

# *Rimas y entretenimientos musicales*

*Fernando de Domec*

*Musicalización de poemas de  
Gustavo Adolfo Bécquer*



Universidad Nacional Autónoma de México

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

José Narro Robles  
*Rector*

Sergio M. Alcocer Martínez de Castro  
*Secretario General*

Enrique del Val Blanco  
*Secretario Administrativo*

Javier de la Fuente Hernández  
*Secretario de Desarrollo Institucional*

Ramiro Jesús Sandoval  
*Secretario de Servicios a la Comunidad*

Luis Raúl González Pérez  
*Abogado General*

Sealtiel Alatríste y Lozano  
*Coordinador de Difusión Cultural*

Fernando Chamizo Guerrero  
*Director General de Radio UNAM*

David Turner Barragán  
*Director General de Publicaciones y Fomento Editorial*

**Rimas y entretenimientos musicales.**

**Musicalización de poemas de Gustavo Adolfo Bécquer**

Primera edición:

ISBN

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México,  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,  
C.P. 04510, México, D.F.

Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

*Coordinación editorial:* Leonel Rivera  
*Cuidado de la edición:* Raúl Godínez  
*Diagramación:* María Eugenia Carrillo  
*Diseño de portada:*

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio,  
sin autorización escrita del titular.

Impreso y hecho en México / *Made and printed in Mexico*

# Agradecimientos

Para Celia María

## **Radio UNAM**

Fernando Chamizo

Carlos Narro

Patricia Benítez Muro

Inti Terán

Pablo González Ravelo

## **Conservatorio Nacional de Música**

Dr. Ricardo Miranda

Jorge Córdoba

Manuel de Elías

Juan Trigos





# Índice

Introducción ..... 5

Las canciones de Fernando de Domec ..... 9

Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer..... 10

## Letras y partituras

Nº 1. “Yo sé un himno gigante y extraño”..... 13

Nº 2. “Saeta que voladora cruza...” ..... 19

Nº 3. “Sacudimiento extraño” ..... 26

Nº 4. “No digáis que agotado mi tesoro”..... 35

Nº 5. “Cuando miro el azul horizonte...” ..... 42

Nº 6. “Besa el aura...” ..... 47

Nº 7. “Yo soy ardiente, yo soy morena” ..... 52

Nº 8. “Porque son niña tus ojos verdes” ..... 55

Nº 9. “Tu pupila es azul” ..... 64

Nº 10. “Te vi un punto...” ..... 68

Nº 11. “Cendal flotante...” ..... 76

Nº 12. “Si al mecer...” ..... 83

Nº 13. “Hoy la tierra y los cielos...” ..... 87

Nº 14. “Eso son nuestras dos almas” ..... 91

Nº 15. “Cuando en la noche...” ..... 98

Nº 16. “Despierta...” ..... 103

Nº 17. “Cuando entre la noche...” ..... 110

Nº 18. “Asomaba a sus ojos una lágrima” ..... 117

Nº 19. “Pasaba arrolladora en su hermosura” ..... 120

Nº 20. “Antes que tú me moriré” ..... 123

Nº 21. “En la clave del arco mal seguro” ..... 128

Nº 22. “Yo me he asomado...” ..... 133

Nº 23. “Como se arranca el hierro...” ..... 138

Nº 24. “Alguna vez la encuentro...” ..... 141

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| N° 25. “Lo que el salvaje que con torpe mano” ..... | 145 |
| N° 26. “Olas gigantes...” .....                     | 148 |
| N° 27. “Volverán las oscuras golondrinas” .....     | 151 |
| N° 28. “Cuando volvemos...” .....                   | 157 |
| N° 29. “Hoy, como ayer...” .....                    | 161 |
| N° 30. “Yo sé cuál el objeto...” .....              | 169 |
| N° 31. “Mi vida es un erial” .....                  | 176 |
| N° 32. “Primero es un árbol” .....                  | 180 |
| N° 33. “Como guarda el avaro su tesoro” .....       | 184 |
| N° 34. “Llegó la noche...” .....                    | 188 |
| N° 35. “¿De dónde vengo?” .....                     | 192 |
| N° 36. “Las ondas tienen vaga armonía” .....        | 198 |
| N° 37. “Cerraron los ojos...” .....                 | 204 |

## Introducción

La fundación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866<sup>1</sup> constituyó una semilla que habría de robustecer la inestable actividad musical que México había tenido desde el levantamiento insurgente de 1810. Esta actividad estaba hasta entonces aún vinculada con el clero y, como rasgo derivado de la Independencia, a las aficiones domésticas de una burguesía en ascenso y a las actividades que el gobierno promovía para eventos cívicos de diversa índole, de tal suerte que hacer música en México en aquellos años era sólo posible en ámbitos reducidos y con alcances estéticos limitados. Sólo un puñado de músicos con verdaderas ambiciones artísticas que constituyeron una minoría que rayaba en lo excéntrico y se asociaban en pequeños grupos independientes y con proyectos principalmente de orden educativo de vida efímera, plantearon un aliento superior no siempre alcanzado.

El roce que la burguesía mexicana tuvo con la corte imperial de Maximiliano y Carlota (1864-1867) hizo percibir algo de refinamiento que alentó un poco sus patéticas aspiraciones aristocráticas. Por ello, la aparición de una institución artística en el país fue tomada como un signo de progreso y refinamiento y, por lo mismo, un halago a sus deseos de autoestima nacional.

Sin embargo, un conservatorio tiene más vínculos con un pensamiento liberal y republicano que con una monarquía conservadora; por ello, al caer el Imperio mexicano en 1867, el gobierno de Juárez no juzgó adecuado cancelar ese proyecto, aunque éste naciera durante el régimen depuesto. El Conservatorio tenía desde un principio objetivos que no eran del todo compatibles con una monarquía, tales como la búsqueda de un arte nacional y no involucrar asuntos religiosos en sus planes de estudio, aun cuando durante sus primeros años el director fuera el sacerdote Agustín Caballero.

Durante algunos años el Conservatorio y el gobierno mantuvieron cierta distancia, pero hacia los años de 1869 y 1870 era común que el presidente mismo asistiera a algunos eventos organizados por la Sociedad Filarmónica en el auditorio del Conservatorio. Así fue como la República Restaurada empezó a mostrar su simpatía con el proyecto del Conservatorio, ya que éste era una prueba en contra de las acusaciones de algunos europeos resentidos que consideraban que en México habría un “carnaval siniestro y bufo de anarquía”.<sup>2</sup> De esta manera, el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada otorgó al Conservatorio un presupuesto que cubriría casi todas sus necesidades y, en 1877, Porfirio Díaz lo integró al sistema federal de educación.

Es en esos años que la actividad musical de México despertó de manera muy importante de aquel letargo que le impuso la indiferencia, la ignorancia y la guerra. Así, el Conservatorio se convirtió, por mucho, en el proyecto cultural mexicano más importante y trascendente del siglo XIX, ya que vinculó a casi todos los ramos de la vida cultural de la nación.

Entre las múltiples funciones que el Conservatorio se echó auestas estuvo la de organizar conciertos dirigidos al público en general, mismos que eran en su mayoría gratuitos (y lo siguen siendo en la actualidad). En aquellos años esos conciertos rara vez eran de un solo intérprete, ya fuera solista o algún

<sup>1</sup> Este Conservatorio es el actual Conservatorio Nacional de Música.

<sup>2</sup> Riva Palacio, Vicente, editor, *México a través de los siglos*, Tomo X, México, Editorial Cumbre S.A., p. 394.

ensamble, de tal suerte que participaban innumerables personas presentando programas de gran variedad, que iban desde algún número para coro y orquesta alternado con un solista, una escena dramática o un declamador. Los participantes eran igualmente variados en cuanto a su procedencia, ya que no sólo los conservatorianos participaban. Eran, sí, integrantes de la Sociedad Filarmónica o gente allegada, profesionales que vivían de la música y algunos aficionados que con frecuencia mostraban excelentes dotes musicales. Uno de los más destacados amigos de estos conciertos fue Fernando de Domec.

