

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL  
DE MUSICA

## “Notas al programa”

“Del Oratorio Barroco a la  
Canción de Concierto Mexicana Contemporánea”

Opción de Tesis  
que presenta

**Luz María Butrón Sánchez**

Para obtener el Título de  
**Licenciada en Canto**

Asesor:

**Mtra. María Teresa Martínez Montoya**

Cátedra:

**Mtro. ENRIQUE JASO MENDOZA.**

México, D. F., 21 - 03 - 2005.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Yo sólo sé que nada sé.*

***SÓCRATES.***

*A mis*  
**PADRES,**  
*Jesús Arturo Butrón Silva y*  
*Luz María Sánchez del Río,*  
*a mi hermano Miguel Arturo Butrón Sánchez y a mi*  
*hermana política Ma. Del Carmen Barbabosa Orozco*  
*por todo su apoyo moral, anímico, técnico y económico.*

*A mis*  
**MAESTROS:**  
*Mtro. ENRIQUE JASO,*  
*Mtra. Silvia Alonso,*  
*Mtro. Miguel Hernández Bautista,*  
*Mtra. GUADALUPE PÉREZ ARIAS ( R. I. P.),*  
*Mtra. Thusnelda Nieto Jara,*  
*Mtro. Rufino Montero,*  
*Mtro. Jesús Suaste,*  
*Mtra. Raquel Waller, Mtra. Ninowska Fdez. B.,*  
*por toda su ayuda educativa, formativa y moral.*

*A*  
**Mtro. ROBERTO BAÑUELAS,**  
**Mtro. ENRIQUE PATRÓN DE RUEDA,**  
*Mtro. Carlos Esteva, Mtro. Manuel Zacarías,*  
*Mtra. Angelina González, Mtra. Luz María Prado,*  
*Por creer en mi carrera y ayudar en gran medida a que la presente obra sea una realidad.*

*A mi*  
**ALMA MATER**  
**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
*Por haber recibido de ella una formación integral.*

*A:*  
**Dr. JULIO VIGUERAS**  
*Por apoyar mi proyecto de Titulación en gran medida.*

*A:*  
*Mi Asesora de Opción de Tesis*  
**Mtra. MA. TERESA MARTÍNEZ MONTOYA**  
*Por sus aportaciones, sus correcciones y por su comprensión.*

*A mis Sinodales:*  
**Mtra. LORENA BARRANCO Z.**  
**Mtra. Araceli Olmos**  
**Mtro. Felipe Ramírez.**  
*Por su disposición a la presente obra.*

*A:*  
**Lic. JORGE MORENO**  
*Y a todo el personal de*  
**Asuntos Académicos,**  
*Escuela Nacional de Música,*  
**UNAM.**

A  
**Prof. CARLOS NARRO ROBLES.**  
*Mtro. Sergio Meneses Segura.*

A  
*José Rogelio Jasso Villazul,*  
*por su aportación bibliográfica.*

**A mi Padrino:**  
**Ing. Ernesto Verdugo.**

**A Juan José Arias Dávalos,**  
*Por creer en mí como artista y como ser humano, así como por sus aportaciones  
hemerográficas y fonográficas originales de incalculable valor artístico.*

**A mis queridos amigos:**  
*Ma. Eugenia de Lille, Lorena Glez. Giovanetti,  
Verónica López, Cristina Castro R., Jorge Ilich Aguilar,  
Dr. Antonio Reguer, Ignacio Cardona  
Diego Antonio Torre, Silvia Alejandra Larraza,  
Yareth G. Chavarría,  
Herlinda E. Puentes Montiel, Carlos Dehmer.  
Don Juan José Arias A.*  
*Quienes han seguido mi trayectoria como artista y como ser humano y me han brindado su ayuda  
espiritual, así como también han contribuido en gran medida a la presente obra con material  
bibliográfico y fonográfico de gran valor.*

# CONTENIDO

A	INTRODUCCIÓN	8
I	“Oh, had I Jubal’s lyre”, aria del oratorio “Joshua”: J. F. HÄNDEL	12
II	“Voi avete un cor fedele”, aria de concierto K. 217 y “Ach, Ich fühls”, aria de Pamina del singspiel “Die Zauberflöte”: de W. A. MOZART	24
III	“Auf dem Wasser zu singen” y „Nacht und Träume“, Lieder de F. SCHUBERT	48
IV	“Tu del mio Carlo al seno, volasti alma beata” .... “Carlo vive?, o caro accento ”, aria y cavatina de Amalia de la ópera “I Masnadieri ” de G. VERDI	65
V	«Chançon triste», mélodie francesa de H. DUPARC y «L’heure exquise », melodié francesa de R. HAHN.	84
VI	„Zueignung“ y “Wiegenlied”, lieder de R. STRAUSS	102
VII	«Senza mamma», aria de la protagonista de la ópera “Suor Angelica” , segunda de las óperas que conforman “EL TRÍPTICO” de G. PUCCINI	122
VIII	“Décimas mortales”, canción de concierto mexicana de C. JIMÉNEZ MABARAK	141

IX	<b>Conclusión Final</b>	158
X	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	170
	Referencias en Partituras	174
	Referencias Electrónicas	175
	Hemerografía	176
	Discografía y Fonografía	177
XI	<b>ANEXO "A": Traducciones</b>	179
	<b>ANEXO "B": Argumentos, Sinopsis y Datos de Estreno</b>	187
	<b>ANEXO "C": Índice de "Diagramas de Análisis Estructurales"</b>	200
	<b>ANEXO "D": Índice de "Diagramas de Cronología de las Obras"</b>	201
	<b>ANEXO "E": Índice de "Ejemplos Musicales"</b>	202

# INTRODUCCIÓN

Las circunstancias históricas, filosóficas, políticas, económicas, sociales, científicas, tecnológicas y culturales principalmente, confluyen en el caldo de cultivo donde germinarán los artistas quienes plasmarán en su obra en poca ó en gran medida, un reflejo del medio en el que se desarrollan. Como se expresó alguna vez el gran pensador español **José Ortega y Gasset**: “*El hombre es él y su circunstancia*”. Así, resulta ineludible para el artista el integrarse a su alrededor. Los parámetros estéticos y el lenguaje musical varían según la época, el país y el entorno en el cual se desarrolla el artista. Por ello, es muy importante el que un artista posea una vasta formación. En éste contexto, sería ideal que un músico se desarrollara dentro de un ambiente académico y que además se sumerja en todo un bagaje de conocimientos que incluyan historia del arte, literatura, arte dramático, arquitectura, artes plásticas, danza, filosofía, historia en general y que a través de medios de difusión como lo son internet, televisión, radio y prensa, etc., se mantenga informado acerca de los adelantos científicos, tecnológicos, políticos y económicos; de ésta manera, los medios de expresión y difusión del artista se enriquecerán enormemente.

Un buen músico de extracción académica, debe tener una estructura sólida que le permita tener conocimientos de armonía, contrapunto, análisis estructural de partitura, estilo y estética, los cuales le permitirán poseer un amplísimo y variado abanico de posibilidades expresivas, creativas y recreativas.<sup>1</sup>

El estudioso de la música, una vez que haya enriquecido su capacidad expresiva y analítica podrá dar entonces, el toque personal deseado, desarrollando su **capacidad creativa**, imprimiendo un toque que lo distinga de otros artistas. Esto hará posible que surja el auténtico **artista**. Para un cantante y en general para artistas cuya misión es la interpretación, es aquí donde aparece la oportunidad de *crear*<sup>2</sup> mecanismos para interpretar diferentes formas musicales como por ejemplo: las diversas cadencias que se acostumbran en la ópera, las ornamentaciones para las arias Da Capo en el barroco, o para dar cabida a la improvisación en los estilos que así lo permitan ó lo requieran. Muchas obras de música contemporánea tienen grandes exigencias técnicas puesto que el lenguaje musical que en ellas se emplea se ha enriquecido enormemente y muchas veces es muy diferente al que se está acostumbrado. De modo que para un cantante, es importante incurrir en los diversos tipos de lenguajes contemporáneos para enriquecer aún más, sus capacidades expresivas. Un artista debe estar a la **vanguardia** de su profesión; el mundo actual lo exige así.

---

<sup>1</sup> Recreativas: de ésta clase de posibilidades con las que cuenta un artista, me expreso un poco más a detalle en la **Conclusión Final**.

<sup>2</sup> Crear: un artista intérprete puede crear si su interpretación es fuera de lo usual por lo brillante que es.

*Una tarea muy importante para el auténtico artista, es el hecho de imprimir un sello personal, singular, distintivo, característico y único a su obra que la distinga de la de otros artistas...pero, ¿cómo lograrlo?... Ello se puede lograr integrando el cúmulo de conocimientos adquiridos en la academia, interactuando con el medio que le rodea, actualizándose constantemente y contando con el talento, la imaginación bien canalizada y la **intuición**. Todas estas capacidades artísticas se van a robustecer con el trabajo arduo, diario, permanente y placentero de ése verdadero artista. Estas son algunas de las veredas que conducen a la **creatividad, sin la cual no puede existir un artista genuino**. ¡Por fin la personalidad artística emana!: Las emociones, los diversos acontecimientos personales que diariamente se presentan en el escenario de la vida contribuyen a imprimir ese toque mágico o divino que El Creador otorga a ése sector de la humanidad que eligió la difícil labor del quehacer artístico, como medio profundo de comunicación, de pensamiento y de desarrollo humano.*

Un gran artista debe **dominar la técnica**, esto es, debe tener absoluto control sobre la mecánica sobre la que se forja su arte. Muchas veces se quiere lograr una interpretación original cuando aún no se está posibilitado para lograr matices; es así como para un artista de alto nivel resulta imprescindible el uso de una buena técnica. A lo largo de ésta obra expondré cuáles son las exigencias técnicas que tiene cada obra y la mejor manera en que se pueden llevar a cabo así como también incluiré una breve guía fonográfica y discográfica.

