

ESTUDIOS SUPERIORES DE MÚSICA

ISEACV

Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplà» de Alicante

TÍTULO DEL TRABAJO

*Composición de "El Poema Olvidado", basado en textos de
Poe y Llopis con propósito humorístico-musical*

TRABAJO DE FIN DE TÍTULO

- ALUMNO: DANIEL CÁNOVAS LOZANO
- ESPECIALIDAD: COMPOSICIÓN
- TUTOR: MANUEL MAS DEVESEA

RESUMEN-PALABRAS CLAVE

Humor musical.

Tipo de humor lejos de ser casual, ya que, por definición, está pensado para ser, en esencia, artesanal, premeditado, y no repentino o improvisado. Esta preparación que lo caracteriza, por tanto, hace comprender que es un tipo de humor pensado para ser expuesto ante una audiencia.

La versatilidad de este humor, sin embargo, es muy amplia, ya que hay una variedad de elementos casi infinita (incluido lo extra-musical) de la que hacer uso en obras musicales. Si además se establece una división entre aquellas obras que cuentan con un texto a recitar y las obras instrumentales, esto puede suponer al mismo tiempo un símil con la oratoria y la mímica, respectivamente, lo cual no hace sino aumentar las posibilidades humorísticas.

Por otra parte, si se piensa en todo ello como un todo completo, entonces la división más básica que engloba el resto es el uso consciente del sonido y el silencio. Discurso y contraste. Expectativa y realidad. Es en el uso de este vocabulario y la intencionalidad premeditada para éste, es decir, la amplitud de sus significados, lo que subyace a las diferentes aplicaciones del humor musical.

La convergencia consciente de todos los elementos citados representa cómo tanto la oratoria y la mímica son, realmente, una oratoria completa, la cual funcionará como un mecanismo contrapuntístico cuya eficiencia dependerá de la premeditación y preparación por parte del compositor a los elementos que de ésta elija.

Desde una broma hasta una manifestación de crueldad, esta es la amplitud del humor musical. Humor que, en función de cómo se construya, no está exento de capas de drama, ironía, y un gran etcétera. Es, en esencia, una forma de entender la creatividad musical.

ABSTRACT-KEYWORDS

Musical humour.

This type of humour is far from casual, as, by definition, it is intended to be, in essence, crafted, planned in advance, and not sudden or improvised. This characteristic build-up, therefore, makes it clear that it's a type of humour prepared to be presented to an audience.

The versatility of this humour, however, is very broad, as there is an almost infinite variety of elements (including extra-musical ones) that can be used in musical works. If a division is also established between musical works that include a text to be recited and instrumental works, this can simultaneously represent a similarity with oratorical and mimical performances, respectively, which only increases the humorous possibilities.

On the other hand, if one thinks of all of this as a complete whole, then the most basic division that encompasses the rest is the conscious use of sound and silence. Discourse and contrast. Expectation and reality. It is in the use of this vocabulary and the premeditated intentionality for it, that is, the breadth of its meanings, where underlies the different utilizations of musical humour.

The conscious convergence of all the aforementioned elements represents how both oratory and mime are, in fact, a complete oratory, which will function as a contrapuntal

mechanism whose efficiency will depend on the premeditation and preparation the composer brings to the elements that have been chosen from it.

From a joke to a manifestation of cruelty, this is the breadth of musical humour. Humour that, depending on how it is constructed, is not without layers of drama, irony, and much more. It is, in essence, a way of understanding musical creativity.

A mi familia, profesores, compañeros y amigos.

Muchas gracias por vuestro apoyo.

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción

1.1. Definición del tema a tratar

1.2. Génesis

1.3. Metodología

1.3.1. Marco de observación

1.4. Objetivos

1.5. Estado de la cuestión

2. Desarrollo del trabajo

2.1. Contexto biográfico de Edgar Allan Poe

2.2. Contexto biográfico de Jorge Llopis

2.3. Tratamiento de los poemas y sus materiales. Análisis.

2.3.1. Análisis de *El Cuervo*

2.3.1.1. Análisis estructural

2.3.1.2. Resumen

2.3.2. Análisis de *El Loro*

2.3.2.1. Análisis estructural

2.3.2.2. Resumen

2.3.3. Collage de los dos poemas

2.4. Presentación de *El Poema Olvidado*, obra inspirada en el poema *El Cuervo* (E.A. Poe) y su parodia *El Loro* (Jorge Llopis)

2.4.1. Justificación del nombre *El Poema Olvidado*

2.4.2. Materia prima y su elaboración en *El Poema Olvidado*

2.4.2.1. Material derivado de la Teoría de la Superioridad

2.4.2.2. Material derivado de la Teoría de la Incongruencia

2.4.2.3. Material derivado de la Teoría Computacional-Neuronal

2.4.3. Resumen del proceso creativo realizado en *El Poema Olvidado*

2.4.4. Análisis

3. Conclusiones

4. Bibliografía

4.1. Libros

4.2. Webgrafía

4.3. Partituras

4.4. Imágenes

Anexos

Anexo I: Plantilla

Anexo II: Leyenda

Anexo III: *El Poema Olvidado*

1. Introducción

1.1. Definición del tema a tratar

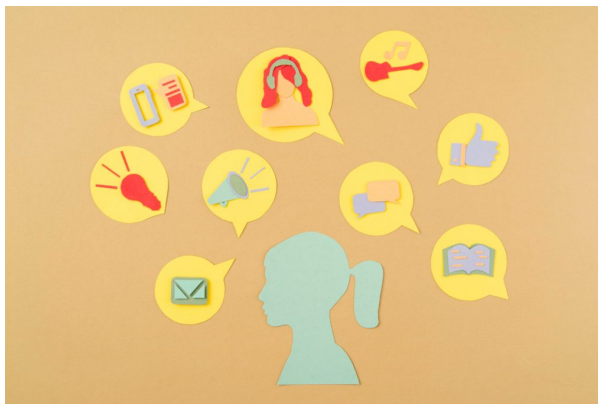
El cometido de este trabajo consiste en la elaboración de una obra para ensemble instrumental moderado, coro pequeño y narrador, en base a los datos obtenidos tras una investigación basada en la identificación y utilización de elementos asociados al humor en la música. La obra, titulada *El Poema Olvidado*, se fundamentará en un texto construido a partir de los poemas *El Cuervo*, de Edgar Allan Poe, y de una parodia de dicho poema, *El Loro*, escrita por el poeta español Jorge Llopis. A modo de *collage*, el texto resultante de la manipulación de dichos poemas, consiste en una línea narrativa continua designada a través de una elección determinada de estrofas de ambas fuentes. Extractos que, reordenados para generar un nuevo poema, constituirán la base textual sobre la que trabajar. Se operará tanto a nivel musical como lírico, para así ir configurando la oratoria deseada.

Se trata de una composición fundamentada en el ámbito de la comedia y el humor musical, como se puede deducir a partir de los elementos descritos. Lo previo al concepto de la propia obra (la descripción dada de la misma) es la intención, la pretensión si cabe, de fundamentar el subtexto y los primeros materiales compositivos a utilizar, en una investigación que nos ayude a dilucidar aspectos concretos del humor en la música. Un humor enmarcado en la tradición musical europea, debido a que hemos de delimitarnos a un contexto histórico-geográfico para «cuadrar» con más facilidad, en una dirección concreta, con más sentido, los márgenes de este humor. Por otra parte, también ha de ser un humor entrelazado con la propia intencionalidad del poema en sí, el cual, al provenir de una fuente caracterizada por una estética gótica y oscura (tal es el estilo de Poe), habrá de realizarse la obra también con esta dirección en mente. Así pues, teniendo en cuenta ambos enfoques, 1) por la parte más puramente visual, la formación instrumental-vocal seleccionada será una acorde a los designios histórico-culturales que nos rodean y la exploración del humor musical virará en torno a las posibilidades de un ensemble como tal

y sus posibilidades sonoras; 2) por otra parte, la contextual, la que trata el propio contenido de la obra y sus fuentes, el tratamiento del humor en esta dimensión tendría, por tanto, una dimensión más intelectual. Se enfocaría de forma decisiva hacia una estética más proveniente de Poe que de Llopis ya que el origen de las fuentes radica más en el lirismo de quien hizo el poema original, Poe, antes que de quien trataría de hacer una versión inspirada en un estilo (claustrofóbico, gótico, sombrío, etc.) que no le sería propio y cuya superficie emularía: Llopis (imitando a Poe).

Además, será útil y necesario, en la medida que lo requiramos, abordar distintos aspectos psicológicos del humor y aspectos sobre poesía concernientes sobre lo que nos atañe, no solo ligados estos a su expresión musical, sino en términos generales para representar una base sólida de las fuentes de esta investigación.

1.2. Génesis



Semiología

La motivación detrás de este trabajo de fin de grado de composición se ha ido concretando a medida que se ha ido revelando la naturaleza del mismo. Es de reseñar que todo compositor que ha tratado de introducir rasgos «idiomáticos» de este complejo a la par que abierto estado de ánimo, el humor, lo ha hecho

bajo la base fundacional de su propia cultura primeramente, y bajo su propia sensibilidad estética en segundo lugar. En otras palabras, se trata de rechazar la idea de que, por esta lógica estética, el humor no es universal: ni el musical ni el de otros tipos debido a diferencias culturales o meramente conductuales en diversas partes del mundo. Por otra parte, aunque con cierta relación con lo anteriormente expuesto, es una cuestión de semiología. Aplicar esta clase de enfoque, basado en la averiguación de signos musicales y

estilísticos, es un prisma sobre el que se sustenta este trabajo. En un principio no se había considerado dicho campo de estudio pero, progresivamente, fue adquiriendo relevancia.

Para remarcar la particularidad de la temática escogida cabe añadir que, si posicionamos el drama como un género opuesto a la comedia, es llamativo cómo aquel tiene un mayor grado de apreciación y respeto respecto a la comedia, considerada ésta como un estado de emociones efímeras y el drama uno de sensaciones más perennes, duraderas. Sin embargo es posible establecer un caso de estudio digno en torno al humor y lo que entraña. De la misma forma que un drama efectivo cuenta con una base sólida, lo mismo puede llegar a aplicarse a un extremo opuesto, que es nuestro objetivo.

Por último, aunque de menor relevancia, la primera idea general en la concepción de este trabajo consistía, simplemente en el deseo de musicalizar un poema de Jorge Llopis, sin realizar ningún cambio en su texto. Tras barajar diferentes ideas, se concluyó que, si se hallaba una forma dinámica, con propósitos humorísticos, de manipular el texto de un poema, quizá se podría apuntar a un objetivo más enriquecedor para la investigación, y esa línea de pensamiento llevó a la concreción del *collage* descrito anteriormente y todos los demás componentes de diseño compositivo que lo rodean.

1.3. Metodología

Para garantizar que los movimientos investigativos efectuados estén justificados, se parte de la concepción de que no hay un método «correcto» para analizar y, por extensión, tampoco para componer. La razón de esta lógica es que el punto de vista que diversos analistas emplean está basado en lo que desean hallar en diversas obras. Dicho enfoque está establecido en función de los parámetros (timbre, altura, ritmo, textura, etc.) que han considerado relevantes para su investigación.

En el acto de componer *El Poema Olvidado*, necesitamos de un enfoque analítico para el mismo, pero más detalladamente: que los parámetros que lo rijan estén justificados y

sostengan dicho enfoque. La naturaleza de este carácter o *ethos* (en esta exposición se usa preferentemente este término para entender el enfoque de la obra como un «comportamiento» de la obra, el cual es relativo a la función de sus diferentes variables) sería de una comunicación humorístico-musical.

Para comprender el funcionamiento de dicha comunicación, continuando con la línea de pensamiento establecida, hemos de tomar una definición de corte técnico de lo que es la música: Ésta, desde un prisma eminentemente analítico y en valor de disciplina, es un conjunto de dinámicas y fluctuación de las mismas, abordando desde cualquier aspecto sonoro y sus variaciones coloristas, hasta la ausencia de todo elemento audible: el silencio. Se le suma el texto cuando también es una parte integrante, como es el caso que nos concierne. Entonces, es deducible que el logro de transmitir cualquier sensación que el compositor busque (drama, ironía, terror, comedia...) viene dictaminado por una estudiada relación de criterios paramétricos. La comunicación humorístico-musical, pues, se establece en este contexto.

Pero, ¿qué compone dicha comunicación? La metodología en este trabajo tiene como uno de sus principales objetivos averiguarlo, y esto implica, por definición, que el análisis e interpretación de resultados extraídos del mismo serán fundamentales para hallar rasgos con los que formar una base comunicativa. Así pues, nuestro marco de observación será el siguiente, centrándonos sobre lo ya descrito hasta este punto.