La figura de Fernando de Domec sigue siendo algo oscura, ya que aún no se ha encontrado información que nos detalle aspectos específicos de su formación musical, su vida y su origen. Posiblemente fue un inmigrante español que se arraigó en México por razones comerciales en campos no determinados. Sin embargo, sabemos que fue un hombre acaudalado que dedicó gran parte de su tiempo a obras benéficas y musicales sin interés económico alguno y que viajaba con frecuencia a Europa, donde quizá pudo presenciar eventos musicales importantes como los festivales de Bayreuth.

El historiador Enrique Olavaria y Ferrari escribió una monumental historia del teatro en México,<sup>3</sup> en la que narra con lujo de detalle gran cantidad de episodios de la vida cotidiana de la ciudad de México. En esa monumental obra confiesa que gran parte de sus opiniones en materia musical estaba asesorada por amigos especialistas, y Fernando de Domec fue uno de los más destacados, tanto que para ilustrar una temporada de ópera mayoritariamente alemana, le cedió un espacio de casi dos capítulos para la reseña de ese evento tan importante.

En su colaboración, De Domec mostró no sólo su erudición del arte musical en general, sino un profundo conocimiento de todas las obras presentadas en aquella ocasión. Se trató de cuatro óperas de Wagner, el *Cazador Furtivo* de Weber y el *Fidelio* de Beethoven. Muestra haber analizado intensamente las obras y haberlas escuchado en varias ocasiones, lo cual no era posible para quien no viajara a Europa. En ocasiones describe con tal lujo de detalle las actuaciones de los cantantes, que da la impresión que sabía de memoria al menos algunos pasajes. Además, su estilo es ajeno a la peligrosa y recurrente sensiblería de los críticos de música de la época.<sup>4</sup> Esto hace suponer que Fernando de Domec hubiese tenido estudios musicales serios, quizá en Alemania o, en su defecto, con algún maestro alemán.

No obstante, en aquellos años la actividad artística en general, y particularmente en Europa, estaba impregnada de un sentimiento de exaltación nacional, movimiento artístico en el que los poetas jugaron un papel primordial. Fernando de Domec fue sin duda un músico bien formado y, aunque no ejerciera la carrera musical como un medio de subsistencia, su actitud comprometida, capacidades y postura eran equiparables a las de los profesionales, de tal suerte que estaba en el mismo derrotero de búsqueda.

Las actividades del Conservatorio muestran a un Fernando de Domec que participó en eventos diversos como pianista de ensambles camerísticos con algunos de los mejores atrilistas de entonces, con quienes seriamente dedicaba amenísimas sesiones. Éstos eran José Rivas, Luis G. Morán, Agustín Manríquez, Gustavo Guichené, Félix Sarvinet, Gustavo Fischer, Federico Jens y Agustín Leffman, estos últimos integrantes de la colonia alemana de México y miembros del *Deutsche Männer Gesangverein*,<sup>5</sup> cuya actuación en la vida musical del país fue muy distinguida, ejecutando obras corales de autores alemanes y arreglos de canciones mexicanas, con lo que se reitera su asociación con la cultura germana.

Sin duda alguna, el poeta hispano más emblemático del siglo XIX es Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y ha trascendido hasta nuestro tiempo como un paradigma de la lírica romántica. Sus *Rimas* son leídas en la actualidad con respeto y reverencia. Son un conjunto de 100 poemas que forman parte fundamental de la cultura hispana, sea de la península o de la América. Por ello no debería sorprendernos que estos poemas fuesen musicalizados por cualquier cantidad de compositores.<sup>6</sup> Sin embargo, no es

<sup>3</sup> Olavaria y Ferrari, Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1966.

<sup>4</sup> *Op. cit.*

<sup>5</sup> Esta agrupación es mencionada con frecuencia por Olavaria y Ferrari con el nombre de “Orfeón Alemán”.

<sup>6</sup> Aquí habría que excluir a los cantautores, quienes entran en una categoría diferente a la de compositor. Este punto será abordado más adelante.

así. En realidad son pocos los ejemplos que encontramos de este tipo y, si en España y Sudamérica son más o menos escasos, en México son virtualmente inexistentes, al menos durante el siglo XIX. Por ello, la presencia de esta colección de cerca de cincuenta canciones de un solo autor sobre las rimas de Bécquer resulta verdaderamente significativa. Quizá Fernando de Domec, en un impulso de nacionalismo musical, se dio a la tarea de poner música a los poemas de uno de los más queridos poetas hispanos de todos los tiempos, cuya figura en el contexto germano sería quizá comparable con Schiller o Goethe,<sup>7</sup> y en tiempos más recientes con la de García Lorca.

Es muy posible que Bécquer y De Domec se conocieran, inclusive podríamos jugar con la idea de una relación amistosa de cómplices en tertulias músico poéticas,<sup>8</sup> ya que son prácticamente de la misma generación. Por ello, no sería remoto pensar que De Domec compusiera estas piezas a manera de homenaje a su poeta amigo, tomando como tema las *Rimas* que fueron publicadas en 1871, poco después de la muerte de Bécquer en 1870.

La colección de canciones de Bécquer-De Domec fue publicada por el compositor en México en el año de 1878. La edición estuvo a cargo del mismo autor y, además, incluyó algunas canciones más sobre otros textos en español de Heine y otros poetas no identificados, quizá del mismo De Domec. Inquietante resulta la última composición que se refiere a una mujer de nombre Rosa y cuyo texto no figura entre las obras de Bécquer. Es muy posible que esta canción sea una dedicatoria implícita a una dama a quien De Domec tenía particular aprecio. Ésta bien pudo ser Rosa Palacios (1858-1937), *La Calandria de Anáhuac*. Rosa Palacios fue una de las más destacadas cantantes mexicanas del siglo XIX, estudió en el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica y muy pronto, en 1877 (un año antes de la publicación de estas canciones), partió a Europa para llevar a cabo estudios de perfeccionamiento, actividad que pocas mujeres realizaron en aquellos años. A su regreso, participó en la vida musical y académica del Conservatorio y varios compositores le dedicaron obras de alto grado de exigencia, entre ellos Melesio Morales (1836-1908). Por las obras a ella dedicadas y por el repertorio que acostumbraba cantar, podemos intuir que tenía un registro de soprano fuerte (lírico o dramático), o mezzosoprano.

Tal y como ya se había señalado, el libro de canciones elaborado por De Domec contiene un total de cincuenta canciones. En la portada se indica que son para piano y voz de mezzosoprano o barítono, pero en realidad resultan bastante propias para el registro de cualquier voz, dado el rango interválico y el sentido de línea melódica, de tal suerte que una soprano o un bajo pueden abordarlas con relativa facilidad, característica propia del más admirado repertorio de *lieder* como el de Schubert (1797-1828), Schumann (1810-1856), Brahms (1833-1897), Fauré (1845-1924), Duparc (1848-1933), etcétera.

