

num 70  
P. 4

**Apuntes breves  
sobre  
la canción  
de  
Arte  
Romántico**

**Discurso de Incorporación en la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico de Emilio S. Belaval, hijo, el 17 de febrero de 1972, en el auditorio del Conservatorio de Música de Puerto Rico.**

**E**l ser humano es el instrumento musical más adaptable que existe. La voz es el instrumento musical por excelencia. En primer lugar, porque constituye parte integral del plan divino, y luego, porque le permite al hombre conectarse con el mundo de los sonidos utilizando su propia naturaleza y su propio medio de comunicación sonora. A través de la historia de las artes, la voz humana ocupa un capítulo destacado en el desarrollo de los estilos de la música de occidente y es, tal vez, la constante más antigua, pues es lógico suponer que la voz cantada haya precedido a la invención de los instrumentos más rudimentarios, y que el sonido cantado haya quizás sido, una de las motivaciones para el movimiento rítmico de la danza.

El hombre debe haber descubierto las facultades musicales que existían en su voz desde muy temprano, pues a la acción de cantar en las sociedades primitivas se le atribuye cierto poder terapéutico, curativo, que indiscutiblemente llevaría a la formación de un repertorio para los enfermos, los difuntos, las cosechas, las deidades. La música se establece como un arte cuando el hombre cobra conciencia de la musicalidad existente en su propio ser, y es de suponer que el canto haya sido la primera fase de la música, y la música la primera disciplina humanística, si se toma el concepto de humanidades como la serie de disciplinas pertenecientes al estudio del hombre.

La historia del canto es tan antigua como la aparición del hombre en la tierra, pues la acción de cantar es inherente a la naturaleza humana, y además, puede constituir la manera de comunicación más básica dentro de las posibilidades lógicas de establecer contacto con otro ser humano. El lenguaje presupone cierta sofisticación en el manejo de las ideas y en la coordinación entre sonido y objeto. El lenguaje es un medio de comunicación que requiere cierto aprendizaje auditivo. La formación intelectual de un ser humano comienza cuando el proceso de asimilación entre ideas y objetos le permite comunicarse con su semejante a través del sonido.

Los sonidos de la naturaleza quizás fueron el estímulo para el establecimiento de una forma de comunicación basada en esos sonidos, los cuales a fin de cuentas, se pueden situar en su mayoría dentro de los siete grados que forman la escala musical.

Toda forma de manifestación artística se puede definir como un medio de comunicación cuya finalidad consiste en transmitir una idea estética utilizando las distintas formas de las artes. Le toca al artista en la forma más afín a su habilidad natural, exponer las artes ante una sociedad, pues el artista es el responsable de la transmisión de las artes, y el custodio del patrimonio artístico legado por las generaciones anteriores. Las artes son herencia de los pueblos, pero la preservación de las formas artísticas es responsabilidad de los artistas que son los que trabajan directamente con las artes. Cada artista contrae un deber intransferible con su arte y con la sociedad, y cada artista, a la larga, se convierte en un embajador entre la forma artística y la sociedad que lo patrocina.

Los artistas de la música se pueden clasificar en dos grandes grupos: aquellos que crean y los que interpretan. Los unos no pueden subsistir sin los otros. El músico creador sustrae del mundo abstracto de los sonidos las ideas musicales, el intérprete expone la idea concebida a través de su habilidad instrumental. Un cantante es primordialmente un intérprete de ideas musicales el cual utiliza la voz como medio de comunicación entre el compositor y el oyente. Es el puente sonoro entre la idea abstracta y la percepción del que escucha. Como todo intérprete, el cantante tiene una grave responsabilidad ante la sociedad, pues el mundo de la canción es una de las formas artísticas de mayor aceptación, y la voz humana una de gran controversia ante la crítica. Esa responsabilidad se agrava cuando un artista tiene que exponer su arte ante un auditorio tan docto e ilustre como el congregado aquí esta noche, por ser la Academia de Artes y Ciencias una de las instituciones de mayor altura en la sociedad puertorriqueña.

Toda acción de la naturaleza tiende a establecer balance y equilibrio. La acción de hablar es la manera equilibrada en que el hombre utiliza la voz.