Las notas al programa presentes contienen información sobre cada una de las obras a interpretar en el recital de titulación. Cada capítulo de la presente obra constará de los siguientes puntos:

- **Contexto histórico-social,**
- Análisis Estructural y
- Conclusiones, incluyéndose en ésta última, una aportación pedagógica.

***Es importante hacer notar que los análisis estructurales están escritos en base a la línea melódica de la soprano exclusivamente.***

Por otro lado, me es imprescindible incluir una pequeña dosis de comentarios al entorno científico y tecnológico por dos razones: la primera es la oportunidad que me brindó nuestra Máxima Casa de Estudios de estudiar las carreras de Ingeniería Química y Química Fármaco Biológica en la Facultad de Química; la otra razón por la que incluyo éstos comentarios es porque el progreso de la humanidad está íntimamente ligado al desarrollo científico y tecnológico; prueba de ello, son los registros grabados de las grandes obras musicales que hoy en día han quedado plasmadas en discos compactos, DVDs, videos, cassettes, carretes, acetatos y aún más, en cintas cinematográficas.

He escuchado continuamente la frase: *“El arte actual no existe”*, sentencia muy parecida a la que dictaminaron los **dadaístas: “Kunst ist tot! Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!”**<sup>α</sup> (“ ¡El arte está muerto! ¡Viva el nuevo arte de las

---

<sup>α</sup> MARCHAN FIZ, S., *SUMMA ARTIS*, Tomo XXXVIII, Ed. Espasa Calpe, España.

máquinas de Tatlin!”).<sup>3</sup> La parte optimista de mi personalidad no me permite pensar que el arte esté muerto. Creo firmemente que el arte actual está pasando por una difícil etapa decadente, no obstante, para mí y para muchos otros artistas, el arte vive:...¡**VIVA EL ARTE!**

En la Conclusión Final de ésta obra expondré las razones por las cuales pienso de ésta manera, a la vez que plasmaré mi particular punto de vista sobre ésta difícil etapa actual que está viviendo el arte, las causas que le han dado origen y mi visión a futuro sobre el arte en general.

El pensamiento repercute directamente en las facetas más importantes de la humanidad: La manera de vestir, de actuar, de comer, de trabajar, de consumir, de crear ciencia, arte, tecnología y la manera de trabajar. Las actividades humanas tienen su origen en el pensamiento.

Una obra de arte se gestó en el pensamiento de un ser humano antes de tomar forma plástica, dramática, poética, literaria, arquitectónica, dancística o sonora. De ésta manera, es indispensable incluir un breve análisis estético en la presente obra.

Un cantante que haya tenido formación académica, deberá ser capaz de dominar tres géneros principales:

Oratorio,

Opera y

Lied, incluyendo sus respectivas ramas.

El **Oratorio**, género que más nos acerca a Dios, deberá ser interpretado con una inmaculada línea de canto, una articulación, una coloratura y una afinación rayanas en la perfección. Muchas veces, las fiorituri de un Oratorio son más difíciles que las que encontramos en una ópera. Éstas agilitades deberán ser muy claras, precisas y deberán ejecutarse con una gran limpieza y a una velocidad muchas veces vertiginosa.

Una espiritualidad elevada, ayudará realizar una interpretación certera.

La **Ópera** es el género que más expresiones artísticas acopla: en ella se aglutinan el canto, la música, la poesía, el arte dramático, danza, arquitectura, pintura, etc.

Un cantante de ópera debe tener la habilidad de comprender la psicología del personaje que interpreta, deberá llevar a escena la expresión corporal que acompaña a la gama de emociones del personaje, a veces será necesario bailar en escena.

Al analizar a fondo su personaje, el actor-cantante ó la actriz-cantante, deberá analizar a fondo la edad de su personaje, su entorno sociológico, su clase social, la época histórica, el entorno político, el ambiente filosófico, el tipo de movimientos que deberá llevar a escena su personaje: si son amplios ó cortos, si son rápidos ó lentos, etc. Susana (en las Bodas de Fígaro de Mozart) se moverá mucho más rápido – por su juventud y su clase social de servidumbre – que Pamina, Manon, Cleopatra (en Julio César de Händel) ó Suor Angelica, éstas tres últimas pertenecen a clases sociales altas. Por su parte, Cio-Cio-San (en Madama Butterfly de Puccini) realizará pasitos muy cortos, tal como convienen a las muchachas orientales. En el caso de

---

<sup>3</sup> **Kunst ist Tot!**: El arte está muerto. En la Conclusión Final, finalizaré el porqué no estoy de acuerdo con ésta aseveración.

Olimpia (la muñeca de los Cuentos de Hoffmann de Offenbach) se moverá en escena como autómata, sin por ello perder la gracia en escena.

Además, el cantante de ópera deberá conocer la gramática y fonética del idioma de la ópera que interprete. Al cantante de ópera quizá se le dispense que su línea de canto no sea tan depurada como la de otros tipos de cantantes, sin embargo, el cantante de ópera hará alarde de su virtuosismo y su gran capacidad histriónica, su talento escénico y su *emotivo canto*. La gran dificultad del cantante de ópera estriba en cantar moviéndose, actuando e inclusive, bailando.

El noble arte del **Lied**, en cambio, es un remanso de paz para el cantante en cuanto al registro que deberá emplear, ya que el registro que tiene que abarcar rara vez excede el La natural índice 5, de igual manera, tampoco en el registro grave hace alarde de un amplio rango vocal. A diferencia del cantante de ópera, al cantante de Lied se le exige una depurada línea de canto, un hermoso timbre, delicada expresión, estilo muy bien cuidado y una afinación lo más cercano a la perfección.

Es absolutamente indispensable para un cantante que intente consolidar una buena carrera, contar con una férrea salud física, además de las facultades antes mencionadas. En la Conclusión Final expondré las razones que fundamentan éstos pensamientos y esbozaré las maneras claves para poder resolver la problemática en cuestión de salud de un cantante.

Expondré en la Conclusión Final los objetivos que debe tener un artista de éste nivel dentro de la sociedad en que vive y la razón por la cual el estudio de ésta carrera juega un papel determinante dentro del entorno que le rodea. De la misma manera, enunciaré la problemática a la que se enfrenta el artista al momento de ejercer su profesión y la posición de entereza que le ayudará a resolverla.

*Ésta es una invitación para todo artista a emplear sus conocimientos y sus experiencias de una manera ética, llevando como meta el ennoblecerse y ennoblecer a los demás como seres humanos y como artistas.*

# I

## “Oh, had I Jubal’s Lyre”

aria de Achsah del oratorio JOSHUA

de

### G. F. Händel

(1685-1759)

### Contexto Histórico y Social

Händel, prolífico compositor sajón nacido en Halle (Turingia) el 23 de febrero de 1685 dejó un legado de 42 óperas, 33 oratorios, una Resurrezione, un Dixit Dominus, cantatas, serenatas, duetti di camera, terzetti, sonatas, suites, concerti grossi, sonatas para violín, flauta y oboe, colecciones de tríos, colecciones para órgano y orquesta y suites para órgano, entre sus principales obras, lo cual hace de Händel un compositor equiparable en fecundidad a su contemporáneo colega a quien nunca conoció: Johann Sebastián Bach. Existe una gran diferencia entre ambos compositores, ya que Händel escribió óperas bajo los lineamientos de la música italiana, en especial de la escuela napolitana, caracterizándose por el fluir de la belleza melódica canora, profusa en suntuosos melismas. Händel escribe de acuerdo con la estética italiana de su tiempo, encaminada al énfasis e importancia de la melodía, concede importancia a las emociones y hace gala de las dotes virtuosísticas de los intérpretes.<sup>1</sup>

Entre las **óperas** de Händel destacan: Rinaldo, Giulio Cesare, , Rodelinda, Alcina y Serse (Jerjes ó Xerxe), mientras que en el terreno del **oratorio** destacan: el *drama pastoral* *Acis y Galatea*, **Esther**, Saúl, Israel en Egipto, Oda a Santa Cecilia, Sansón, Judas Maccabeus, **Joshua**, Teodora, Jephté y sobre todo **El Mesías**.<sup>2</sup>

En el terreno filosófico que prepara la labor artística de Händel, encontramos a **René Descartes** (1596-1650) quien desarrolla en su obra *Compendium Musicae* (1618), en la que afirma que **la música causa placer provocando diversos afectos**, por ejemplo, los movimientos lentos despiertan languidez, tristeza ó miedo en quien los escucha.

Descartes opina: “la música tiene por objeto divertirnos y suscitar en nosotros sentimientos”.

---

<sup>1</sup> **FLOWER, N.**, *George Frederic Handel; His Personality and His Times.*, Boston & New York, Houghton Mifflin, 1923.

<sup>2</sup> **ABBIATI, F.** *Storia della Musica*, Tomo III, UTEHA; México, 1959., pp. 266-290.