El documento es una partitura inusualmente grande de 365 páginas, impresa en México por la Litografía de Arteaga. En la portada figura una ilustración cromática de un hombre tocando el laúd, que constituye una imagen característicamente romántica de un trovador del siglo XVI. El título que presenta es *Rimas, entretenimientos musicales*. Tiene también un anexo de 6 páginas con una detallada fe de 142 erratas en las que el autor, previa disculpa ofrecida al lector, corrige detalles de todo tipo, desde la inclusión de una indicación de *tempo* o un puntillo de aumentación a un silencio de mitad, hasta apoyaturas, acordes y faltas de ortografía en los textos. Es de resaltar que De Domec se hubiese dado a la tarea de presentar esa enorme fe de erratas, ya que con ella, aunque con algo de incomodidad, presenta una revisión crítica del trabajo realizado por el impresor y asumió la responsabilidad de dar un producto con la máxima fidelidad a sus intenciones, tarea que no realizaban prácticamente ninguno de los compo-

<sup>7</sup> Posiblemente podamos equiparar el lugar que ocupa Bécquer entre los hispanoparlantes con el que tienen Goethe, Schiller y Heine para los alemanes. De estos últimos podemos encontrar decenas de compositores fundamentales que pusieron música a sus obras: Schubert, Schumann, Beethoven, Löwe, Brahms, etcétera, pero en el medio hispano son relativamente escasas las canciones sobre los textos del poeta aragonés.

<sup>8</sup> El hermano de Bécquer fue un destacado artista plástico y los retratos que se conservan del poeta son en su mayoría obra de él, entre ellos un curioso óleo en el que el poeta aparece tocando el arpa.

tores mexicanos de entonces, y, por lo tanto, no es raro que en obras de autores como Melesio Morales o Julio Ituarte (1845-1905) salgan a la luz errores importantes.

Este libro debió ser una publicación muy reducida, quizá la pensó como un obsequio a sus amigos y no como una publicación que habría de ponerse a la venta, pues no se ha localizado más que un ejemplar en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música y la referencia de un ejemplar enviado en 1882 a la Biblioteca Nacional de Venezuela, mismo que aparentemente se extravió, ya que en varias ocasiones encargamos su búsqueda sin que ésta hubiese dado frutos.

Con anterioridad me referí al concepto de canta-autor como diferente al de compositor. Éste es un punto que se ha discutido mucho, dado que entre las canciones populares existen innumerables casos de hermosas piezas llenas de lirismo melódico y vivaz acompañamiento, alrededor de las cuales se ha generado una “culpabilidad” ya que, en no pocas ocasiones, algunas de las piezas de canta-autor (conocido o anónimo) son verdaderos emblemas nacionales o generacionales, y, al no darles el rango de “composición”, se incurre (dicen) en una especie de discriminación hacia lo popular (Stalin diría: acto contrario al pueblo). Estas canciones de Bécquer-De Domec son obras de compositor; por lo tanto, entran en el rango de la canción de concierto o *Lied*, ya que el discurso entre la voz y el piano no corresponde al de una preponderancia de la parte cantada que deja a la instrumental en un mero acompañamiento rítmico y armónico. Ciertamente que en toda canción la parte instrumental contiene los aspectos antes mencionados, pero la relación instrumental entre voz e instrumento trasciende lo meramente funcional para abordar lo formal y sustantivo. Se plantean elementos de imitación contrapuntística, comentarios musicales al texto y una relación de conjunto equiparable a la que se tiene en cualquier obra de cámara. La mayoría de las canciones elaboradas por De Domec presentan estas características. De hecho, en algunas de ellas la parte vocal por sí sola presenta poco interés, dando a la parte instrumental la tarea de darle su sentido integral. Además, en todas las piezas la relación afectiva, formal y auditiva del poema está interpretada en la parte musical, siguiendo un claro sentido de prosodia y discurso sin contradicciones.

Por supuesto que, como en todo compositor, se presentan influencias, algunas de ellas muy claras. En el caso de De Domec, la romanza italiana es una de las más evidentes, pero en el discurso instrumental, tanto Schubert como Schumann dejan una huella. Hay *Habaneras* entonces muy populares, frecuentes giros melódicos de segunda aumentada característicos de la música española y, en ocasiones, hay un cierto aire mexicano en el uso de algunas secuencias y líneas en tríadas, que son también propias de la música italiana.

Por el número de canciones contenidas en el original podemos afirmar que De Domec ha sido uno de los más importantes compositores de *lieder* en México y, si tomamos el criterio del conjunto de los poemas contenidos en una obra poética íntegra, quizá no sería aventurado considerar a este ciclo de canciones como uno de los más extensos del repertorio.

Esta edición de la maestra Luz Angélica Uribe no incluye el total de las canciones del volumen, sino todas aquellas cuyos textos son de Gustavo Adolfo Bécquer. Como las canciones no tienen título, se optó por citar las primeras palabras del poema.

Estas canciones son, además de un importante documento en el ámbito artístico y musical mexicano, un acervo para los alumnos de canto en las escuelas de arte y para todo aquel interesado en México y su música.

Karl Bellinghausen Zinzer

# Las canciones de Fernando de Domec, 1878

## Un prelude al bicentenario

No hay mejor manera de celebrar el centenario de la Revolución Mexicana y el bicentenario de nuestra Independencia que con canciones, aún más tratándose de esta colección de composiciones rescatadas del olvido recientemente y que, en alas de la música, nos permiten tener un contacto casi íntimo con las ideas y anhelos de la sociedad decimonónica de nuestro México.

Fernando de Domec fue un destacado pianista de origen español que, en México, encontró el apoyo y la inspiración para desarrollarse como compositor y dejarnos este *Corpus* de canciones clasificadas hoy como el primer ejemplo de *Lied* encontrado hasta ahora en nuestro país, entendiéndose como *Lied* aquella canción que se confecciona en torno a un poema y que busca ser una fiel interpretación musical del mismo. Miembro destacado de la Sociedad Filarmónica Mexicana, organismo que más tarde fundaría el Conservatorio Nacional de Música, participó en innumerables conciertos que constituían el entretenimiento primordial en el México de entonces, favoreciendo la comunicación y el desarrollo de la vida social, política y cultural del país.

Apoyándose en las inmortales *Rimas* del poeta Gustavo Adolfo Bécquer, De Domec tuvo un panorama variadísimo de ideas que, puestas en música, se convirtieron en una invaluable obra para la reflexión sobre la identidad, la historia, las tradiciones y la revaloración de la música culta de México, tan desatendida hoy en día. Esperamos que la difusión de estas canciones resulte no sólo enriquecedora, sino además fuente de inspiración para todos aquellos que nos interesamos por la nación mexicana.

Luz Angélica Uribe

## Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer

Sevillano que vio la luz un 17 de febrero de 1836. Queda huérfano a los cinco años de edad, y es adoptado por un tío y después por su madrina. En Sevilla pasó la infancia y la adolescencia; allí se inicia su sensibilidad exquisita. Su precaria situación familiar lo llevó a estudiar en el Colegio de Nobles-pobres de San Telmo, donde adquiere una base cultural y artística que se ve influida por lecturas extranjeras, principalmente de Heinrich Heine, Lord Byron y Edgar Allan Poe. A los 12 años ya compone sus primeras odas y acusa marcadas influencias literarias. También degusta de la música y la pintura. Desde entonces se denota un espíritu infinitamente sensible, sumamente romántico en todo momento.

La vida fue dura con él, pero el amor sostuvo su espíritu. La naturaleza y el arte de Sevilla, que el poeta aprecia y goza, y a las que hace referencia constante en sus escritos, irán preparando la inspiración que se exteriorizará en sus *Rimas* y en sus *Leyendas*.

En 1854 llega a Madrid donde vive en una miseria mayúscula, descubre movimientos literarios, revistas y periódicos nacionales. Tiempo después se convierte en el escribiente de la Dirección de Bienes Nacionales y comienza a colaborar en diversos medios impresos, como en *El Contemporáneo* y *La Ilustración de Madrid*. Escribe y mejora sus textos.

Este sevillano, nos ofrece una poesía que no sabe de adornos oratorios. Las notas que Bécquer aporta a la poesía son musicalidad y su sentida melancolía. A sus poemas, tan pulidos y trabajados como breves, los denominó *Rimas*. Todos, sumamente populares, encierran un profundo sentir. Bécquer llevó su depurado lirismo a la prosa, en la que también la calidad supera a la cantidad.