1.3.1. Marco de observación

El «enfoque humorístico» debe analizarse desde la perspectiva de un *ethos* humorístico-musical, un punto de vista que consolida el conocimiento adquirido sobre esta materia. Este enfoque será trazado mediante conexiones realizadas por medio de recursos de semiología, los cuales serán más apropiadamente descritos posteriormente, cuando se desarrollen en su apartado correspondiente los métodos llevados a cabo para componer *El*

Poema Olvidado. Pero, recapitulando, el enfoque humorístico se sustenta tanto en aspectos teóricos como prácticos y puede comprenderse a través de tres fuentes principales:

1. **El compositor.** Puede ser considerado como el «artífice» de la intencionalidad de una obra, pero no hay que olvidar el hecho de que ésta, o más bien su interpretación, bien puede pertenecer al público una vez es conocida. Es un aspecto que depende de la obra en sí, según su propia apertura a ser interpretada de otras formas o no. En cualquier caso, este factor es el que da fuerza al papel de los dos siguientes elementos.
2. **Los intérpretes.** Según el tipo de formación requerida para la obra descrita en el apartado 1.1, como grupo de cámara, coro pequeño y narrador. Son quienes, en última instancia, serán escuchados y representarán el vehículo de la intencionalidad concebida.
3. **El director.** Una figura clave dentro de este conjunto musical, amén de otros más amplios. Respecto al director, cabe destacar que esta figura, al no formar parte habitualmente de grupos reducidos de cámara y nunca de obras solistas (a no ser que se trate de una experimentación de música contemporánea), está asociada, generalmente, a grandes formaciones instrumentales. Este hecho refuerza la importancia de considerarlo como un elemento integral en el tema que nos ocupa, amén de su garantizada dinámica con tanto los intérpretes como con los componentes diversos de la obra, o también con su texto en este caso, todo ello en beneficio de una sopesada ejecución, como ya se ha comentado.

Dada su influencia y control sobre el material base, entrevistar a varios directores para explorar aspectos relacionados con la interpretación teórica y práctica de «lo humorístico» puede ser una fuente invaluable de información. Esto no solo contribuiría a la creación de *El Poema Olvidado*, sino también a recopilar datos

secundarios esenciales para su desarrollo. Asimismo, entrevistar a compositores podría resultar igualmente enriquecedor; no obstante, en muchos casos, bastará con analizar sus escritos, declaraciones u obras para obtener información concreta e incluso introspectiva sobre su visión y proceso creativo. También, naturalmente, resultará enriquecedor estar en contacto con los propios intérpretes, siendo los más apropiados aquellos con la experiencia de haber estado en manos de más de un director y, por tanto, poseedores de conocimientos relativos a lo que se ha esperado de su interpretación.

Una parte más activa de la parte de la metodología será el puro enfoque lector e investigativo sobre el fondo psicológico del humor, pero, jerárquicamente, será de mayor importancia la forma de discernir materiales pre-compositivos propios para la creación de la obra:

Dada la curiosa cualidad de *El Poema Olvidado* de consistir temáticamente en dos aves diferentes, un cuervo y un loro, la situación se presta a emplear algunos de los métodos compositivos de Oliver Messiaen, ya que una parte característica de su obra consiste en la imitación musical del canto de los pájaros. Así pues, mediante el uso de la aplicación *Orchidea* será posible realizar una aproximación a esta forma de creatividad, empleando por un lado audios pre-grabados de sonidos naturales de dichas aves, y por otro, la interpretación de *Orchidea* de dichos cantos. Así nos será posible observar una génesis de estos sonidos para así sustraer las clases de alturas que más nos complazcan.

Respecto a la parte ya no instrumental sino textual, que es nuestro material de referencia base, habrá de ser analizada y comentada. Según la estructura y el contenido definido en ella, se distribuirán sus partes en función de quién o quiénes las entonarán, esto es, bien el pequeño coro, el narrador, o ambos. Decisiones respecto a la adición u omisión de texto (de *El Poema Olvidado*, no de los poemas en los que se basa) también serán tomadas. Por supuesto, la presencialidad instrumental, cuente ésta o no con canto coral o narración,

también será estudiada. Junto a toda esta información también quedará detallado cuánto durarán, aproximadamente, las partes en las que se divida la obra.

En función del éxito alcanzado en los diferentes puntos descritos, se procederá a realizar una correlación entre los mismos para determinar el tratamiento que dar a los diferentes parámetros y así generar el *ethos* deseado. De esta forma, el punto de vista analítico al que se desea requerir para comprender de forma más enriquecedora *El Poema Olvidado* se encontrará en nuestro conocimiento y podrá ser descrito su funcionamiento.

1.4. Objetivos

El objeto central de esta investigación es la utilización de teorías del humor musical, y la metodología aplicable a este recurso es la de estudiar y definir una transición de éstas a un lenguaje musical. En base a ejemplos que tomar, se describirá el «concepto de humor» que ocurre. En base al análisis resultante, el enfoque a seguir será el de dilatar a cantidades minimizadas (comparable al recurso musical de la variación por ampliación) aquello en lo que dicho concepto consiste, según sus características. (Un ejemplo adecuado sería el caso arquetípico del factor sonoro sorpresa en el principio del *Andante* de la Sinfonía no. 94 de F. J. Haydn, y cómo la preparación para dicho momento musical es observable como un desgranamiento del mismo, que le precede.).

Los objetivos concretos son, pues:

- Aplicar técnicas concretas basadas en la comunicación humorístico-musical, especialmente las propias de la formación de grupo de cámara + voz.
- Emplear recursos musicales aprendidos durante el grado superior.
- Exponer los beneficios creativos que se hallan en la exploración humorística de la música.

1.5. Estado de la cuestión

Existe una marcada variedad de referentes respecto a este tema, y una razón importante para afirmarlo es la aún progresiva investigación que se está llevando a cabo sobre este campo¹. Esto es afirmado por Samuel Howard Stokes² en su disertación sobre el humor musical a propósito de su obra «Symphony no. 1 “Eustace the Monk”» (afortunadamente, contamos con un audio³ de la misma, que, por cuyas dimensiones, aunque se aleja por unos cinco minutos más allá de lo recomendable según las estipulaciones dadas a las dimensiones de nuestra obra que componer, puede seguir siendo tomada como referencia para valorar el uso de sus recursos). Debido a su propósito de realizar una obra que encapsule lo relativo a los estudios sobre este campo, pone sobre la mesa una serie de perspectivas, tales como diferentes teorías sobre el humor musical⁴ (Superioridad, Incongruencia, Darwiniana y del Alivio, Computacional-neuronal), además de una mención a diferentes autores sobre estudios de semiología musical. De forma contraria a lo que se esperaba encontrar, Stokes no realiza un análisis de su propia obra para ejemplificar de una forma sensible los resultados de sus investigaciones, pero eso no impide encontrar en éstas una gran fuente de información y utilidad. Destaca, por encima de todo y para nuestros propósitos, un análisis concienzudo de los recursos de comunicación humorístico-musical que nos proporciona el artista contemporáneo «Weird Al» Yankovic, autor de un gran número de canciones paródicas. Stokes sustrae, tanto de estudios tradicionales sobre el humor⁵ como de este artista, una serie de recursos de los que tomar ejemplo.

1. Diferentes alusiones a este hecho a lo largo de la disertación expuesta en la nota 2. pp. 68, 70-71 (respecto a la música vocal), 90-93, 112-115

2. Stokes, Samuel. (2013). *An original composition, Symphony No. 1, “Eustace the Monk” and compositional techniques used to elicit musical humor*. (Doctor of Philosophy). Louisiana State University, School of Music.

3. Stokes, Samuel. [Samuel Stokes]. (2013, junio 22). Stokes, Symphony No 1, Eustace the Monk, LSU Philharmonia - March 27, 2013 [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=buRgEUnHxy0>

4. Ver notas 20, 21, 22 y 23

5. Huron, D. (2004), *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition*, Evanston, Illinois, 700-704 en Stokes, Samuel, (2013), *An original composition, Symphony No. 1, “Eustace the Monk” and compositional techniques used to elicit musical humor*, Doctor of Philosophy, Louisiana State University, School of Music, 92

A propósito de lo mencionado sobre estudios de semiología musical, no pueden ser omitidos sus principales representantes, destacando su principal figura fundadora el finlandés Eero Tarasti (1948-) y el también semiólogo Jean-Jacques Nattiez. Tampoco, en el panorama español, Rubén López Cano.

Considero de relevancia poner de relieve la ópera de Ravel *L'Heure Espagnole*, que, pese a su antigüedad, su intención tiene cierta familiaridad con nuestros propósitos: en su contexto, trató de traer de vuelta la ópera bufa. Es además un caso que puede hacer las veces tanto de caso de estado de la cuestión como de pieza de referencia para esta u otras investigaciones similares. Hay escritos que documentan ambos aspectos, tanto aquellos que describen el contexto de la misma, como los propios análisis extraídos de la propia obra.^{6 7}

Dado este caso, hay margen para concebir la idea de que el análisis humorístico-musical encuentra sus raíces en la música vocal⁸, por lo que la transferencia de los rasgos de los que ésta esté dotada hacia la música instrumental bien puede estar justificada bajo este argumento⁹. Teniendo en cuenta esto, también contamos con el estudio «*Live Coding Poetry: The Narrative of Code in a hybrid musical/poetic context*», artículo de Alexandros Drymonitis, un erudito independiente. Como su título indica (Poesía de codificación en vivo: La narrativa del código en un contexto híbrido poético-musical), nos sugiere, además de una interrelación entre música y texto, objeto de nuestro interés, relaciones semióticas.

6. Clifton, Keith Edward. (1998). «*L'Heure Espagnole*»: *Genesis, sources, analysis*. (DOCTOR OF PHILOSOPHY, Field of Musicology). Northwestern University. <https://www.proquest.com/openview/0b7fc2831fd77e6d2e741fea28b8345e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

7. Huebner, Steven. (2006, Noviembre). *Laughter*. In Ravel's time. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 18 (No. 3), pp. 225-246. <https://www.jstor.org/stable/4126439>

8. J.H. Schein. (1626). Frisch auf, ihr Klosterbrüder. Publicado en Studenten-Schmauß. En Casablanca, Benet (2022). 2. Aproximación general a la expresión humorística; De la burla y la caricatura a la infracción sintáctica; W.A. Mozart: *EinMusikalischerSpass. El Humor en la música – Broma, parodia e ironía. Un ensayo* (p. 25). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg

9. Tradicionalmente se ha dicho que el objetivo de los instrumentos es el de imitar la belleza del canto. Libros como *Composición Vocal* de Paul Barker así lo atestiguan.

Por último, respecto al humor mediante la música instrumental como foco, hay diversos artículos y libros publicados, como «A Taxonomy of Humor in Instrumental Music», de Asbjørn Øfsthus Eriksen, viejos y modernos artículos^{10 11 12} en revistas especializadas, dedicados a la propia materia del humor musical, y uno de los casos más recientes, el libro «El Humor en la Música» de Benet Casablancas, quien hace apreciaciones técnicas sobre este tema. También, aunque no cubra una necesidad de peso en esta investigación, también he optado por incluir un artículo de Katie Zhukov centrado en la pedagogía¹³, cuyo enfoque puede resultar beneficioso si uno de los posibles caminos que los contenidos de esta tesis podrían tomar es el de la aplicación en la enseñanza.

10. Henry F., Gilbert. (1926, Enero). Humor in music. *The Musical Quarterly*, Vol. 12 (No. 1), pp. 40-55.

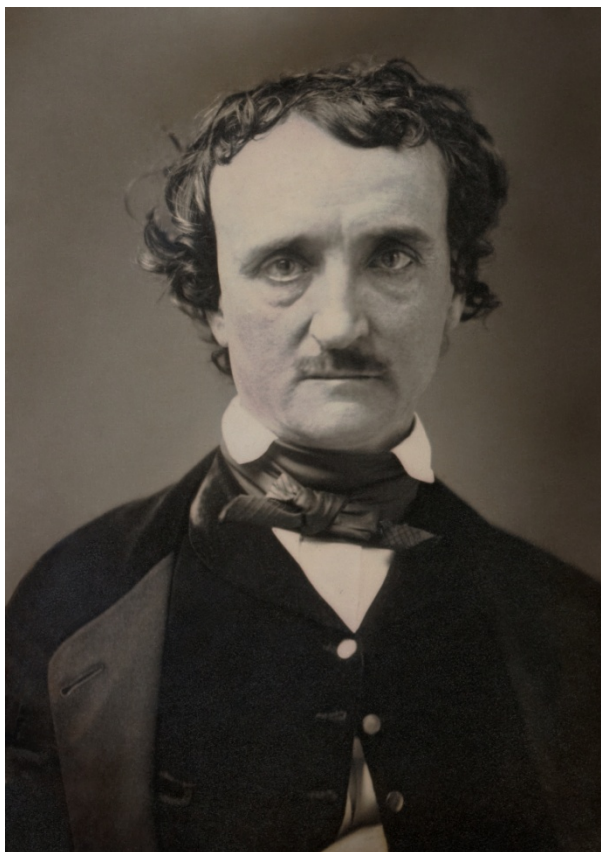
11. Gruneberg, R. (1969, Septiembre). Humor in music. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30 (No. 1), pp. 122-125.

12. Markulin, Grace. (2024, Abril). The Impact of Non-Lyrical Elements on Undergraduate Student's Lyric Interpretation. *Music Therapy Perspectives*, Vol. 42 (No. 2), pp. 150-159.

13. Zhukov, Katie. (2012, Julio). Interpersonal interactions in instrumental lessons: Teacher/student verbal and non-verbal behaviours. *Psychology of Music*, Vol. 41 (No. 4), pp. 466-483.