A cada tipo de intervalo corresponde determinado efecto que se produce en el ámbito de los sentidos y, por consiguiente del espíritu, efecto que va desde el más simple agrado o divertimento hasta las más complejas y matizadas emociones y pasiones.<sup>3</sup> Descartes expresa que toda cantilena (música que puede fluir eternamente), debe finalizarse con una cadencia con el propósito de que el final pueda ser evidentemente sentido: **el final provoca satisfacción.**

Bajo el lema: **Pienso, luego existo**, Descartes pone de manifiesto la existencia de Dios, en su obra **Discurso del Método**<sup>4</sup>, afirma lo siguiente:

*Somos capaces de imaginar un ser infinito y perfecto- ésta idea de un ser infinito y perfecto no puede ser causada más que por un ser infinito y perfecto- luego Dios existe.*

Grandes adelantos astronómicos y científicos prepararon el terreno en que fructificaría la obra händeliana: Sir Isaac **Newton**<sup>5</sup> utiliza por el cálculo infinitesimal; Leibnitz también lo utiliza, aunque en forma diferente.

Newton escribe su **Leyes de Atracción Universal** en su obra: **Philosophie naturalis principia matemática** en 500 páginas y en perfecto latín. **Kepler** escribe sus Leyes referentes a los planetas y su interacción con el Sol. **Leibnitz** escribe: Música es el ejercicio matemático del alma que realiza el conteo (de los números) sin saberlo.

Todo cuanto existe está hecho de números, la unidad en número es la *mónada* y Dios es la *mónada de mónadas*.

*Con lo expuesto anteriormente, subrayo la importancia acerca de que la creencia en Dios en el marco histórico en que vivió Händel fue determinante en el pensamiento de la época: aspecto importante que favoreció el éxito del compositor sajón nacionalizado inglés en el terreno del oratorio: Händel.*

**Athanasius Kircher**, en su obra *Misurgia Universalis* (1650), sentó las bases de **Affektenlehre**, es decir, de la "Teoría de los Afectos", sistematizándola. Por primera vez, se intenta trazar un cuadro sistemático de los efectos producidos por las diferentes clases de Música.<sup>6</sup> En consecuencia, hay una conexión rigurosa entre cada estado anímico y la armonía ó estilo musical, que corresponda a cada estado. El **Magnetismo Musical** de Kircher afirma que la música tiene magnetismo: *"la música es un imán que atrae afectos correspondientes, similares a su carácter"*.<sup>7</sup>

**Marenne Mersenne** en su **ARMONÍA UNIVERSAL** (1633-1637) en su posición humanista afirma: **Música es armonía y es felicidad.**

En su **Teoría de los Afectos** asegura que **la música es el espejo en que se refleja todo movimiento que ocurre en el mundo y que LA CREACIÓN MUSICAL DEBE SER LIBRE**<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> FUBINI, E., *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, 1996.

<sup>4</sup> DESCARTES, R., *Discurso del Método*, Barcelona, 1959.

<sup>5</sup> LAÍN, P, Y LÓPEZ PIÑERO, J., *Panorama histórico de la ciencia moderna*, Madrid, 1963.

<sup>6</sup> KIRCHER, A., *Misurgia Universalis*, Roma, 1650, parte II, cap V, p. 581.

<sup>7</sup> FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*.

<sup>8</sup> FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, 1996.

**HÄNDEL** nació en Halle (Turingia) durante el reinado de Federico II de Prusia. Residió en Inglaterra, primero durante el gobierno de la Reina Ana Estuardo, después bajo el reinado de Jorge I, y después bajo el de Jorge II. Los músicos contemporáneos a Händel fueron Alessandro y Domenico Scarlatti, Johann Sebastián Bach, Arcangelo Corelli, Benedetto Marcello, Bononcini, y los cantantes Johannes Mattheson - con quien trabó una profunda amistad y quien además fue compositor, poeta, teórico, políglota y crítico vigoroso de la música alemana - Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni, Farinelli, Senesino, Durastanti, Carestini y Cafarelli<sup>9</sup>.

Los artistas no miraron ya más al mundo como algo que debían imitar sin poder dar su interpretación personalísima. El mundo del siglo XVII era un mundo lleno de movimiento y de volubilidad.

*El mundo barroco es enormemente espiritual, muy complejo y profuso en adornos, originando así un arte completamente acorde con el entorno que le rodea.*

El barroco proyecta sus visiones más espirituales que reales. Nunca se había creído que el alma pudiera expresarse tan claramente comunicando lo inefable con tanta precisión.<sup>10</sup>

---

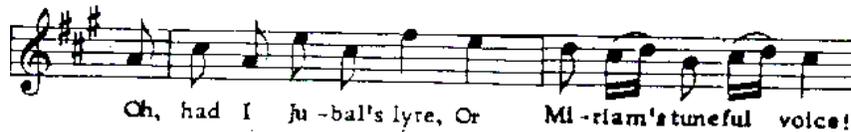
<sup>9</sup> **ABBIATI, F.**, *Storia della Musica*, Tomo III, México, 1959.

<sup>10</sup> **PAYRÓ, J. E.,.....**

**Relación cronológica de los principales Oratorios de  
G. F. HÄNDEL  
(1685-1759)**

DIXIT DOMINUS	1707
LA RESURREZIONE	1708
ACIS Y GALATEA	1708
TE DEUM de Utrecht	1712
JUBILATE	1712
12 ANTHEMS escritos para el Conde de Chandos	1718-1720
4 ANTHEMS DE CORONACIÓN	1728
ESTHER, primer oratorio inglés	1732
DEBORAH	1733
ATHALIA	1733
SAÚL	1738
ANTHEMS NUPCIALES	1734-1736
ANTHEM FÚNEBRE	1737
ISRAEL EN EGIPTO	1738
<i>EL MESÍAS</i>	1742
JUDAS MACCABÄUS	1746
JOSHUA	1747
THEODORA	1749
JEPHTE	1752

## Análisis Estructural del aria de Achsach de "Joshua" de G. F. HÄNDEL.



HÄNDEL: JOSHUA: Tema A del aria de Achsach: "Oh, had I Jubal's lyre",

La tonalidad de ésta partitura se encuentra en "LA MAYOR" en **allegro**, desde el inicio hasta el final, reflejando así el compositor la gran alegría de Achsah al casarse con el hombre que ama y respaldada por su padre. De la misma manera, su amado Othniel es laureado por el pueblo de Israel como a un héroe, al igual que le sucede a Joshua al resultar vencedores en la guerra.<sup>11</sup>

El **tema principal A** aparece en la anacruza al compás 1 y se desarrolla hasta el compás 3, volviendo a aparecer inmediatamente en los compases 3 y 4 y hasta el primer tiempo de compás 5. El **tema B** aparece por primera vez en seguida de la segunda aparición del tema A en los compases 5 y 6, reapareciendo una 7a. más aguda durante los compases 7 y 8 y una tercera vez más en los compases 9 y 10 una tercera menor más grave que la primera vez. Así, tenemos una estructura como sigue: A-A-B-B'-B"-A-A-

Del compás 17 hasta el 28, Händel nos presenta un episodio con progresiones y melismas en dieciseisavos que ponen de relieve el virtuosismo de la intérprete.

En los compases 29 y 30 aparece nuevamente el **tema A**, seguido inmediatamente después por el **tema B** en los dos siguientes compases. Los compases 33 y 34 tenemos al **tema A**, seguido del mismo tema con una ligera variación: tema A' hasta el compás 36. De aquí, resulta lo siguiente: **Ep1-A-B-A-A'**.

Del compás 38 al 48, Händel nos presenta un segundo episodio con progresiones y melismas en dieciseisavos. En el comp. 49 y en el 50 hace su aparición el **tema A**, en los compases 51 y 52 se presenta el **tema A** con una breve variación al final: **A'**.

Del compás 53 al 58 se presenta el **tema B** tres veces consecutivas y con ligeras variaciones al final.

Los compases 59 y 60 son la base de la **coda** para la intérprete solista.

Del compás 61 al 64 se presenta el **tema A** dos veces seguidas. Y por último, aparece el **tema B'** tres veces consecutivas. Resultado: **Ep2-B-B<sup>1</sup>-B<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>- Co-A-A-B<sup>1</sup>-B<sup>1</sup>-B<sup>1</sup>.**

De lo anterior obtenemos de principio a fin: **A-A-B-B<sup>1</sup>-B<sup>2</sup>-A-A-B-Ep1-A-B-A-A<sup>1</sup>-Ep2-B-B<sup>1</sup>-B<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>-CAD-A-A-B-B<sup>1</sup>-B<sup>1</sup>.**

<sup>11</sup> El Argumento de éste oratorio, así como los datos del estreno, se encuentran en el Anexo "B". La traducción al aria de Achsah, se encuentra en el Anexo "A".

In songs like hers, In

songs like hers re - joyce,

In songs like hers re -

joyce, In songs like hers re - joyce.

“Fiorituri” del Episodio 1:  
Ep1

Fragmento del Episodio 2:  
Ep 2:

re - joyce,

In

songs like hers re - joyce, in songs like

hers re - joyce,

Fragmento del Tema B con variación, *hasta el final* para la voz de soprano:  
TB'



a tempo



Final del aria de Achsah: B<sup>1</sup>

### Análisis Estructural de la línea melódica de la soprano del aria de "Achsah" del oratorio "Joshua" de G. F. HÄNDEL.

Secuencia Temática	A	A <sup>1</sup>	B	B <sup>1</sup>	Ep <sup>2</sup>	Ep2	B <sup>2</sup>	Co
Rango de compases	10-12 12-14 33-34	34-36	14-16	50-52 54-56	18-28	38-42	52-54 56-58	56-60
Secuencia Armónica	I	I	I-V	V	V	I	I	I

## CONCLUSIONES

Händel compuso en las propiedades de un conde, en la localidad de Cannon, una *masque*<sup>12</sup> basada en un episodio de *Las metamorfosis* de Ovidio y que llevó como título "**Acis y Galatea**"<sup>13</sup>. Ésta obra se diferencia de las óperas de tipo italiano, no tanto por los criterios del género, sino por el texto en inglés. Con ella aparece la semilla del **oratorio** en la obra de Händel. El **coro compuesto por solistas** desempeña un papel más importante que en cualquier otra de sus óperas. La canción fúnebre del principio *recuerda a la tragedia griega y anticipa la reforma operística de Christoph Willibald Glück*.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Masque* (pequeña ópera): la masque tradicional de la corte inglesa se componía de diálogos en prosa, canciones y bailes y se daba con la ocasión de actividades sociales con actores enmascarados.

