

Las canciones op. 27 de Antonio Torrandell: una sonoridad abierta a Europa en la música mallorquina de principios del siglo XX

María Encina Cortizo

Resumen. *Las canciones op. 27 de Antonio Torrandell: una sonoridad abierta a Europa en la música mallorquina de principios del siglo XX*

Precedida de una cuidada aproximación biográfica del compositor, en la cual destacan su formación musical de raíz francesa (con Charles Tournemire y Ricard Viñes) y su relación con Felip Pedrell, la autora de esta comunicación realiza un pormenorizado estudio de las canciones *Oú va le nuage* y *S'il revenait*, para soprano y piano, op. 27, estrenadas en 1927 y orquestadas en 1948. El análisis desarrollado comprende no sólo el planteamiento armónico y la estructuración formal, sino el uso de los procedimientos retóricos en la relación música/texto. (F.B.B.)

Résumé. *Les chansons op. 27 d'Antonio Torrandell : une sonorité que l'Europe découvre dans la musique majorquine du début du XX^e siècle*

Précédée par une soigneuse approche biographique du compositeur où l'on remarque sa formation musicale d'origine française (avec Charles Tournemire et Ricard Viñes) et sa relation avec Felip Pedrell, l'auteur de cette communication a fait une étude détaillée des chansons *Oú va le nuage* et *S'il revenait*, pour soprano et piano, op. 27, interprétées pour la première fois en 1927 et orchestrées en 1948. L'analyse comprend non seulement l'énoncé harmonique et la structure formelle mais aussi l'utilisation des procédures rhétoriques dans la relation musique/texte. (F.B.B.)

Abstract. *The Songs op. 27 of Antonio Torrandell: A European Resonance in Majorcan Music at the Beginning of the 20th Century*

After providing a thorough biographical description of the composer, in which his musical education with French roots (under Charles Tournemire and Ricard Viñes) and his relationship with Felip Pedrell are of particular note, the author provides a detailed study of the songs *Oú va le nuage* and *S'il revenait*, for soprano and piano, op. 27, first performed in 1927 and orchestrated in 1948. The analysis covers not only the harmonic approach and formal structure, but also the use of rhetorical procedures in the relationship between music and text. (F.B.B.)

Zusammenfassung. *Die Lieder op. 27 von Antonio Torrandell: eine Sonorität trifft auf Europa in der mallorquinischen Musik zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts*

Die Verfasserin dieser Mitteilung, der eine gepflegte biografische Annäherung des Komponisten vorangeht, in der seine musikalische Bildung französischen Ursprungs (mit Charles Tournemire y Ricard Viñes) und seine Beziehung zu Felip Pedrell hervorzuheben sind, führt eine detaillierte Studie der Lieder *Où va le nuage* und *S'il revenait*, für Sopran und Piano, op. 27, 1927 uraufgeführt und 1948 orchestriert, durch. Die entwickelte Analyse enthält nicht nur den harmonischen Ansatz und die formelle Struktur, sondern den Gebrauch der rhetorischen Verfahren in der Beziehung Musik/Text. (F.B.B.)

Antonio Torrandell (1881-1963) es uno de los grandes creadores españoles de la primera mitad del siglo XX y un claro ejemplo del olvido y abandono sufridos por algunos de nuestros músicos, acentuados por la carencia de estudios musicológicos sobre autores contemporáneos. Con excepción del trabajo documental, de conservación del archivo musical y difusión de la figura del compositor, iniciado en 1955 y mantenido y actualizado permanentemente con cariño y absoluta dedicación filial por su hijo Bernardo¹, son escasos los trabajos musicales o musicológicos dedicados a Torrandell². Su estética musical, su inquebrantable personalidad que, al igual que su propia vida, huye de lo fácil, y su elevado nivel de exigencia personal, que se traduce en el virtuosismo y al mismo tiempo en la austera y honesta virtud presente en su producción musical, le han comprometido con un arte reflexivo, lejano a lo fácil y superficial, consiguiendo reunir en su catálogo obras magistrales como el *Requiem*, la *Missa Pro-Pace*, el *Concerto para piano y orquesta*, la *Symphonie nº 1 para violín y orquesta*, o las canciones *Où va le nuage*, *S'il revenait* y *La solitude* para soprano y orquesta. Todas estas obras merecen un estudio en profundidad que sitúe la figura del maestro Torrandell en el puesto que le corresponde dentro de la historia de la música europea.

En este breve trabajo, presentamos un estudio de las dos canciones para soprano y orquesta, op. 27 nº 1 y 2, *Où va le nuage* y *S'il revenait!*... Estas dos

1. *Antonio Torrandell, músico contemporáneo*, libro inédito, elaborado por el hijo del compositor con permanentes actualizaciones, cuya fotocopia nos ha sido facilitada por el autor, a quien agradezco su amabilidad y aprecio.
2. Ramón Sobrino estudia, en la actualidad, la figura del músico mallorquín, y ha publicado ya la edición crítica del *Requiem* (Madrid, ICCMU-SGAE, Música Hispana, Música Instrumental, Vol. 12, 1997) y el *Concierto en si menor, para piano y orquesta* (Madrid, ICCMU-SGAE, Música Hispana, Música Instrumental, Vol. 19, 2000); y los artículos «Antonio Torrandell: una imprescindible reivindicación» (en *Actas del Congreso Español de Musicología. Revista de Musicología*, 1998), «La correspondencia entre Antonio Torrandell y Manuel de Falla: crónica de un «aislamiento» y una injusta marginación en el Conservatorio de Palma» (en Aviñoa, Xosé (ed.). *Libro-homenaje a Oriol Martorell*. Universidad de Barcelona, 1998) y «Antonio Torrandell Jaume» (en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000). En la actualidad prepara la edición de la *Sinfonía nº 1, para violín y orquesta*.

obras, escritas en 1913 sobre textos de Ariste Excoffon, suponen la asunción de un nuevo lenguaje creador que participa de los elementos de la vanguardia europea, integrando así la obra torrandelliana en las nuevas líneas compositivas que inundaban la Europa coetánea tras la revolución que había supuesto la irrupción de la música impresionista.

1. Algunas notas biográficas

Antes de centrarnos en el comentario de las dos canciones del op. 27, desarrollaremos un bosquejo biográfico del maestro Torrandell que nos ayudará a integrar la composición de ambas obras en el contexto adecuado³. Tras conocer el sólido proceso de formación del compositor balear, entenderemos su estilo musical, su complejo trabajo armónico, la rica textura o la perfección melódica en aras del texto que se percibe en estas dos canciones del año 1913, elementos que sitúan a Torrandell en el grupo de compositores universalistas, que huyen de lo fácil —de hecho el maestro no cultivó el género teatral con el que hubiera sido factible conseguir un pronto éxito en la España de entonces— y cultivan una música contenida, llena de verdad y comprometida con la vanguardia en estos primeros años del siglo XX.