Las rimas contienen su espíritu, las leyendas sus reflexiones. Es un autor que continúa provocando pasiones y eso se debe indudablemente a la sensibilidad de sus versos y a la sencillez de su forma expresiva. Su poesía es toda espontaneidad y musicalidad; sus leyendas, en que palpita lo sobrenatural, la tradición, la pasión y el misterio, son únicas en castellano. Recuérdense aquí “El rayo de luna”, “La cueva de la mora”, “Maese Pérez el organista” y “La corza blanca”. Impresionado por la fuerza expresiva del poeta, Fernando de Domeq, el autor de la música de este libro, decide utilizar las cadencias del pensamiento de este gran poeta visionario.

La inspiración de Bécquer, llama vivísima que arde en todas sus concisas y bellas canciones, procede de la inextinguible hoguera del amor, alimentada y enriquecida por los esplendores de la belleza. Debido a la potencia de sus ideas y emociones, si hubiera escrito letras para música contemporánea se podría considerar como un lirista de la música más intensa, incluso como un artista del *heavy metal*.

Breve como su infausta vida es su obra, que consta de las mencionadas *Rimas*, las *Leyendas*, y algunas cartas y artículos literarios. Las *Rimas*, que son 69, por su originalidad, por la fuerza de su inspiración, por el hondo valor subjetivo, bastan para inmortalizarlo.

Fallece a los 34 años un 22 de diciembre de 1870 en el Madrid que tanto le vio esforzarse en sus creaciones, al tiempo que preparaba la edición de sus obras, las cuales verían la luz dos años más tarde. Poeta del romanticismo que en el límite entre la fantasía y la realidad, sea quizá uno de los mejores poetas del siglo XIX, referencia obligada para todo poeta actual.

Carlos Narro



# Nº 1 “Yo se un himno gigante y extraño”



Música de J. F. de Domec  
Letra de G. A. Becquer

**Allegro Moderato**

Yo sé: un

5

him - no gi-gan - te: y ex - tra - ño que a-nun - cia: en la no - che del al-ma - u - na - au - ro - ra, y es - tas

9

pá - gi - nas son de - e - se him - no ca - den - cias que el ai - re di - la - ta: en las som - bras. Yo qui -

13

sie - ra es cri - bir - lo; del hom - bre do - man - do el re - bel - de, mez - qui - no i - dio - ma, con pa -

17

la - bras, que fue - sen a un tiem - po sus - pi - ros y ri - sas, co - lo - res y no - tas.

21

sus - pi - ros y ri - sas,

23

co - lo - res y no - tas. sus - pi - ros y

26

ri - sas, sus-pi - ros y ri - sas, co-lo - res y no - tas.

30

Pe-ro en va - no es lu - char; que no hay ci - fra ca - paz de en ce

33

rrar - lo, ya - pe - nas, ¡oh her - mo - sa! si, te - nien - do en mis ma - nos las

36

tu - yas, pu-die-ra al o - í - do, con-tar - te-lo a so - las. pu - die - ra al o -

40

í - do, con - tar - te - lo a so - las. Yo sé un him - no gi - gan - te y ex -

44

tra - ño que a - nun - cia en la no - che del al - ma u na au - ro - ra, y es - tas

47

pá - gi - nas son de e - se him - no ca - den - cias que el ai - re di - la - ta en las som - bras. Yo qui

51

sie - ra es - cri - bir - lo; del hom - bre do - man - do el mez - qui - no i - dio - ma con pa

55

la-bras, que fue sen a un tiem-po sus-pi-ros y ri-sas, co-lo-res y no-tas, co-lo-res y

59

no - tas. Yo qui - sie - ra es - cri - bir - lo del hom - bre do-

63

man-do el- mez-qui - no i - dio - ma, con pa - la - bras, que fue - sen a un

66

tiem - po sus-pi - ros y ri - sas, co-lo - res y no - tas, co-lo - res y

69

no - tas. Pe-ro en va-no es lu-char; que no-hay

73

ci - fra ca-paz de-en ce-rrar - lo. Pe-ro en va-no es lu-char; que no-hay

77

ci - fra ca-paz de-en ce-rrar-lo, y-a-pe-nas ¡oh-her mo-sa! si, te - nien-do en mis ma-nos las

81

tu - yas, pu-die-ra al o - i - do con-tar - te-lo-a so - las.

## Nº 2 “Saeta que voladora cruza . . .”



0 **Andante**

Sa - e - ta que vo-la-

4 do - ra cru - za, a - rro - ja - da al a - zar,

7 *cresc.* sin a - di - vi - nar - se dón - de tem - blan - do se cla - va - rá; sa-

*cresc.*

11 e - ta que - vo - la - do - ra cru - za, a - rro - ja - da al a -

14

zar, sin a - di - vi - nar - se dón - de tem -

*cresc.*

17

blan - do se cla - va - rá; ho - ja que del ár - bol se - ca a - re

*acel.*

21

ba - ta el ven - da - val, sin que na - die a - cier - te el

24

sur - co dón - de a ca - er vol - ve - rá; dón - de a - ca -



27

er vol - ve rá; e - so soy yo, e - so soy

30 *accel.*

yo, que al a - ca - so cru - zo el mun - do, cru - zo el mun - do, sin pen - sar de

33 *a tempo*

dón - de ven - go, ni a - dón - de mis - pa - sos me lle - va - rán, sin pen -

37

sar sin pen - sar de dón - de ven - go ni a - dón - de mis -

41

pa - sos me lle - va - rán. Gi-

45

gan - te o - la que el vien - to, que el vien - to ri - za y em - pu - ja la

48

mar, y rue - da y pa - sa, y no sa - be qué

51

pla - ya bus-can - do va; gi - gan - te o - la que el

54

vien - to, que el vien-to ri - za y em pu - ja la mar, y

57

rue-da y pa - sa, y no sa - be qué pla - ya bus-can - do va;

61

luz que en cer - cos tem - blo - ro - sos bri - lla, pró - xi - ma: ex - pi -

*acel.*

64

rar, ig - no - rán - do - se cual de e - llos el

67

úl - ti - mo bri - lla - rá, el úl - ti - mo bri - lla -

70

rá; e - so-soy yo, e - so soy yo, que al a - ca - so cru - zo el

73

*a tempo*

mun - do, cru - zo el mun - do, sin pen - sar de dón - de ven - go ni a dón - de mis

*a tempo*

77

pa - sos me lle - va - rán, sin pen - sar sin - pen -

80 *cresc. accel.*

sar de dón - de ven - go ni a - dón - de mis

*cresc. accel.*

83 *a tempo*

pa - sos me lle - va - rán, sin pen -

*a tempo*

85

sar de dónde ven - go, de dónde ven - go, ni a dón - de mis pa - sos me lle - va - rán, me lle va -

86

rán.

