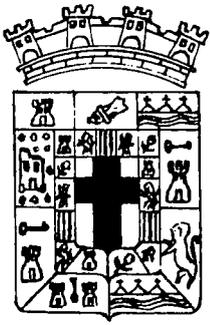


LOS POETAS ANDALUCES ANTE LOS COMPOSITORES HISPANOAMERICANOS

Enrique Sánchez Pedrote



ALMERIA



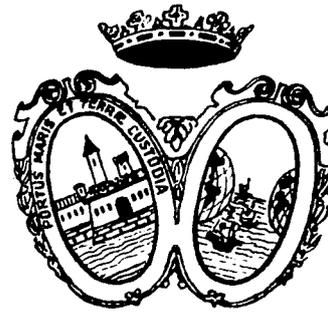
CADIZ



CORDOBA



GRANADA



HUELVA



JAEN



MALAGA



SEVILLA

Este trabajo viene a ser como un resultado de las investigaciones, publicadas o no, sobre la música española y sus relaciones con Hispanoamérica, así como los motivos de inspiración hispánica que muchas veces han informado la labor de los compositores del otro lado del Atlántico.

Uno de los recientes estudios que acometí sobre «La música española y la generación del 27» tocaba, aunque fuera de manera tangencial, estas fructíferas relaciones de los músicos de Hispanoamérica —los que por las circunstancias determinantes del exilio, causado por la Guerra Civil española se afincaron en aquellas tierras— con el fenómeno poético que producirá en nuestro país un movimiento literario de tal categoría que habrá de ser comparado, en más de una ocasión, con un segundo Siglo de Oro de la poesía española. Contrastaba el carácter eminentemente musical de aquellos poetas nacidos muy a finales del siglo XIX o primeros del XX, con los escritores de generaciones anteriores, especialmente los de la «generación del 98». Sobre este tema concreto puede consultarse el trabajo aparecido en la Revista «Estudios Americanos»¹.

No es el momento de analizar las causas socioculturales que hubieron de informar esta divergencia entre ambos grupos. Nos conformaremos con señalar el hecho con el fin de adentrarnos en el tema esencial de la presente ponencia. Dos de aquellos grandes poetas van a ser los principales destinatarios de las mejores páginas musicales de compositores hispanoamericanos de nuestros días. Al comprobar la especial circunstancia de tratarse, precisamente, de dos andaluces, la motivación de este estudio estaba profundamente justificada, ya que habíamos de circunscribir el mismo a la temática sobre autores andaluces. Hemos querido referirnos a Federico García Lorca y Rafael Alberti, como principales autores de poesías inspiradoras de las páginas a que luego aludiremos; pero no puede olvidarse que otro andaluz —y sevillano—, Luis Cernuda, se veía muy ligado a este mundo mágico de los sonidos, cuando nos decía en su obra «Ocnos» (en el apartado sobre «La música»):

«Pero a la música hay que aproximarse
con mayor pureza, y sólo desear en ella
lo que ella puede darnos: embeleso
contemplativo. En un rincón de la sala,
fijos los ojos en un punto luminoso,
quedaba absorto escuchándola, tal quien
contempla el mar. Su armonioso ir
y venir, su centelleo multiforme, eran tal
ola que desalojase las almas de los hombres.
Y tal ola que nos alzara desde la
vida a la muerte, era dulce perderse
en ella, acunándonos hacia la región
última del olvido».

Esta amistad de músicos y poetas va a desarrollarse en el exilio americano de los intelectuales españoles, donde el mismo Cernuda nos habla —en «Poesía y Literatura»— de la simpatía que sintió hacia el trabajo del gran crítico y compositor español Adolfo Salazar, durante su convivencia en México. Nadie ha sabido hablar de la desaparición de este gran crítico y musicólogo español, en aquellas lejanas tierras, como Cernuda que, tras haber trazado la semblanza, nos dice, refiriéndose a los tristes momentos de la despedida definitiva, lo siguiente: «Como Lorca (pocos como él hubieran podido trazar una figura real de Federico García Lorca, de quien fue amigo antiguo e íntimo) Salazar se sintió siempre atraído por la juventud y nunca perdió la suya, de espíritu, que subsistió siempre en él, a través de los años,

como un hálito. Por eso, al encaminarme al lugar donde descansaba su cuerpo y donde habían de reunirse con él, por última vez, sus amigos y conocidos, al cruzar en la calle una de esas criaturas cuya juventud radiante y recién abierta las confiere encanto igual al de una flor, me sentí tentado de acercarme y pedirle que viniera conmigo a decir adiós a Adolfo Salazar con el tributo de su hermosura juvenil, apenas diferente al florido que en tales circunstancias se acostumbra».