<sup>13</sup> **Acis y Galatea**: existen 2 versiones de Händel con éste tema: un drama pastoral, que se clasifica dentro de los oratorios, y una ópera ó masque.

<sup>14</sup> **BATTA, A.**, *OPERA*, Compositores-Obras-Intérpretes, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 2000.

¿Cuál es el lenguaje y las líneas arquitectónicas fundamentales del lenguaje musical en el **oratorio** de Händel, y por qué tuvo tanto éxito en éste género?

- ❖ El texto bíblico está modificado para agudizar su interés dramático e intercalar *meditaciones morales* presentadas con *lírica elevación*.
- ❖ *Excelentes poetas* colaboraron con el trabajo musical de Händel, lo comprendieron y lo engrandecieron aún más. Entre éstos destacados libretistas encontramos a *Samuel Humphrey* y a *Thomas Morell*.
- ❖ Entre sus más destacados oratorios encontramos *Israel en Egipto* y ***El Mesías***, cuyos **textos proceden directamente de la Biblia**.
- ❖ El uso de ricas y variadas **formas** como lo son la obertura, **recitativo *accompagnato***<sup>15</sup>, aria da capo<sup>16</sup>, arioso<sup>17</sup>, fragmentos orquestales y el uso del **coro** en gran medida, ya que el tema bíblico se concebía como una acción de masas del pueblo.

Comparado con el estilo religioso de Bach, el estilo händeliano aparece más espontáneo en el desarrollo de la melodía, como corresponde a la estética italiana. En el arte de la modulación y en la construcción armónica, Händel es más sencillo que el de Bach.

La inclinación de Händel a describir musicalmente cuadros y situaciones, se manifiesta con gran brillantez, cada vez que el texto le da ocasión. **Los pasajes de virtuosismo tienen en Händel una finalidad expresiva, también tiene esta función la repetición llamada *da capo***. *En sus oratorios restaura la fuerza emocional y evocadora de la masa coral*. En Händel la expresión es la de un arte madurado durante 7 siglos de contrapunto, enriquecido con las conquistas más recientes de la armonía, producto de la fusión de la musicalidad alemana y de la italiana e integrado por el genio fácil y fecundo de Händel.

Todos los oratorios –después de *Athalia* (1733)- de Händel, son absolutamente distintos del oratorio italiano de la época: el Maestro nunca perdió del todo su naturaleza germánica.

En las grandiosas partes corales de los oratorios homófonas ó fugadas, construidas con amplitud arquitectónica y con admirable dominio contrapuntístico, en las que *alternan el solemne estilo eclesiástico, el operístico y el dramático y los elegantes giros madrigalescos*, se ofrece a menudo una inconmensurable elevación, lo mismo cuando la parte descriptiva y pintoresca está abundantemente representada como cuando la voz impresionante de **la pasión** prorrumpe con la vehemencia de la *tragedia coral*.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> **Recitativo *accompagnato***: Recitativo que a diferencia del recitativo secco, utiliza la orquesta acompañando a los cantantes. Este tipo de recitativo enriquece la función dramática y expresiva del compositor, enriqueciendo los medios y colores instrumentales.

<sup>16</sup> **Aria da capo**: aria de forma **ABA**, en la que la segunda exposición del primer tema se efectúa con una glosa ó variación. Se le llama *da capo* porque repite retomando el inicio.

<sup>17</sup> **Arioso**: forma musical a ser interpretada en la forma en que se aborda un aria, combinando la declamación libre del recitativo con la suavidad del aria.

<sup>18</sup> **ABBIATI, F., ....**  
**BATTA, A., ....**

### Aportación Pedagógica:

La mejor manera de abordar el aria de Achsah consiste en pensar en la alegría que embarga a la joven cuando su pueblo triunfa y ella se une al hombre que ama. Entonces, se debe estar conciente de la ligereza en la voz; apoyando **cada una** de las notas diafragmáticamente, especialmente las que conforman las agilidades y la coloratura. La ligereza en la voz con la cual se aborde ésta obra, será un factor decisivo en la buena interpretación de la misma. Händel en ésta obra requiere una voz de *soprano leggero*<sup>19</sup>.

Es imposible lograr una buena ejecución sin matizar: tanto los pasajes de melismas como los que exigen línea de canto, deben estar matizados. La mejor manera de lograr los matices adecuados es unir la palabra a la música; es decir, la música y los versos nos darán la pauta a seguir en cuanto a los matices que queremos lograr. En Händel, las frases son prodigiosamente largas; muchas veces, aunque se tenga una excelente técnica de respiración, es prácticamente imposible concluir las sin respirar; así, si logramos los matices adecuados y expresivos, ellos compensarán de alguna manera la “deficiencia” en el *fiato*<sup>20</sup>.

Un color cristalino en ésta aria es el más apropiado para una buena interpretación. Nos ayuda mucho el escuchar a las más grandes intérpretes de Achsah: Kathleen Battle<sup>21</sup>, Lucia Popp<sup>22</sup> y Emma Kirkby<sup>23</sup>. Estas sopranos poseen un color claro y cristalino con agilidades nítidas, muy bien afinadas, apoyadas, con gran soltura, relajación, ligereza y al mismo tiempo son expresivas.

---

<sup>19</sup> Soprano ligero (del italiano)

<sup>20</sup> Aire

<sup>21</sup> BATTLE, K., *Grace*, Cond. Sadin, R.

<sup>22</sup> POPP, L., *Great Opera Divas*, D Classics, Disky Communications Europe B.V., 1998., 2 cds.

<sup>23</sup> HÄNDEL, G. F., *Joshua*, Kirkby, Ainsel, Michael, Oliver, Bowman, Cond. R. King.

## II

### “Voi avete un cor fedele”

aria de concierto K. 217

y

### “Ach, Ich fühls”

aria de Pamina, Acto II, de la ópera “Die Zauberflöte” K.620 de:

## W.A. MOZART

(1756-1791)

## Contexto Histórico y Social

Los soberanos del Sacro Imperio debían su única fuerza a sus posesiones familiares. Los emperadores de la casa de Austria dominaban una serie de territorios de una extensión semejante a la francesa, con una población similar (unos 22 millones en el siglo XVIII), pero con unos ingresos cinco veces inferiores y un poder limitado.

Los territorios de los Habsburgo, esparcidos desde el mar del Norte hasta el Adriático, no tenían cohesión de raza, lengua ó religión. Los distintos estados gozaban de amplia autonomía interna; la nobleza defendía sus privilegios, sobre todo los fiscales y controlaba la administración local.

El núcleo del Imperio estaba formado por las llamadas “tierras hereditarias” de población mayoritariamente alemana (con minorías italianas y eslovenas), religión predominantemente católica y cierto auge de la burguesía. Correspondían a grandes rasgos, a las actuales Austria, Moravia (Eslovaquia), , Bohemia (Rep. Checa), Hungría, Transilvania (Rumania), Croacia, Silesia (territorio de los Habsburgo: Austria), Temesvar y las fronteras militares con Turquía eran parte del Imperio Austríaco, así como también lo eran Milán y los Países Bajos.

Los escasos burgueses que vivían en las ciudades libres no tenían ninguna representación política. Mucho menos los campesinos. Los hidalgos que consideraban a la nobleza “una e igual”, sin diferencias con los magnates, dominaban la administración de los distritos por medio de los palatinados, de los que dependía el reclutamiento militar y la percepción de los impuestos. La Cámara Baja de **la Dieta** ó Parlamento estaba también integrada por los representantes de los palatinados, hostiles a cualquier disminución de su poder.<sup>1</sup>

Aunque la Dieta húngara siempre consintió en hacer los mayores sacrificios en favor de su emperatriz, María Teresa, nunca admitió el principio del impuesto no votado previamente que tendrían que pagar las clases privilegiadas, ya que esto era indicio

---

<sup>1</sup> **RICE, J. A.**, *The Classic Era: From the 1740's to the end of the 18<sup>th</sup> century*: “Vienna under Joseph II and Leopold II”; ed. Neal Zaslaw. Man and Music Series. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989.

de una condición servil. Por último, la Dieta entró en conflicto con la corona cuando ésta quiso practicar una política de mejora de las condición campesina. A partir de 1764, María Teresa dejó de reunir la Dieta y tampoco renovó la dignidad de conde palatino, una especie de virrey vitalicio y elegido por la nobleza.

José II, hijo de la emperatriz María Teresa, practicó una política de amor al campesinado y de apoyo a la burguesía, cuya alianza necesitaba para vencer la resistencia de los estamentos privilegiados. El gobierno subvencionaba los folletos anti-aristocráticos en los que se acusaba a la nobleza de no desempeñar la función que les correspondía en las dietas provinciales y en la administración. No obstante, los “**ilustrados**” habían menospreciado la fuerza de la nobleza, cuyo peso fundamental en Hungría, era también importante en Bohemia y en la mayoría de los “países hereditarios”.