### Nº 3 “Sacudimiento extraño . . .”

Cuasi melopea  
Un poco movido

6

10

13

sor-do a-nun-cia que va a arder; de-for-mes si-lu-e-tas de se-res im-po-si-bles; pai-sa-jes que a pa

17

re-cen co-mo a tra-vez de un tul; co-lo-res que fun-dién-do-se re-me-dan en el ai-re los á-to-mos del

21

i-ris que na-dan en la luz; i-de-as sin pa-la-bras, pa-la-bras sin sen-ti-do; ca-den-cias que no

25

tie-nen ni rit-mo ni com-pás; me-mo-rias y de-se-os de co-sas que no e-xis-ten, ac-ce-sos de a-le

29

grí-a, im-pul-sos de llo-rar;

34

ac-ti-vi-dad ner-vio-sa que no halla en que emple-ar-se, sin rien-das que le guí-e ca-ba-llo vo-la

38

dor; lo cu-ra que el es-pí-ri-tu e-xal-ta y e-nar-de-ce, em-bri-a-guez di-vi-na del ge-nio cre-a-

42

dor...ac-ti-vi-dad ner-vio-sa que no halla en que emple-ar-se, sin rien-das que le guí-e ca-ba-llo vo-la



46

dor; lo-cu-ra que es - pí - ri - tu e - xal - ta y e - nar - de - ce, em - bri - a - guez di - vi - na del ge - nio cre - a

50

*mf* dor, em - bri - a - guez di - vi - na del ge - nio cre - a - *p* dor, em - bri - a - guez di - vi - na del ge - nio cre - a -

*f* *dim.....* *aum.....*

54

dor; ac - ti - vi - dad ner - vio - sa que no ha - lla en que em - ple

*p*

58

ar - se, sin rien - das que le guí - e ca ba - llo vo - la - dor; lo - cu - ra que el es - pí - ri - tu e - xal - ta y e - nar

62 *rall.* *rall.*

de - ce, em-bri-a-guez di - vi - na del ge-nio cre-a - dor. ¡Tal es la ins-pi-ra-ción! ¡Tal es la ins-pi-ra

68 *a tempo*

ción! Gi-gan-te voz que el ca-os or-de-na en el ce-re-bro, y en tre las som bras ha-ce la luz a-pa-re

73

cer; bri-llan-te rien-da de oro que po-de-ro-sa en fre-na de la e-xal-ta da men-te el vo-la-dor cor-

77

cel; hi-lo de luz que en ha - ces los pen-sa-mien-tos a - ta, sol que las nu-bes

80

rom-pe y to-ca en el ce - nit.

85

In - te - li-gen-te ma-no que en un co-llarde per-las con - si - gue las in

89

dó-ci-les pa-la-bras re-u - nir; ar - mo-ni-o-so rit-mo que con ca-den-cia y nú-me-ro las fu-gi-ti-vas

93

no - tas en - cie - rra en el com - pás; cin-cel que el blo-que muer-de la es ta - tua mo-de - lan-do y la be-lle - za

97

plás-ti-ca a-ña-de:ala-i-de -al; at-mós-fe-ra:enque gi - ran con ór-den las i - de -as, cual á-to-mos que:a

101

gru - pan re - cón - di - ta:atrac - ción; rau - dal en cu - yas on - das su sed la fie - bre:a

104

pa - ga, o - á - sis que:al es - pí - ri - tu de - vuel - ve su vi - gor... at - mós - fe - ra:enque

107

gi - ran con ór - den las i - de - as, cual á - to - mos que:a - gru - pan re - cón - di - ta:a - trac -

110

ción; rau-dal en cu-yas on-das su sed la fie-bre a pa-ga, o - á-sis que a les - pí-ri-tu de-vuel-ve su vi

114

gor, o - á-sis que a les - pí-ri-tu de-vuel-ve su vi - gor, o - á-sis que a les - pí-ri-tu de-vuel-ve su vi

118

gor; at-mós-fe-ra en que gi - ran con or-den las i-

122

de - as cual á-to-mos que a-gru - pan re-cón-di-ta a-trac - ción; rau-dal en cu - yas

125

on - das su sed la fie-bre a - pa - ga, o - á - sis que a les - pí - ri - tu de - vuel - ve su vi - gor. ¡Tal

129

es nues-tra ra - zón! ¡Tal es nues-tra ra - zón! Con am-bas siem-pre en lu-cha y de am-bas ven-ce

134

dor, tan so-lo el ge-nio pue - de a un yu-go a - tar las dos.

137

m.i. m.i.

## Nº 4 “No digáis que agotado mi tesoro”

**Poco lento**

No di - gáis que a - go - ta - do mi te - so - ro, de a sun - tos

The first system of the musical score is in common time (C). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a whole note in the left hand.

4

fal - ta, en - mu - de - ció la li - ra: po - drá no ha - ber po - e - tas; pe - ro siem - pre ha -

The second system continues the piece. The vocal line has a more active melody with many eighth notes. The piano accompaniment features a dense texture of chords and sixteenth notes in the right hand, while the left hand remains mostly static with whole notes.

8 *rall.* **Moderato**

brá po - e - sí - a.

*rall.* *f*

The third system marks a change in tempo and dynamics. It starts with a *rall.* (rallentando) marking and a half note in the vocal line. The piano accompaniment also has a *rall.* marking. After a double bar line, the tempo changes to **Moderato** (3/4 time). The vocal line has a whole rest, and the piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern marked with *f* (forte).

13

*p*

Mien- tras las on- das de la luz al be - so pal - pi - ten en- cen

19

di - das; mien- tras el sol las des- ga- rra- das nu - bes de fue - go y o- ro vis - ta; mien- tras el

24

ai- re en su re - ga - zo lle - ve per - fu - mes y ar mo - ní - as; mien- tras

28

ha- ya en el mun- do pri- ma - ve - ra, ¡ha - brá po - e - sí - a! Mien- tras la



32

cien-cia:des-cu-brir no al-can - ce las fuen - tes de la vi - da y en el mar o en el cie-lo haya un a

37

bis - mo que al cál - cu - lo re - sis - ta; mien - tras la hu - ma - ni - dad siem - pre avan - zan - do no

42

se - pa a do ca - mi - na, mien - tras ha - ya un mis - te - rio pa - ra el hom - bre, ¡ha - brá po - e -

47

sí - a! Mien - tras sin

52

ta - mos que se a le - gra el al - ma, sin que los la - bios rí - an; mien - tras se llo - re sin que el llan - to a

57

cu - da a nu - blar la pu - pi - la; mien - tras sin - ta - mos que se a le - gra el - al - ma, sin

62

que los la - bios rí - an; mien - tras se llo - re sin que el llan - to a - cu - da a nu - blar la pu -

67

pi - la; mien - tras el co - ra - zón y la ca - be - za ba - ta - llan - do pro - si - gan; mien tras

72

ha-ya es pe-ran-zas y re-cuer-dos, ¡ha-brá po-e-sí-a! Mien-tras el co-ra-zón y la ca-

77

be-za ba-ta-llan-do pro-si-gan; mien-tras ha-ya es-pe-ran-zas y re-cuer-dos, ¡ha-brá po-e-

83

sí-a! Mien-tras

89

ha-ya unos o-jos que re-fle-jen los o-jos que los mi-ran; mien-tras res-

93

pon - da - el la - bio sus - pi - ran - do al la - bio que sus - pi - ra; mien - tras sen - tir - se pue - dan en un

98

be - so dos al - mas con - fun - di - das; mien - tras e - xis - ta - una mu - jer her - mo - sa, ¡ha -

103

brá po - e - sí - a! Mien - tras ha - ya - unos o - jos que re - fle - jen los o - jos que los

108

mi - ran; mien - tras res - pon - da - el la - bio sus - pi - ran - do al la - bio que sus -

112 *p*

pi - ra; mien-tras sen - tir-se pue-dan en un be - so dos al - mas con-fun - di - das; mien-tras e-

*f*

117

xis-ta-u-na mu-jer-her - mo - sa, ¡ha - brá po-e - sí - a! ¡ha - brá po-e-

122

sí - a! ¡ha - brá po - e - sí - a!