Existe una relación directa entre la voz hablada y la voz cantada, ambas utilizan el mismo instrumento, sin embargo, al cantar se produce un desbalance porque cantar no es la manera natural para el uso de la voz; segundo, el mecanismo físico está sujeto a seguir las exigencias rítmicas dinámicas y melódicas de la música que obliga a aspirar el aire en grandes cantidades, retenerlo, comprimirlo y utilizar el aire gradualmente. Luego, la coordinación

muscular que al hablar pasa inadvertida, es magnífica y se hace más compleja al cantar, pues la presión del aire retenido obliga a ciertos músculos del sistema respiratorio y de la garganta a nuevas experiencias. La técnica de cantar consiste primordialmente, en saber equilibrar el aire retenido para compensar el desbalance causado por la presión del mismo evitando así el formar un punto de tensión en la laringe.

La música, regida siempre por la estética, impone ciertas exigencias al cantante, tales como: una gran calidad en la sonoridad de la emisión, una entonación perfecta, una articulación clara, una técnica segura y precisa, y la exposición del buen gusto musical. La coordinación de la fisiología vocal en el canto (el aire, la laringe, la lengua, el paladar, los labios) con los factores acústicos (la colocación exacta del sonido, el uso de los resonadores naturales, los registros vocales) es la que establece el equilibrio necesario para poder utilizar la voz humana como un instrumento musical. La calidad del sonido, la entonación, y la articulación clara están ligadas a la fase técnica del canto, y a la depuración íntima y conciente que el cantante hace de su interpretación. La misión del intérprete musical no consiste solamente en exponer ante un auditorio la obra musical, sino también debe ocultar el esfuerzo artístico creando una ilusión de facilidad. Recordemos las palabras de Charles Reade al decir: "El arte no es imitación, sino ilusión."

Me honro en presentar ante ustedes, dos clásicos de la literatura musical universal, en lo que representa la más alta expresión de la obra vocal de estos compositores. Schumann alcanza la cima del romanticismo vocal con su famoso ciclo, "Dichterliebe" op. 48, en que capta maravillosamente la intimidad de la poesía de Heine. Leos Janáček le rinde un homenaje amoroso a las formas folklóricas de su patria, creando en el *Diario del desaparecido* una de las más inspiradas obras de la canción de arte de nuestro siglo. Roberto Schumann representa la culminación de la primera etapa del romanticismo alemán que comienza con las últimas obras de Beethoven, luego le siguen Schubert y Schumann.

El romanticismo heroico de Beethoven se va lentamente transformando en un romanticismo poético que trata de captar las esencias de otras artes, en especial, la pintura y la literatura. La música se torna miniaturizada e íntima, altamente emotiva, buscando identificarse con estados de ánimos que revelen todo un panorama

de sensaciones. Logra el romanticismo de principios del siglo 19, penetrar en su forma más completa la intimidad del hombre. Con este marco de referencia se desarrolla una de las páginas más fructíferas de la canción de arte.

Es necesario establecer claramente la diferencia fundamental entre la canción, y la canción de arte (lied). La canción es tan antigua como la historia y ha existido siempre en innumerables formas y maneras; siempre ha estado ligada a la religión, la literatura y en especial, al espíritu popular. Al igual que siempre ha existido la canción, lógicamente han existido los que cantan canciones. Musicalmente hablando, una canción es una composición usualmente monódica, con acompañamiento instrumental, o sin él, para ser cantada, basándose la música en un tema específico. La canción de arte reúne ciertas características que la diferencian de los demás géneros vocales. Los tres elementos esenciales de la canción de arte son la poesía lírica, la voz, y el piano, y su correcta denominación dentro de la nomenclatura musical es el "lied". La palabra "lied" es simplemente el vocablo alemán que significa canción. Fueron principalmente los compositores alemanes del siglo 19 los que definitivamente impusieron la nueva forma de la canción, en especial Franz Schubert, con quién comienza el período moderno del género del "lied". Hoy día se acepta esta palabra alemana primero, como un reconocimiento a la genialidad de los liederistas alemanes del siglo pasado y segundo, para diferenciar la canción que reúne los tres elementos antes mencionados del resto de la literatura vocal. Es perfectamente correcto hablar del lied francés, el lied inglés, el lied puertorriqueño.