Este movimiento barrió gran parte de la obra de José II, pero conservó las reformas administrativas debidas a María Teresa, que debían formar la base del Estado durante otros cincuenta años.

Debe señalarse la importancia que todos éstos soberanos prestaron a la creación de centros de enseñanza y de formación de funcionarios. En 1775 se fundó la Academia Imperial de Ciencias y Bellas Artes. José II impulsó la enseñanza primaria y media y creó el cuerpo de profesores austriacos, contribuyendo al desarrollo cultural de los países danubianos.<sup>2</sup>

El año de **1790** fue crítico en la historia europea. El 20 de febrero, el Emperador de Austria y del Sacro Imperio Romano, José II murió, dejando como legado un gobierno de liberalidad y reformas sin precedentes. Su hermano Leopoldo, Gran Duque de Toscana, le sucedería en ambos tronos. Leopoldo, sin embargo, sentía mucho menor simpatía por la causa de la Iluminación que tanto atrajo a su hermano José. Más aún, Leopoldo empezó a reinar poco después de varios problemas políticos que afectaron a Francia, donde su hermana María Antonieta vio a su esposo, Luis XVI depuesto por la burguesía en un intento de tomar el poder en sus manos. El mismo Leopoldo vio rebelarse cada vez con mayor intensidad a los Húngaros contra la dominación de los Habsburgo. Netherlands Austriaca había declarado su independencia en noviembre pasado. *Para Leopoldo en Austria, la época del liberalismo iluminista había pasado.* Entonces comenzó la **represión** y la vigilancia de todas las naciones bajo el dominio austriaco. A pesar de estos hechos que ahora nos pueden parecer oscuros, Austria continuó siendo la contraparte y el balance a la luz de la cultura en Europa occidental entre Rusia y Prusia. Muchos vieron gran potencial en éste nuevo emperador y le aclamaban diciendo que él gobernaría sobre una “Época de Oro”.<sup>3</sup>

Durante el primer año del reinado de Leopoldo, la vida en la capital austriaca sufrió una seria interrupción. El sistema de educación que había implantado José II, la actitud de tolerancia y la revocación de condición de siervo se mantuvieron en la misma posición, sin embargo, el nuevo emperador se vio en la necesidad de reformar la situación económica de su imperio. Leopoldo concluyó la **guerra** que su hermano Joseph había iniciado **contra Turquía** en 1788 con un tratado y entonces no hubo después otra carga de ésta índole que afligiera más al estado.

---

<sup>2</sup> RICE, J. A., .....

<sup>3</sup> RICE, J. A ., .....p.161.

La población disfrutaba de los entretenimientos de los teatros rivales de las ciudades y de los suburbios. En 1790 y en 1791 deliciosas comedias llenaban los escenarios para complacer a las ansiosas multitudes.<sup>4</sup>

En septiembre 30 de 1791, una nueva obra arribó a la escena en un teatro con capacidad para 10,000 concurrentes: Freihaus, teatro con aforo para complejas puestas escénicas situado en un suburbio de Viena llamado Wieden. Aún cuando se le promocionó como “grand opera”, la nueva obra poseía todas las características de **Singspiel**: una obra con diálogos completamente hablados, esto es, sin acompañamiento alguno – ya sea secco ó accompagnato – y con números musicales cantados. Éste género teatral tuvo mucho éxito entre el público que asistía a regularmente a presenciar obras de ésta envergadura hacia dos años, bajo la dirección de Emmanuel Schikaneder. El nuevo trabajo se tituló “**Die Zauberflöte**” (Köchel 620) y causó gran revuelo antes de su estreno, tal como ya antes lo habían hecho las predecesoras obras de su tipo. Contenía divertidos diálogos cómicos, coloridos trajes y diseños, una deliciosa trama revestida de efectos mágicos. Más aún: la música estaba escrita por el *Real e Imperial Compositor de Cámara Wolfgang Amadeus Mozart*. La nueva obra contenía maravillosas melodías que llevar a casa, tantas ó quizá más que Las Bodas de Fígaro, estrenada 5 años antes.<sup>5</sup>

Los orígenes de las fuentes en las que se basa el libretto son diversos: reconocemos una colección de cuentos de hadas llamada *Dschinnistan*, recolectada y editada por el autor weimarnés Christoph **Martín Wieland**; dentro de ésta colección se encuentra “**Lulú, oder die Zauberflöte**”; de igual forma se reconocen **Rituales Masónicos**, un artículo tratante en **Misterios Egipcios** en un periódico Masónico; un trabajo previo sobre una trama pseudo-Egipcia de Mozart basado en la literatura de **Tobias Gebler: Thamos, Rey de Egipto** (K. 345); **Sethos**, ficticio príncipe Egipcio, argumento traducido al francés por un clérigo y profesor de griego y latín llamado **Abbé Jean Terrasson**, publicada en 1732. Hasta la fecha se han extraído lecturas psicológicas, alquímicas, mitológicas – entre ellas la griega y la egipcia - teológicas, bíblicas y otras lecturas masónicas, también la historia de la Mística Sociedad Rosacruz es aludida en el entorno de la trama, a lo largo de la ópera hay numerosas alusiones al Rito Escocés Masónico.<sup>6</sup>

H. C. Robbins **Landon** investigó la Praga y la Viena Masónicas, particularmente a los miembros de la organización llamada “**Los Iluminados**”, de quienes se sospechó fueron instigadores de una revolución en contra de la tiranía y el abuso de poder contra la monarquía, tal como ya había ocurrido en Francia en 1789. Se piensa que los tres años anteriores a la publicación de la crítica de la ópera, quizá ocluyeron la embestida Masónica del mensaje político contenida en la ópera.<sup>7</sup>

El extraordinariamente complejo simbolismo de la ópera, y en general toda la compleja trama de la ópera es única en los anales de la ópera.

---

<sup>4</sup> **RICE, J. A.**,.....p.161.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> **ECKELMAYER, J. A.**, *The cultural context of Mozart's Magic Flute: Social, Aesthetical, Philosophical.*, v.I., Lewiston, N. Y., E. Mellen, 1991., p. 4.

<sup>7</sup> **LANDON, R.**, *Mozart : The Golden Years*, Ch. XII & Appendix 6, and **LANDON**, *Mozart's Last Year*, p.p. 132-136.

Con el propósito de comprender la obra y evitar la falta de percepción y comprensión integral de la obra, será necesario analizar la época de Mozart: todos los aspectos culturales, educativos, sociales, políticos, teológicos y toda la simbología que conlleva. Esto representa un verdadero reto en realidad, ya que tanto en la época mozartiana como aún hoy en día, muchas de las fuentes están veladas para la mayoría de nosotros. La misma correspondencia de Mozart es una ayuda valiosísima en la investigación que pueda realizarse a efecto, tal como nos lo refiere R. **Landon**. Otra fuente que nos puede ayudar mucho es el artículo “**Ueber die Mysterien der Aegypter**” escrito por **Ignaz von Born**, el gran metalurgista y líder Masónico contenido en el primer tratado del *Journal für Freymaurer*, realmente difícil de conseguir. De la misma manera, las investigaciones que han realizado **Jacques Chailley y Robbins Landon**, así como las de **Katharine Thomson** nos pueden ayudar mucho. Otras fuentes que pueden aclararnos el complicado simbolismo de éste singspiel, las podemos encontrar en la partitura y el libretto autógrafos de Mozart, en verdad un tesoro. Una mirada fresca y certera hecha en el corazón **de la época mozartiana** nos llevará a feliz término en nuestra búsqueda de la verdad en el simbolismo de Die Zauberflöte.<sup>8</sup>

Analizar detenidamente todo el extenso e intrincado simbolismo de ésta obra nos llevaría a escribir un volumen de 600 páginas cuando menos; sin embargo, a continuación se intentará bosquejar una síntesis de los símbolos más importantes.

Según las investigaciones de Chailley algunos de los simbolismos masónicos contenidos en la ópera son el aspecto masculino, identificado a través del sol, el fuego, el oro y el color rojo; el aspecto femenino, a su vez, lo podemos identificar en la luna, el agua, la plata y los colores blanco y negro.<sup>9</sup>

El aspecto simbólico en el papel de Monóstatos se aclara en su relación con la Reina de la Noche: Si la venganza, la destrucción, si el tenaz mal uso del poder se igualan con la maldad, entonces debe haber una vereda simbólica para identificar a los caracteres ó personajes en ésta naturaleza: en una época en la que la **iluminación representa el saber y el bien**, luego entonces, la oscuridad debe ser su antítesis. **Sarastro representa la iluminación. Papageno**, a su vez, constituye al hombre sencillo y natural de buen corazón, sin educación, es decir, encarna la voz de la realidad y la mentalidad del populacho. Papageno personifica el espejo a nivel común del príncipe Tamino. Papageno, a quien se le da la oportunidad de escalar a niveles superiores a través de las pruebas, las falla todas. Papageno no tiene necesidad de pensar, o aspirar; él simplemente tiene necesidades físicas y deseos que todos conocemos. Es el modelo de las clases bajas entre la sociedad que no conocerá la dicha de la iniciación.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> ECKELMAYER, J. A.,.....p.11.

<sup>9</sup> CHAILLEY, J., *The Magic Flute, Masonic Opera*, Tr. H. Weinstock, ed. A. A. Knopf, 1971., New York, 1971., p. 98.

<sup>10</sup> ECKELMAYER, J.,.....p.33-35.