2. Desarrollo del trabajo

2.1. Contexto biográfico de Edgar Allan Poe



Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe (Boston, Estados Unidos, 19 de enero de 1809-Baltimore, Estados Unidos, 7 de octubre de 1849) fue un escritor y poeta romántico estadounidense, generalmente reconocido como uno de los maestros universales del relato corto, del cual fue uno de los primeros practicantes en su país. Su carrera literaria se inició con un libro de poemas, *Tamerlane and Other Poems* (1827).

Según el erudito Kristoffer Gustafson¹⁴, la mayor contribución del Poe cuentista no fue en términos de temas, sino de estructura y tono, lo que supuso una variedad de terror simbolista en el que nunca ha sido superado, aunque muchas

veces parece más europeo que estadounidense.

Pese a haberse iniciado en labores poéticas con *Tamerlane* y *Al-Aaraaf* siempre se declaró contrario a obras largas como la epopeya¹⁵. En su ensayo «El principio poético» no concibe un poema de más de cien versos, aunque también deploraba las obras demasiado breves. El

14. Gustafson, K. (2005). *Beyond the Mountain of Madness. A Look at the Shared Themes of Edgar Allan Poe and H.P. Lovecraft*. (C Essay) Luleå Tekniska Universitet, 5

15. Baudelaire, C. (1989) *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 103

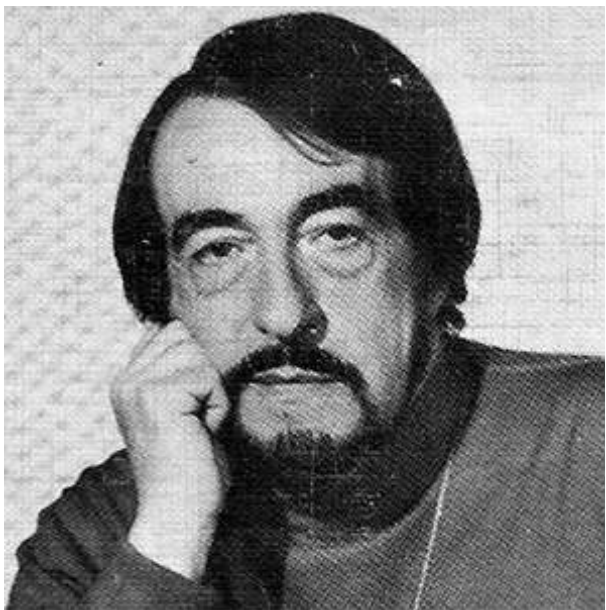
objetivo del poema es estético, su fin último es la belleza. Poe renegaba de la poesía didáctica y alegórica: en el poema nunca debe proponerse la verdad como fin.^{16 17}

Poe se dedicó principalmente a la labor de periodista, sin embargo, y su faceta crítica cobró una mayor relevancia en sus últimos años de vida.

2.2. Contexto biográfico de Jorge Llopis

Jorge Llopis Establier (Alcoy, España, 1919-Madrid, España, 19 de noviembre de 1976) fue un autor teatral, actor y novelista.

Después de haber cursado el bachillerato en Alcoy, vivió varios años en París, hasta que se instaló definitivamente en Madrid. Aficionado desde muy joven al teatro, intervino como actor en diferentes compañías, hasta que estrenó *La viuda es sueño*, escrita en 1952, en colaboración con



Jorge Llopis Establier

Tono, seudónimo de Antonio de Lara, con quien continuó colaborando en *Federica de Bramante*, de 1953, y *La última opereta*, aparecida en 1960. Su humor, ingenioso y truculento está presente también en sus obras de autoría individual: *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, *La Tentación va de compras*, *Creo en ti, pero me engañas*, *Niebla en el bigote*, *Los Pelópidas*. Si en *Operación Paquita* realiza una parodia de la novela policíaca, es seguramente *Las mil peores poesías de la lengua castellana* su obra más conocida. Con ella el autor se propone llevar a cabo con desenfado una «crítica donosa» de la preceptiva litera-

16. Cortázar, J. (1973) *Ensayos y Críticas*, Madrid, Alianza, 27

17. Baudelaire, C. (1989) *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 104

ria, burlándose abiertamente de las antologías. El libro ha sido reeditado en varias ocasiones.

Colaborador habitual en el semanario humorístico *La Codorniz*, llegó a actuar en películas como *Siempre es domingo*, *Los guerrilleros*, *Confidencias de un marido* o *Al filo del miedo*. En 1957 obtuvo el Premio Internacional de Novela Legión de Honor, y también el Premio Lope de Vega.^{18 19}

2.3. Tratamiento de los poemas y sus materiales. Análisis.

Antes de exponer ambos poemas debidamente, conviene desarrollar la razón de su elección, introducida brevemente en el apartado 1.1. Diferentes poemas de Jorge Llopis servirían de referencia creativa sobre la que verter creatividad, ya sea para materializar musicalmente lo que su letra propone u otra clase de experimentación. Hay poemas de este autor que guardan relación con otros, o con estilos de otros poetas, pero *El Loro* es uno de los que mantiene una relación más estrecha con un poema en concreto, el famoso poema *El Cuervo* de E. A. Poe, ya que le debe su existencia. Aquellos elementos atmosféricos del poema original son trasladados a su parodia a través de un filtro donde cambia el carácter, pero Llopis realiza un cambio clave: omite las menciones a Leonora, y dicha desdicha que sufre el protagonista es sustituida por el grado de confusión que el loro le da a través de sus palabras.

En resumen, el martirio de nuestro protagonista debía ser el eje común entre el original y la parodia mediante la transformación a ésta, para así conservar un atractivo narrativo común. Esta traslación la lleva Llopis a cabo elegantemente, ya que además trata de incorporar ciertas referencias secundarias (como el busto de Palas) a su versión: naturalmente, a través

18. Gullón, R. (1993) *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 903 en Monzó Seva, R. M. (s.f). *Jorge Llopis Establier*. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/12203/jorge-llopis-establier>

19. Bregante, J. (2003) *Diccionario Espasa literatura española*, Madrid, Espasa, 497 en Monzó Seva, R. M. (s.f). *Jorge Llopis Establier*. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/12203/jorge-llopis-establier>

de su filtro humorístico, poblado de rasgos disparatados, pero también ingeniosos al contar con trasfondo artístico. Este trabajado lazo entre ambos poemas es la razón principal de su elección.

A continuación, los poemas serán expuestos, para que, con esta nueva información, sea mejor clarificado en el apartado 2.4. el tratamiento recibido por el poema con fines creativos.



El Cuervo

de la seda de las cortinas rojas
llenábame de fantásticos terrores
jamás antes sentidos. Y ahora aquí, en pie,
acallando el latido de mi corazón,
vuelvo a repetir:
«Es un visitante a la puerta de mi cuarto
queriendo entrar. Algún visitante
que a deshora a mi cuarto quiere entrar.

2.3.1. Análisis de *El Cuervo*

El Cuervo

Una vez, al filo de una lúgubre media noche,
mientras débil y cansado, en tristes reflexiones
embebido,
inclinado sobre un viejo y raro libro de olvidada
ciencia,
cabeceando, casi dormido,
oyóse de súbito un leve golpe,
como si suavemente tocaran,
tocaran a la puerta de mi cuarto.
«Es -dije musitando- un visitante
tocando quedo a la puerta de mi cuarto.
Eso es todo, y nada más.»

¡Ah! aquel lúcido recuerdo
de un gélido diciembre;
espectros de brasas moribundas
reflejadas en el suelo;
angustia del deseo del nuevo día;
en vano encareciendo a mis libros
dieran tregua a mi dolor.
Dolor por la pérdida de Leonora, la única,
virgen radiante, Leonora por los ángeles llamada.
Aquí ya sin nombre, para siempre.

Y el crujir triste, vago, escalofriante

Eso es todo, y nada más.»

Ahora, mi ánimo cobraba bríos,
y ya sin titubeos:
«Señor -dije- o señora, en verdad vuestro perdón
imploro,
mas el caso es que, adormilado
cuando vinisteis a tocar quedamente,
tan quedo vinisteis a llamar,
a llamar a la puerta de mi cuarto,
que apenas pude creer que os oía.»
Y entonces abrí de par en par la puerta:
Oscuridad, y nada más.

Escrutando hondo en aquella negrura
permanecí largo rato, atónito, temeroso,
dudando, soñando sueños que ningún mortal
se haya atrevido jamás a soñar.
Mas en el silencio insondable la quietud callaba,
y la única palabra ahí proferida
era el balbuceo de un nombre: «¿Leonora?»
Lo pronuncié en un susurro, y el eco
lo devolvió en un murmullo: «¡Leonora!»
Apenas esto fue, y nada más.

Vuelto a mi cuarto, mi alma toda,
toda mi alma abrasándose dentro de mí,
no tardé en oír de nuevo tocar con mayor fuerza.
«Ciertamente -me dije-, ciertamente
algo sucede en la reja de mi ventana.
Dejad, pues, que vea lo que sucede allí,
y así penetrar pueda en el misterio.
Dejad que a mi corazón llegue un momento el silencio,
y así penetrar pueda en el misterio.»
¡Es el viento, y nada más!

De un golpe abrí la puerta,
y con suave batir de alas, entró
un majestuoso cuervo
de los santos días idos.
Sin asomos de reverencia,
ni un instante quedo;
y con aires de gran señor o de gran dama
fue a posarse en el busto de Palas,
sobre el dintel de mi puerta.
Posado, inmóvil, y nada más.

Entonces, este pájaro de ébano
cambió mis tristes fantasías en una sonrisa
con el grave y severo decoro
del aspecto de que se revestía.
«Aun con tu cresta cercenada y mocha -le dije-,
no serás un cobarde,

hórrido cuervo vetusto y amenazador.
Evadido de la ribera nocturna.
¡Dime cuál es tu nombre en la ribera de la Noche Plutónica!»
Y el Cuervo dijo: «Nunca más.»

Cuánto me asombró que pájaro tan desgarrado
pudiera hablar tan claramente;
aunque poco significaba su respuesta.
Poco pertinente era. Pues no podemos
sino concordar en que ningún ser humano
ha sido antes bendecido con la visión de un pájaro
posado sobre el dintel de su puerta,
pájaro o bestia, posado en el busto esculpido
de Pallas en el dintel de su puerta
con semejante nombre: «Nunca más.»

Mas el Cuervo, posado solitario en el sereno busto.
Las palabras pronuncio, como vertiendo
su alma sólo en esas palabras.
Nada más dijo entonces;
no movió ni una pluma.
Y entonces yo me dije, apenas murmurando:
«Otros amigos se han ido antes;
mañana él también me dejará,
como me abandonaron mis esperanzas.»
Y entonces dijo el pájaro: «Nunca más.»

Sobrecogido al romper el silencio
tan idóneas palabras,
«sin duda -pensé-, sin duda lo que dice
es todo lo que sabe, su solo repertorio, aprendido
de un amo infortunado a quien desastre impío
persiguió, acosó sin dar tregua
hasta que su cantinela sólo tuvo un sentido,
hasta que las endechas de su esperanza
llevaron sólo esa carga melancólica
de “Nunca, nunca más”.»

Mas el Cuervo arrancó todavía
de mis tristes fantasías una sonrisa;
acerqué un mullido asiento
frente al pájaro, el busto y la puerta;
y entonces, hundiéndome en el terciopelo,
empecé a enlazar una fantasía con otra,
pensando en lo que este ominoso pájaro de antaño,
lo que este torvo, desgarrado, hórrido,
flaco y ominoso pájaro de antaño
quería decir graznando: «Nunca más.»

En esto cavilaba, sentado, sin pronunciar palabra,
frente al ave cuyos ojos, como-tizones encendidos,
quemaban hasta el fondo de mi pecho.
Esto y más, sentado, adivinaba,

con la cabeza reclinada
en el aterciopelado forro del cojín
acariciado por la luz de la lámpara;
en el forro de terciopelo violeta
acariciado por la luz de la lámpara
¡que ella no oprimiría, ¡ay!, nunca más!

Entonces me pareció que el aire
se tornaba más denso, perfumado
por invisible incensario mecido por serafines
cuyas pisadas tintineaban en el piso alfombrado.
«¡Miserable -dije-, tu Dios te ha concedido,
por estos ángeles te ha otorgado una tregua,
tregua de nepente de tus recuerdos de Leonora!
¡Apura, oh, apura este dulce nepente
y olvida a tu ausente Leonora!»
Y el Cuervo dijo: «Nunca más.»

«¡Profeta!» -exclamé-, «¡cosa diabólica!
¡Profeta, sí, seas pájaro o demonio
enviado por el Tentador, o arrojado
por la tempestad a este refugio desolado e impávido,
a esta desértica tierra encantada,
a este hogar hechizado por el horror!
Profeta, dime, en verdad te lo imploro,
¿hay, dime, hay bálsamo en Galaad?
¡Dime, dime, te imploro!»
Y el cuervo dijo: «Nunca más.»

«¡Profeta!» -exclamé-, «¡cosa diabólica!
¡Profeta, sí, seas pájaro o demonio!
¡Por ese cielo que se curva sobre nuestras cabezas,
ese Dios que adoramos tú y yo,
dile a esta alma abrumada de penas si en el remoto Edén
tendrá en sus brazos a una santa doncella
llamada por los ángeles Leonora,
tendrá en sus brazos a una rara y radiante virgen
llamada por los ángeles Leonora!»
Y el cuervo dijo: «Nunca más.»