Antonio Torrandell Jaume nació en Inca, Mallorca, el 17 de agosto de 1881. Realizó los primeros estudios musicales con su padre, Juan Torrandell Campamar, que además de regentar la administración de loterías local, era organista de la iglesia parroquial y profesor de música. Entre 1893 y 1898, Torrandell recibe en Palma las enseñanzas de José Balaguer —antiguo alumno de su padre— y de Bartolomé Torres, con quien estudia armonía. Ya en el Conservatorio de Música de Madrid, es discípulo de Tragó en piano y de Fontanilla en armonía, y obtiene en 1900 el Primer Premio de Piano, y en 1903 el de Armonía, por unanimidad.

Instalado en París en enero de 1905, el compositor prosigue su formación dedicándose a la docencia, a la composición y al estudio, perfeccionando su virtuosismo pianístico con Ricardo Viñes, y entra en contacto con Charles Tournemire, catedrático del Conservatorio de París y representante de la Schola Cantorum parisina, para estudiar con él órgano, contrapunto, fuga, sonata y orquestación —es decir, composición—. Tournemire, famoso por sus improvisaciones al órgano, permite que Torrandell le reemplace con asiduidad en el órgano de Santa Clotilde. En rápida escapada a Mallorca, el compositor contrae matrimonio en Inca, el 5 de abril de 1906, con María Beltrán Suau.

En 1908, después de tres años de trabajo, Tournemire da por concluido el periodo de formación, periodo que marca inequívocamente la producción torrandelliana. Como indica Joan Moll, de la formación con Tournemire procede «el extraordinario uso del contrapunto en la obra de Torrandell». Recogiendo palabras de Leopoldo Querol, «en Torrandell, el credo artístico de Cesar Franck

3. Para la elaboración de este acercamiento biográfico hemos partido de los trabajos ya citados de Ramón Sobrino.

se conserva incólume en el tratamiento de la armonía, gozando, además, de una inspiración de primer orden, que ha dado por resultado una diversidad de producción que le colocan a la cabeza de nuestros compositores».

A partir de 1908, Torrandell se da a conocer en París como compositor y concertista, ofreciendo recitales en las más prestigiosas salas parisinas —Théâtre des Capucines, Salle Touche, Salle Rudy, Salle Berlioz, Salle Jeanne d'Arc, Concerts-Lery, Concerts-Rouge, Théâtre Marigny, etc.—, obteniendo los mejores resultados de público y crítica en publicaciones como *La Poétique*, *Le Monde Musical* o *Comoedia*. Al mismo tiempo, el compositor publica sus primeras obras para piano, editadas por Rouart, Lerolle & Cie, E. Gallet, o O. Bouwens van der Boijen & Cie, de París, entre las que destacan *Romance sans paroles*; *Barcarolle*, dedicada a Tragó; *Allegro de Concert*, dedicada a Viñes; *Valse en la mineur*; *Caprice espagnol*, *Nuit de Printemps*, y *Enchantements mysterieux*, op. 13, que dedica a su maestro Tournemire. En septiembre de 1911, Torrandell ingresa, sin examen, en la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique de France*.

En febrero de 1913, el matrimonio se instala en un céntrico piso de la Rue Chaptal, nº 17, en el que nacerán sus hijos y en el que permanecerán hasta 1933, en que Torrandell se ve obligado a regresar a Mallorca. El éxito obtenido por el compositor le obliga a desarrollar una intensa vida social, recibiendo en su residencia a artistas e intelectuales, y es que, según afirma Julián Samper, «las exigencias de la vida artística obligaron a ambos esposos a alternar con la buena y alta sociedad parisién»⁴.

Entre los éxitos de este periodo, destacamos el obtenido en el concurso internacional de la *Société Nationale des Beaux-Arts* de París, en el que es premiada su *Sonate op. 21* para violoncello y piano, la cual es interpretada el 3 de junio de ese año en el Grand Palais des Champs-Élysées. Curinier, crítico de la *Revue Moderne*, afirma que «la *Sonate* es una obra de un gran encanto y de un sentimiento exquisito. Me ha confirmado la gran opinión que me había formado de este músico. [...] Una ciencia cierta de la composición, una gran originalidad junto a un gusto muy delicado, potencia, audacia y mucho sentimiento, tales son las características de este compositor». Torrandell publica *Menuetto Capriccioso*, *Tristes souvenirs*, *Rondo*, *Splendeur de Printemps*, *Illusion*, *Déception*, *Praeludium & Fuga*, *S'il revenait*, y *Chimère*, obras que ven la luz en ediciones a cargo de Gallet, Bouwens van der Boijen, Rouart, Lerolle & Cie, Siever o Maurice Sénart. Con esta ingente actividad, tanto compositiva como interpretativa, Torrandell había logrado ocupar un lugar importante en el mundo artístico parisino; sin embargo, el estallido en 1914 de la Gran Guerra obliga al maestro a regresar a su tierra natal.

Torrandell permanece en Mallorca entre agosto de 1914 y diciembre de 1918. En este periodo, mantiene su actividad creadora e interpretativa, ofre-

4. Julián Samper. *Hoja del lunes de Palma*, Palma de Mallorca, 7-7-1969. Julián Samper, organista de la catedral de Palma de Mallorca y hermano del compositor Baltasar Samper, había visitado numerosas veces a Torrandell en París.

ciendo conciertos en la isla, y pasa parte de su tiempo en «Es Resquell», casa de campo propiedad de su esposa ubicada en Inca. Antonio Mulet escribía en 1915 en *La Almudaina*: «bajo el Puig de Santa Magdalena, a su amparo, se levanta una sencilla y simpática casita blanca, diminuto templo del Arte que cobija a un iluminado; vive en ella Torrandell... [...] es curioso oírle hablar de su “patria espiritual” y de los motivos que le han confinado lejos de aquel emporio musical... Es un niño hablando... Se esfuerza para no ver la realidad presente y con una ingenuidad plétórica de atractivos exclama: “¿Por qué no hemos de ser todos hermanos?”». Este texto subraya uno de los aspectos más llamativos y atrayentes de la personalidad de Torrandell: el misticismo. La absoluta creencia en la bondad humana se une en la conciencia del compositor a la idea de trascendencia, hecho que le lleva a confiar en la redención universal a través del Sacrificio de Cristo en la Cruz.