La voz es naturalmente el elemento más característico puesto que el "lied" nunca deja de ser una exposición vocal. La voz es el vehículo que transporta la idea poética. La esencia del "lied" se halla en la poesía pues el poema creó la atmósfera que a su vez, alienta la motivación del compositor. Una situación, un estado de ánimo, una descripción es todo lo necesario para arrastrar emocionalmente al compositor romántico. El "lied" es una forma musical íntima, cristalina y como tal hay que tratarla. Se aparta de la teatralidad de los demás géneros vocales, para encontrar su propio misterio en la austeridad de la sala de concierto y en la sensibilidad del intérprete y del oyente.

La forma del "lied" se había originado durante el clasicismo del siglo 18, sin embargo, se convirtió en el vehículo de expresión por excelencia para la sensibilidad íntima de los compositores de principios de siglo 19. Una serie de circunstancias se reúnen que hace posible el desarrollo de la canción de arte. Poetas tales como Goethe, Heine, Eichendorff, Ruckert, Morike, comienzan a proclamar un nuevo romanticismo en sus poesías cortas, sentimentales, a la vez que los compositores comenzaban a explorar nuevas rutas. El perfeccionamiento del piano abrió una serie ilimitada de nuevas posibilidades y rápidamente se convierte en el instrumento favorito de las nuevas generaciones de compositores. Existe además en este punto de la historia, una simpatía común entre la música y la literatura pues ambas expresiones artísticas exploran simultáneamente al hombre desde un mismo punto de vista, las particularidades anímicas a que está sujeto al ser humano, en especial, el amor, la pasión, los celos, la alegría, el dolor, la pena íntima y profunda.

Schumann compuso el *Dichterliebe—Amor del Poeta*—op. 48 entre el 24 de mayo y el primero de junio del año 1840, el mismo año de su matrimonio con Clara Wieck. De ese año son también los "*Liederkreis*" op. 24; ambos utilizan como textos los poemas de Heinrich Heine. De los poetas que contribuyeron a la gran literatura musical alemana del siglo XIX, sobresalen Goethe y Heine; aunque Goethe es el mejor poeta de los dos, Heine parece poseer ciertas reducidas cualidades que resultan más convenientes a los compositores. Los poemas son seleccionados de la sección titulada "Intermezos Líricos" de la colección, *Buck der Lieder* — Libro de canciones — de Heine. De los 65 poemas que componen los "Intermezos Líricos" Schumann escogió 20, reduciendo luego el número a 16, más tarde publicando por separado, los cuatro poemas omitidos. Aunque Schumann y Heine apenas se conocieron, logran una conjunción de estilo, de la voluntad romántica que en el ciclo "Amor del Poeta", produce una de las más gloriosas páginas de la canción de arte del siglo XIX. Las diez y seis canciones cuentan la desilusión y candorosa ironía de un amor juvenil. Schumann se identificó perfectamente con la poesía de Heine porque Heine es autobiográfico en su poesía como Schumann lo es en su música.

En el ciclo "Dichterliebe" se resuelven en una forma artística depurada, las miniaturas pianísticas tan peculiares de la composición Schumanniana. Algunos críticos señalan la tendencia de

Schumann de escribir más bien que temas vocales, temas de piano con la parte de voz añadida, pero en realidad lo que Schumann logra es una conjunción admirable entre la voz y el piano; los dos se complementan, y cuando la voz deja la melodía, el piano la sigue en ese postludio que constituye una peculiaridad del lied de Schumann. En dos ocasiones en el *Dichterliebe* podemos apreciar esta característica del compositor: al final de "Hor'ich das Liedchen Klingen" y al final de "Ann leuchtenden Sommermorgen". Son estos dos postludios, luego de la última canción, los que resuelven el final del ciclo.