En alguna ocasión hemos aludido a la importante resonancia que la música española, o más bien, los temas hispánicos ejercieron sobre determinados compositores del oeste americano, tales como Meredith Wilson, Grant Still, MacDonald, para citar a la abundante literatura sinfónica que había brotado de estos autores². Gran parte de la producción liederística desarrollada por grandes compositores hispanoamericanos tendrán, como base la riquísima lírica de la «Generación del 27», tan ligada al movimiento poético andaluz; porque no hay que olvidar que de Málaga eran Prados y Altolaguirre; Alberti, de Cádiz; Federico García Lorca, de Granada; Cernuda, de Sevilla y Buendía, de Huelva.

Poetas andaluces y compositores americanos

«Huellas españolas en la música vocal de América» se titula el trabajo que nos sirvió de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, el 19 de noviembre de 1966³. Sobre texto de Federico García Lorca fue escrita una partitura, en un solo acto, por Paul Bowles, discípulo de Thompson, autor nacido en Nueva York, en 1911 y muy ecléctico en sus conceptos musicales que le llevan desde sus aficiones y atracción por el dadaísmo y el jazz, hasta el delicado neoclasicismo de Eric Satie. La producción lleva por título «The Wind remains», escrita en 1943.

Un tanto se aparta también de nuestro tema, aunque sea mencionarlo de pasada una alusión precisa, la música incidental compuesta por Samuel L. M. Barlow, para la obra escénica «María Rosa», del poeta catalán Angel Guimerá. De tema español, por su personaje, es la ópera «María Malibrán», en tres actos, de Robert Russel Bennet, compuesta en el año 1935⁴.

El norteamericano Wells Hively, compone sobre dos hermosas poesías de Antonio Machado «Guitarra» y «La primavera ha venido»— sendas creaciones, a la manera del lied. Este pianista y compositor californiano estudió en París, Bruselas y Nueva York. Es miembro de la American Composers Alliance neoyorkina. El tema español también aflora en su producción «Junípero Serra», de cuyo libreto es autor el mismo Hively, estrenada en Bruselas en junio de 1954. Dentro de los autores españoles que inspiraron a los músicos de América, podemos citar a García Lorca, cuyo «Romance de la luna, luna» para soprano y orquesta, sirve de motivo al propio Hively.

Podemos mencionar dos factores en la presencia española en la música vocal de aquellas tierras: la raíz cultural y étnica ya muy estudiadas y la influencia ejercida por muy diversos artistas de nuestra nacionalidad que pasaron a residir al otro lado del océano. En nuestro siglo y por causas muy diversas, pasan a América una serie de compositores que, de forma permanente, alimentan la presencia española. Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Casal Chapí —nieto del autor de «La Revoltosa»—, J. Pahissa, Villalba-Muñoz y Falla, en fechas relativamente recientes; José Gil, Cesar Nieto, Joaquín Nin y su hijo, homónimo, así como Julián Orbón, en otras más lejanas, viven o vivieron gran parte de su vida en la América española.

En México, como en otros países hispanoamericanos, surge el nacionalismo musical cuando madura la investigación sobre su música popular. Desde la figura clave de Manuel M. Ponce, sucede lo que acertadamente asegura Mayer-Serra: «Se convencen los compositores mexicanos de que el camino de la universalización de un estilo nacional no parte de escrituras y técnicas ajenas... sino de la cultura musical de su propia tierra, utilizada como materia prima y elaborada en los recursos técnicos universales de la obra»⁵.