«¡Sea esa palabra nuestra señal de partida
pájaro o espíritu maligno! -le grité presuntuoso.
¡Vuelve a la tempestad, a la ribera de la Noche Plutónica.
No dejes pluma negra alguna, prenda de la mentira
que profirió tu espíritu!
Deja mi soledad intacta.
Abandona el busto del dintel de mi puerta.
Aparta tu pico de mi corazón
y tu figura del dintel de mi puerta.
Y el Cuervo dijo: «Nunca más.»

Y el Cuervo nunca emprendió el vuelo.
Aún sigue posado, aún sigue posado

en el pálido busto de Palas.
en el dintel de la puerta de mi cuarto.
Y sus ojos tienen la apariencia
de los de un demonio que está soñando.
Y la luz de la lámpara que sobre él se derrama
tiende en el suelo su sombra. Y mi alma,
del fondo de esa sombra que flota sobre el suelo,
no podrá liberarse. ¡Nunca más!

Edgar Allan Poe
Traducción de Julio Cortázar

2.3.1.1. Análisis estructural

El poema está formado, en esta traducción, de 14 estrofas de 10 versos, sin rima.

Los versos de esta versión son libres, de medida irregular. El traductor ha sacrificado la rima del poema original por conservar la belleza expresiva y la intención del poeta.

2.3.1.2. Resumen

El narrador se encuentra medio dormido en su cuarto, recordando a Leonora, muerta hace poco, cuando de pronto se oye tocar a la puerta. Dominando las emociones que el recuerdo y la llamada han avivado, el narrador se disculpa y se acerca a la puerta para abrirla, pero sólo hay oscuridad. Aunque, el narrador sospecha de la presencia de Leonora.

El narrador vuelve a sus aposentos, pero la llamada se repite. Esta vez, cuando abre la puerta, penetra un cuervo que se posa en una estatua. El narrador le pregunta por su nombre y el cuervo contesta: «Nunca más.» Reacción de asombro por lo inesperado. Seguidamente, reflexiona y se pregunta cuándo lo abandonará el cuervo. Pero éste dice «Nunca más.» Sorprendido de que el pájaro parezca que haya respondido a sus pensamientos, lo atribuye a que estas palabras sean las únicas que sabe.

Llevado por sus reflexiones, el narrador increpa al cuervo y le dice que olvide a Leonora. El cuervo responde la misma y reiterada expresión, «Nunca más».

Composición de *El Poema Olvidado*, basado en textos de Poe y Llopis con propósito humorístico-musical

Enfebrecido, el narrador pasa a hacer preguntas de otra naturaleza al cuervo, más profundas y sentidas. Pregunta si es posible olvidar a Leonora, y también pregunta si volvería a abrazarla en el más allá. Pero el cuervo, impasible, vuelve a decir su insistente frase, cual recordatorio. Entonces, enfadado, el narrador exhorta al cuervo a que se vaya, que lo deje. El cuervo reitera, una vez más: «Nunca más.»

Y allí se queda entonces, sobre el busto de Palas, encima de la puerta del narrador, y es descrito de una inquietante forma: *con los ojos de un demonio que sueña.*

2.3.2. Análisis de *El Loro*

El Loro

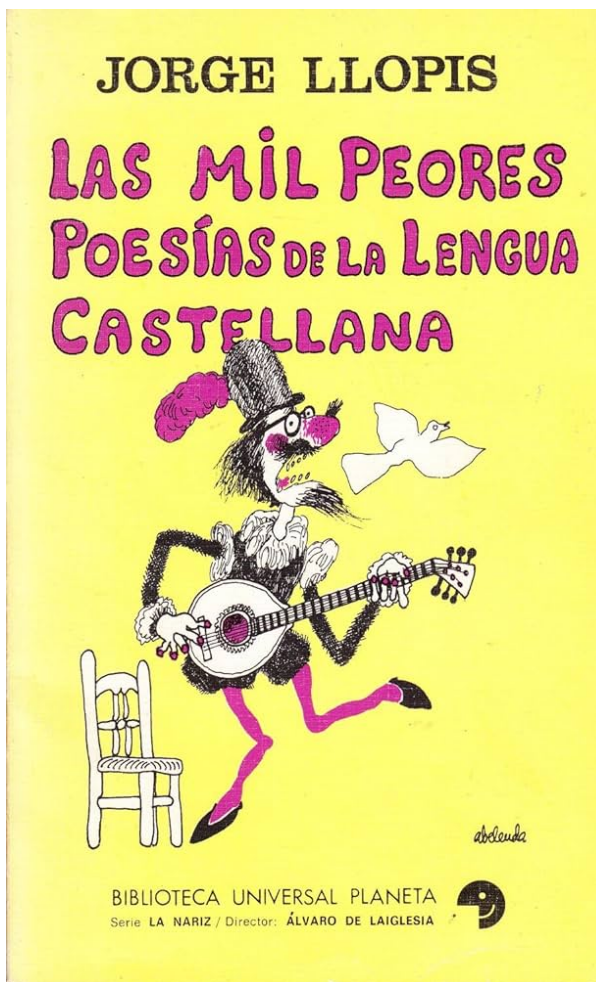
(Con permiso de mister Poe)

*A Susana Canales, que es como decir
a Diana, a Venus, a Minerva, pero más
guapa que ellas.*

Una noche bochornosa;
una noche cuya atmósfera execrable,
tremebunda y apestosa,
Incordiosa,
despreciable,
excitaba mi cabeza sudorosa,
yo me hallaba en mi casucha miserable
de Tortosa.

A mi frente hipocondriaca
se acercaban mil ruidos, que yo, obseso,
repetía, lo confieso:
una vaca
de regreso
a su establo, que es caricia, mimo y beso,
y más lejos – traca, traca, traca, traca-,
un expreso.

Una mano acaso experta
en dar golpes agoreros, inquietante,
asestó sobre mi puerta
-puerta tuerta
que a Levante
daba siempre-, cierto golpe espeluznante.
Yo repuse con el alma casi muerta:



Las mil peores poesías de la Lengua Castellana

«¡Adelante!»

Mi cabello se ensortija
de emoción al recordarlo... Sudo y lloro...
Mi razón se desvencija...
Rememoro:
La manija
de la puerta gira, gira... Me incorporo,
y en la helada y nada cómoda rendija,
veo un loro.

Aquel pájaro precito,
que nació en el cacahué y el aguacate,
derechito, derecho,
el maldito
botarate,
se subió en un cortinón color granate,
y dio un grito, un pavoroso y torvo grito:
«¡Chocolate!»

¿Fue sentencia cabalística,
o enigmático y teúrgico el acróstico?
¿Era un lapsus de lingüística?
¿Era mística,
y el diagnóstico
mistagógico era luz y viento gnóstico?
¿O era, en cambio, tongo y filfa silogística
de pronóstico?

Dirigime al ave impía
-disculpá que mis anhelos no recate-
y le dije: «Por mi tía
Rosalía
Cabañate,
que no sé si lo que has dicho es un dislate».
Mas el pájaro, obstinado, repetía:
«¡Chocolate!»

«¿Qué sentido sobrehumano
le estás dando a esas tabletas, que en la tienda
compra el probo ciudadano?
Haz que entienda,
loro hermano;
haz que caiga de mis ojos esta venda,
ya que veo solamente en ese arcano
la merienda.

¿Por qué vite y admitite?
¿Por qué trágico e insólito avenate
un tortazo no “te” dite?
¿Por qué oíte?
Por qué late
en mi pecho un corazón que se debate...?»

Un silencio, y luego el pájaro repite:
«¡Chocolate!»

De mi oído ya apoplético
no se borra tu tremendo aviso fónico,
y mi duda te hace herético
o exegético
o plutónico.
Mas, ¿quién eres, que así parlas, salomónico?
¿Un Cagliostro o un augur pseudo magnético
macarrónico?

«No pretendas que yo trate
-dijo el loro con sonrisa indefinida
y un fulgor color tomate-
del remate
de esta vida:
chocolate es lo que aliente y lo que late,
y el origen y el final de esta partida:
chocolate».

«¡Líbrame ya de tu yugo!»
-espetele con el alma majareta-
y caí de mi banqueta,
hecha en Lugo,
de moqueta,
y en el suelo fui chupando todo el jugo
a una estatua en alabastro del poeta
Víctor Hugo.

Una gran metamorfosis
me cambió desde esa noche. En mi petate
grito, lleno de neurosis...
La halitosis
me combate,
y remite si suavizo mi gaznate,
degustando e ingiriendo a grandes dosis
¡¡chocolate!!

2.3.2.1. Análisis estructural

El poema presenta trece estrofas de 8 versos cada una. Respecto a su medida, se observa que cada estrofa consta de versos irregulares, siendo octosílabos el primero y el tercer versos, dodecasílabos el segundo, sexto y séptimo, y tetrasílabos el cuarto, quinto y octavo. En lo que se refiere a su rima, siempre consonante, el poema nos ofrece hasta cinco combinaciones distintas:

1) El esquema de la primera estrofa, que no se vuelve a repetir, es el siguiente:

8a
12B
8a
4a
4b
12A
12B
4A

2) En la segunda, décima y undécima estrofas el esquema es:

8a
12B
8b
4a
4b
12B
12A
4b

3) Este es el esquema más repetido, ya que aparece en la tercera, quinta, sexta, séptima, novena y decimotercera estrofas:

8a
12B
8a
4a
4b
12B
12A
4b

4) En las estrofas cuarta y octava el esquema es:

8a
12B
8a
4b
4a
12B
12A
4b

5) El esquema de la duodécima estrofa, que como la primera, es único, es el siguiente:

8a
12B
8b
4a
4b
12A
12B
4a

Es concluyente que el poeta «juega» con las rimas de modo que el lector u oyente del poema se vea constantemente sorprendido, provocando su sonrisa. Pero, respecto al componente rítmico de estas rimas: en los versos tetrasílabos del poema hay una sola sílaba tónica, que recae en la tercera sílaba, mientras que en los versos octosílabos hay dos tónicas -sílabas tercera y séptima- y en los dodecasílabos hay tres sílabas tónicas, que recaen en la tercera, séptima y undécima, lo que dota de regularidad rítmica al poema. En contraposición, las estrofas sexta y décima usan rima esdrújula, poco usada y que ahonda más en una variable de su comicidad.

Usa también una amplia gama de palabras cultas -*execrable, pavoroso, precito, torvo*, etc.,- con un tema que quiere promover a la risa y a lo absurdo, sobre todo en aquellos que conocen el poema original de *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, al que pretende homenajear.

2.3.2.2. Resumen

Durante una calurosa noche en su casa de Tortosa, el protagonista escucha ruidos provenientes del exterior: el mugido de una vaca y el sonido distante de un tren. De repente, alguien llama a la puerta. Sobresaltado, responde nerviosamente que pase. La puerta se entreabre y, para su asombro, un loro entra en la habitación, trepa ágilmente por una cortina y grita: «¡Chocolate!».

El inesperado grito desconcierta al hombre, quien, intrigado, le exige una explicación al ave. Sin embargo, el loro no responde más que con la misma palabra: «¡Chocolate!». Confundido, el hombre insiste, convencido de que ese término encierra algún significado oculto.

Finalmente, el loro revela que el chocolate es una metáfora de la vida. Este inesperado razonamiento sorprende al hombre, quien, llevado por la extraña lógica de su visitante, termina consumiendo grandes dosis de chocolate como solución para su halitosis.

2.3.3. Collage de los dos poemas

El Poema Olvidado

(Resultado de la extracción y reordenamiento de estrofas de El Cuervo y El Loro)

Una vez, al filo de una lúgubre media noche,
mientras débil y cansado, en tristes reflexiones embebido,
inclinado sobre un viejo y raro libro de olvidada ciencia,
cabeceando, casi dormido,
oyóse de súbito un leve golpe,
como si suavemente tocaran,
tocaran a la puerta de mi cuarto.
«Es -dije musitando- un visitante
tocando quedo a la puerta de mi cuarto.
Eso es todo, y nada más.»

¡Ah! aquel lúcido recuerdo
de un gélido diciembre;
espectros de brasas moribundas
reflejadas en el suelo;
angustia del deseo del nuevo día;
en vano encareciendo a mis libros
dieran tregua a mi dolor.
Dolor por la pérdida de Leonora, la única,
virgen radiante, Leonora por los ángeles llamada.
Aquí ya sin nombre, para siempre.

Y el crujir triste, vago, escalofriante
de la seda de las cortinas rojas
llenábame de fantásticos terrores

jamás antes sentidos. Y ahora aquí, en pie,
acallando el latido de mi corazón,
vuelvo a repetir:
«Es un visitante a la puerta de mi cuarto
queriendo entrar. Algún visitante
que a deshora a mi cuarto quiere entrar.
Eso es todo, y nada más.»

Mi cabello se ensortija
de emoción al recordarlo... Sudo y lloro...
Mi razón se desvencija...
Rememoro:
La manija
de la puerta gira, gira... Me incorporo,
y en la helada y nada cómoda rendija,
veo un loro.

Aquel pájaro precito,
que nació en el cacahué y el aguacate,
derechito, derecho,
el maldito
botarate,
se subió en un cortinón color granate,
y dio un grito, un pavoroso y torvo grito:
«¡Chocolate!»