En carta fechada en Barcelona el 21 de abril de 1915, y conservada en el archivo de Bernardo Torrandell, Felipe Pedrell escribe: «Ésa odiosa guerra nos ha partido en canal y a todos nos han tocado algunas salpicaduras. Mitíguelas usted trabajando en el silencio y en el retiro, para que cuando llegue la hora de su regreso a París vuelva Vd. con las carteras repletas de composiciones. Por supuesto, cumpliendo antes su promesa de verme. Y crea usted que será para mí un gran regocijo estrecharle entre mis brazos. Póngame usted a los pies de su señora y créame siempre un buen amigo devotísimo. Felipe Pedrell».

Siguiendo los consejos de Pedrell, Torrandell compone, en la casa de Inca, entre otras, *Himne al Beat Ramon Llull* y *Te lucis ante terminum*, para coro y órgano; una transcripción para quinteto del *Faust* de Schumann; *Le coq et la poule du Call* e *Impresiones de Francia* para piano, la *Misa Pro-Pace* para solistas, coro y dos órganos, y la *Symphonie nº 1* para violín y orquesta, una de sus obras de mayor trascendencia. La *Misa Pro-Pace*, obra de objetiva dificultad vocal por su exigente tesitura vocal y la riqueza de su textura armónica, fue estrenada en la catedral de Palma el 20 de enero de 1916 con gran éxito, de nuevo obtenido en 1932 al ser interpretada en la catedral Sainte Croix de Orleans. De los conciertos ofrecidos por el maestro durante su estancia en la isla, destacamos los tres interpretados en abril de 1916 en Palma, a los que hubo que añadir un concierto extraordinario ante el enorme éxito obtenido.

El 11 de noviembre de 1918 se produce la capitulación de Alemania. El 12 de diciembre de ese mismo año, el matrimonio Torrandell se instala en su domicilio parisino. El compositor reanuda sus relaciones con editores y empresarios, y pronto se dedica a la composición e interpretación, ofreciendo conciertos en salas del prestigio de la Salle Touche, Salle Mustel, Salle de Photographie, Institution Sainte-Geneviève, Comédie Montaigne, Tour Eiffel, Nonciature Apostolique à Paris, Université Mercereau, Casino Allevard-les-Bains, Casino Cap-Ferrat, Salle Debussy, y en salones y círculos de la alta sociedad parisina, al tiempo que imparte algunas clases.

Como reflejo del prestigio de Torrandell en París, recogemos una crítica de un recital en el que el compositor interpretaba tres de sus obras dentro del ciclo *L'Oeuvre Inédite*, organizado en la Salle Touche en 1922. *L'homme libre*

comentaba: «Debemos conceder una especial mención a las obras tan personales, llenas de encanto y de poesía, del joven maestro español Antonio Torrandell, que desde los primeros acordes supo ganar y conquistar el auditorio. [...] Su técnica es tan brillante como segura, y en cuanto a los temas de sus composiciones, éstas desbordan de originalidad y de sentimiento. Antonio Torrandell es un gran maestro de quien se hablará. [...] Bajo sus dedos mágicos, sus inspiraciones hechas de armonías imitativas dejan adivinar un alma de poeta, tan fino como delicado. Las notas cantan y lloran para mejor exaltarse después haciendo vivir así al auditorio sus más secretos pensamientos, comunicándole por la maestría de su juego, sus propias alegrías, sus ensueños o sus tristezas». Torrandell adquiere un merecido prestigio como intérprete de la *Rapsodia* de Liszt. En 1923 figura ya su nombre en la *Histoire de la Musique* de Franz d'Hurigny. Edita en Deiss & Crépin la *Sonate* op. 21 para violoncello y piano y *Le coq et la poule du Call* op. 32 para piano.

Con motivo del nacimiento de su primer hijo, Juan, el 12 de agosto de 1920, Torrandell compone la obra *Nativité*, para piano, violín y violoncello, obra publicada también por Deiss & Crépin. El 24 de diciembre de 1921 nace Bernardo, al cual dedica Torrandell su *Berceuse pendant la tempête*, op. 35, para soprano, violoncello y piano, con texto de Georges Blanchard, estrenada en una recepción ofrecida en el domicilio familiar con motivo del bautizo de Bernardo. Pero el 2 de marzo de 1923 fallece Juan, el primogénito, sumiendo a la familia en el dolor del que Torrandell no sabe reponerse, hasta el punto que acude diariamente durante más de un año a llorar ante la tumba de su hijo. Escribe letra y música de *Suprême Espoir*, op. 36, para soprano, violín, viola, violoncello y piano. Al tiempo, esboza y escribe los primeros números del *Requiem*, su obra maestra, que queda en ese momento sin concluir y que será retomada en 1933. El 5 de marzo de 1924 nace su tercer hijo, bautizado como Juan en memoria del primogénito. Dos años más tarde escribirá para esta efeméride *Sommeil paisible*, op. 39, para violín, violoncello y piano.

La obra de Torrandell continúa siendo divulgada por los mejores solistas del momento, y obtiene excelentes críticas. *La Musique*, en 1924, indica: «Muy brillantes han sido las audiciones estos últimos tiempos de las obras del Maestro Torrandell. [...] La *Sonate* para viola y piano de Antonio Torrandell ha entusiasmado al auditorio. Inspirada de ritmos vivos, propios al temperamento español, de un estilo clásico, se compone de cuatro movimientos». En marzo de 1925, la Radiodifusión Francesa, desde la Torre Eiffel, dedica un programa a Torrandell. En sus notas al programa, André Delacour comenta: «Torrandell es un español místico y apasionado, que pasa de la melancolía profunda a la exaltada alegría, y es tan sensible a la violenta belleza de los espectáculos exteriores como al encantamiento de las armonías misteriosas del alma y del pensamiento. [...] Su obra es más importante que vasta; se marca más por su originalidad que por su extensión. [...] Como Albéniz, Granados y Manuel de Falla, ha sondeado en la rica música popular de España, siendo temas mallorquines los que inspiraron su *Berceuse* o su *Chant du Laboureur*. Pero otra fuente de la inspiración de Torrandell, fuente que emerge de las pro-

fundidades del sentimiento, es el amor por la infancia. [...] Este misticismo ardiente y triste que marca tan violentamente todo el arte español, este frenesí de sensaciones que se propagan al alma y que encendida por la tierra ardiente sólo puede sosegararse liberándose de ella, es decir, emprendiendo el vuelo hacia el cielo, este carácter sombrío y patético se encuentra en la música de Torrandell y singularmente en sus obras religiosas, y esto es lo que les confiere su vigorosa originalidad. Artista de una alta conciencia artística y moral que no admite otros medios que no sea su talento para triunfar, Antonio Torrandell merecía ser señalado a la atención inteligente del público».