*La Flauta Mágica es producto del **Iluminismo Germánico** de finales del siglo XVIII y constituye un intento de instruir al público en materia de ética a través de un vehículo de entretenimiento y / ó diversión.*<sup>11</sup>

El valor de actuar sin causar daño alguno creará placer a nuestro alrededor. Incluso si actuamos así con quienes nos lastiman suscitará gran placer y de ésta manera, éste abstracto principio de amistad generará a la formación de una sociedad armoniosa y consciente, en la que las dificultades individuales disminuirán, lo que constituirá el principio de la felicidad. *Las lecciones contra la mentira y la aceptación fraudulenta antagonista de los buenos propósitos, el suicidio, el repudio a la venganza, la glorificación al amor y a la hermandad y a la amistad y en general los altos principios morales, son las bases que sustentan la columna vertebral de ésta ópera.*<sup>12</sup>

Otro simbolismo es **la oscuridad**: cuando los candidatos buscan llegar a la Iniciación, son siempre dejados en la oscuridad; así ellos se ven obligados a buscar una luz no física, lo que origina encontrar una **luz interna** que consiste en el *entendimiento derivado de la experiencia*.

En cambio, **la luz simboliza la fuerza, la belleza y la sabiduría**. Así, cuando Tamino y Pamina han trascendido las pruebas del fuego y del agua, la escena se ilumina como un sol, siendo la luz escénica y física un reflejo de la luz interna de los iniciados.<sup>13</sup>

**La flauta simboliza el conocimiento intuitivo** y fue creada en medio de una gran tormenta con relámpagos, según la trama de la ópera. El poder curativo y protector de la flauta simboliza la *regeneración de la humanidad*.<sup>14</sup>

La flauta mágica abarca un espectro aún más amplio y poderoso que la ética: nos aproxima, e incluso penetra en aspectos religiosos. **La meta final** de la aplicación de la conducta ética a través de símbolos y aforismos **es la reforma de la sociedad**: pura, iluminada, dorada, renovada e imperecedera. Aproximarse a la **Edad de Oro** fue el *colofón del idealismo revolucionario*; es por ello que ahora pueda parecer claro el hecho de que el más profundo significado de La Flauta Mágica se revistiera con aforismos, simbolismos y parábolas; por la misma razón se explica que sus creadores fuesen reticentes a definir la simbología públicamente.<sup>15</sup>

La Flauta Mágica en su estructura musical, como también en la estructura de la trama tiene una concepción de **Dialéctica Hegeliana**, es decir, presenta una Tesis, una Antítesis y una Recapitulación. El Acto I, así como la obertura que le precede, constituyen la **TESIS** en donde la Reina de la Noche es una diosa buena cuyo poder es limitado por una fuerza maligna inexplicable. La Reina posee intuición de energía oscura, que es la misma que guía a las Tres Damas. A la Reina de la Noche le ha sido raptada su hija Pamina.

---

<sup>11</sup> Ídem,.....

<sup>12</sup> ECKELMAYER,.....p.36.

<sup>13</sup> Ídem,...p.37-38.

<sup>14</sup> Íbidem,....p.50.

<sup>15</sup> Íbidem,...p.38.

**Pamina** es la representación de la virtud, enamorada del amor, cegada por la idea de que Tamino la ama. **Tamino**, a su vez, representa la virtud, la pureza y la inocencia. La Reina de la Noche representa la máxima autoridad y el *poder sobrenatural*; es semi-divina y semihumana: El Príncipe Tamino y la Princesa Pamina constituyen el poder de la nobleza, la juventud y la pureza. El moro Monóstatos encarna el poder derivado de la autoridad que emana Sarastro. Hasta éste momento, el argumento de la ópera trata el rescate de Tamino a Pamina y la destrucción de la fuerza maligna de Sarastro, quien ha raptado a Pamina.<sup>16</sup>

En la **ANTITESIS**, se produce una nueva situación diametralmente opuesta a la Tesis, presentada hacia el final del Acto I. Aquí, nuestra percepción de la realidad sucumbe.<sup>17</sup>

Conocemos a **Sarastro**.

Así como la Tesis es dominada por la figura de la Reina de la Noche, en la Antítesis la figura más importante es Sarastro, caracterizado por su pensamiento mesurado, su racionalidad y belleza. Rige como la figura clave en una élite ética, en la que también imperan el buen sentido y los ideales humanitarios. Sarastro no es de origen divino y *su poder reside en la sabiduría superior*. El misterio y la magia de la Reina de la Noche contrastan hondamente con la *comprensión netamente racional de Sarastro, una persona con conciencia iluminada*. Aquí, el auditorio comienza a dudar de la preocupación maternal y de la bondad de la Reina de la Noche. Nada en Sarastro es decepcionante ni repulsivo. **Tamino y Pamina** entablan un cambio de actitud en torno a Sarastro. Juntos *conforman un lazo de amor y de valores sociales*. Ahora, la imagen y la autoridad de la Reina de la Noche empieza a parecernos vacía, carente de moralidad y de pensamiento profundo. Sarastro acepta a Tamino y a Papageno, como potenciales de sabiduría. Sarastro percibe a **Pamina** como una joven doncella *batallando para encontrar su vereda* a partir de la cual su vida podrá ser plena.<sup>18</sup>

En la Tesis, **las campanitas y las flautas** – la flauta de pan y la flauta transversa – tienen poderes mágicos. En la Antítesis, éstos poderes son *naturales y musicales*. La música que emana de la flauta no es la causa de que Pamina aparezca ante Tamino, sin embargo, invita a los seres del reino animal a escuchar. El encanto de las campanas embelesa a Monóstatos y avasalla su comportamiento bestial. Este es un aspecto de la magia prometida, la cual *protege y apoya en el infortunio, transforma la pasión humana del dolor a alegría, y de dureza de corazón a amor*.

Hasta aquí Tamino tendrá que rescatar a Pamina a la manera de cuento de hadas.<sup>19</sup>

**La Tesis y la Antítesis** están contenidas en el **Acto Primero** de la ópera; en contraposición, el acto segundo será la **Síntesis, Recapitulación ó Reexposición**. En la **Síntesis** se establecerá la *resolución - a un plano más elevado -* del problema establecido en el bipolar acto precedente. El acto segundo se consagra a las pruebas a que deberán ser sometidos Tamino y Pamina. Las pruebas de Tamino serán de índole **ética**. A su vez, Pamina sustentará sus pruebas con el objeto de comprender y *repeler el código de venganza y destrucción* de su madre (La Reina de la Noche). Papageno trata de salir triunfante de sus pruebas y las falla todas, a pesar de ello y por tener un buen corazón se le permite unirse a Papagena.

---

<sup>16</sup> Íbidem,....p.42-44.

<sup>17</sup> Íbidem,....p.44

<sup>18</sup> ECKELMAYER, J; .....p.44.

<sup>19</sup> Ídem,....p.45.

Éstas pruebas constituyen un proceso de educación, una especie de conocimiento a través de la experiencia.

Aquello que permanecía incierto en el acto primero, es aclarado en éste segundo acto.

Tamino y Pamina deberán realizar sus pruebas por separado.

Tamino aprende lo que es el *autocontrol*, el *ingenio* y el *valor* y **Pamina aprende a auto-valorarse**. Apartada de su madre, también *aprende a mantener los principios más altos de valor y de amor cuando la muerte le acecha*.<sup>20</sup>

Pamina instruye a Tamino en el uso de la **flauta** en las pruebas del fuego y del agua. *Tamino transforma sus conocimientos teóricos en realidad tocando el instrumento y manteniéndose lejos del peligro y del dolor*. El éxito en ésta empresa depende de la **unión de la teoría** – tomada de la **intuición** y la **memoria** - **con la aplicación práctica; la combinación y fusión de ambos aspectos opuestos conlleva a la Sabiduría**.<sup>21</sup>

Los jóvenes príncipes emergen de sus cualidades y de su fuerza naturales, **sobreponiéndose al miedo y a la muerte**. La ópera concluye con la sensación de resolución. Así, en un plano más elevado, **Tamino y Pamina introducen un “nuevo orden de tiempos”, esto es, una nueva Tesis**, lo que significa el inicio de un nuevo mundo para la humanidad.<sup>22</sup>

Habíamos dicho, al inicio de la explicación de la Estructura Dialéctica de la Flauta Mágica, que no sólo la trama contiene dialéctica Hegeliana, sino también la música. Éste proceso dialéctico tiene una semejanza en extremo fuerte con la **forma “sonata-allegro”**, uno de las estructuras musicales más utilizadas durante la segunda mitad del siglo XVIII. Ésta forma musical contiene tres fases: una EXPOSICIÓN del material temático en tonalidades contrastantes; un DESARROLLO en el que el material temático utilizado en la exposición se extrae de una tonalidad lejana a la inicial, pasando a través de tonalidades transitorias, de manera que la posición armónica de la tonalidad original pueda ser re-introducida; y por último existe una RECAPITULACIÓN ó RE-EXPOSICIÓN en la cual los temas que escuchamos al principio pueden ser escuchados nuevamente en la *estabilización armónica de la tonalidad original*.<sup>23</sup>

La dialéctica en la música de La Flauta Mágica puede ser vista como un proceso armónico que toma las características de una **macro-estructura de sonata**. Más aún, los eventos musicales coinciden exactamente con los elementos del proceso dialéctico. La Obertura escrita en la tonalidad de E<sup>b</sup>, establece la tonalidad central, en torno a la cual gira toda la ópera, y a la cual se regresará en la re-exposición al final. En la conclusión de la Tesis, el dúo de Pamina con Papageno lleva la tonalidad central de E<sup>b</sup>, marcando así, el final de la exposición. La *Antitesis* aborda el trío de los geniecillos guiando a Tamino al dominio de Sarastro, éste trío está en al tonalidad de C mayor y, cierra el acto primero con el coro en C mayor, aclamando a la virtud y la sabiduría de los actos de Sarastro.