Mas el Cuervo, posado solitario en el sereno busto.
Las palabras pronuncio, como vertiendo
su alma sólo en esas palabras.
Nada más dijo entonces;
no movió ni una pluma.
Y entonces yo me dije, apenas murmurando:
«Otros amigos se han ido antes;
mañana él también me dejará,
como me abandonaron mis esperanzas.»
Y entonces dijo el pájaro: «Nunca más.»

Dirigime al ave impía

-disculpá que mis anhelos no recate-
y le dije: «Por mi tía
Rosalía
Cabañate,
que no sé si lo que has dicho es un dislate».
Mas el pájaro, obstinado, repetía:
«¡Chocolate!»

Entonces me pareció que el aire
se tornaba más denso, perfumado
por invisible incensario mecido por serafines
cuyas pisadas tintineaban en el piso alfombrado.
«¡Miserable –dije-, tu Dios te ha concedido,
por estos ángeles te ha otorgado una tregua,
tregua de nepente de tus recuerdos de Leonora!
¡Apura, oh, apura este dulce nepente
y olvida a tu ausente Leonora!»
Y el Cuervo dijo: «Nunca más.»

«¡Líbrame ya de tu yugo!»
-espetele con el alma majareta-
y caí de mi banqueta,
hecha en Lugo,
de moqueta,
y en el suelo fui chupando todo el jugo
a una estatua en alabastro del poeta
Víctor Hugo.

Una gran metamorfosis
me cambió desde esa noche. En mi petate
grito, lleno de neurosis...
La halitosis
me combate,
y remite si suavizo mi gaznate,
degustando e ingiriendo a grandes dosis
¡¡chocolate!!

2.4. Presentación de *El Poema Olvidado*, obra inspirada en el poema *El Cuervo* (E.A. Poe) y su parodia *El Loro* (Jorge Llopis)

2.4.1. Justificación del nombre *El Poema Olvidado*

La obra está basada en dos poemas de los cuales se ha hecho un *collage* organizado. Se ha establecido una línea argumental coherente entre el poema original y su parodia, y se ha considerado que el nombre de la pieza no debería ser, por esto mismo, el homónimo de ninguna de las dos fuentes, ni siquiera un término concebido a partir de una mezcla de los títulos de ambos poemas.

El enfoque creativo más apropiado para determinar el título de la obra debiera ser uno que describiera, de la forma más escueta posible, lo que aconteciera en la obra, a modo de «*el título es lo que la obra también es*». Como un ideal que busca. Así pues, *El Poema Olvidado*, como título, no quiere decir que fue olvidado y más tarde encontrado, sino que en el propio transcurso de la obra dará la sensación de que está siendo olvidado, confundido, sustituido por otro (la parodia de Llopis, *El Loro*), nuevamente recordado, nuevamente olvidado, confundido... Es decir, estas transiciones serían también un *collage*, pero de estados diferentes del transcurso de la obra, y que además bien pueden ser utilizados como marco de referencia para formalizar su estructura.

2.4.2. Materia prima y su elaboración en *El Poema Olvidado*

2.4.2.1. Material derivado de la Teoría de la Superioridad

Tomemos de ejemplo un caso descrito por Mosco Carner (1987:531) según se recoge en «Gianni Schicchi de *Giacomo Puccini: los semiomotivos*», tesis de Iciar Nadal García, en relación a una escena de dicha ópera. Se trata de un momento humorístico aquél en el que Gianni Schicchi les dice a los parientes el terrible castigo que aguarda a quien falsifique un testamento:

«Prima un avvertimento.»²⁰

Seguidamente a esta citación de Carner, la autora, Nadal, continúa:

«Añadiremos que después de estas palabras y antes de explicarles lo que puede ocurrir, Puccini corta con un calderón la música y también la acción. Emplea acordes tensivos señalando, en su advertencia a los parientes, el riesgo que corren, representando, a la vez que cantan “Adio Firenze”, tener un muñón. A su vez, el espectador comprende -sin que lo comprendan los personajes- que Gianni Schicchi se está blindando contra una hipotética denuncia de los parientes.»

Fig. 1 shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal part is marked *P* (piano) and includes the lyrics: "Pri-ma un av-ver-ti-men-to! O si-gno-ri, giu-". The piano part consists of several staves, with the first staff marked *P* and *(corda)*. Below the piano part, there is a section marked *Poco meno* with the instruction *(corda)* and *Arco* (arco) for the piano part.

Fig. 1

Fig. 2 shows a musical score for an orchestral and vocal part. The orchestral part includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Oboe), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), and Timpani (Timp.). The vocal part is marked *P* and includes the lyrics: "di-sio! Voi lo sa-pe-te il ri-schio? Per chi non-ti-da-i-soe so sto-sa in hugo d'ai-ri in te-stamenti a la-sci-ti, pe". The orchestral part is marked *Meno* and *con Scordina*. The vocal part is marked *P* and *Arco* (arco) for the piano part.

Fig. 2

20. Carner, Mosco (1987): *Puccini*. Trad. Ariel Bignami. Buenos Aires, Javier Vergara Editor en Nadal García, Iciar (2009): «Gianni Schicchi de Giacomo Puccini: los semiomotivos», p. 82. Universidad de Zaragoza.



Fig. 3

Gracias a estas explicaciones y ejemplos en las Figuras 1 a 3, disponemos de un caso del cual nos es posible deducir múltiples utilidades gracias a las lecturas que se pueden extraer. Primera y más importante, que alude a la propia Teoría de la Superioridad, es el hecho de que la audiencia reconozca algo que los personajes no. Este caso hace las veces de referencia para nuestros objetivos, pero también de herramienta para imitar una situación similar, de ser requerida. Aunque no hay que ignorar el hecho de que aquellos integrantes de la audiencia que ya conozcan al menos una de las fuentes de *El Poema Olvidado* ya puede otorgar cierta sensación de «superioridad.»

Otra parte es el reconocimiento de una parte cómica a pesar de no hallarse en primera persona dentro de ella, como audiencia. Sin embargo, gracias a la contextualización que nos proporcionan Nadal, y Carner de forma citada, nos es posible comprender el objetivo de las tensiones y del texto que las acompaña, ya que conocemos ahora la intencionalidad del personaje envuelto en esta música.

2.4.2.2. Material derivado de la Teoría de la Incongruencia

Se puede reducir esta teoría a un sencillo enunciado: «observación de dos aspectos que no se corresponden en una asociación, pero que aceptamos que en este caso sí están asociados de alguna manera.»²¹ No hay razón para pensar que no pueda haber un tercer elemento discordante, pero independientemente de esto, el enunciado continúa: «Esto es así hasta que nos percatamos de que algo incongruente sucede, y es algo que simultáneamente aceptamos, de forma menor, como congruente.»²²

Fig. 4

En el ejemplo mostrado, dicha incongruencia se muestra en el último compás, donde se ejecuta un exagerado contraste dinámico de *pp* a *ff*. Sin embargo, para entender la construcción de este momento se ha de contemplar la preparación previa como una dilatación de aquello que acontece en el último compás; no a nivel de dinámica sino de técnica de ejecución instrumental. (Este aspecto es parejo a la oratoria en cuanto a técnicas de transmisión de narrativas: en este caso, una narrativa musical que cuenta con aspectos humorísticos.) Así, es comprobable que el efecto no es solo dado por la diferencia de volumen, sino por el uso de *staccati* en ese compás, que contrasta con los *tenuti* empleados al final de las semifrases/frases previas. Sin embargo, el aspecto técnico de las células de

21. Stokes, Samuel Howard (2013): *An original composition*, Symphony No. 1, «Eustace the Monk» and *compositional techniques used to elicit musical humor*, p. 74. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Traducción propia.

22. Stokes (2013:74). Traducción propia.

estas frases es ejecutado en su mayor parte por *staccati*: este hecho supone una dilatación de la técnica del último compás en los compases 1-7 y 9-15.

No obstante, para cumplir nuestros objetivos y hallar un material pre-compositivo, se ofrecerá una posibilidad alternativa de dilatación de este fragmento para su uso en *El Poema Olvidado*. He aquí la dilatación resultante, inspirada por este arquetípico momento del humor musical:



Fig. 5

2.4.2.3. Material derivado de la Teoría Computacional-Neuronal



Fig. 6

A diferencia del punto anterior y como forma de acercamiento de las teorías del humor musical a nuestra propia cultura -o lo que también es lo mismo, a la tradición musical europea- el fragmento musical aquí propuesto (Figura 6) nos muestra un ejemplo de progresión armónica diferente a la que se esperaría (Figura 7). Siendo este caso más breve que el anterior, nos brinda la ocasión de aplicar bajo un criterio más personal.



Fig. 7

Aplicando el mismo método de dilatación del ejemplo del apartado previo, obtendremos un resultado como el aquí presentado:



Fig. 8

Expuestos finalmente estos recursos, ahora se ha de detallar el objetivo conseguido de emular ciertos sonidos deseados en forma de música. Dichos audios son

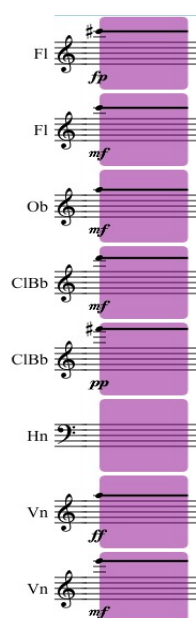


Fig. 9

provenientes de sonidos naturales provenientes de los graznidos y parloteos de las aves homónimas de sus poemas: cuervos y loros. Mediante el uso del software *Orchidea*, primeramente, se obtuvo un resultado aproximado al deseado (Figura 9).

A la izquierda se puede observar la forma original que lucía la transformación del audio del canto del cuervo a un formato instrumental, introduciendo previamente la instrumentación deseada para nuestra obra.

Con un tratamiento posterior condicionado por preferencias estilísticas y ciertamente personales, el

resultado previo fue mutado hasta adecuarlo a una forma más apta para nuestros propósitos. De esta forma, los sonidos de estas aves pasaron a lucir de la forma en que se puede observar en el ejemplo en la Figura 10, junto con el añadido de los *frullati* para acentuar la aspereza de los graznidos y parloteos.

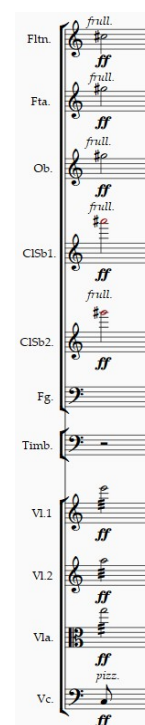


Fig. 10

Para concluir este apartado, han de ser aclaradas las razones teóricas del uso de estos recursos, por el lugar que ocupan en la música. Así pues, el razonamiento detrás de este

enfoque de desarrollo es muy determinado, concluido a raíz de la comprensión de las cuatro teorías del humor y del papel del éste como elemento musical:

Durante la fase de estudio de las teorías del humor en la disertación de Stokes (ver nota 1), tenía como propósito entablar asignaciones, visibilizadas como ejemplos musicales de notación, entre cada una de las teorías y un modo de representarlas de esa forma. No obstante, si empleaba dichos recursos como momentos puntuales en la narración musical²³, eso me evadiría de una cuestión que necesitaba de una descripción: ¿en qué consistiría la música entre dichos momentos?

Para responder esta pregunta, tomé de base el concepto de «enlace entre humor y risa», del cual Darwin hizo una descripción²⁴ (*«De la imaginación se dice a veces que es un cosquilleo de una idea ridícula; pero dicho cosquilleo de la mente es curiosamente análogo con el del cuerpo»*), otorgando al humor (emisor) metafóricamente la identidad del cuerpo orquestal y coral, y a la risa (receptor), la identidad del público, constituyendo así la música (vehículo informativo) un elemento al que otorgarle valores de procedencia instrumental-coral pero con fines comunicativo-humorísticos.

Debido a que el humor musical es un campo en continuo desarrollo²⁵, dada la subjetividad de éste y el pasar de los tiempos y de cambios estéticos, parecía factible el hecho de tomar referencias investigadas y llevar a cabo desarrollos creativos partiendo de dichas referencias. No obstante, este acto creativo no nace exclusivamente de los puntos que se indican, ya que, si observamos uno de los ejemplos más reconocidos de humor musical, el

23. Brendel, A. (1991), *Music sounded out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*, New York: Farrar Straus Giroux, p. 32, n. I en Casablanacas, Benet (2022), *El Humor en la Música*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 16

24. Darwin, C., Duchenne, O. and Cummings, M. (1872), *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*, London: John Murray, p. 199 en Stokes, Samuel, (2013), *An original composition, Symphony No. 1, "Eustace the Monk" and compositional techniques used to elicit musical humor*, Doctor of Philosophy, p. 88. Louisiana State University, School of Music

25. Ver nota 1

Andante de la Sinfonía ‘*Sorpresa*’ de Haydn, más allá de su momento explosivo *pp-ff*, lo que cuenta principalmente es que dicho momento está ejecutado con técnica *staccato*, y es esta técnica la forma en que se materializa la ejecución de las frases previas a este momento icónico. En otras palabras: así es como Haydn dilató la musicalidad de ese momento musical, valga la redundancia.