Torrandell realiza giras por Bélgica, Holanda y Yugoslavia. También actúa como director de orquesta en la Comédie Montaigne y en la Nunciatura Apostólica de París, pero una lesión que padecía en el oído derecho le obliga a interrumpir esta actividad. En 1929 la Société Générale et Internationale de l'Édition Phonographique et Cinématographique suscribe con el compositor un contrato por diez años, renovables cada cinco, para toda su producción. Torrandell compone algunas obras inspiradas en cantos de su tierra natal: *Chant de l'elagueur*, *Copeo* y *Sonatine Majorquine*. El día de Pascua de 1932 se estrena con rotundo éxito en la catedral de Orleans la *Misa Pro-Pace*, dada a conocer ya previamente en Mallorca. En diciembre de 1932, la Salle Debussy de París dedica una sesión a Torrandell, que da lugar a muy positivas críticas, entre ellas las del crítico Henri Collet: «Pudimos apreciar la personalidad, la emoción, la finura, el encanto y el humor que se desprende de estas páginas interpretadas de forma magistral por el gran violinista Aghazarian y por el autor, él mismo, pianista consagrado». En carta dirigida por Collet a Torrandell, éste comenta a «su fiel amigo» el éxito de la *Sonata Mallorquina* en la Sala Erard de París, en abril de 1933. En la revista *Lyrica*, de mayo de 1933, Collet afirma que «se trata de una obra moderna que sin perder los perfumes de su tierra, se manifiesta por su magistral arquitectura. No hay duda de que esta *Sonata* pronto pueda figurar en los programas de todos los grandes violinistas para quienes faltan composiciones de esta valía y de esta calidad». Pero cuando esta crónica se escribe, Torrandell ya había abandonado París.

El 17 de noviembre de 1932 falleció en Inca (Mallorca) la madre del compositor. El padre, octogenario y enfermo, pide al hijo que regrese al hogar, y éste, en la cima de su fama, sacrifica su porvenir y regresa a Mallorca para atenderle. Según Juan M^a Thomàs: «Torrandell se ve precisado a escoger entre su carrera artística y sus sentimientos filiales. Inexorable dilema que nos da la medida de su gran corazón, puesto a prueba. Y no duda un momento. Levanta su casa de París y emprende con su familia el viaje de retorno. El hijo vence al músico. Desde entonces, Torrandell viene pagando el precio de esta victoria». En palabras de Bernardo Torrandell, «la incipiente o nula vida musical en la Isla, la Guerra Civil y a continuación la Segunda Guerra Mundial, le hacen más penoso ese, en principio, «voluntario confinamiento», ante el gran «aislamiento» cultural en que tiene que vivir, que le convierte en un 'exiliado' dentro de su propio país».

Torrandell fija su residencia en Palma a principios de febrero de 1933, aunque con la esperanza de regresar a París en momentos más propicios. En

marzo de ese mismo año realiza su primer recital en la capital balear, en el que «el auditorio se desbordó de entusiasmo y tributó una delirante ovación al artista. Victorioso retorno del maestro pianista y compositor D. Antonio Torrandell. [...] Le han reintegrado a su solar nativo deberes filiales y de tal reintegración podrá cosechar óptimo y sabroso fruto Mallorca: pues la enseñanza musical y de composición a que se consagra Torrandell abrirá nuevos horizontes en el desenvolvimiento del Arte en nuestra Isla», en palabras del cronista de *La última hora*. Pero la realidad fue bien diferente, debido, entre otros factores, a que ciertos músicos y docentes locales se sintieron inquietos ante la llegada del maestro. Torrandell continuó componiendo y actuando como pianista, al tiempo que reencuentra a Manuel de Falla en el viaje de éste a la isla. Tras el fallecimiento del padre del compositor, ocurrido el 2 de febrero de 1935, el compositor viaja a París para estudiar el posible regreso a la capital francesa. La Sociedad Francesa de Autores sólo admitía como miembros definitivos —con derecho a pensión— a compositores franceses o ex aliados de guerra, por lo que la solución más adecuada para él sería nacionalizarse francés. Pero está en el aire la creación de un Conservatorio en Palma, lo que haría posible que el maestro se moviera entre ambas poblaciones. Al tiempo, el Banco Crédito Balear, en el que Torrandell había depositado sus ahorros, había quebrado, con lo que la situación económica del compositor era extremadamente complicada. En septiembre de 1935 Torrandell es invitado por el delegado del Gobierno para hablar de la posible creación del Conservatorio. En octubre se inaugura el Conservatorio, pero se prescinde de Torrandell, aduciendo que no había sido autorizada la cátedra que requería su talla artística, por no haber todavía en la isla alumnos que precisaran «enseñanzas superiores». La correspondencia mantenida con Falla y la de éste con Thomàs muestran con claridad lo que a todas luces fue un engaño, sin que nunca se llegara a producir la «reparación» deseada por Falla y Thomàs⁵. Torrandell se resiste a nacionalizarse francés, pues, en palabras de su hijo Bernardo, «ama a Francia, a su París le tiene gratitudes, dejó allí lazos imborrables, su primogénito descansa allí... pero a la vez, adora a su tierra, su cuna mallorquina, y sobre todo, en su arraigada ética, cree o entiende que un cambio de nacionalidad sería sinónimo de traición... y no podría nunca volver a Mallorca, esa Mallorca tan hondamente enquistada en su corazón. Torrandell es, ante todo, un sentimental».

Durante la Guerra Civil, la docencia es escasa, casi nula. El compositor pasa largos periodos en su casa de campo, dedicado a la composición. Escribe, entre otras obras, la *Marcha Heroica*, el *Concerto* para piano y orquesta, y completa el *Requiem*, su obra maestra. En palabras de Juan María Thomàs, «recuerda con honor el pasado, vive del presente y trabaja para el futuro». Tras la contienda, emprende un ciclo de recitales con el violinista Umberto Bisi, que les brinda nuevos éxitos y ambos se plantean realizar una gira de conciertos por

5. Véase el artículo ya citado de Ramón Sobrino, «La correspondencia entre Antonio Torrandell y Manuel de Falla: crónica de un “aislamiento” y una injusta marginación en el Conservatorio de Palma», en el *Libro-homenaje a Oriol Martorell*.

Madrid y otras capitales; pero las circunstancias que la postguerra impone son tremendamente adversas y varias opiniones les hacen desistir. El panorama artístico tan poco alentador mueve a Torrandell a retirarse de la vida activa como concertista y dedicarse plenamente a la docencia y a la composición. Sus últimos conciertos los ofrece en Barcelona y en Palma en marzo de 1941.