En el país mexicano el mestizaje tiene su mejor y más alta representación. Este fenómeno cultural se aprecia en muy diversas manifestaciones artísticas, como la pintura (Orozco, Rivera, Siqueiros) y no había de ser una excepción la música, en tal fenómeno de antropología cultural. Tras Ponce y Rolón —el alumno de Nadia Boulanger y Paul Dukas— surge la obra de Carlos Chaves y Silvestre Revueltas. El segundo está más dentro de ese propósito que guía nuestra ponencia, Slonimsky le llamó «el moderno mexicanista de la música»⁶. Silvestre Revueltas fue violinista, director y activo ejecutante, que viaja por España en el período de apogeo de la «generación del 27». De aquí, probablemente, su notable vinculación a nuestro país. Sus «Siete canciones», con letra de Federico García Lorca, encierran el delicado sentimiento que siempre caracterizó a este compositor, especialmente, cuando se refería a los temas infantiles. No olvidemos aquellos títulos tan expresivos de algunas de sus páginas («Renacuajo paseador» o «Dúo para pato y canario»).

Aunque de época muy posterior a la generación ya mencionada, estéticamente se encuentra muy ligado a los poetas españoles y al movimiento musical de los años 30, el notable compositor veracruzano Salvador Moreno. Hijo de españoles, es la gran figura del liederismo de vanguardia en Hispanoamérica. Su piano en el acompañamiento es de una maravillosa y notable sencillez, que entronca con la mejor tradición de los autores de este género en el siglo xx. El acompañamiento pianístico de un Debussy, de un Ravel o de un Manuel de Falla, en sus «Siete canciones españolas», pueden ser, tal vez, el antecedente más claro de la forma de tratar sus páginas para voz y piano en este músico. Es posible que en muy escasas ocasiones un acompañamiento tan simple, arroje y ambiente de forma tan completa la voz y el más profundo sentido poético de las estrofas.

Salvador Moreno crea una serie de partituras inolvidables sobre admirables textos de Federico García Lorca, además de la que compone sobre poesía del malagueño y miembro de la «generación del 27», Emilio Prados, «Una paloma». Tal poesía surge de la musa jaranera y discreta, a un tiempo, del poeta de Málaga. Se ve que bebe en las mismas graciosas fuentes que sus contemporáneos Lorca y Alberti:»

«Palomilla voladora,
vuela
y torna.
¿Dónde vas tan de mañana?
Vuela y torna
¿Adónde vas con el frío
sobre la espada del río?

Aparte las canciones que se reproducen en sus textos musicales y comentan en esta ponencia, Salvador Moreno escribe sobre «La canción del naranjo seco», «Alba», que constituyen un ciclo completo y hermosísimo, perfectamente ajustado a la musa inspiradora de Lorca. Como puede apreciarse en la «Canción del jinete», la partitura comienza y termina con la voz de la soprano, sin acompañamiento, «como de lejos». El recurso logra ambientar la tristeza desgarrada de la canción, al sugerirnos la voz, en los dos versos temáticos, el conocido «Córdoba —lejana y sola—». Siguen los compases del piano aludiendo el monótono caminar

o galopar del caballo. También es destacable el desgarrado «¡Ay, que camino tan largo!» encomendado a la soprano en solo, como los otros momentos culminantes del poema.

La «Canción del naranjo seco» tiene un hermoso subrayado en el acompañamiento de los primeros versos («Leñador, córtame la sombra...») donde el bordón del piano semeja los golpes duros del hacha en una especie de «ostinato», que habrá de repetirse en otros pasajes para dar vida a la poesía lorquiana. En «Verlaine» unos compases iniciales del piano nos introducen en un delicado mundo musical del «lied» (¿Quizás, muy adecuado a la mentalidad francesa?), que parece flotar a través de una escritura bella y simple que envuelve esta obra, la cual parece aproximarnos al ideal de la música más pura, respondiendo a unos versos tan refinados como próximos a la estética de una poesía del mismo corte, que en esta canción de Lorca se encuentra totalmente alejada del desgarramiento de las anteriores:

«La canción,
que nunca diré,
se ha dormido en mis labios.
La canción,
que nunca diré...»

«Canción tonta» encierra un drama íntimo, matizado por una triste dulzura, donde el compositor ha sabido captar toda la comprensiva postura del dolor de la madre hacia su hijo: «Mamá, —Yo quiero ser de plata...»