En el terreno de la obra que nos ocupa, *El Poema Olvidado*, el objetivo, pues, es dilucidar y desarrollar diversas formas de mutar momentos musicales equiparables al objeto sonoro *pp-ff* de la *Sorpresa* de Haydn. Apoyándonos sobre la concepción de Oscar Wilde sobre la dualidad psicológica entre risa y sonrisa²⁶, mediante este método es logable un «estado de humor» en el oyente durante el transcurso de una obra; si es un tipo de humor u otro, dependerá de qué teoría o recurso está, o están, siendo transmutados.

2.4.3. Resumen del proceso creativo realizado en *El Poema Olvidado*

La planificación de esta obra, desde un inicio, ha consistido en tomar de base un texto que también ha recibido un tratamiento de conceptualización similar. La razón es que dicho texto base no está tomado «al natural», sino que ha sido expuesto a modificaciones determinadas con el propósito de alcanzar dicha conceptualización, que se irá detallando.

Lo primordial, y que de hecho deja inferir una noción estructural de la obra, es que son dos los textos que han sido tomados de referencia, y éstos han sido combinados a modo de *collage*. Sin embargo hay una relación entre ambos textos, lo que permite que se conforme una unidad entre ellos. Estos textos son fragmentos de un famoso poema de Edgar Allan Poe, *El Cuervo*, y una parodia (de tantas) de dicho poema, escrita por el poeta español Jorge Llopis, *El Loro*. El nombre del *collage* resultante ha sido concretado como *El Poema Olvidado*.

26 Casablanco, Benet (2022), *El Humor en la Música*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 20

Esta combinación, de entre las diferentes posibilidades que podría suscitar su tratamiento artístico, entra en concordancia con la opción de explorar el humor y diferentes teorías de éste en su aplicación a la música. Concretamente, el humor musical con apoyo de texto, siendo el papel de éste un parámetro al cual dar crédito como elemento extra-musical. Por su origen gráfico, es más cercano a formas de tradición oral de humor, y por tanto, bajo esta condición, se ha considerado de interés cómo es capaz de influir en la forma y elaboraciones musicales.

Así pues, el primer paso tras la parte escrita ha sido estructurar la totalidad de la obra, en 10 minutos o menos, según la extensión y distribución de sus estrofas. Entre aquellas pertenecientes a *El Cuervo* y las propias de *El Loro*, esto supone una forma de definir ambientes, o más bien diferentes clases de decisiones para dichas partes. Cabe señalar esto ya que, por razones de origen, la «esencia» del *collage* resultante es más *Poe* que *Llopis*.

Otra razón, además de esta, es lo implícito de la Teoría de la Incongruencia, por el mero concepto de convergencia entre un poema y su parodia.

Otro elemento con inclinación a ser empleado en la elaboración musical es la extracción de elementos narrativos del propio texto y trazar una conversión de éstos hacia un equivalente en música. Tal ha sido el caso de los, digamos, protagonistas de ambos poemas, el cuervo por una parte, y el loro por la otra. Debido en parte al hecho de que los pájaros son animales asociados a la música por el timbre de su canto, esto nos da pie a trasladar dichas voces (o trinos) de sendas aves a la partitura (esta decisión es una referencia a uno de los métodos compositivos de O. Messiaen, quien también dedicó su investigación a emular sonidos de pájaros en sus obras). Mediante el uso de *Orchidea*, un software de reconocimiento de sonidos y traslación de éstos a notación musical, se realiza esta conversión. El lugar de empleo de estos sonidos, naturalmente, será en aquellas partes de *El Poema Olvidado* donde estos pájaros participen, comprendiendo este recurso, por una

parte, un elemento estructural, y por otra, un elemento músico-humorístico no relativo al uso de texto, pese a que sí tiene origen en este.

Respecto a la implementación de la Teoría de la Superioridad, más propia de la ópera debido a la relación entre los personajes y el público, su conversión en *El Poema Olvidado* viene dada, primeramente, por la presencia de los roles del narrador y de los coristas, quienes complementan la narración del primero. En segundo lugar, la concepción del texto base como una historia que está sucediendo, en tiempo real, ante nuestros ojos y oídos, será necesaria para imaginar una narrativa que está teniendo lugar en ella.

Comprendiendo esta premisa, el rol de compositor pasa, una vez más después de haber configurado el *collage*, a volver a ser un modificador. Transformando libremente el material base -el ahora denominado *El Poema Olvidado*-, se podría decidir en qué instancias los intérpretes vocales se verían influenciados por lo que están recitando, hasta el punto en que aquello que sea concebible como «reacción dramática» determinará esta clase de modificaciones en el propio texto (amén de que si dicha intencionalidad trasciende a intérpretes, directores, o también arreglistas, puede enriquecer la diversidad de formas bajo las cuales esta obra puede ser interpretada). Un ejemplo claro sería el compás 3, en el que el narrador se «equivocaría», comenzando a hablar en pleno silencio, cosa que no debía pasar. Sin embargo, cuando la música instrumental comienza, el narrador, en un acto de disimulo, también comienza a relatar finalmente lo que tenía que contar.

Uno a uno, estos son todos los elementos mayormente formales de esta obra. Todo cuanto restaría por incluir sería la implementación de recursos musicales aprendidos durante la etapa lectiva de los Estudios Superiores de Composición. Uno de los más destacables es, sin duda, el recurso de intertextualidad decidido para la obra, ya que se encuentra correlacionado con el final del texto y una alteración añadida sobre éste:

Tras la última mención a la difunta Leonora, esta vez el cuervo no responde con la frase original («¡Nunca más!») o la de la parodia («¡Chocolate!»), sino que se ha introducido que la nueva, breve y última frase del pájaro, con la que acabe el poema sea una que infiera humor negro, como si el personaje solitario que lamenta la pérdida de Leonora se encontrase en una pesadilla: una acentuación al ya suficientemente claustrofóbico escenario planteado por Poe. La frase en cuestión es una pregunta: «¿Quién es Leonora?», a la cual los coristas hacen eco de ella, sin cantar, meramente enunciando, pero repitiendo esta frase como si fueran loros. Como la otra ave. El ambiente cambia súbitamente, y el ensemble cita, para finalizar, la obra *Leonora obertura n° 3, Op 72b* de Beethoven, con ligeras variaciones armónicas y, por supuesto, tímbricas. Este fragmento va seguido de una explosión final bajo la forma de la emulación instrumental del sonido del parloteo del loro, descrita antes su obtención mediante el uso del software *Orchidea*.

Otros recursos utilizados han sido tales como el uso de música espectral o de técnicas extendidas entre todos los instrumentos del ensemble, salvo la percusión.

La estructura de la obra se ha visto supeditada a la del poema. La traducción de éste, específicamente las estrofas de *El Cuervo*, vienen de la mano de del afamado escritor argentino Julio Cortázar (*Rayuela, El Perseguidor y otros relatos*, etc.). La capacidad lírica de éste supone una experiencia que le permite trasladar al español la esencia ambiental y narrativa del poema original en inglés, con la diferencia de que la rima está omitida. Por esta razón, esta versión es considerada de verso libre, y por ello el desarrollo musical puede considerarse, como tal, a modo de retablos, o meramente un conjunto de piezas breves, pero unidas entre sí, junto con ciertos recursos musicales pertenecientes a ellas, no tanto a modo de eje central, rol que ya ocupa el narrador, sino como de recursos comunes.

Las disonancias supondrían uno de los dos elementos comunes de envergadura, siendo el uso de la 5ªD Si-Fa una de las disonancias más usadas. El otro elemento es la intencionada variabilidad entre dos *tempi* pausados, pero con lentitudes diferentes, para así potenciar la

sensación de intranquilidad que suscita Poe. Ambos aspectos contrastan con la intromisión de la armonicidad mediante la citación a la obertura *Leonora* de Beethoven al final de la obra, y con la velocidad mucho más acelerada de esta última parte.

2.4.4. Análisis

1) Compases 1 a 24

Carácter introductorio. Su elemento más reseñable es el uso de la 5ªD Si-Fa, la cual, junto con otras quintas del mismo tipo, será una sonoridad recurrente, unificadora.

El uso de técnicas extendidas, en relación a lo narrado, también otorga a este comienzo un carácter marcadamente programático. La razón de no mantener dicha inclinación a ello es una cuestión de balance, ya que progresivamente irán apareciendo elementos llamativos que se sumarán a la narración. Por consiguiente, la descripción del lugar donde se halla el protagonista es resaltada solo aquí; este propósito descriptivo irá virando hacia otros objetivos, puesto que no se ha considerado necesario que el espacio físico de la historia sea su máximo matiz, sino la ambientación y acontecimientos que suceden en torno a éste.

Por último, las escasas notas del oboe representan la ligera presencia de nuestro protagonista.



Fig. 11

Como no son sus acciones sino sus evocaciones las que son descritas y narradas, no se necesita más que esas pocas notas para reconocer su presencia. Un último apunte es que la instancia más particular de la narración es la ocurrida en el compás 16, donde sucede un

silencio instrumental pero no vocal. La forma en que se utiliza este silencio es con un fin de *timing* humorístico (Teoría Computacional-Neuronal), consistente en una participación del Narrador que, en un sentido teatral, parece haber actuado antes de tiempo y finge disimulo. Menos para la audiencia, claro (Teoría de la Superioridad). Como podrá observarse en dos puntos más adelante en la obra, estos silencios suponen un marcaje estructural en cuanto a lo narrativo. El resto del contenido musical girará en torno a estos puntos clave y culminará en ellos.

2) Compases 25 a 30 [Intersección]

Tras la introducción del propio protagonista y de la fuente de sus pesares, Leonora, la pieza continúa, acercándonos a la música que anticipa la llegada del último personaje que ha de entrar en escena. Supuestamente, el cuervo. Tanto el texto como la música tienen una función de transición, de ensanchamiento de lo que acaba de suceder, por lo que es de razonable uso la utilización de dilatación armónica, recurso basado en la utilización de progresiones armónicas con resultados armónicos inesperados (en lo que a expectativa sonora se refiere) en la *Sinfonía no. 1* de Prokofiev.

He aquí un ejemplo, siendo la primera imagen una reducción pianística de un fragmento de la sinfonía, y la segunda una utilización expandida del concepto en un fragmento de los compases 31-34:



The image shows a musical score for piano, measures 31-34. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The key signature is one sharp (F#). The score is written for piano (p) and includes a reduction of a fragment from Prokofiev's *Symphony No. 1*. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the notes: V, I, V7, (I), (IV), (I), V, I. The score features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents.

Maestoso J = 60

p *ff*

p *ff*

p

p

p

pp

pp

...terrores...
jamás antes sentidos.

Maestoso J = 60

arco

p

arco

p

p

pizz.

arco

p

Fig. 13

3) Compases 31 a 45

Tras la descripción del lugar de los hechos, que más que un lugar físico se va presintiendo más como un lugar mental del protagonista, esta parte narra un estado anímico de inquietud que, programáticamente, estaría representado por el bombo, cuya cadencia rítmica emula los latidos de corazón. Sin embargo, debido a que los aspectos relacionados con la descripción musical del protagonista han decrecido (además de que el texto narrado también ha de ser audible sin filtros muy densos), este aspecto pasa a ser más sutil, comparado con los efectos de técnicas extendidas al principio. El contorno musical filtra, pues, esto, y de forma más pronunciada cuando el coro, por primera vez, participa.

Fig. 14

Dado el discurso de la narración, esta es la primera instancia en que el protagonista habla en lugar de pensar, y se ha designado para el coro este momento en su entrada. De forma escalonada, no regular, las voces de los bajos, tenores y contraltos se van sucediendo, respectivamente. Se emplean disonancias, aunque no severas, que son dependientes del contorno de música espectral del sonido del Do que caracteriza esta parte entre los compases 37 y 44, que se repiten. Este fragmento termina con el segundo uso intencionado de silencio y humor a la vez, en el que el narrador repite exactamente lo mismo que ha dicho el coro, de forma más rápida y clara. Este sería un caso de uso de la Teoría Computacional-Neuronal.

4) Compases 46 a 70

Primer fragmento de empleo parcial de una melodía, interpretada por el violín, pero que se ve interrumpida por progresiones armónicas intercaladas ejecutadas por los instrumentos de viento. De esta forma, se sigue conservando un ambiente claustrofóbico, cerrado, pero este nuevo color musical empleado es utilizado para un cambio de personalidad total, ya que es el primer momento de *El Poema Olvidado* en el que su faceta de *collage* sale a relucir, porque cambia un material base por otro: nos trasladamos desde *El Cuervo* de E. A. Poe a *El Loro* de Jorge Llopis.

En paralelo con el comienzo de la obra, donde se partía textualmente de estrofas de *El Cuervo*, ahora, en esta parte, mediante la sustitución de este texto con el de su parodia, volvemos a emplear -pero de forma intencionalmente exagerada- timbres de técnicas extendidas. Esta algarabía trata de reflejar estos cambios descritos, además de anticipar la entrada del personaje narrativo-musical que nos falta: el loro, de su poema homónimo.

The musical score for measures 51-70 is presented in a multi-staff format. The woodwind section (Flute, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Bassoon) and the string section (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello) are shown. The percussion section includes a Timpani and a set of small bells (key clicks). The score features a variety of musical notations, including dynamic markings (ff, pp, mf, mp), articulation (accents, staccato), and performance instructions (e.g., 'key clicks', 'efecto percusivo'). The text 'La manija de la puerta gira, gira...' is written in a box, and the lyrics 'Me incorporo y en la helada y nada cómoda sendija... veo un loro.' are written in another box. The score is marked with a '51' at the beginning and a 'mp' dynamic marking in the percussion section.