La Segunda Guerra Mundial le hace finalmente desistir de regresar a París. Y es a partir de esta fecha cuando se pone más de relieve la tremenda injusticia cometida con el maestro, que, desgraciadamente, ya no podrá ser reparada en vida del compositor. La obra torrandelliana es divulgada con gran lentitud, con grandes dilaciones y con las limitaciones de los medios locales, sin que muchas de sus obras lleguen a ser estrenadas en vida del autor. En 1949 se estrena la *Sinfonía nº 1* para violín y orquesta, por la Orquesta Sinfónica de Mallorca, dirigida por Ekitay Ahn, con Umberto Bisi como solista. En 1950 se estrenan *Fiesta Báquica* en Madrid, y *Où va la nuage* y *S'il revenait*, las dos canciones del op. 27, en Palma de Mallorca. El año siguiente, *Valle de Muza*, por la Orquesta Sinfónica de Mallorca. En 1956, el *Concierto en Si menor* para piano y orquesta, con Leopoldo Querol. En 1959 obtiene el Premio «Ciudad de Palma» de composición por su *Requiem*, obra que no fue estrenada hasta 1984, veintitrés años después del fallecimiento del autor. Además, el premio tenía como aliciente la posible publicación de la obra, publicación que hasta 1997, y por iniciativa de Ramón Sobrino y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales no se había materializado.

El maestro Antonio Torrandell fallece en Palma de Mallorca el 15 de enero de 1963.

2. Las canciones del op. 27

Las canciones *Où va le nuage* y *S'il revenait!...*, para soprano y piano, sobre textos de Ariste Excoffon, fueron escritas en París en 1913, durante la primera etapa del maestro Torrandell en la capital francesa, truncada, como hemos comentado, por el estallido de la Primera Guerra Mundial. El estreno de estas dos canciones tuvo lugar el 22 de mayo de 1913 en la sala Jeanne d'Arc de París, interpretadas por la soprano Anne Vila, de la *Société des Concerts du Conservatoire et des Concerts Colonne et Lamoureux*, acompañada al piano por el compositor. La segunda de las canciones fue interpretada posteriormente en 1924, en la sala *Sainte-Geneviève* de París por la soprano Jeanne Carry, de la ópera de Lisboa, y en 1930 por Madeleine Baudrix, de la Opéra-Comique de París. La canción *S'il revenait!...* fue publicada en 1914 por Éditions Maurice Senart, en París.

Torrandell realiza la orquestación de ambas canciones en Palma de Mallorca, en 1948, siendo estrenadas en dicha versión el 2 de mayo de 1950, en interpretación de la soprano María Teresa Perelló y la Orquesta Sinfónica de Mallorca, bajo la dirección de Ekitay Ahn. En las versiones orquestales de ambas utiliza la plantilla propia de una orquesta sinfónica del postromanticismo: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes,

contrafagot, 4 trompas en Fa, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales (en la op. 27 n° 1), arpa, y cuerda.

Además de estas dos canciones, Torrandell compuso en 1956 la canción *La solitude*, op. 66, que sería su penúltima obra, sobre un texto de su amigo Jean Renouard, y que si añadimos un *Ave María*, op. 29, escrita en 1915, completa su catálogo cancionístico. La partitura manuscrita de *La solitude*, en su versión para canto y piano, aparece fechada al final de la misma: «Palma, 21 Juin 1956». La versión orquestal incluye madera a 3 (salvo flautín), 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales y cuerda. Como indica en sus notas a la grabación de las canciones el pianista Joan Moll Marquès⁶, «a pesar de los treinta y tres años transcurridos entre la composición del opus 27 y del 66, las tres canciones presentan una gran unidad de estilo, si bien *La solitude* se eleva a un nivel de sublime madurez. El hecho de escoger precisamente estos tres poemas patentiza la profunda humanidad y el espíritu religioso del compositor. La música es íntima, serena, llega hasta el fondo del sentido de la letra. La melodía fluye siguiendo la expresión de los poemas, como una melodía infinita, con momentos en que la parte orquestal es musicalmente más interesante que la solista (episodio central de *La solitude*)». En palabras de Joan Moll, «las tres canciones presentan una estructura básicamente tripartita, con una parte central más agitada o apasionada, según la exigencia del texto. Pero no podemos hablar de temas en el sentido usual de la palabra, porque cada vez que retorna una melodía al cabo de breves momentos se transforma, ofreciendo nuevos aspectos melódicos y armónicos. La profunda expresividad, el frecuente cromatismo y la riqueza de las armonías sitúan estas obras dentro de la corriente estética del expresionismo postromántico».

El poema *Où va le nuage?* revela de forma perfecta la profundidad espiritual del artista mallorquín. El texto presenta una estructura tripartita, compuesta por tres estrofas de ocho versos cada una de ellas que se integran en una forma binaria ampliada, ABA', a modo de estructura simétrica, circular o cerrada que regresa al comienzo para concluir. Esta estructura es acentuada por los propios contenidos del poema, que emplea la pregunta retórica en la primera y tercera estrofas —«Où va le nuage qui passe?...»—, y el discurso en primera persona en la estrofa intermedia —«J'ai cru à la folle éloquence...»—. Tras comenzar con una sonora anáfora reutilizando las primeras palabras del texto que dan título a la obra —«Où va le nuage...?»—, la tercera estrofa supone una superación de la situación vital anterior, y tras las dudas y el discurso en primera persona, el creador nos insta a actuar —«Rions des chimères humaines, / des faux plaisirs sans lendemain...»—, esperanzado en la serenidad de la verdad eterna. La estructura métrica del poema subraya el esquema tripartito, y tras emplear rimas alternadas en cada uno de los cuartetos de las dos primeras estrofas, en la tercera estrofa recupera la rima b de los versos 2 y 4, en un es-

6. Notas al CD de la Orquesta Simfònica de les Balears «Ciutat de Palma». *Antoni Torrandell: Tres Lieder per a soprano i orquestra*. Baltasar Samper: Mallorca, Suite Simfònica. Joana Llabrés, soprano; Philippe Bender, director. ONA Digital, CD 59.

quema i/b/i/b, y repite el esquema inicial en el último cuarteto —C/D/C/D—, generando así una especie de *ritornello* interno.