*f*

126

*8va*

*m.i.*

## Nº 5 “Cuando miro el azul horizonte . . .”



**Allegretto**

Cuan-do mi-ro el a-zul ho-ri-zon-te per-der-se a lo

4

le-jos, per-der-se a lo le-jos, al tra-vés de u-na ga-sa de

7

pol-vo do-ra-do é in-que-to, me pa-

10

re - ce po-si - ble a rran - car - me del mí - se-ro sue - lo, del mí - se-ro

13

sue - lo y flo - tar con la nie - bla do - ra - da en á - to-mos

16

le - ves cual e - lla des - he - cho. En el mar de la du - da en que

19

bo - go ni - aún sé en lo que cre - o, ni - aún sé lo que cre - o: ¡sin em-

22

bar - go'es-tas an - sias me di - cen que yo lle - vo al - go di - vi - no'a-quí

25

den - tro, que yo lle - vo al - go di - vi - no a quí den - tro! Cuan - do

29

mi - ro de no - che en el fon - do obs - cu - ro del cie - lo, obs - cu - ro del

This musical score is for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major, 4/4 time, and features a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, some with ties. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and single notes, and a left hand with a simple bass line. The lyrics are in Spanish and describe a night scene.

[illegible]



35

fue - - go me pa - re - ce po-si-ble:ado bri - llan su-bir en un

39

vue - lo, su-bir en un vue - lo, *p* y a - ne - gar - me en su luz, y con

42

e - llas en lum-bre:en-cen - di - do fun - dir-me en un -

44

be - so. En el mar de la du - da:en que bo - go ni-aún sé lo que

47

cre - o ni·aún sé lo que cre - o: ¡sin em - bar - go, es - tas an - sias me

50

di - cen que yo lle - vo al - go di - vi - no·a·quí den - tro, que yo lle - vo

53

al - go di - vi - no·a·quí den - tro!

## Nº 6 “Besa el aura . . .”



0 **Andante**

4

Be-sa el au - ra que gi-me blan - da - men-te las le-ves on - das que ju-gan-do

8

ri- za; el sol be-sa a la nu-be en Oc-ci-den-te y de púr-pu-ra y o-ro la ma-

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Nº 6 "Besa el aura..."'. The score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a key signature of one sharp (F#). The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The second system, starting at measure 4, includes the vocal melody with lyrics: 'Be-sa el au - ra que gi-me blan - da - men-te las le-ves on - das que ju-gan-do'. The third system, starting at measure 8, continues the vocal melody with lyrics: 'ri- za; el sol be-sa a la nu-be en Oc-ci-den-te y de púr-pu-ra y o-ro la ma-'. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands.

12 *au.....men.....tan*

ti - za; la lla-ma·ende-rre-dor del tron-co·ar-dien - te por be - sar a·o-tra lla-ma se des-

16 *.....do con moto*

li - za: Y·has-ta·el sau-ce·incli-nán-do-se·a su pe so, al rí-o que le be-sa,

21

al rí-o que le be-sa, al rí-o que le be-sa, vuel-ve·un be - so.

25 *p*

Los in - vi-

29

si - bles á - to - mos del ai - re en de-rre

31

dor pal - pi - tan y se in - fla - man; el

33

cie - lo se des - ha - ce en ra - yos de o - ro; la

35

tie - rra se es - tre - me - ce al - bo - ro - za - da; oi - go flo

37

tan - do - en o - las de ar - mo - ní - a ru - mor de

*au...*

39

be - sos y ba - tir de a - las: mis

*men... tan...*

41

pár - pa - dos se cie - rran...

*do*

43

¿Qué su - ce - de? ¿Qué su - ce - de?

*cresc... f*

45

*mf* <sup>3</sup>

8<sup>va</sup>

¡Es el a - mor que

47

pa - sa! ¡Es el a - mor\_ que pa - sa!

50

## Nº 7 “Yo soy ardiente, yo soy morena”

0 **Allegro Moderato**

The piano introduction is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a half note F. The bass line starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a half note F. The introduction ends with a measure of rest.

4

The vocal entry is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a half note F. The bass line starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a half note F. The vocal entry is marked with a piano (p) dynamic.

Yo soy ar - dien - te, yo soy mo-

7

The vocal continuation is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a half note F. The bass line starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a half note F. The vocal continuation is marked with a piano (p) dynamic.

re - na, yo soy el sím - bo - lo de la pa - sión; de an sia de



10

go - ces mi-al-ma-es-tá lle - na. ¿A mí me bus-cas? No, no es a ti.

*mf*

*mf*

3

13

No. Mi fren-te es pá - li - da; mis tren - zas,

15

de o - ro; pue-do brin-dar - te di - chas sin fin; yo de ter-

18

nu - ra guar-do un te - so - ro. ¿A mí me lla-mas? No, no, no es a

*f*

21 *legato*

ti. Ah! Yo soy un sue - ño, un im-po - si - ble. Va - no fan - tas - ma de nie - bla y

25

luz; soy in - cor - pó - re - a, soy in - tan - gi - ble; no pue - do a

28

mar - te. Oh! ven; ven tú!

31

# Nº 8 “Porque son niña tus ojos verdes”

0 **Andante**

Por-que

5 *au.....*

son ni-ña, tus o - jos ver-des co-mo el mar, te que-jas; ver-des los tie-nen las

10 *men.....tan.....do. f*

ná - ya-des, ver-des los tu-vo Mi-ner-va, y ver - des son las pu - pi-las

15 *dim. p sf*

de las hu-rís del pro - fe - ta. El ver-de-esga-la y or - na - to del bos-que en la pri-ma

20 *sf piu*

ve - ra. En - tre sus sie - te co - lo - res bri - llan - te el i - ris le os - ten - ta.

25

Las es-me-ral-das son ver - des, ver-de el co-lor del que es pe - ra, y las on - das del o -

30 *rit.*

cé - a - no, y el lau - rel, y el lau - rel de los po - e - tas.

*ben*

34

Es tu me - ji - lla tem - pra - na ro - sa, ro - sa de es -

*legato*

39

car - cha cu - bier - ta, en que el car - mín de los

44

pé - ta-los se ve al tra - vés de las per -

49

las. Es tu me - ji - lla tem - pra - na ro - sa, ro - sa de es -

55

car - cha cu - bier - ta, en que el car - mín de los

60

pé - ta-los se ve al tra - vés de las per -

65

las. Y sin em - bar - go, sé que te que - jas, por-que tus o - jos crees que la-a-

69

fe - an; pues no lo cre- as; pues no lo cre - as; que pa-

74

re - cen tus — pu - pi - las, hú - me - das, ver - des e in - quie - tas, tem - pra - nas

60

pé - ta-los se ve al tra - vés de las per -

65

las. Y sin em - bar - go, sé que te que - jas, por-que tus o - jos crees que la-a-

69

fe - an; pues no lo cre - as; pues no lo cre - as; que pa-

74

re-cen tus — pu - pi - las, hú-me-das, ver-des e-in-que - tas, tem - pra - nas

83

ho-jas de al men - dro, que al so-plo del ai - re tiem - blan, tem - pra - nas

91

ho-jas de al men - dro, que al so-plo del ai - re tiem - blan. Que pa - re - cen,

99

tus pu - pi - las hú-me-das, ver-des e in-que - tas, tem - pra - nas ho-jas de al -

108

men - dro, que al so-plo del ai - re - tiem - blan, tem - pra - nas ho-jas de al men - dro,



117

que al so-plo del ai - re tiem - blan, tiem - blan,

126

tiem - blan. En tu bo - ca de ru -

132

bí - es pur - pú - rea gra - na - da a - bier - ta,

137

en que el Es - tí - o con - vi - da a - pa

142

gar la sed en e - lla. Es tu bo - ca de ru -

148

bí - es pur - pú - rea gra - na - da a - bier - ta,

153

en que el es - tí - o con - vi - da a a - pa - gar la

159

sed en e - lla. Y, sin em - bar - go, sé que te qué - jas, por - que tus

164

o - jos crees que la a - fe - an; pues no lo cre - as; pues no lo

169

cre - as; que pa - re - cen, si e - no - ja - da tus pu - pi - las cen - te - lle - an,