Fig. 15

Tras la entrada de este último personaje junto con las palabras que pronuncia (expresadas por el coro), esta sección acaba con una disonancia más exagerada, de 2ªm. Sin embargo suena completamente aislada, en *fortissimo*, por dos violines, y la intención no es otra que llamar la atención sobre sí misma. En un sentido meta-narrativo, la intención del narrador consistiría en recitar únicamente *El Cuervo*, pero como al mismo tiempo éste es un personaje concebido como reaccionario a acontecimientos, cuando dicho poema se ve sustituido por una parodia del mismo, se transmite la sensación de que algo en esta obra no está resultando coherente, además de ser una situación descontrolada. Es por este hecho que esta sección es una representación de la Teoría de la Incongruencia. La fuerte disonancia de los violines es un efecto cuyo objetivo trata precisamente de traer de vuelta la congruencia perdida.

Llegados a este punto, cabe recordar que *El Poema Olvidado*, siendo su esencia más basada en Poe que en Llopis, trata de narrar estados de ánimo, y, en menor lugar, acontecimientos basados en acciones.

5) Compases 71 a 95

Continuando tras lo comentado en la parte anterior, el comienzo de este fragmento no indica que se trata solo de la Teoría de la Incongruencia, sino también de la Superioridad, aspecto que queda reflejado en la modificación realizada en el texto. Cuando el narrador dice «mas el Cuervo...» seguido de una interrupción de los bajos del coro, contestándole: «no el loro», transmite una sensación de vergüenza, como si lo que hubieran cantado al final de la parte anterior no hubiese sido intencionado.

En esta parte, nuevamente un fragmento ha sido introducido para ser entonado por el coro, esta vez en calidad de melodía, y en textura de melodía acompañada. Cuenta esta sección además con un final similar al de la parte anterior, pero naturalmente con menos sensación de crecimiento debido a la brevedad. No obstante, sigue transmitiéndose caos mediante las

interferencias finales entre los efectos instrumentales que simulan los graznidos y parloteos de las aves de los poemas, de cuervos y loros.

Fig. 16

Se ha de recordar una vez más que este tipo de efecto representa una confrontación entre qué estrofas han de recitarse a continuación, si las de uno u otro poema base, además de que esta confrontación adquiere carta de naturaleza por el mero hecho de que esta obra es un *collage*. De esta forma, esta suma de aspectos es interpretable como una lucha entre los propios elementos de la composición.

6) Compases 95 (elipsis) a 107 [Intersección]

La decisión de hacer de una elipsis el final de la sección anterior y esta que prosigue es también una decisión narrativa, ya que más que volver a repetir una simulación de

vergüenza por parte del coro (como al principio de la sección 5), esta vez se trata de transmitir la sensación de que se está intentando «corregir» la obra para seguir llevándola por los ambientes descritos por Poe, no por Llopis. De forma aparentemente conseguida, entonces, se vuelve durante estos compases a una sensación de cierta familiaridad, contrastada con el final de la narración, la cual ha sido ligeramente modificada con objetivo efectista. Además se remarca el final de la recitación de estrofas pertenecientes a Llopis, no habiendo ninguna más tras este punto. Musicalmente no hay nada reseñable más allá de señalar que la textura es de acompañamiento, aunque no junto con una melodía sino con la narración.

7) Compases 108 a 131

Sección que cuenta con la última parte de crecimiento de la obra. Aquí converge narración, entradas corales a modo de ambiente para la narración y el apoyo de la parte instrumental. Se trata de la última parte recitada de la obra, empleando estrofas de Poe. Pero, justo como al término de la parte previa, el final también se ve modificado. Dicha modificación repite, una vez más y por última vez, el uso de un silencio con fines humorísticos. Sin embargo, el contraste consiste en que, por lo que implica la selección de la frase escogida para la modificación del texto, se trata de un tipo de humor diferente, de corte macabro. Para incrementar esta sensación de desasosiego, el narrador no actúa como emisor, sino de receptor: es el coro, enunciando entre susurros, sin entonación lírica, quien emite la última frase: *¿Quién es Leonora?*



Fig. 17

Este fragmento, aunque no muy extenso, es el más se basa en un desarrollo monotemático, el cual es específicamente más apreciable, entre los diferentes elementos polifónicos, en la parte instrumental. A su vez, son breves las microsecciones de un solo compás (de 6/4 en el compás 115 y 7/4 en el compás 121 respectivamente), de intensidad instrumental entre las cuerdas, las que separan dichas partes monotemáticas.

8) Compases 132 a 148 [Coda]

Por un lado, es esta la única parte de empleo de música instrumental únicamente y, por otro, se basa en una citación casi literal de dos fragmentos breves de la obertura *Leonora* de Beethoven. Debido a estos dos hechos, esta coda es la encapsulación de contraste como concepto, pilar fundacional de la construcción de narrativas humorísticas. Sin embargo, el último timbre en el último compás es, una vez más, la emulación del parloteo del loro, dando a entender, narrativamente, que la parodia ha tenido la última palabra.

Composición de *El Poema Olvidado*, basado en textos de Poe y Llopis con propósito humorístico-musical

Respecto a la propia citación de la obertura *Leonora*, la única parte que no es fiel a la obra original es el uso del oboe para ejecutar un solo, en lugar del solo de trompeta. Además en dicho fragmento, los compases 135-136, cuentan con una ligera variante cromática.

The image displays a musical score for measures 144 through 147. The score is written for a full orchestra, with parts for Flute (Fltn.), Flute (Fta.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat 1 (ClSb1.), Clarinet in B-flat 2 (ClSb2.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timb.), Violin 1 (VL1), Violin 2 (VL2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a variety of musical textures, including melodic lines in the woodwinds and strings, and a prominent role for the Oboe in measure 147, marked with a 'f' (forte) and 'full' dynamic. The measures are numbered 144, 145, 146, and 147 at the top of the first staff.

Fig. 18

3. Conclusiones

1) La conclusión principal tras haber alcanzado este punto, casi finalizando, es que el enfoque establecido ha sido la forma más directa de entender la clase de música que es requerida para la comunicación humorística. Siendo el humor una cuestión abstracta a la par que personal, y sumado al hecho de que el humor musical aún es considerado un campo en desarrollo, haber trabajado en una obra que empleara un material tan sólido como un texto en el que apoyarse ha permitido que los conceptos que tratar (ambientes, personajes, contrastes, etc.) hayan sido, desde las más tempranas etapas de desarrollo, tangibles. Y es gracias a esta concreción que el discurso musical y la oratoria que organiza los elementos de dicho discurso ha sido, dada mi escasa experiencia tratando este campo, un importante referente en el que apoyarse.

Esta conclusión, además, conduce a pensar en otra: el potencial. Con el entendimiento adquirido respecto a esta forma de componer, ¿qué clase de ideas podrían configurarse reduciendo el componente textual y aumentando el instrumental? O incluso viceversa, con la vista puesta en corrientes más contemporáneas, hipotetizando sobre una obra que emplee aún mayor cantidad de texto, y una escasa cantidad de música instrumental (o de otros tipos, como la electrónica). Son campos de trabajo que considerar, valiosos por ese mero hecho; incluso no tendrían por qué estar ligados necesariamente al humor.

Respecto a esta conclusión, por último, ha de ser recordado que, sin importar la época, siempre nos encontramos en una constante búsqueda del lugar que ocupa la música en ella.

2) Otra conclusión, más personal, es sobre el acto de componer en sí. Componer lleva consigo el acto de experimentar, pero también el de jugar. La variedad de elementos con los que cuenta esta pieza para «jugar» ha sido encomiable, y me ha hecho considerar que, si componer es jugar, entonces componer en torno a una narrativa es jugar con un objetivo claro: una finalidad.

En mi contexto personal puedo afirmar que he tenido experiencias previas componiendo música en torno a historias, todas ellas de creación propia (un cuento infantil, una ópera y un ballet), pero la diferencia con *El Poema Olvidado* es que he tratado con materiales de creación ajena, no propia, y la dificultad que ello representa es que no eres dueño de los elementos que la caracterizan, por lo que la sensación de control del compositor sobre éstos puede verse reducida. Por ello considero una advertencia, respecto a este enfoque compositivo que emplea narrativas de gran tangibilidad en su ecuación, que se evalúe qué clase de composición se desea realizar. El auto-conocimiento de cada compositor es clave, y su experiencia, pero ante todo su curiosidad.

3) El lenguaje empleado a lo largo de las explicaciones creativas no ha sido completamente técnico en un sentido académico respecto a las enseñanzas de análisis y armonía en los Estudios Superiores de Música. Esto lo achaco a la visión que se tiene sobre estas materias como un conocimiento esencial de aprender, pero no esencial de emplear.

Este trabajo de investigación ha sido configurado de principio a fin basándome en intereses propios y tras la averiguación de cómo trasladar la música a éstos; este plan sigue presente en la forma de enfocar y exponer mis ideas en él, pero siempre manteniendo todo el respeto posible hacia la tradición, especialmente en los parámetros relacionados con la estructuración de una obra. Pienso que, tras ciertas dificultades tras retomar los estudios de música hace algunos años, llegar a una conclusión como esta lo considero motivacional para el «camino del compositor», como concepto e ideal profesional, y también de vida.

4. Bibliografía

4.1. Libros

BARKER, P. (2012) *Composición Vocal*. Fondo de Cultura Económica de España. 2012. ISBN: 978-607-16-0967-0

BAUDELAIRE, C. (1989) *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor.

BREGANTE, J. (2003) *Diccionario Espasa literatura española*, Madrid, Espasa.

CASABLANCAS, B. (2022). *El Humor en la música – Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg

CLIFTON, K. E. (1998). «L'Heure Espagnole»: *Genesis, sources, analysis*. Northwestern University.

CORTÁZAR, J. (1973) *Ensayos y Críticas*, Madrid, Alianza, 27

DRYMONITIS, A. *Live Coding Poetry: The narrative of code in a hybrid musical/poetic context*. Published online by Cambridge University Press

ERIKSEN, A. Ø. (2016). *A Taxonomy of Humor in Instrumental Music*, *Journal of Musicological Research*, 35:3, 233-263, DOI: 10.1080/01411896.2016.1193418

GILBERT, H. F. (1926, Enero). *Humor in music*. The Musical Quarterly, Vol. 12 (No. 1), pp. 40-55.

GRUNEBERG, R. *Humor in Music*. Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 30, No. 1 (Sep., 1969), pp. 122-125. International Phenomenological Society

GULLÓN, R. (1993) *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza.

GUSTAFSON, K. (2005). *Beyond the Mountain of Madness. A Look at the Shared Themes of Edgar Allan Poe and H.P. Lovecraft*. (C Essay) Luleå Tekniska Universitet, 5

HUEBNER, S. (2006, Noviembre). *Laughter. In Ravel's time*. Cambridge Opera Journal, Vol. 18 (No. 3)

HURON, D. (2004), *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition*, Evanston, Illinois

MARKULIN, G. (2024, Abril). *The Impact of Non-Lyrical Elements on Undergraduate Student's Lyric Interpretation*. Music Therapy Perspectives, Vol. 42 (No. 2), pp. 150-159.

PALMER, J. K. *Humorous Script Oppositions in Classical Instrumental Music*. ProQuest. Universidad de Alicante

SCHEIN, J. H. (1626). *Frisch auf, ihr Klosterbrüder*. Publicado en Studenten-Schmauß.

STOKES, SAMUEL. (2013). *An original composition, Symphony No. 1, «Eustace the Monk» and compositional techniques used to elicit musical humor*. Louisiana State University, School of Music.

Composición de *El Poema Olvidado*, basado en textos de Poe y Llopis con propósito humorístico-musical

ZHUKOV, K. (2012, Julio). *Interpersonal interactions in instrumental lessons: Teacher/student verbal and non-verbal behaviours*. Psychology of Music, Vol. 41 (No. 4), pp. 466-483.

4.2. Webgrafía

Jorge Llopis. (2024, 23 de agosto). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 14:02, marzo 27, 2025 desde https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jorge_Llopis&oldid=162032678.

Edgar Allan Poe. (2025, 27 de mayo). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 14:30, marzo 27, 2025 desde https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Edgar_Allan_Poe&oldid=167636175.

Monzó Seva, R. M. (s.f). *Jorge Llopis Establier*. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/12203/jorge-llopis-establier>. Real Academia de la Historia

4.3. Partituras

Fig. 1. - 3. [https://imslp.org/wiki/Gianni_Schicchi,_SC_88_\(Puccini,_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/Gianni_Schicchi,_SC_88_(Puccini,_Giacomo))

Fig. 4. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.94_in_G_major,_Hob.I:94_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.94_in_G_major,_Hob.I:94_(Haydn,_Joseph)) Transcripción del autor desde esta dirección web.

Fig. 5. Composición propia

Fig. 6. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.25_\(Prokofiev%2C_Sergey\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.25_(Prokofiev%2C_Sergey)) Transcripción del autor desde esta dirección web.

Fig. 7. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.25_\(Prokofiev%2C_Sergey\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.25_(Prokofiev%2C_Sergey)) Modificación del autor del original desde esta dirección web.

Fig. 8. Composición propia

Fig. 9. Interpretación de Orchidea sobre el graznido de un cuervo.