Si nos fijamos en otros ámbitos culturales de Hispanoamérica, la Argentina nos refleja, inequívocamente, su antropología cultural, más criolla que mestiza, en los frutos artísticos que culminan en sus logros más felices del siglo xx. Juan José Castro, —hermano de los también celebrados músicos José María y Washington— estudió piano y violín, aparte de su dedicación casi exclusiva a la tarea de compositor. Becado en Europa, se somete al severo y rígido aprendizaje de la «Schola Cantorum» parisina dirigida por Vicente D'Indy. Castro, según nos afirma algún historiador de la música hispanoamericana, se nos muestra «versátil y prolífico». Salvo de ópera ha hecho incursiones en todos los géneros. En la cuarta década de nuestro siglo se siente tentado, como tantos otros de los autores de aquel continente, por el tema de las canciones de García Lorca, sobre textos del cual escribe seis.

Un tanto fuera de nuestro tema, pero en indudable vinculación con cuanto aquí hemos dicho, puede mencionarse la tarea de un compositor veintitrés años anterior a Castro, Constantino Gaito, de formación italiana y fundador de un conservatorio en El Plata, que lleva su nombre. Este músico estrenó en el teatro Colón de Buenos Aires, el año 1940, un oratorio sobre el famoso apóstol de los indios, el español San Francisco Solano; en él se combinan melodías gregorianas con el folklore nativo, en un lenguaje armónicamente complejo.

Carlos Guastavino, es compositor destacado de las jóvenes generaciones argentinas que habían de florecer poco antes de la Segunda Guerra Mundial. Nacido en Santa Fe en 1914 estudia una carrera tan lejana a la música como es la Ingeniería Química; pero le atrae la práctica del piano y marcha a Buenos Aires donde recibe lecciones de composición. Guastavino dedica su actividad principalmente a la música vocal y en su haber se cuentan casi un centenar de canciones a la manera de los «lieder», matizados por un profundo sentido telúrico. La larga estancia del poeta español y andaluz, Rafael Alberti, en su patria, le lleva a componer hermosas partituras sobre los versos del poeta portugués. La «Nana del niño malo», donde el mejor Alberti marinerero se nos hace patente, es una de ellas:

«¡A la mar, si no duermes,
que viene el viento!
Ya en las grutas marinas
ladran sus perros.»

además de la que se incluye en esta ponencia, «Se equivocó la paloma». Carlos Guastavino ha sabido recoger toda la gracia volátil y sutilísima del ave, con esa alegría, eminentemente gaditana del autor de los hermosos versos:

«Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.
Por ir al norte, fue al sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.
Creyó que el mar era el cielo,
que la noche, la mañana.
Se equivocaba.
Que las estrellas, rocío;
que la calor, la nevada.
Se equivocaba.
Que tu falda era tu blusa;
que tu corazón, su casa.
Se equivocaba.
(Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de un rama).

Rodolfo Halffter, el mayor de la generación de ilustres compositores españoles, no puede considerarse como enmarcado en el cuadro de compositores hispanoamericanos que aquí hemos venido estudiando. Sin embargo, por su larga permanencia en México —se traslada a aquel país al terminar la Guerra Civil Española, en 1939— lo más interesante y maduro de la obra de Rodolfo Halffter viene a desarrollarse en aquellas tierras hispanoamericanas. Una muy detallada referencia de la actividad e importantes cargos por él desempeñados en la otra orilla, nos la da su biógrafo Iglesias⁷. Lógicamente, estas cuatro décadas bien cumplidas dejan una impronta muy estimable en la estética, ambiente y desarrollo de su música en el período de madurez. Por esta circunstancia hay que hacer mención especial de las partituras que dedica a Rafael Alberti, sobre texto de su «Marinero en tierra». En esta obra se manifiesta una honda raíz española —yo afirmaré que más bien de tipo meridional, con profundo acento andaluz, exquisitamente depurado—, muy particularmente en «Casadita» y «Gimiendo por ver el mar»:

«Gimiendo por ver el mar,
un marinerito en tierra
iza al aire este lamento:
¡Ay, mi blusa marinera!
Siempre me la inflaba el viento
al divisar la escollera.»

Juan Ramón y la música hispanoamericana

Era lógico que el *Andaluz Universal*, tanto por su fama en ambos continentes como por su permanencia en los países hispánicos, ofreciera una gran ocasión a los compositores de aquel lado del océano para espigar en su obra los poemas que pudieran inspirarle los «*lidier*» de estructura y estética nuevas.