177

las o - las del mar que rom - pen en las can - tá - bri - cas pe - ñas, las

186

o - las del mar que rom - pen en las can - tá - bri - cas pe - ñas; que pa - re - cen,

## Nº 9 “Tu pupila es azul”

*Andante*

*espressivo*

5  
Tu pu - pi - la es a - zul, y cuan - do rí - es, su cla - ri -

8  
dad su - a - ve me re - cuer - da el tré - mu - lo ful - gor de la ma - ña - na, el

12  
tré - mu - lo ful - gor de la ma - ña - na, el tré - mu - lo ful - gor de la ma -

*accel. un poco*

*calmato*

15

ña - na que en el mar se re - fle - - ja, que en el mar se re - fle - -

*legato*

19

- ja. Tu pu - pi - la es a - zul, y cuan - do llo - ras, las trans - pa -

*legato*

22

ren - tes lá - gri - mas en e - - lla se me fi - gu - ran go - tas de ro -

*rall* *a tempo*

*con sentimiento* *accel. y cresc.*

26

cí - o, se me fi - gu - ran go - tas de ro - cí - o, se me fi - gu - ran go - tas de ro -

*cresc.* *dim.*

30

cí - o, go-tas de ro - cí - o so-bre u-na vio - le - - ta, so-bre u-navio-

*lento* *marcato*

34

le - - - ta. Tu pu pi-la-es a - zul, y si-en su

*f*

37

fon - do, co-mo un pun - to de luz rá-dia u-na i - de - a, me pa-

40

re - ce en el cie-lo de la tar - de: ¡u - na per-di - da es - tre - lla!

44

¡u - na per-di - da es - tre - lla! me pa - re - ce en el cie - lo de la tar - de: ¡u - na per-di - da es -

48

tre - - - lla! me pa - re - ce en el cie - lo de la

51

tar - de: ¡u - na per-di - da es - tre - lla!

55

# Nº 10 "Te vi un punto . . ."

*Allegro Moderato*

4

7

Te vi un pun-to,y,flo-tan-do an-te mis o - jos, la-i - má-gen de tus o-jos se que-

*legato*



11

dó, co - mo la man - cha obs - cu - ra, or - la - da en

13

fue - - go, que flo - ta y cie - ga si se mi - ra al

15

sol. Te ví un sol. A don de

19

que - ra que la vis - ta fi - jo, tor no a ver tus pu - pi - las lla me -

22

ar; a - don - de -

24

quie - ra que la vis - ta

26

fi - jo, tor - no a

*mf*

28

*aum.*

ver tus pu - pi - las lla - me -

*loco*

30

ar. Mas\_ no te en-cuen-tro a ti; que estumi-

33

ra - da; más no, más no te en-cuen-tro a ti; que es tumi - ra - da, es tu mi-

*mf*

37

ra - da; u - nos o - jos, los tu - yos, na - da

*p*

41

más; u - nos o - jos, los tu - yos, na - da

45

más.

*f* *p* *f* *p*

49

De mi-al - co - ba en el án-gu-lo los

53

mi - ro de - sa - si - dos fan-tás-ti-cos lu - cir; cuan-do duer - mo los mi-ro que se

57

*p* 1. cier - nen de par en par a - bier-tos so-bre mí. De mi-al-

61 <sup>2.</sup>

mí Yo sé que hay fue - gos fa - tuos que en la no - che lle - van

65

al ca mi - nan - te a pe - re - cer; yo sé que hay

68

fue - gos, fue - gos fa - tuos que en la

8<sup>va</sup>

70

no - che lle - van

8<sup>va</sup>

*f*

72

al ca - mi - nan - te a pe - re -

8va

74

cer; yo me sien - to a rras-tra-do por tus

77

*mf* o - jos, yo me sien - to *p* a - rras - tra - do, *cres.....cen.....* a - rras - tra - do por tus

*cres.....cen.....*

81

*f* .....do o - jos, pe - ro a - dón - de me a rras-tran *p* no lo

*f* .....do

85

sé; pe-ro·a dón - de me·a-ras - tran, no lo

89

sé.

*f p f p f*

93

# Nº 11 "Cendal flotante . . ."

0 **Andante un poco movido**

mf f p

6  
Cen-dal flo-tan-te de le - ve bru-ma, ri-za - da cin-ta de blan-ca-es-pu-ma, ru-mor so-

11  
no-ro de ar - pa de o - ro, be-so del au - ra, on-da de luz, e-so-e res tú, e - so-e res

16  
tú. Cen-dal flo-tan-te de le - ve bru-ma, ri-za - da cin-ta de blan-ca-es-

f p



21

pu - ma, ru - mor so - no - ro de ar - pa de o - ro, be - so del au - ra, on - da de luz, e - so - e - res

*mf* *f*

26

tú, e - so - e - res tú. Tú, som - bra - e - té - re - a que cuan - tas ve - ces voy a to -

*f* *p*

30

car - te, te des - va - ne - ces co - mo la lla - ma, co - mo el so - ni - do, co - mo la

*au.....men.....tan.....do*

34

nie - bla, co - mo el ge - mi - do del la - go a - zul, del la - go a - zul, del la - go a - zul. Tú, som - bra - e -

*rall.* *a tempo*

39

té-re-a que cuan-tas ve - ces voy a to-car - te, te des-va - ne - ces co-mo la lla - ma, co-mo el so-

44

ni - do, co-mo la nie - bla, co-mo el ge - mi-do del la-go a - zul, del la-go a - zul, del la - go a-

49

zul. En mar sin pla - yas on-da so-

*f a tempo* *p*

54

nan - te, en el va - cí-o co-me - ta-e-ran - te. Lar-go la-men-to, del ron - co vien - to, an-sia per-

*ten.* *ten.*

59 *rall. un poco*

pe - tua de al - go me - jor, e - so soy yo, e - so soy yo. En mar sin pla - yas on - da so -

64 *ten.*

nan - te en el va - cí - o co - me - ta e - rran - te. Lar - go la - men - to, del ron - co vien - to, an - sia per

69 *rall. un poco*

pe - tua de al - go me - jor, e - so soy yo, e - so soy yo. ¡Yo que a tus o - jos en mi a - go -

74 *au.....men.....tan....*

ní - a los o - jos vuel - vo de no - che y dí - a; yo, que in can - sa - ble co - rro y de - men - te tras u - na

79 .....do *rall. un poco* *a tempo*

som - bra, tras la hi ja ar dien - te de u na vi - sión, de u na vi - sión de u na vi - sión! ¡Yo, que a tus

*rall.*

84 *au.....men*

o - jos en mi a go - ní - a los o - jos vuel - vo de no - che y dí - a; yo, que in can - sa - ble co - rro y de -

89 *tan.....do* *rall. un poco*

men - te tras u - na som - bra, tras la hi ja ar dien - te de u na vi sión, de u na vi - sión, de u na vi -

94

sión! ¡Yo, que a tus o - jos en mi a - go - ní - a

99 *au.....*  
 los o - jos vuel-vo de no - che y dí - a; yo que in can-

103 *men.....tan.....do f*  
 sa - ble co - rro y de - men - te tras u - na som - bra tras la hi ja ar - dien - te de u - na vi -

107  
 sión, de u - na vi - sión, de u - na vi - sión! ¡Yo, que a tus

112  
 o - jos en mi a - go - ní - a los o - jos vuel-vo de no - che y

117 *au.....men.....tan.....do*

dí - a; yo que in - can - sa - ble co - rro y de - men - te tras u - na som - bra, tras la hi - ja - ar -

121 *f*

dien - te de u - na vi - sión, de u - na vi - sión, de u - na vi - sión

126

de u - na vi - sión, de u - na vi - sión!