Fig. 10. Transcripción manual de la Fig. 9.

Fig. 11. Composición propia.

Fig. 12. Reducción pianística propia de la *Sinfonía no. 1* de Prokofiev. Ver Fig. 6.

Fig. 13. Composición propia aplicando una utilización expandida del concepto en un fragmento de los compases 31-34 de la *Sinfonía no. 1* de Prokofiev. Ver Fig. 6.

Fig. 14. Composición propia.

Fig. 15. Composición propia.

Fig. 16. Composición propia.

Fig. 17. Composición propia.

Fig. 18. Empleo de una cita musical sobre una composición propia.

4.4. Imágenes

En esta sección se relacionan los orígenes de las páginas web de donde se han recopilado las imágenes no correspondientes a partituras que aparecen en el texto.

Pie de foto

Semiología

Edgar Allan Poe

Jorge Llopis Establier

El cuervo

Las mil peores poesías de la
Lengua Castellana

Procedencia

<https://www.escuelaalfabeta.com/curso-de-semiologia/>

https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Edgar_Allan_Poe&oldid=167636175

https://www.editorialrenacimiento.com/autores/460__llopis-jorge

<https://fabiantodorovic.com/2013/11/07/el-cuervo-edgar-allan-poe/>

<https://www.amazon.es/LAS-PEORES-POESIAS-LENGUA-CASTELLANA/dp/8432063584>

Anexos

Anexo 1. Plantilla

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib 1

Clarinete en Sib 2

Fagot

Timbales

Bombo

Narrador (elemento solista)

Coro reducido:

- Contraltos (3-5 miembros)
- Tenores (3-5 miembros)
- Bajos (3-5 miembros)

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Anexo II: Leyenda



Esta notación significa, o bien efecto de *key clicks* si está escrito en instrumentos de viento, o bien como efecto percusivo sobre la madera si está escrito en las cuerdas.

Anexo III: El Poema Olvidado

El Poema Olvidado
para ensemble de cámara, coro reducido y narrador

D. Cánovas

Maestoso $\text{♩} = 90$

Maestoso $\text{♩} = 90$

Flautín *ff > mp* *key clicks*

Flauta *ff > mp* *key clicks*

Oboe *p* *key clicks*

Clarinete en Sib *key clicks*

Clarinete en Sib *key clicks*

Fagot *key clicks*

Timbales

Bombo

Contralto

Tenor

Bajo

Una vez, al filo de una lúgubre medianoche
mientras débil y cansado, en tristes reflexiones embebido,
cabeceando, casi dormido, oíase de súbito un leve golpe.

Violín I *pizz.* *p*

Violín II *pizz.* *p*

Viola

Violonchelo *non div.* *mf* *mp subito*

9

Fltn.

Fta.

CISb1.

CISb2.

Fg.

ff

... como si suavemente tocaran,
tocaran a la puerta de mi cuarto.
"Es —dije musitando— un visitante
tocando quedo a la puerta de mi cuarto."
(...)

Eso es todo,
y nada más."

¡Ah! Oh.
(El narrador creía que
debía continuar, pero disimula)

Vl.1

Vl.2

Vla.

Vc.

mf

arco

arco

ff

17

Fltn. *p*

Fta. *p*

ClSb1.

ClSb2.

Fg. *p*

*¡Ah! aquel lúcido recuerdo
de un gélido diciembre;
espectros de brazos moribundas
reflejados en el suelo;
angustia del deseo del nuevo día;
en vano encareciendo a mis libros
dieran regua a mi dolor.*

*Dolor por la pérdida de Leonora, la única,
virgen radiante, Leonora por los ángeles llamada.*

pizz.

pizz.

pizz.

arco

pizz.

24

Ob. *rit.*

ClSb1.

ClSb2.

Fg. *pizz.*

Aquí ya sin nombre, para siempre.

rit.

*Y el crujir triste, vago, escalofriante
de la seda de las cortinas rojas
llenábame de fantásticos...*

30 **Maestoso** $\text{♩} = 60$

Fln. *d* *ff*

Fta. *d* *ff*

Ob. *d*

ClSb1. *d*

ClSb2. *d*

Timb. *pp*

Bom. *pp*

... terrores...
jamás antes sentidos.

Maestoso $\text{♩} = 60$
arco

Vi.1 *d* *arco*

Vi.2 *d*

Vla. *d*

Vc. *pizz.* *d* *arco*

35

Fig. *mf*

Timb. *mp*

Bom. *p*

CAIto

Tn. *mp*

Bj. *mp*

Es un vi - si - tan - te
 Que - - - re - que - - re -

vi - si - tan - te
 De - be ser un

*Y ahora aquí, en pie,
 acallando el latido de mi corazón,
 vuelvo a repetir:*

VI.1

VI.2 *mp*

Vla. *pizz. mf*

Vc. *pizz. mf*

The musical score is for a piece titled 'El Poema Olvidado'. It features a variety of instruments including Flute (Fig.), Timpani (Timb.), Bongos (Bom.), Alto Saxophone (CAIto), Trumpet (Tn.), Bassoon (Bj.), Violins (VI.1, VI.2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also performance instructions like *pizz.* (pizzicato). The vocal parts have lyrics in Spanish, with a section where the conductor's instructions are written in a box: 'Y ahora aquí, en pie, acallando el latido de mi corazón, vuelvo a repetir:'. The score is numbered 35 at the top left.

40

C1Sb1.

C1Sb2.

Fg.

Timb.

Bom.

Calto

Tn.

Bb.

V1.1

V1.2

Vla.

Vc.

Quie re en - trar. Vi - si - tar. vi - si - tar. ah, re, re, en - trar. Pa - sar.

que a des - ho - ra vi - si - tan te que a des - ho - ra que re en - trar. Quie re en - trar.

a la puer - ta de mi cur - to que re En - trar.

45 Primo tempo $\text{♩} = 90$

Fltn. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$

Fta. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$

Ob. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$

ClSb1. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$

ClSb2. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$

Es un visitante a la puerta de mi cuarto queriendo entrar. Algún visitante que a deshora a mi cuarto quiere entrar.

Primo tempo $\text{♩} = 90$

Vi.1 mf

51

Fltn. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ key clicks

Fta. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ key clicks

Ob. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ key clicks

ClSb1. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ key clicks

ClSb2. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ key clicks

Fg. $ff > \text{pp}$ $ff > \text{pp}$ key clicks

Timb. mp

la manija de la puerta gira, gira...

Me incorporo, y en la helada y nada cómoda rendija... veo un loro.

efecto percusivo

efecto percusivo

arco mf

Vi.2 mf

Via. mf

Vc. mf

58

Fltn.

Fta.

Ob.

ClSb1.

ClSb2.

Fg.

Timb.

Vl.1

Vl.2

Vla.

Vc.

*Aquel pájaro precito,
que nació en el cacahué y el aguagate
derechito, derechito,
el maldito botarate,
se subió en un cortinón
color granate.*

64

Fltr.

Fta.

Ob.

ClSb1.

ClSb2.

Fg.

Timb.

C

Bj.

Vl.1

Vl.2

Vla.

Vc.

frullato

ff

frullato

ff

frullato

ff

frullato

ff

mf

¡Cho-co-la...!

mf

¡Cho-co-la...!

f

¡Cho-co-la...!

y dio un grito,
un pavoroso y torvo grito:

68 $\text{♩} = 60$

CLSB1. *ord.* *mf*

Timb. *p*

Tn. *f* Cho-co-lla - ¡te!

Bj. *p* (No el lo-ro.)

Más el cuervo...

Más el Cuervo, posado solitario en el sereno
Las palabras pronunció, como vertiendo
su alma sólo en esas palabras.

VI.1 $\text{♩} = 60$ *ff* *pp*

VI.2 *ff* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pizz.* *f*

77

Fltn. *ord.* *mf*

Fta. *ord.* *mf*

CLSB1. *ord.* *mf*

CLSB2. *ord.* *mf*

Fg. *mf*

CAIto

Tn. *mf* O - tros a - mi - gos se han i - do

Bj.

Nada más
dijo entonces;
No movió ni
una pluma.
Y entonces yo me dije,
apenas murmurando...:

VI.1

Composición de *El Poema Olvidado*, basado en textos de Poe y Llopis con propósito humorístico-musical

81

Fltn. *mf*

Flta. *mf*

Ob. *mf* *ord.*

ClSb1.

ClSb2.

Fg.

Timb.

CAIto *mf*
Ma - ña - na él tam - bién me de - ja - rá Na - ron.

Tn. *f*
an - tes. Na - ron.

Bj. *mf*
Co-mo tam-bién me g - ba - ño - na - ron mis

VL1 *f*

VL2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *arco*

Sonidos de cuervo y de loro

85

frullato

Fltn. *ff*

Fia. *frullato* *mf*

Ob. *frullato* *mf*

ClSb1. *frullato* *pp*

ClSb2. *frullato* *mf*

Fg.

Timb. *ff*

CAIto *ff*
Ran - zas. Cho - co, cho - co... cho-co-

Tn. *ff*
Ran - zas. Cho-co-la -

Bj. *ff*
es - pe - ran - zas.

Y entonces
dijo el pájaro:
"Nunca más..."

(sonora
respiración
del coro)

Vi.1 *mf* *ppp*

Vi.2 *ff* *ppp*

Vla. *ff* *ppp*

Vc. *ff*

91 rit. ord. frullato $\text{♩} = 60$

Fltn. ff

Fta. ff

Ob. ff

ClSb1. ff (frull.)

ClSb2. $f < ff$

CAalto
la - - - te - - - ¡cho-co-la- te!

Tn.
te - - - ¡cho-co-la- te!

Bj.
Cho-co - la - te ¡cho-co-la- te!

Dirigime al ave impia
-disculpá que mis anhelos no recate-
y le dije: "Por mi tia
... Rosalía Cabariate,
que no sé si lo que has dicho
es un dislate".

Mas el pájaro, obstinado,
repetía:

VI.1 ff $\text{♩} = 60$ pizz. p

VI.2 ff pizz. p

Vla. ff p

Vc. ff p

104

Fltn.

Fta.

Ob.

Clsb1.

Clsb2.

Fg.

Timb.

CAlto

(sonora respiración del coro) (sonora respiración del coro)

(Con voz de loro) ¡No me mate!

(Con voz de loro) ¡No me mate!

Aquel lícido recuerdo de un gélido diciembre...

V.L1

V.L2

Vla.

Vc.

111

Fltn.

Fta.

Ob.

ClsB1.

ClsB2.

Fg.

Timb.

CAlto

Tn.

Bj.

Vl.1

Vl.2

Vla.

Vc.

mf

f

ord.

mf

f

mf

f

ff

p

arco

ff

Es - pec - tros de bra-sas mo-ri-bun-das re-fle-ja-das en el sue - lo

¡Ah!

116 *ord.*

Fltn. *ord.*

Fta. *ord.*

Ob.

ClSb1.

ClSb2.

Fg.

Timb.

CAalto

Tn.

Bj.

ff *f* *pizz.* *ff* *pizz.*

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

mf

Oh

Ah

(Alargando la primera "a" de Angustia)
Angustia del deseo del nuevo día; en vano encareciendo
a mis libros dieran tregua a mi dolor.

121

Fltn.

ClSb1.

Fg.

CAalto

¡Dolor ...!
... por la pérdida de Leonora, la única,
virgen radiante, Leonora por los ángeles llamada.

A-qui ya sin nom-bre

VI1

VI2

Vla.

Vc.

pizz.

mf

mf

arco

f

pizz.

mf

mf

mf

mf

125

Fltn.

Fg.

Timb.

CAalto

Tn.

pa - ra siem-pre. Siem-pre Siem-pre

“¿Quién es Leonora?”

¡Apura, oh, apura este dulce nepente
y olvida a tu ausente Leonora!”
Y el Cuervo dijo:

VI1

VI2

Vla.

Vc.

arco

arco

arco

arco

131 **Maestoso** $\text{♩} = 90$

Ob. *libre*
f

Bom. *mf*
"¿Quién es Leonora?"

CAlt. "¿Quién es Leonora?"

Tn. "¿Quién es Leonora?"

Bj. "¿Quién es Leonora?"

Maestoso $\text{♩} = 90$

VL1 *fp*

VL2 *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

138 Presto $\text{♩} = 240$

Fltn. *ff*

Fta. *ff*

Ob. *ff*

ClSb1. *ff*

Fg. *ff*

Timb. *ff*

143

Fltn. *frull.*

Fta. *frull.*

Ob. *frull.*

ClSb1. *frull.*

ClSb2. *frull.*

Fg. *frull.*

Timb. *frull.*

VI.1 *frull.*

VI.2 *frull.*

Vla. *frull.*

Vc. *pizz.*

The image displays a musical score for a full orchestra, specifically measures 138 to 143. The score is written for various instruments including Flute (Fltn.), Flute (Fta.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (ClSb1.), Clarinet in B-flat (ClSb2.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timb.), Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 240 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score begins at measure 138 with a double bar line and a repeat sign. The first system of staves (Fltn. to Timb.) shows a forte (ff) dynamic. The second system (VI.1 to Vc.) also shows a forte (ff) dynamic. The third system (Fltn. to Vc.) shows a 'frull.' (trill) dynamic. The score ends at measure 143 with a double bar line and a repeat sign.