---

<sup>20</sup> Íbidem, p.....p. 45-46.

<sup>21</sup> ECKELMAYER, J., .....p.46.

<sup>22</sup> Ídem.

<sup>23</sup> ROSEN, CH., *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.

La **Síntesis** contiene la batalla y la resolución de la trama, es decir, musicalmente **contiene el desarrollo y la recapitulación**. El desarrollo comienza con la marcha que abre al acto segundo en F y concluye con el aria de Papageno “Ein Mädchen oder Weibchen”, también en la tonalidad F. El final termina y empieza en la tonalidad de E<sup>b</sup> y constituye la recapitulación.<sup>24</sup>

En la Flauta Mágica encontramos dos aspectos de suma importancia y son **la magia y la música**. En la **magia** están implícitos los conceptos de **protección y transformación** en una nueva esencia **a través de un conocimiento especial** o a través de un poder extraordinario. La **transformación** nos lleva a pensar en la transmutación alquímica de los metales en oro, así como la transformación y el renacimiento individual en otra persona. También nos lleva a pensar en la **regeneración** de la sociedad en una Edad de Oro.

**El poder extraordinario reside en la música** que emana de la flauta, de las campanitas y de la flauta de pan. De la complejidad del instrumento se deriva la eficacia en forma proporcional, es decir, la flauta de pan de Papageno de cinco notas en su escala es mucho más sencilla que las campanitas, que son más complejas y que son capaces no sólo de generar una melodía de mayor extensión en registro, sino que conciben armonía. Más allá existe la sofisticada flauta de Tamino capaz de generar articulación muy variada, fraseo sutil y amplio registro, capaz de cromatismo que le permite utilizar todas las tonalidades.

La flauta de pan no tiene otra función que identificar y señalar la presencia de Papageno.

El aspecto *musical* de la ópera, sin embargo, va más allá de los instrumentos que crean sonidos y se refiere a la *armonía invisible, simbólica* de la sociedad saludable y unificada *del Nuevo Edén*, donde los individuos funcionan como lo hacen los instrumentos de una orquesta durante un concierto, como amigos; entonces la Tierra reflejará el orden ancestral de la *armonía de las esferas* y será la manifestación física del Cielo.

*La flauta mágica transmite el esfuerzo del héroe iluminado traducido en **orden y belleza** más allá de la existencia visible, en la dimensión espiritual, donde la **regeneración** y la **inmortalidad** tienen su origen y su esencia. De esta manera, la música es el vehículo por medio del cual comienza la transformación a la Edad de Oro, a la Nueva Jerusalem.*<sup>25</sup>

### **Posición estética de Mozart:**

**Glück**, quien logró muchos adelantos musicales, en efectos dramáticos y teatrales, estaba convencido de que *la música debía secundar a la poesía*, por lo tanto, para Glück la *música es subordinada y auxiliar de la poesía*. Glück se proponía definir al melodrama, como “una tragedia representada con música”.

**Mozart**, adopta una posición estética en contraposición a Glück. La poesía –escribía a su padre en una carta de 1781- debe ser una *hija obediente* de la música. La música debe convertirse en el centro en torno al cual se condense la acción dramática, lo que explica la atención y el cuidado que Mozart ponía en la elección de libretos y libretistas. “*Tanto más habrá de gustar una ópera* –prosigue Mozart en la

<sup>24</sup> ECKELMAYER, J.,.....p. 48-49.

<sup>25</sup> Ídem,.....p.57-59.

carta aludida- *cuanto mejor elaborado esté el plan de trabajo y si las palabras se han escrito en función de la música [...]*<sup>26</sup>

Hacia 1775, cuando Mozart compone el aria de concierto “**Voi avete un cor fedele**”, el compositor tenía diecinueve años.

Los cantantes contemporáneos de Mozart no dudaban en reemplazar arias que no exponían sus mejores dotes vocales, por otras que eran especialmente escritas para ellos y que obviamente les favorecían enormemente.

Muchas de éstas arias de concierto fueron escritas por Mozart para la que después fuera su cuñada, la soprano Aloysia Weber (entre ellas “Popoli di Tessaglia”, “Vorrei spiegarvi, oh Dio”, “No, no, no, che non sei capace”, “Ah, se in ciel, benigne stelle”). Otras arias fueron escritas para Dorotea Wendling, la primera Ilia en “Idomeneo”, otras para Josepha Duschek, otras para el castrado Francesco Ceccarelli, otras más para Anna (Nancy) Storace, la postrer Susana en la premiére de “Las Bodas de Fígaro”, y para Catarina Ristorini, el aria que hoy nos ocupa: la Köchel 217, principalmente.

Éstas arias de concierto representan un importante aspecto del trabajo creativo de Mozart. La mayoría de ellas fueron escritas cuando el compositor austriaco se encontraba en plenitud de facultades.

De las veintiún arias de concierto escritas por Mozart para soprano y orquesta, seis de ellas fueron escritas por el compositor austriaco con el fin de ser insertadas en óperas escritas por otros compositores, como en el caso del aria de concierto expuesta aquí, que fue insertada por Ristorini en el acto primero, escena cuatro de la ópera buffa de Baldassare Galuppi “Le Nozze” (Las Bodas) y en la cual Dorina expresa su desconfianza a la constancia de los sentimientos de su prometido.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> JAUMANDREAU, M., *Mozart por él mismo*, 1965. también *Mozart, Cartas*, Jesús Dini y Miguel Sáenz, Barcelona, Muchnik Editores, 1986.

<sup>27</sup> NOEL FINLEY, L., *Twenty-One Concert Arias for Soprano*, Ed. Schirmer, Inc., 1967., (Vol. I)

**Relación cronológica según Köchel, de las más importantes Arias de Concierto  
para soprano de  
W. A. MOZART**

Kommet her, ihr frechen Sünder	K. 146
Voi avete un cor fedele	K. 217
Ah, lo previdi!	K. 272
Alcandro, lo confesso...	K. 294
Popoli di Tessaglia!	K. 316
Ma che vi fece, o stelle	K. 368
Misera, dove son!...Ah! non son io che parlo	K. 369
A questo seno, deh! vieni...	K. 374
Nehmt meinen Dank	K. 383
Mia speranza adorata!	K. 416
Vorrei spiegarvi, oh Dio	K. 418
No, no, no, che non sei capace	K. 419
Basta, vincesti	K. 486
Non piú. Tutto ascoltai... Non temer amato bene	K. 490
Ch'io mi socordi di te? ... Non temer, amato bene	K. 505
Bella mia fiamma	K. 528
Ah, se in ciel, benigne stelle	K. 538
Al desio di chi t'adora	K. 577
Alma grande e nobil core	K. 578
Chi sa, chi sa, qual sia	K. 582
Vado, ma dove?	K. 583

Relación cronológica de las <i>obra operística principal y singspiel</i> de <b>W. A. MOZART</b>	
Bastien und Bastienne	1768
La Finta Semplice	1769
MITRIDATE, ré di Ponto	1770
Ascanio in Alba	1771
Lucio Silla	1772
La Finta Giardiniera	1775
Il Ré Pastore	1775
Zaïde	1780
IDOMENEO, ré di Creta	1781
Die Entführung aus dem Serail	1782
L'Oca del Cairo	1783
Lo Sposo Deluso	1783
Der Schauspieldirektor	1786
Le Nozze di Figaro	1786
Don Giovanni	1787
Cosí fan tutte	1790
Die Zauberflöte	1791
La Clemenza di Tito	1791

## Análisis Estructural del aria de concierto “Voi avete un cor fedele” de W. A. MOZART

Analizando estructuralmente el aria de concierto Köchel 217: **“Voi avete un cor fedele”**<sup>28</sup> comienza en un *Andantino gracioso*, en la tonalidad de **Sol Mayor**, en un **ritmo de**  $\frac{3}{4}$ . El motivo principal se expone en la anacruza al primer compás y se desarrolla hasta el segundo tiempo del segundo compás. De nuevo, Mozart expone al *motivo principal* una tercera mayor hacia arriba en la anacruza al cuarto compás y desarrolla el **tema A**, hasta los dos primeros tiempos del séptimo compás, todo lo anterior en la sonoridad de la orquesta.

<sup>28</sup> Ver traducción en el Anexo “A”.

Andantino grazioso

Piano

**Motivo principal del aria de concierto**  
**“Voi avete un cor fedele”**

El **tema A** se vuelve a exponer por segunda ocasión, en la anacruza al compás 9 y en los compases 9,10 y 11 en la voz de la soprano (Dorina). Después, el autor elabora una *variación al final del tema* y desarrolla un **punte 1**, desde el compás 17 y hasta el compás 28.

Hacia el compás 29 y hasta el primer tiempo del compás 37, Mozart escribe un *Allegro* en **ritmo de 4/4** en *Allegro*; a partir del compás 42 y hasta el primer tiempo del compás 55, el autor elabora **el tema B**, en seguida, comienzan los “*abbellimenti*” ó “*fiorituri*” en dieciseisavos, síncopas de dieciseisavos, trinos, octavos, síncopas de octavos y picchettati en “*estilo rococó*”, los cuales conforman el **episodio 1** y terminan en el compás .

8

Dorina

Voi a - ve - te un cor fe - de - le,

Mozart: “voi avete un cor fedele”:

**Tema A**

De lo anteriormente expuesto, tenemos una estructura como sigue: **A-A-punte1-B-Ep1**.