131

# Nº 12 "Si al mecer . . ."



**Moderato**

5

*f deciso* *p*

10

Si al me-cer las a - zu - les cam - pa - ni - llas de tu bal - cón,

14

*p* *p*

crees que sus - pi - ran - do pa - sa el vien-to mur-mu - ra - dor, mur-mu - ra -

18

dor. Sa-be que, o cul - to en - tre las ver - des ho - jas sus - pi - ro

*p*

23

yo, sus - pi - ro yo, sus - pi - ro yo, sus - pi - ro yo, sus pi - ro yo,

28

sus - pi - ro yo. Si se tur - ba me - dro - so en

*legato*

33

la al - ta no - che tu co ra - zón, al sen - tir en tus la - bios un a -



38 *f*

lien - to a-bra-sa - dor, sa - be que aun que in - vi - si - ble al la - do tu - yo res - pi - ro yo,

*f* *legato*

43

in - vi - si - ble al la - do tu - yo res - pi - ro yo. Si al re-so-

*f*

48

nar con - fu - so a tus es - pal - das va - go ru - mor, pien - sas que por tu

53 *f*

nom - bre te ha lla - ma - do le - ja - na voz, sa - be que, con el al - ma no - che y dí - a te

*f*

58

lla - mo yo, con el al - ma no - che y dí - a te lla - mo yo,

64

con el al - ma no - che y dí - a, no - che y

69

dí - a te lla - mo yo, te lla - mo

73

yo, te lla - mo yo.

*f*

# Nº 13 "Hoy la tierra y los cielos . . ."



**Andante**

Hoy la tie-rra y los cie-los me son-

6

rí - en; hoy lle-ga al fon - do de mi al-ma el sol; hoy la he vis-to, la he vis-to y me ha mi

10

ra - do. ¡Hoy cre-o en Dios! ¡hoy cre-o en Dios! Hoy la tie-rra y los cie-los me son-

14 *cresc.*

rí - en; hoy lle-ga al fon - do de mi al-ma el sol; hoy la he vis-to, la he vis-to y me ha mi

18 *dim.*

ra - do. ¡Hoy cre-o en Dios! ¡hoy cre - o en Dios! Hoy la tie-rra y los cie-los me son-

22 *cresc.*

rí - en; hoy lle-ga al fon - do de mi al-ma el sol; hoy la he vis-to, la he vis-to y me ha mi

26

ra - do. ¡Hoy cre-o en Dios! ¡hoy cre - o en Dios!

30

¡Hoy cre-o-en Dios! ¡hoy cre-o-en Dios! ¡hoy

33

cre - o, cre - o, hoy cre-o-en Dios!

37

Hoy la tie-rra y los cie-los me son - rí - en; hoy lle-ga-al fon - do de mi al-ma-el

41

sol; hoy la-he vis - to, la-he vis-to y me-ha mi - ra - do. ¡Hoy cre-o-en

45

Dios! ¡hoy cre - o-en Dios! Hoy la tie - rra y los cie - los me son - rí - en; hoy lle - ga al

49

fon - do de mi al - ma el sol; hoy la he vis - to, la he vis - to y me ha mi -

53

ra - do. ¡Hoy cre - o-en Dios! ¡hoy cre - o-en Dios! ¡hoy cre - o-en

56

Dios! ¡hoy cre - o-en Dios!

*rit.*

## Nº 14 “Eso son nuestras dos almas”

0 **Andante**

E- so son nues- tras dos al - mas.

5 Dos ro - jas len - guas de fue - go que a-un

8 mis - mo tron\_ co-en-la - za - das se\_a-pro-xi - man, y\_al be-sar - se for - man

12 u - na so - la lla - ma; que a-un

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into four systems, each with a measure number (0, 5, 8, 12) at the beginning. The first system (measures 0-4) shows the vocal line starting with a whole note rest, followed by a half note 'E', a quarter note 'so', and a half note 'nues-'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 5-7) continues the vocal line with 'tras dos al - mas.' and the piano accompaniment. The third system (measures 8-11) features a more complex vocal line with triplets and the piano accompaniment. The fourth system (measures 12-15) concludes the piece with the vocal line 'u - na so - la lla - ma; que a-un' and the piano accompaniment.

16

mis - mo tron-co en - la - za - das se a-pro - xi - man, y al be-sar - se for - man

20

u - na so - la lla - ma. Dos

24

no - tas que del la - úd a un tiem - po la ma - no a -

27

rran - ca y en el es - pa - cio se en - cuen - tran



30

y ar - mo ni - o - sas se a - bra - zan, ar - mo - ni - o - sas se a - bra - zan; dos i -

34

de - as que al par bro - tan, dos be - sos que a un tiem - po es -

37

ta - llan, dos e - cos que se con - fun - den, e - so

40

son e - so son nues - tras dos al - mas; dos e - cos que se con -

43

fun-den, e - so son, e - so son nues-tras dos al-mas, nues-tras dos al -

47

mas. E - so son nues-tras dos al - mas.

52

Dos o - las que vie-nen jun - tas a mo -

55

rir a mo - rir so-bre-u-na pla - ya, y que al rom-per-se co - ro - nan con

59

un pe - na - cho de pla - ta; a mo-

63

rir, a mo-rir so-bre u na pla - ya, y que al rom-per - se co - ro - nan con

67

un pe - na - cho de pla - ta; dos ji-

71

ro - nes de va - por que del la - go se le - van - tan y al jun-

75

tar - se a-llí en el cie - lo for - man u-na nu-be blan - ca,

79

for - man u-na nu-be blan - ca; dos i - de - as que al par bro - tan, dos

83

be - sos que a un tiem - po es - ta - llan, dos e - cos que se con-

86

fun - den, e - so son, e - so son nues - tras dos al - mas; dos

89

e - cos que se con - fun - den, e - so son, e - so son nues - tras dos

92

al - mas, nues - tras dos al - - mas;

95

e - so son, e - so son, e - so son, e - so son nues - tras dos al -

98

mas.

*p*

## Nº 15 “Cuando en la noche . . .”

**Moderato**

Cuan-do en la no-che te en vuel-ven las

The first system of the musical score for 'Cuando en la noche...'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics 'Cuan-do en la no-che te en vuel-ven las' are written below the vocal line. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

5

a - las de tu del sue- ño, y tus ten-di-das pes - ta - ñas se - me - jan ar-cos de

The second system of the musical score, starting at measure 5. The vocal line continues with the lyrics 'a - las de tu del sue- ño, y tus ten-di-das pes - ta - ñas se - me - jan ar-cos de'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

10

*cresc.*

é-ba-no, por es-cu-char los la - ti - dos de tu co-ra-zón in-

The third system of the musical score, starting at measure 10. The vocal line continues with the lyrics 'é-ba-no, por es-cu-char los la - ti - dos de tu co-ra-zón in-'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed above the vocal line for the second measure of this system.

14 *mf* *dim.* *animato*

quie-to, — y re-cli-nartu dor-mi - da ca - be - za so-bre mi pe - cho, die-ra, al-ma

19 *un poco*

mí - a cuan - to po - se - o, die-ra, al-ma mí - a cuan - to po - se - o, die-ra, al-ma

23

mí - a cuan - to po - se - o; ¡la luz, el ai - re y el pen - sa - mien - to!

28

die-ra, al-ma mí - a cuan - to po - se - o; ¡la luz, el

33

ai - re y el pen - sa-mien - to! die-ra, al ma

37

mí - a cuan-to po - se - o; ¡la luz, el ai-re y el pen-sa-

42

mien - to! cuan-do se cla-van tus o - jos en

47

un in - vi - si-ble ob - je - to, y tus la - bios i - lu - mi - nan de