Con Schumann se cierra la etapa poética de la canción de arte alemana. La intimidad y el lirismo del "lied" Schumaniano son suplantados por la masividad de la orquesta sinfónica y la música programática, en que se reúnen varios temas bajo un mismo título. Se da paso al "lied" sinfónico, a la canción sin palabras, al drama musical, al poema sinfónico, y se proclama también una revisión del elemento folklórico en sus expresiones más sinceras y auténticas. Héctor Berlioz desata la nueva fase del romanticismo orquestal con las innovaciones que introduce en su "Symphonie Fantastique" (1830). Verdi lleva a alturas aún mayores las exigencias del bel canto enmarcando sus melodías operáticas dentro de los más rigurosos cánones de la técnica vocal. Listz desarrolla al máximo el virtuosísimo pianístico comenzando por Chopin. Wagner sumerge la mentalidad romántica en una mística y pasional mitología que ejerce una marcada influencia en los compositores posteriores. Por último, Mahler culmina con una apoteosis de exuberante colorismo tonal en su Sinfonía de los Mil (1907). Las palabras de Arnold Schonberg parecen resumir el credo del romanticismo tardío al afirmar "El arte es el grito desesperado de quienes viven en ellos mismos el destino de la humanidad".

El elemento folklórico en la música europea se va cada vez más acentuando a partir de la segunda mitad del siglo 19. Las formas folklóricas se aúnan con las clásicas y resultan en un nuevo concepto nacionalista sumamente activo en los países eslavos, donde el apego a la tradición y a la tierra tiene hondas raíces. Smetana y Dvorak trazan una fuerte pauta que tendrá una repercusión de gran brío en la música de Leos Janáček, quien nunca pudo desligarse del hechizo que ejercían sobre él, las costumbres y especialmente el dialecto de su tierra. Nace Janáček en Hukvaldy, al nor-

te de Moravia, cerca de la frontera polaca, en el 1854. Los habitantes de esa región hablan un dialecto en que se mezclan el checo y el polaco y aún las canciones del distrito difieren del resto del país. La obra vocal de Janáček está moldeada por dos grandes influencias, la que emana de Smetana y Dvorak, y la que el compositor palpa en los diferentes ritmos de su lenguaje nativo y en los sonidos de la naturaleza.

En el año 1916 comienzan a aparecer en el periódico "Lidové Noviny" de Praga, una serie de poemas anónimos, bajo el título "De la pluma de un autodidacto". Janáček los leía con simpatía por estar escritos en dialecto Wallanchio, muy similar al hablado en Mistek, la región de donde provenía el compositor, y por la fascinación que le causaba la rítmica de las palabras. A principios del 1917 conoce a Kamila Stossl, la cual despierta en el compositor un sincero sentimiento amoroso. En agosto de ese mismo año comienza Janáček a trabajar en el *Diario de un desaparecido*. Los poemas anónimos se convierten en la fase técnica del ciclo y Kamila Stossl en la motivación sensual del mismo. En sus cartas a Kamila Stossl, confiesa Janáček que estaba escribiendo una serie de canciones bajo el influjo del afecto que sentía hacia ella.

El *Diario de un desaparecido* es un monodrama. Consta de veintidós canciones escritas para tenor, con la colaboración de una mezzosoprano, tres voces femeninas y acompañamiento de piano en su forma original, Janáček y su desconocido colaborador literario logran una interesante fusión de elementos impresionistas, dramáticos, líricos y sobre todo, románticos. La obra se unifica a través de las más fuertes características del romanticismo. Aparece intacta la forma básica del "lied" conjuntamente con el principio programático en la estructura general y una gran exuberancia técnica en lo instrumental. La mística que encierra lo sobrenatural y legendario se acopla al drama trágico del hombre ante su indeclinable destino mientras la autoctonía de la tierra nativa crea una atmósfera de autenticidad bucólica.

Desde el punto de vista del cantante, el *Diario de un desconocido* es un extraordinario resumen de técnicas vocales e interpretativas. La obra está estructurada con una gran tensión dramática, que a la vez retiene, la ingenuidad de la forma folklórica. También, esto es lo que resulta asombroso, toda la trama sensualista que envuelve la obra, está tratada con extrema sutileza pero con un

poder descriptivo de gran fuerza e impacto. Para no romper la cohesión entre la melodía del folklore y la rítmica lingüística lleva Janáček la voz del tenor a extremos peligrosísimos imponiéndole en algunas ocasiones situaciones casi antivocales. El piano asume el papel de narrador en una serie de sonoridades de carácter impresionista que culminan en un sugestivo intermezzo que luego Janáček publicó separadamente con el título de "Intermezzo Erótico".