El cubano Harold Gramtges, nacido en 1918, fue alumno de Roldán y Ardévol, formando parte del grupo de «*Renovación Musical*». Se mantiene dentro de una mentalidad clásico-romántica, habiendo escrito música de varios géneros, para orquesta, para piano y para voz. La mentalidad estética de este autor — que así mismo recibió lecciones, en el verano de 1942, en la *Berkshire Academy* de los Estados Unidos, con Aaron Copland no sufrió «el agregado de elementos del folklore»⁸. A él se debe «*Canciones corales sobre temas juanramonianos*».

Otra alumna de José Ardévol, cubana nacida en 1910, también perteneciente al «*Grupo de Renovación Musical*» de La Habana, Gisela Hernández Gonzalo, se siente atraída por el tema juanramoniano. No era extraño en una compositora que cultiva, preferentemente, la música coral, esta predilección. A poesías del poeta de Moguer dedica «*Dos coros a tres y cinco voces*». Gisela Hernández está encuadrada en una estética más bien tradicional, que se inclina al estilo neoclásico.

Oscar Lorenzo Fernández, terminó sus estudios secundarios pensando seguir — como hiciera por poco tiempo nuestro Joaquín Turina — los de Medicina. Bien era cierto que de una manera intuitiva procuraba transmitir, por medio del piano, aires y composiciones cuyo contenido él mismo no sabía exactamente clasificar⁹. Las primeras lecciones las recibe de su hermana, estudiante de piano, sin que en su juventud pensara dedicarse atraído por esta disciplina artística, que aprende con Oswald, Braga y Nascimento. Este autor brasileño de la primera mitad del siglo xx, representa un nacionalismo avanzado, cuyas conexiones con el gran Villalobos le sitúan en el primer plano de la música hispanoamericana de nuestro tiempo. La varia e interesante producción de este genial músico brasileño aporta su homenaje a la obra de Juan Ramón Jiménez, trazando unas «*Canciones*» para voz y piano, sobre texto del mismo.

Nos queda por reseñar, en esta sucinta mención de la música vocal hispanoamericana sobre textos de poetas andaluces, la alusión al compositor mexicano Daniel Ayala, uno de los preclaros frutos del mestizaje hispanoyucateco de aquella nación, que estudia violín y composición en México. Fue alumno de Silvestre Revueltas, así mismo tan ligado a la poesía española del 27. Violinista y director, ejerce la composición musical sobre la base de los modos y ritmos ancestrales de la civilización maya — la espléndida cultura precolombina de la península del Yucatán, tan fundamental en las investigaciones sobre todo fenómeno antropológico-cultural relativo a la cultura mexicana —, con un tratamiento plenamente sometido a la moderna técnica. Según nos cuenta Slonimsky¹⁰ «su música ha sido descrita como el alma nueva de las cosas viejas». También se siente vinculado a Carlos Chávez, insertándose en el «*Grupo de los cuatro*». Debemos destacar que su atracción hacia los versos de Juan Ramón son anteriores a la vinculación que este poeta mantuvo con América en los últimos años de su existencia, prueba de ello es que las «*Cuatro canciones*», para voz y piano, de Ayala, sobre textos del gran moguerense, están fechadas en el año 1936.

No queremos terminar este trabajo sin transcribir un párrafo del estudio, ya mencionado, «*Huellas españolas en la música vocal de América*»:

«El alma de nuestro pueblo está bien presente aún en muchas otras manifestaciones de la música vocal, aunque la inspiración inmediata — poética o musical — no venga directamente de la vieja España. A cada paso, en cada momento, aflora a la pluma o a los labios de los hijos del viejo solar hispánico lo íntimamente nuestro. Recuerdo (entre las mejores sorpresas

de nuestra vida), que allá en el Londres brumoso y lejano leíamos un libro de poesías hispano-americanas, en el Instituto Hudson. Entre ellas, brotó como un viejo y nostálgico grito de la remota Andalucía, la estrofa del venezolano Andrés Bello:

No sé si me olvidarás,
ni si es amor este miedo.
Yo sólo sé que te vas;
yo sólo sé, que me quedo.

Como en estos cuatro versos, encontramos muchas veces el intenso latir de nuestro más íntimo ser, en la hermosa cadencia de un cantar americano».

