence, D.H. (ed.) (1981), *Bernard, Shaw's Music, The complete musical criticism of Bernard Shaw, (1876-1950)*, Londres: The Bodley Head, [3 vols].
- Leben, W. (1976), "The Tones In English Intonation", *Linguistic Analysis*, 2, 69-107.
- Leech, G.N. (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londres: Longman.
- Lerdhal, F. y R. Jackendoff (1977), *Toward a Formal Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Lerdhal, F. y R. Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Formal Music*, Cambridge Mass., M.A.: M.I.T. Press.
- Levin, S.L. (1967), "The Conventions of Poetry" en Chatman & Levin (eds.), (177-196).
- Liberman, M. & A. Prince (1977), "On Stress and Linguistic Rhythm", *Linguistic Inquiry*, 8, 249-336.
- Lotz, J. (1971), "Metric Typology" en S. Chatman, (ed.) (1971), 135-147.
- Luent, P. (1961), "Isaac Albéniz", Santo Domingo, *Revista de Educación*, 2, 34-37.
- Llacer Pla, F. (1982), *Guía analítica de las formas musicales para estudiantes*, Madrid: Real Musical S.A.

- Llorens Cisteró, J.M. (1959), "Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística", *Anuario Musical*, 14, 91.
- Llorens Cisteró, J.M. (1960), "El lied en la obra musical de Isaac Albéniz", *Anuario musical*, 123, 123-139.
- Marliave, J. de (1917), "Isaac Albéniz", *Etudes Musicales*, 1, 119.
- McLaren, N. (1983), *El análisis del tratamiento musical de textos poéticos ingleses por compositores ingleses del siglo XX: una propuesta metodológica y su aplicación a poemas de William Blake*, tesis doctoral, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Granada.
- McArthur, T. (1981), *Lexicon of Contemporary English*, Londres: Longman.
- Martín Moreno, A. (1985), *Historia de la música andaluza*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Meister, B. (1987), *The interaction of Music and Poetry: A study of the poems of P. Verlaine as Set to Music by Claude Debussy and of the Song Cycle "Songs and Proverbs of William Blake" by Benjamin Britten*, tesis doctoral, Nueva York: New York University Press.
- Meyer, L.B. (1956), *Emotion and Meaning in music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mitjana, R. (1909), *Para música vamos: Estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*, Valencia: Sempere.
- Nectoux, J.M. (1977), "Albéniz et Fauré (correspondance inedite)", *Instituto de estudios ibéricos y latino-americanos*, 16-17, 160-86.

- Oliphant, E.H.C. (1922), "Poetry and the Composer", *Musical Quarterly*, 8, 227-241.
- Pedrell, F. (1908), *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*, París.
- Pedrell, F. (1909), "Isaac Albeniz", *Revista musical catalana*, 6, 182.
- Pinsart, G. (1974), "Louis Brassin and musical life in Brussels from 1860 to 1880", *Anales del XLIII Congreso de la Federación de Círculos de Arqueología de Bélgica*, 457-62.
- Quilis, A. (1984), *Métrica española*, Barcelona: Ariel.
- Raux-Deledicque, M. (1950), *Isaac Albéniz. Su vida inquieta y ardorosa*, Buenos Aires: Pauser.
- Reinold (1954), "On the Problem of Musical Hearing", *Archiv für Musikwissenschaft*, XI, 2, 157-187, [reproducido en Langer (ed.) (1958), 262-298].
- Robinson, R.H. (1929), *Coutts', The History of a Banking House*, London: John Murray.
- Rogers, Ch. (1879), *Genealogical Memoirs of the families of Colt and Coutts*, London: The Cottonian Society.
- Rowell, L. (1985), *Introducción a la Filosofía de la Música*, Buenos Aires: Gedisa.
- Ruiz Albéniz, V. (1948), *Isaac Albéniz*, Madrid:.
- Ruwet, N. (1972), *Language, musique, poésie*, París: Seuil.

- Sadie, S. (1980), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, vol.I.
- Saguardia, A. (1955), *Isaac Albéniz*, Cáceres: Sánchez Rodrigo.
- Schonberg, A. (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, G. Strang y L. Stein (eds.), Londres: Faber.
- Sloboda, J.A. (1985), *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Cambridge Mass., M.A.: M.I.T. Press.
- Sopeña, F. (1969), "Gracia y drama en la vida de Isaac Albéniz", *Historia y vida*, 12, 122-133.
- Sopeña, F. (1983), *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid: Turner.
- Steiner, E. (1988), "The Interaction of Language and Music as Semiotic Systems: the Example of a Folk Ballad", en J.D. Benson, M.J. Cummings y W.S. Greaves (eds.), *Linguistics in a Systemic Perspective*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Steiner, G. (1975), *After Babel*, Oxford: Oxford University Press.
- Stravinsky, I. (1956), *Poetics of Music*, Nueva York: Vintage.
- Sundoerg, J. y B. Lindblom (1976), "Generative Theories in Language and Music Description", *Cognition*, 4, 99-122.
- Todorov, T. (ed.) (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Torres Mulas, J. "Un desconocido Salino de Difuntos de Isaac Albéniz", *Separata de la Revista de Musicología*, XIII, 1.

Turner, F. y E. Pöppel (1983), "The Neural Lyre: Poetic Meter, the brain, and Time", *Poetry*, 1983, 277-309.

VVAA (1982), *El Romanticismo Musical en España*, Madrid: Cuadernos de Música, Ritmo.

VVAA (1989), *Imágenes de Albéniz*, Madrid: Fundación Albéniz.

VVAA (1990), *Albéniz y su tiempo*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, edición de E. Franco.

Wahnón Bensusan, S. (1991), *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada: Universidad de Granada.

Wenk, B.J. (1987), "Just in Time: on Speech Rhythms in music", *Linguistics*, 25, 969-981.

Winn, J.A. (1981), *Unsuspected Eloquence*, New Heaven (Con.): Yale University Press.

Winograd, T. (1981), "Linguistics and the computer analysis of tonal harmony", en M.A.K. Halliday & J.R. Martin (eds.), *Readings in systemic linguistics*, Londres: Batsford Academic and Educational, 257-270.

Zamacois, E. (1990), *Teoría de la música, vol.I*, (23^o ed.), Barcelona: Labor.