"He encontrado siempre en la naturaleza una fuente inagotable que me sostiene". Estas palabras del maestro Pablo Casals resumen elocuentemente el trasfondo de ambas obras. Desde el hermoso y florecido mayo hasta la densa oscuridad de la noche eslava, caminamos a través de un paisaje cuajado de imágenes sensoriales que describen al hombre tanto en su intimidad idealista como en su fuerte correspondencia con la vida.

La naturaleza, el hombre y el amor, se entrelazan formando una estrecha comunión con las ideas musicales de ambos compositores. Estos a su vez, legaron a la música dos obras de gran trascendencia estética y de un valor indiscutible dentro de la literatura vocal moderna.

*Emilio S. Belaval, hijo*

**"DICHTERLIEBE" OP. 48  
—EL AMOR DEL POETA—**

*Roberto Schumann  
(1810 - 1856)*

I

En el hermoso y florecido mayo  
cuando las aves cantan  
a la que adoro confesé mi anhelo,  
mis sueños y esperanzas.

II

Ay si me amaras, oh niña  
te enviaría flor tras flor  
y en tus ventanas oírías  
el canto del ruiseñor.

III

El lirio, la tórtola, el sol y la rosa  
formaron un tiempo mi férvido amor...  
hoy solo es querida . . .  
la que es a mi vida  
el lirio, la rosa, la tórtola, el sol.

IV

Cuando en tu seno la sien reclino  
brilla la gloria sobre mi frente  
más si me dices "te amo", entonces  
lloran mis ojos amargamente.

V

Trémulo canto, ardoroso  
como el beso delirante  
que robé en dichoso instante  
a su labio embriagador.

VI

En el templo, en campo de oro  
hay pintada una madona . . .  
y sus ojos y mejillas  
y su roja, linda boca,  
son los ojos y los labios  
y mejillas de mi hermosa.

VII

Hace mucho tiempo que lo sé,  
bien mío,  
que contigo las veces que he soñado  
he visto de la noche el velo umbrío  
sobre tu triste corazón lanzado.

VIII

Si supieran mi honda amargura;  
las estrellas de oro en el cielo  
se verían bajar de su altura  
a ofrecerme piadoso consuelo.

IX

De flautas, arpas y violas  
se oye el ritmo vibrar  
en la fiesta de sus bodas . . .  
¡y en el cielo, en tanto,  
lloran los querubos de dolor!

X

Cuando la dulca cántiga  
escucho resonar  
que mi adorada, trémula  
solía modular  
quiere abrumada el alma  
de angustia estallar.

XI

Un doncel a una doncella  
adoraba con ardor  
ella a otro, olvidadiza  
hizo ofrenda de su amor.  
Es la misma vieja historia  
siempre nueva en su aflicción  
y que siempre a quien le pasa  
le desgarran el corazón.

XII

Solitario y sombrío  
iba yo por el campo, a la ventura . . .  
y sus dulces querellas  
decíanse entre sí las flores bellas.  
Con mi dolor a solas

desesperado y lívido me vieron  
"Hombre pálido y triste," -me dijeron-  
"depón la hiel humana  
y no guardes rencor a nuestra  
hermana".

### XIII

En sueños lloré un día  
¡Soñé que me adorabas, vida mía!  
y desperté gimiendo  
¡y mis lágrimas corren todavía!

### XIV

Todas las noches, en mis tristes sueños  
a saludarme viene cariñosa . . .  
y una dulce palabra me confía,  
y un ramo de cipdrés me da la  
hermosa,  
y me despierto, y se disipa el ramo  
y expira la palabra en mi memoria

### XV

Del ceño de las caras,  
fantásticas leyendas de otros días,  
surge una blanca y misteriosa mano  
que a una tierra encantada nos  
convida . . .  
y hay música en los aires,  
y cántigas de amor jamás oídas,  
que el alma llenan de visiones de oro  
y de ternura el corazón agitan.