1. OÙ va le nuage qui passe?	a
2. OÙ va la brise murmurant?	b
3. OÙ va la larme qui s'efface	a
4. dans le vaste Océan grondant?	b
5. OÙ vont les chimères humaines,	C
6. les faux plaisirs sans lendemain,	D
7. les pensées douces et sereines,	C
8. les souvenirs bientôt lointain?	D
9. Jadis j'ai goûté l'espérance,	e
10. elle souriait á mes désirs.	f
11. J'ai cru à la folle éloquence	e
12. de ceux qui vantent les plaisirs.	f
13. J'attendais l'heure fortunée	g
14. qui viendrait combler tous mes vœux,	h
15. mais cette heure s'est écoulée	g
16. et j'ai chassé mes songes creux.	h
17. OÙ va le nuage qui vole	i
18. dans le ciel au jour déclinant?	b
19. Il fuit, mais l'espoir nous console	i
20. du mensonge toujours décevant.	b
21. Rions des chimères humaines,	c
22. des faux plaisirs sans lendemain.	d
23. Caressons nos pensées sereines	c
24. loin des regrets, des soucis vains.	d

En esta canción y, sin duda, como resultado de la ambigüedad de las relaciones tonales, el ritmo, la frase, la dinámica, el acento y el color tonal están ampliamente liberados de la dependencia directa de la direccionalidad tonal, y tienden a ganar importancia en el proceso musical, llegando a tener casi tanto peso como la melodía y la compleja armonía, elaborada con mano maestra. Así, la obra respeta de forma modélica el texto al que sirve, elaborando una serie de imágenes musicales que responden fielmente al «pathos» poético.

La canción refleja la estructura tripartita que impone el poema, musicando de forma paralela las estrofas primera y tercera, e introduciendo el contraste en la estrofa intermedia:

A	Primera estrofa del poema	compases 1-47	<i>Andante</i>
B	Segunda estrofa del poema	compases 48-77	<i>Piu mosso</i>
A'	Tercera estrofa del poema	compases 78-118	<i>Tempo I^o</i>

Las secciones no sólo contrastan en tempo y carácter, sino que el compositor desarrolla toda una retórica, independiente en A y A' de la sección central

B. La obra comienza con una breve introducción instrumental —cuatro compases—, en la que sobre una pedal de tónica —Sol sostenido menor— trabajado a modo de trémolo en el registro grave de la mano izquierda del piano, surgen los acordes de la mano derecha, también en registro grave, pero con la tensión producida por el juego cromático ascendente de la línea melódica —la natural / la sostenido / si natural / si sostenido / do sostenido / do doble sostenido / re sostenido—; este material se presenta en pianísimo, pero deberá ir creciendo en intensidad, sumándose así también la dinámica al resto de elementos —altura, enriquecimiento cromático y agógica— que provocan una clara intensificación altamente dramática. La obra recurre desde el comienzo a la utilización de una célula rítmica fija —larga + breve-breve, en este caso blanca + negra-negra, en un compás de 4/4— que nos recuerda inevitablemente esquemas solemnes vinculados en el repertorio liederístico desde el romanticismo con la idea del paso del tiempo, la muerte, o las «preguntas» trascendentes⁷.

Tras esta introducción que revela el carácter de las secciones A y A', comienza la declamación del texto, empleando el mismo esquema rítmico y la idea de incremento de tensión, conseguido gracias a la intensificación dinámica, el empleo de un registro instrumental cada vez más agudo y de una línea melódica ascendente por grados conjuntos. La riqueza de la obra nos permite descubrir ahora un trabajo que emplea la escala de tonos enteros, no tanto como técnica compositiva en sí misma, sino en conjunción o como parte de un grupo mucho más complejo de usos melódicos y armónicos, al igual que hace Debussy no muchos años antes.

Las preguntas iniciales del texto aparecen en una cadena de *interrogatio* melódicas, cada vez en un registro más agudo, con mayor intensidad —la primera *p*, la segunda *mf* y la tercera *f*— sostenidas por un complejo entramado armónico que se enriquece, a partir del compás 18, con breves motivos contrastantes en la mano derecha del piano. Cuando la obra pone en música la tercera pregunta, la intensificación dramática lleva al compositor a tratar de recrear musicalmente la imagen poética, y así coincidiendo con el verbo «effacer», el compositor «desvanece» por un momento el ascenso melódico, introduciendo un brusco salto descendente de sexta mayor —*catábasis* melódica, según la terminología retórica— en clara alusión a la imagen poética. El poema sigue su curso y de nuevo en el verso 4 —«dans le vaste océan grondant?»— la melodía alcanza el registro anterior y prosigue su ascenso, aunque una vez más la intensificación dramática se ve acentuada por la imagen del océano, que Torrandell ilustra con un nuevo salto melódico ahora de sexta Mayor ascendente —*anábasis* melódica—. Este salto se produce en la dirección agógica de la melodía y así el compositor sitúa sobre él un pequeño clímax dramático, alcanzándose por primera vez en los compases 23-24 el *fortissimo*. Los siguientes cuatro versos de la primera estrofa son puestos en música a modo de cierre de

7. De hecho, a este ritmo —cuasi de pavana— se le vincula en la literatura analítica europea con las escenas dramáticas, sobre todo desde la utilización que de él hace Schubert en su famoso lied *Der Tod und das Mädchen*.

esta primera sección e introducen el descenso melódico como elemento dinamizador y contrastante con la tendencia ascendente de la melodía que habíamos encontrado desde el comienzo de la obra hasta el clímax de los compases 23-24.

La sección **B** comienza, como ya hemos indicado, en el compás 48, revelando un espíritu contrastado; así, no sólo cambiamos de *tempo*, sino que ahora la textura se aligera, situándonos en un contexto más tonal, cercano por su sonoridad al mundo de la melodía acompañada francesa de comienzos del siglo XX, gracias a la utilización de acordes apoyatura, con quinta y sexta añadida que otorgan a este fragmento intermedio una sonoridad ciertamente bella.

La estabilidad tonal —situándonos en un lejano Fa sostenido Mayor— contrasta con la ambigüedad presente en la sección anterior; el compositor evita, además, la célula rítmica empleada desde el comienzo y recurre ahora a un nuevo esquema que se repetirá a lo largo del fragmento: un acorde estable —normalmente de tónica—, con quinta y sexta añadida, un arpeggio descendente en la mano derecha sobre las notas de este acorde, y un acorde inestable —de sensible o dominante—, que se presenta inicialmente con una apoyatura como elemento de distorsión y enriquecimiento armónico. La melodía vocal está trabajada ahora sobre células descendentes, generando así una relajación auditiva y emocional frente a la intensificación que presentaba la sección inicial.