NOTAS

1. Revista «Estudios Americanos». C. S. I. C., n.º 11, Sevilla, 1952, «*La música española y la generación del 98*».
2. *Mundo Hispánico*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica.
3. Discurso de recepción publicado en el Boletín de Bellas Artes de dicha Academia. Sevilla, 1974.
4. Para las alusiones a la música americana de tema español puede consultarse «*Composers in America*». Claire R. Reis, Nueva York, 1947.
5. «*Música y músicos de Latino-América*». Mayer Serra, México, 1947, (2 vols.).
6. «*La música de América latina*». Nicolás Slonimsky. Librería y Editorial «El Ateneo», Buenos Aires, 1947.
7. «*Rodolfo Halffter. Su obra para piano*». Antonio Iglesias. Editorial Alpuerto, Madrid, 1979.
8. Ob. cit.
9. «*Historia da Música Brasileira*». Renato Almeida. Río de Janeiro, 1942, (2.ª edición).
10. Ob. cit., pp. 262-3.

Canción de jinete

Poema de FEDERICO GARCIA LORCA

Música de SALVADOR MORENO

Lento $\text{♩} = 60$
p como de lejos

Allegro $\text{♩} = 120$

Cór - do - ba. Le - ja - na y so - la.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in 2/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 60 beats per minute. The piano accompaniment starts with a galloping rhythm in the left hand. The tempo changes to 'Allegro' (120 beats per minute) after the first system. The piano part features a galloping rhythm in the left hand. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *sfz*.

En la canción de Lorca, la voz señala el comienzo y final sin el acompañamiento del piano, casi como un eco nostálgico, que el compositor subraya, anotando: «como de lejos». El piano acompaña en los primeros compases, marcando en la mano izquierda el galopar del caballo.

a María de Pini de Chrestia

SE EQUIVOCÓ LA PALOMA...

Poesía de
RAFAEL ALBERTI

Música de
CARLOS GUASTAVINO

ALLEGRETTO ($\text{♩} = 108$).

CANTO

PIANO

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'ALLEGRETTO' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *legato* marking. The vocal line enters in the first measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamics such as *mf*, *dim.*, and *p*.

mf *dim.* *p*

legato

Se-e-qui-vo - có la pa - lo - ma. Se-e-qui-vo - ca - ba.

Por ir al nor-te, fue al sur. — Cre-yó que el tri-go e-ra a - gua. Se-e-qui-vo -

ca - ba. Cre-yó que el mar e-ra el cie - lo, que la no - che, la ma-

C. Guastavino adopta en el ritmo de esta canción el alegre ir y venir, con paso breve, dentro de un ritmo ternario muy adecuado para tal finalidad, el caminar de la paloma. Es, sin duda, una de las obras maestras del «lied» contemporáneo en Hispanoamérica.

Canción tonta

Poema de FEDERICO GARCIA LORCA

Música de SALVADOR MORENO

Poco mosso (♩ = 88)

Ma - má yo

quie-ro ser de pla - ta Hi - jo, ten - drás mu - cho

«La canción tonta» de Lorca, en este «lied» de Salvador Moreno, muestra una simplicidad armónica que resalta el encanto del niño deficiente, en el diálogo absurdo con su madre.

a María de Pini de Chrestia

SE EQUIVOCÓ LA PALOMA...

Poesía de
RAFAEL ALBERTI

Música de
CARLOS GUASTAVINO

ALLEGRETTO (♩=108).

CANTO

PIANO

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of ALLEGRETTO (♩=108). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and a legato articulation. The vocal line enters in the second measure. The lyrics are: "Se-e-qui-vo - có la pa - lo - ma. Se-e-qui-vo - ca - ba. Por ir al nor-te, fue al sur. — Cre-yó que el tri-ge - te era a - gua. Se-e-qui-vo - ra - ba. Cre-yó que el mar e-ra el cie - lo, que la no - che, la ma-". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand, with dynamics ranging from mf to p.

C. Guastavino adopta en el ritmo de esta canción el alegre ir y venir, con paso breve, dentro de un ritmo ternario muy adecuado para tal finalidad, el caminar de la paloma. Es, sin duda, una de las obras maestras del «lied» contemporáneo en Hispanoamérica.