### XVI

¡Traedme una inmensa urna,  
que en ella quiero enterrar  
mis canciones y mis sueños  
y otras muchas cosas más!

## DIARIO DE UN DESAPARECIDO

### Diario de un desaparecido

*Leos Janáček*  
(1854 - 1928)

### I

He visto una joven gitana.  
Su paso como el de una gacela  
de negros rizos sobre su pecho  
y sus ojos un abismo sin fondo,  
Me miró tan profundamente  
y desapareció tras un tronco  
y ha permanecido en mi mente  
noche y día, día y noche.

### II

¿Aún está aquí, esta gitana?  
¿No se aleja, no se aleja aún.  
Por esos otros mundos, no se va por esos mundos?  
Sería yo más feliz si ella hubiera partido.  
Estaría yo alegre y podría ir a rezar a la iglesia.

### III

Las luciérmagas juegan sobre la represa  
y una sombra lenta se mueve en el atardecer  
no esperes, no esperes, que no me dejaré tentar.  
Ah, que triste estaría mi madre si yo te siguiera.  
La noche se oscurece como mi corazón.  
Alguien merodea por nuestra granja.  
Brillan dos ojos y quieren deslumbrarme.  
Dios del cielo, Dios mío  
mantente fiel a mi lado.

### IV

Las golondrinas pían en sus nidos.  
Toda la noche he yacido como en un arbusto de espinas  
Ahora despunta el alba en el alto cielo.  
Me siento como si toda la noche hubiese yacido desnudo  
sobre crueles espinas.

### V

¡Como duele el arar ahora!  
Dormí muy poco  
y cuando lograba cerrar los ojos  
era ella quien colmaba mi sueño.

## VI

¡Oh, bueyes grises!  
 Trazad surcos derechos  
 no dejen que sus ojos busquen  
 más allá de esa peña.  
 De la tierra terca surge mi arado ligero,  
 a través de las hojas puedo ver un turbante de colores,  
 quienquiera que sea por mi espera,  
 deseo que se convierta en piedra.  
 Mi cabeza y mis pensamientos enfermos no son más  
 que una flama ardiente.

## VII

He perdido un tarugo de mi arado,  
 Descansad un momento, bueyes, descansad.  
 Debo hacer uno nuevo  
 Iré al bosque  
 para cortar allá lo que necesito  
 Los que ha decretado el destino  
 ninguno lo puede evitar.

## VIII

No me miren bueyes con tanta pena  
 No teman, volveré a ustedes aquí tranquilos  
 La trigüeña ZEFKA, está allí bajo los árboles  
 En sus ojos, negros como el carbón, danza una llama.  
 No temáis por mi aunque me acerque a ella  
 verán que puedo romper los hechizos de las miradas de  
 brujas.

## IX

¡Bienvenido Janicku, bienvenido al bosque!  
 ¿Qué buena casualidad te trae por esa vereda?  
 Bienvenido Janicku, por que te detienes ahí,  
 Tu cara pálida, paralizada, será que me tienes miedo?  
 Yo no le temo a nadie, de nadie tengo por qué temer.  
 he venido por algo, por un nuevo tarugo.  
 No cortes nada, Janicku, no cortes ningún tarugo  
 espera un momento y escucharás las canciones de los gitanos  
 Levantando su cabeza cantó una triste canción  
 Triste canción la que cantó, conmovió el corazón a lágrimas.

## X

Dios en las alturas, Señor Inmortal ¿para qué creaste  
 los gitanos?  
 ¿Para vagar por el mundo, hechados de todos los lugares?

Mi querido Janicku, están tus pensamientos con las alondras.  
 Siéntate aquí a mi lado, al lado de la gitana  
 Triste canción la que cantó.  
 Conmovió el corazón a lágrimas  
 Dios todopoderoso, Señor Piadoso, antes de que  
 yo abandone este mundo triste  
 permíteme saberlo todo, deja que mi corazón sienta.  
 Triste canción la que cantó.  
 Conmovió el corazón a lágrimas  
 Como un pilar de sal permaneces tan callado  
 todo parece indicar que tienes miedo de mi aún,  
 siéntate aquí más cerca, no estés tan lejos.  
 O es mi color lo que te hace ser tímido.  
 No soy tan oscura como te parece ahora  
 donde el sol no me ha quemado, mi piel es más bella.  
 Suavemente se despojó de la blusa, para que el viese.  
 Toda su sangre se le subió a la cabeza al contemplarla.