A partir del compás 72 la obra recupera el espíritu inicial, para comenzar la reexposición de **A'**. El compositor emplea cuatro compases, *ritardando*, a modo de introducción, al igual que hacía al comienzo de la partitura, para reexponer de nuevo sus inquietantes dudas iniciales, recuperando así el *Tempo I*, el registro grave, la célula rítmica inicial, la melodía vocal en sentido ascendente y la dinámica. Sin embargo, la sección final está enriquecida ya con algunos elementos que hemos escuchado en la sección intermedia, suponiendo, al igual que sucede en el poema, una superación de las dos estrofas anteriores. Así, el acompañamiento ya no recurre a la idea de pedal, sino que introduce algunos tresillos —tal y como hacía la célula de la sección **B**— o arpeggios ascendentes en el acompañamiento, sobre todo a partir del compás 92, aligerando la textura al igual que sucedía en la sección intermedia. También aquí Torrandell emplea recursos descriptivos, como el descenso de quinta en la melodía al hablar del «jour déclinant» del verso 18 o el salto de sexta ascendente para destacar el adjetivo que dedica el poeta a los placeres humanos —«Des faux plaisirs sans lendemain».

Para concluir, el músico distancia las exposiciones vocales otorgándoles, así, mayor trascendencia, y en los últimos compases regresa de nuevo al material del comienzo de la obra; *Où va le nuage?* concluye de modo simétrico, revelando una clara identidad entre los compases 2 al 5 y 113 al 116.

La otra canción del op. 27, *S'il revenait!...* es una triste canción de abandono, en la que la amante se lamenta ante un dolor y una soledad impuestos. El texto ofrece un estructura similar a la que hemos comentado en *Où va le nuage?*, presentando los mismos versos agrupados también en tres estrofas. Además,

encontramos ciertas concomitancias entre la primera y la última estrofa, como la repetición del final del verso 6 como final del verso 22 —«sans remords?»—, la repetición del verso 5 como verso 21, la repetición del verso 8 como verso final de la obra o la utilización de la misma rima, A/BA/B/C/D/C/D. Al igual que sucedía en el poema anteriormente comentado, mientras que la estrofa inicial está llena de dudas, la estrofa final repite el verso «S'il revenait, oublierai-je ses torts» ya no como interrogación, sino como exclamación de la amante abandonada, valorando así la idea de perdón como redentora en sí misma.

- | | |
|---|---|
| 1. Rêves charmants qui berciez ma jeunesse, | A |
| 2. vous avez fui me laissant la douleur. | B |
| 3. Pendant deux ans, je crus à sa tendresse, | A |
| 4. mais, sans pitié il a brisé mon coeur. | B |
| 5. Dans un amour insensé et coupable | C |
| 6. il s'est plongé sans regrets, sans remords. | D |
| 7. De mon mépris, il faut que je l'accable... | C |
| 8. S'il revenait, oublierai-je ses torts? | D |
| | |
| 9. Dans les plaisirs, je veux sécher mes larmes | E |
| 10. et me venger de son lâche abandon. | F |
| 11. De l'inconstance, je goûterai les charmes, | E |
| 12. j'oublierai tout et jusque à son nom. | F |
| 13. Reine des fêtes, je serai sans pareilles, | G |
| 14. les vœux brûlants suivront partout mes pas, | H |
| 15. par cent folies je charmerai mes veilles, | G |
| 16. jusqu'au moment où mon coeur sera las! | H |
| | |
| 17. Mais de l'amour je tarirai l'ivresse, | A |
| 18. et sans goûter un instant de bonheur, | B |
| 19. les jours fuiront emportant ma jeunesse, | A |
| 20. désespéré sera mon pauvre coeur! | B |
| 21. Dans un amour insensé et coupable, | C |
| 22. peut-on goûter des plaisirs sans remords? | D |
| 23. De pardonner, ah!, je me sens capable. | C |
| 24. S'il revenait, j'oublierais tous ses torts! | D |

La obra, dedicada a Mademoiselle Anne Vila y publicada en París por Éditions Maurice Senart en 1914, revela también gran unidad formal con el poema de Excoffon, empleando de nuevo el compositor una estructura ternaria, en este caso **ABC**, al no existir elementos de relación formal entre las tres secciones.

- | | | | |
|---|---------------------------|----------------|--------------------|
| A | Primera estrofa del poema | compases 1-45 | <i>Larghetto</i> |
| B | Segunda estrofa del poema | compases 46-65 | <i>Piu animato</i> |
| C | Tercera estrofa del poema | compases 66-89 | <i>Allegretto</i> |

La primera sección es intimista y revela ya la constante primacía otorgada al texto por el compositor. Torrandell emplea así en esta obra un complejo entramado rítmico al servicio del ritmo del texto, en favor de su adecuada declamación. La obra revela además un profundo conocimiento del instrumento vocal que le permite construir líneas melódicas clásicas, que expresan de forma perfecta los afectos del texto poético. *S'il revenait* comienza directamente, sin introducción, con una textura ligera que irá creciendo en densidad armónica, a la vez que la melodía presenta también un crecimiento dinámico-agógico. El compositor nos presenta solamente una nota —mi bemol, la fundamental, la tónica—, que pronto será acompañada de su tercera y su quinta —ésta última en la voz—, haciéndonos percibir el nacimiento de la tríada de forma orgánica. También en esta exposición temática la melodía sufre una intensificación dinámica desde el *piano* inicial hasta el *fortissimo* del compás 8 sobre el acorde de tónica (mi bemol menor), al que llegamos tras un prolongado *crescendo*. El surgimiento de la tónica está subrayado por el compositor al situar sobre ella el clímax y mantener el acorde de tónica durante cuatro compases (cc. 8-11), aunque sin duda este acorde está enriquecido con disonancias que aparecen y se diluyen de nuevo en él.

La agrupación de las frases literarias del cuarteto inicial a pares, permite intercalar un breve interludio pianístico donde la mano izquierda recoge, condensada, la melodía inicial de la voz. El primer cuarteto ha sido puesto en música subrayando, mediante ascensos melódicos que conducen a clímax puntuales, las palabras «fui», «douleur» —sobre la que se asienta el clímax del pasaje—, o «sans pitié», términos que contienen el sentimiento de tristeza y huida que caracteriza la sección. Tras cuatro compases, en los que el cambio de metro es constante en favor de la adecuada declamación rítmica del texto, la obra presenta una modulación por enarmonía en el compás 17, que nos ayuda a convertir Mi bemol menor en Si Mayor.