## XI

El olor de millo llena todo el aire  
 me quisieras ver  
 dormir como lo hacen los gitanos.  
 Partió una rama, y tiró una piedra,  
 Mira como se hace mi cama, dijo sonriéndome  
 La tierra es mi almohada, el cielo mi cobertor  
 las manos frías por el rocío, pronto se calentarán  
 en mi falda de nuevo.  
 Tan solo vestía un refajo mientras dormía.  
 Triste fue mi virtud lloró tristes lágrimas.

## XII

En un bosque umbrío  
 fresco, cercano al arroyo  
 gitanilla de los ojos negros  
 de pequeñas piernas blancas.  
 Estas cuatro cosas, mientras viva  
 jamás las olvidaré.

## XIII

Solo de piano

## XIV

El sol asciende, las sombras se alejan  
 Ah lo que aquí he perdido  
 Quien me lo podrá devolver.



## XV

Mis bueyes grises, ¿porqué me miran?  
 No crean que podrán ir por ahí contando historias de mi,  
 no vacilaré y con el látigo, no le perdonaré.  
 Después lo sentirán, de hecho que lo sentirán.  
 Lo peor de todo será a la hora del almuerzo  
 Como podré mirar a mi madre a los ojos.

## XVI

¿Qué he hecho? ¿Cómo podré soportarlo?  
 Que tenga que llamar "madre" a una gitana.  
 A una gitana madre, a un gitano padre.  
 Me apresuro al bosque  
 ¿Qué busco allá? Recogiendo fresas.  
 Muevo las hojas y encuentro allá  
 los placeres celestiales.

## XVII

Sólo un pensamiento he tenido todo el día.  
 Pronto caerá la tarde  
 y estaré con ella a través de toda la noche  
 Todos los gallos del mundo, los mataría a todos.  
 Así no anunciarían el nuevo día.  
 Si tan solo la noche se prolongase  
 Para así toda la noche poder acariciar a mi ZEFKA.

## XVIII

Urraca que vuelas alto,  
 moviendo tus alas al aire  
 Donde está la blusa nueva de mi hermana  
 ¿Secándose en el jardín?  
 Si supiese quien la ha usado, ah, si supiese  
 nunca más me volvería a hablar, nunca más.  
 Oh amado Dios, ¿Cómo puede ser que haya yo  
 cambiado así?  
 Todo mi corazón y mi alma han cambiado así  
 de lo mucho que rezaba, ahora apenas lo hago,  
 mi cabeza es como una cueva  
 debajo de la arena.

## XIX

Tengo una bella amante  
 y tiene una enagua de buen lino.  
 Ahora su falda sube, sube, alto, sobre sus rodillas.

## XX

Padre, oh padre como te equivocas

Que triste te sentirás al escuchar  
 que no tomaré por esposa, a quien  
 para mi has escogido.  
 Aquel que se equivoca, debe pagar la pena  
 y debo afrontar mi destino, no hay  
 modo de evitarlo.

## XXI

Adiós país natal, adiós mi aldea  
 debo abandonarte. No queda aquí  
 nada para mí. Adiós padre, adiós madre,  
 adiós mi querida hermana.  
 De rodillas, te pido perdón, padre  
 no hay forma de retractarme ahora  
 hace todo lo que pueda. El destino me lo pide  
 ZEFKA me espera con mi hijo entre sus brazos.

## BIBLIOGRAFIA

- Diccionario de Música y Músicos*.....Grove  
*The Heritage of of Musical Style*.....Van Ess  
*Joys and Sorrows, Reflections by Pablo Casals*.....Albert E. Kahn  
*Historia del Arte*.....Woermann  
*Artes e ideas* ..... Fleming  
*La música* ..... Salazar