En este nuevo contexto tonal se inicia el segundo cuarteto del poema, en el que se contraponen sentimientos de culpa y carencia de remordimientos, que son puestos en música de nuevo a través de un clímax dramático construido sobre un ascenso melódico de octava, acompañado por un *crescendo* que alcanza el *fortissimo*; esta estructura se repetirá dos veces, de forma consecutiva, para poner en música los versos 6 y 7. Es interesante observar cómo el compositor aprovecha el recurso que le otorga la propia puntuación ortográfica del poema —los puntos suspensivos del final del verso 7— para recrear mediante una textura puramente instrumental la simbología poética, retrasando a través de un interludio pianístico de 12 compases la presentación del último verso de la estrofa. En este espacio instrumental —compases 25-37— el compositor recurre de nuevo al crecimiento orgánico, reduciendo la textura a sus elementos más significativos y empleando cierta sonoridad arcaizante, subrayada por el acorde napolitano del compás 25.

La primera sección concluye con la reaparición de la línea melódica vocal, que declama a partir del compás 37 el último verso de la primera estrofa: «S'il revenait, oublierai-je ses torts?». Torrandell emplea de nuevo los códigos retó-

ricos, al poner en música la interrogación del texto con un descenso melódico sobre las notas del arpegio de tónica, a modo de recitado sobre un descenso cromático en el bajo que se detiene en una semicadencia en dominante —sobre el acorde de séptima de dominante de Sol sostenido menor—, generando así una bella *interrogatio* melódica.

Una transición de cuatro compases, elaborada con ligera textura contrapuntística y que de nuevo llega la semicadencia sobre dominante, nos conduce al compás 46, donde comienza la segunda sección de la obra, en la que se pone en música la segunda estrofa del poema. El compositor se traslada, mediante una nueva enarmonización, al área de La bemol menor. La *elipsis* melódica pendiente de resolución armónica da lugar a que se retome la nota del fin de la *interrogatio*, enarmonizada, pero ahora una octava más aguda. La relación existente entre la primera frase de la tercera estrofa y la última de la anterior es magistralmente plasmada por Torrandell, que vincula ambas estructuras mediante una reelaboración melódica, ampliada y enriquecida en la frase que se inicia en el c. 46, de la estructura basada de nuevo en un descenso a través de las notas del arpegio de tónica, que en esta ocasión reposa no sobre dominante, sino en la tónica mayorizada. El paralelismo entre los versos del cuarteto inicial de la estrofa es revelado musicalmente mediante una relación funcional V-I (La bemol Mayor—Re bemol menor) que se corresponde con el trabajo de la frase final sobre una arpegiación descendente del acorde de tónica (c. 51). Dicha arpegiación, que funciona a su vez como anticlímax, es relacionada por medio de una *sinonimia* con el pasaje presentado un compás antes una octava más aguda.

El cambio de afecto es esbozado ya en la transición pianística, que evoca sonoridades de fanfarria arcaizante, en *fortissimo*, para permitir a la melodía alcanzar, con mayor intensidad que en la sección inicial, nuevos clímax melódicos asociados a «reine des fêtes» y «folies». No obstante, la estrofa concluye con un evidente cambio afectivo, que se traduce musicalmente en el abandono de la región de Sol bemol mayor para detenerse, a modo de *interruptio*, en una semicadencia sobre Si bemol, dominante de la tonalidad principal —Mi bemol menor—, estructura que se ve subrayada por un evidente enlentecimiento rítmico. La repetición en la mano derecha de la nota Si bemol una total de ocho veces parece querer evocar una referencia temporal, a modo de reloj que separa las «horas» entre el planteamiento psicológico anterior y el que dominará la estrofa final de la obra.

La tercera sección de la canción, en 12/8 y *Allegretto*, se inicia con una introducción de dos compases que recupera el marco de la tonalidad principal y da sentido al comienzo de la exposición vocal que le sigue. La voz puede, así, optar por un desarrollo alejado de la tonalidad, anteriormente estabilizada, de Mi bemol menor. El compositor trata de avanzar en la declamación de la última estrofa, cuyos primeros cuatro versos son puestos en música en tan sólo ocho compases, con un tratamiento silábico. En los tres primeros versos, Torrandell destaca palabras como «amour» o «bonheur» mediante nuevos *clímax* melódicos, y ya en el verso 20 —«Désespéré sera mon pauvre coeur!»— alcan-

za la perfección retórica, al trabajar la primera palabra mediante un clímax elaborado mediante un tresillo y una nota larga, a distancia de semitono, respetando el acento de la palabra; el resto del verso realiza un descenso melódico a través de un *passus duriusculus* que incluye una expresiva segunda aumentada, sufriendo un breve enlentecimiento temporal, para reposar la línea melódica sobre la nota Si bemol, común a los acordes de dominante y tónica.

El último cuarteto del poema ofrece un evocador pasaje que el compositor construye mediante numerosas relaciones con elementos anteriormente presentados en la composición. Así, la línea melódica de los compases 76-77 evoca, por un lado, la melodía de los cuatro compases iniciales de la obra, aunque si entonces ésta recibía un tratamiento cromático, ahora es expuesta sobre una gama diatónica —con las connotaciones de tranquilidad y resolución que le son propias—; y por otro, una evidente relación con la melodía vocal de los compases 18-19. El acompañamiento pianístico de la mano izquierda de los compases 78-79 recuerda por su tratamiento rítmico y melódico al de los compases 9-10, y establece una relación —al igual que constatamos al comienzo de la obra— con la estructura melódica de los compases 76-77. La tensión melódica, subrayada mediante la construcción de dos breves clímax melódicos —uno de ellos sobre la palabra «goûter» y otro, más intenso sobre la expresión «pardonner, ah!», que sintetiza la idea fundamental de la composición—, contrasta con la estabilización aportada por el descanso de la melodía sobre la nota Si bemol, que actúa como punto de reposo melódico. La dinámica empleada por Torrandell nos conduce de forma sistemática hacia el fin de la composición mediante el empleo de sucesivos *diminuendi* que alcanzarán su mayor expresividad en la reducción textural de la coda.

La breve coda instrumental con la que concluye la pieza sirve de mecanismo de coherencia que retoma, por movimiento retrógrado, la estructura de cuarta disminuida presente en el compás 3, que resuelve en un acorde de tónica con tercera —similar al compás 2—, para concluir con la tónica «desnuda» —como se había iniciado la composición.

En estas dos canciones del op. 27 Torrandell desarrolla un trabajo profundo, en el que manifiesta su conocimiento de los recursos retóricos clásicos que actúan en favor de la adecuada relación música texto. La música amplía las situaciones dramáticas y no sólo completa el poema sino que lo supera. Así, puestos en música, los poemas de Excoffon superan sus límites formales, integrándose en una estructura altamente dramática, bien construida, que cuida hasta los mínimos detalles el ritmo de las agrupaciones y los acentos de la palabra, en favor de la perfecta declamación afectiva del texto poético.