Allegro

Ah! non cre - do,

32

Già pre - ve - do, mi po - tre - ste cor - bei - lar,

Fragmentos del  
**Tema B**



Fragmento del Episodio 1  
( Ep 1)

Desde el segundo tiempo del compás 55 y hasta el primer tiempo del compás 73, Mozart escribe un *segundo puente (p2)*, el cual contiene una pequeña *coda* en octavos de *picchettati*<sup>29</sup>, desde el tiempo débil del segundo tiempo del compás 73, hasta el primer tiempo del compás 81.

En la anacruza al compás 82, se repite el tema A con variación **tema A'** en *Tempo primo* y retorna al ritmo inicial de  $\frac{3}{4}$  y el cual se desarrolla hasta la parte fuerte del segundo tiempo del compás 88. Inmediatamente, el compositor escribe un **puente 3**, hasta el primer tiempo del compás 101.

Hacia el compás 102, encontramos el *Allegro* en  $\frac{4}{4}$  realizando Mozart una variación a la primera exposición del *Allegro (Tema B')*, seguida inmediatamente por el *puente 2* con una variación, es decir: **puente 2'**, el cual se funde con el *episodio 2, Ep2*. Los "*abbellimenti*" en *estilo rococó*, en variaciones surgen del compás 115 y culminan hasta el primer tiempo del compás 129, seguidos por un puente 4, hasta el primer tiempo del compás 150.



Fragmentos del Episodio 2:  
de la línea melódica de la soprano en el aria de concierto "Voi avete un cor fedele"  
Ep2

En el compás 151 volvemos al *tempo primo* en  $\frac{3}{4}$  en una tercera exposición del tema principal: tema A con una muy pequeña variación: **tema A''**. Del compás 157 y hasta el compás final, que es el 181, el compositor salzburgoés efectúa la última variación al *Allegro* en  $\frac{4}{4}$ : **tema B''**.

De lo anterior resulta:

A-A-p1-B-Ep1-p2-A'-p3-B'-p2'-Ep2-p4-A''-B''.

<sup>29</sup> *Pichettati*: del italiano: Picados. Mus. Notas que por lo general no están ligadas – a excepción del picado-ligado – y que se interpretan con sonido claro y entrecortado.

Resumiendo, nos resulta una estructura así:

**A-B // A' – B'// A''– B''**

Análisis Estructural del aria de concierto "Voi avete un cor fedele" de W. A. MOZART		
Material Temático	Rango de Compases	Secuencia Armónica
A	9-11	I-III-IV-I
P1	18-29	I-II
B	31-43	V
Ep1	43-61	I-V
P2	61-71	V
C1	75-81	V
A	82-89	1-IV
P3	91-102	1-V
B	103-115	I
Ep2	115-129	IV-I
P4	131-151	I
A	151-157	I
B	158-176	V-I

### Análisis Estructural del aria de Pamina "Ach Ich fühls" de W. A. MOZART.

En cuanto al aria "**Ach, Ich fühls**"<sup>30</sup> (Ah yo siento) de la ópera "La Flauta Mágica", está escrita en un *Andante* en ritmo ternario de 6/8 y en la tonalidad de Sol menor, tonalidad en armonía con el afecto que le acompaña: la infinita tristeza de Pamina. Nos encontramos ante una pieza de singular composición, resultando imposible encasillarla dentro de cualquier clasificación estructural conocida, sin embargo, podemos hacer un breve análisis y una pequeña descripción en cuanto a la exposición de motivos, temas, puentes, episodios, etc.

El motivo principal: **m1**, se expone al iniciar la línea melódica de la soprano desde el primer compás en sus tres últimos tiempos. Nuevamente Mozart escribe el motivo principal con una variación hasta el tercer compás: **m1a**.

<sup>30</sup> Ver traducción en el Anexo "A". Los datos del estreno, así como la Sinopsis y el Argumento se encuentran en el Anexo "B".

Andante  
PAMINA

Ach, ich fühl's, es ist verschwunden,

Aria de Pamina :  
Motivo principal y su repetición con variación

e---wig hin der Lie--be Glück

**m2**

segundo motivo, seguido de su variación

11

mei - nem Her - zen, mei - nem Her - zen mehr.....zu-rück!

motivo 3  
con su variación y  
**Ep 1**

Al motivo 3: **m3**, lo encontramos en los tres últimos tiempos del compás 11 y se repite en seguida con variación: **m3a**. Inmediatamente después, Mozart desarrolla un Episodio 1: **Ep1**, compuesto por células melódicas en bordados y notas ascendentes en *treintaidosavos*, el cual termina hasta los dos primeros tiempos del compás 16.

En los tres últimos tiempos del compás 16 y hasta los tres primeros tiempos del compás 17, encontramos un motivo A: **mA** en la sonoridad de la orquesta (reducción a piano), el cual es contestado inmediatamente con un motivo B: **mB**, por la soprano solista. Seguidamente contesta la orquesta con el mA, un tono arriba: **mA'**, a el cual responde la soprano con el mB en variación: **mB'**, seguido de un puente 3: **p3**, hasta los tres primeros tiempos del compás 30.

El compositor hace un breve puente de 2 compases: **p1** y seguidamente escribe un *segundo motivo*: **m2** hacia el tercer tiempo del quinto compás, mismo que re-expone inmediatamente con una variación hasta los 2 primeros tiempos del compás No. 7: **m2a**.

Encontramos, acto seguido, un *puente 2*: **p2** que abarca desde los tres últimos tiempos del compás 8 y hasta los dos primeros tiempos del compás 12.

15

Pam. .... that once... I knew. O Ta-mi-no, on-ly  
- zen mehr... zu-rück! Sieh', Tu-mi-no, die-se

Motivos A y B en pregunta y respuesta: **mA-mB.**

20

Pam. hear me!  
Trü-nen

Motivos A y B en pregunta y respuesta:  
**mA-mB.**

Se reconoce la re-exposición del motivo 3 en los tres últimos tiempos del compás 30 con variación una tercera menor hacia arriba: **m3b**, mismo motivo que se repite en su cuarta variación: **m3c**, enlazado hasta la coda final: **Cf**, a partir del compás 31 en sus tres últimos tiempos y hasta el compás 41, que es el final.

Por lo anterior se desprende la siguiente secuencia:

**m1-m1a-p1-m2-m2a-p2-m3-m3a-Ep1-mA-mB-mA'-mB'-p3-m3b-m3c-Cf**

Análisis Estructural del aria de PAMINA "Ach, Ich fühls"			
	Material Temático	Rango de Compases	Secuencia Armónica
EXPOSICIÓN	m1	1-2	I
	p1	3-4	I-V
	m2	5-6	V
	p2	6-7	V
	m3	8-12	III-VII
	Ep1	12	VII-III
DESARROLLO	m3	13	II-V
	m2	13-16	V
	m2	17-18	I-IV
RECAPITULACIÓN	p3	19-20	II-V
	p3	20-30	V
	m3	30-30	V-I
	Cf	31-31	VII-III
		31-38	II-IV-I

Ésta aria tiene una estructura única, de peculiar belleza, en la que Pamina expresa su dolor al no encontrar respuesta en su amado Tamino. Ésta aria expone un solo *afecto* y éste es el dolor profundo al no sentirse correspondida por el hombre amado y al perder momentáneamente la luz de la verdad. La tonalidad –*sol menor*- ayuda a expresar el dolor de la joven y es acorde a su sentimiento. Me fue prácticamente imposible encontrar temas, aunque sí encontré tres motivos con sus respectivas y numerosas variaciones.

## CONCLUSIONES

En el aria de concierto “**Voi avete un cor fedele**” Mozart tenía 19 años y nos presenta una armonía relativamente sencilla basada en la tonalidad de **Sol Mayor**. La invención melódica está llena de gracia y las coloraturas entrañan una gran dificultad técnica en el momento de la ejecución. Éste Köchel 217 nos expone una obra de estilo rococó en la cual aún lejos **Sturm und Drang**<sup>31</sup>.

**La Flauta Mágica** es una ópera peculiarmente original en su argumento. Su estructura está repleta de simbolismos y filosofía masónicas. La Flauta Mágica es un **singspiel**<sup>32</sup> escrito en alemán, con lo cual entendemos que se trata de una obra teatral con música y canto y en la que también se intercalan diálogos totalmente hablados y no contamos aquí con recitativos acompañados, ni con recitativos secos, literalmente se intercalan parlamentos con las partes musicales. El singspiel se trató de instaurar como género nacional tanto en Alemania como en Austria, sin embargo ninguno de los dos públicos estaban preparados ni tenían la disposición para apoyar al nuevo género, de modo que la ópera italiana volvió a llenar los escenarios operísticos teutones.

**Singspiel** viene del vocablo *spiel* que en alemán significa: Jugar, tocar. El singspiel se basa en patrones de música popular. Nace en Alemania y se exporta a Austria auspiciado por la corona. El singspiel también presenta situaciones escénicamente graciosas y se canta en alemán. En el singspiel se ven representados el bien y el mal. Tiene obligadamente algo cómico y una *moraleja*, en el caso de la Flauta Mágica el bien triunfa sobre el mal.

Si bien es cierto que Mozart no inicia el género del singspiel, en cambio si podemos hablar de “La Flauta Mágica” como una obra única y una de las grandes joyas músico-teatrales, representante del singspiel en todo su esplendor y, es a la vez, una gran obra maestra de todos los tiempos.

Mozart trabajó todos los géneros, se adelantó a todo y reformó el arte mezclando géneros (drama y comedia), utilizando el virtuosismo vocal, desarrollando los

---

<sup>31</sup> **Sturm und Drang**: Tormenta e Ímpetu (del alemán)

Época de transición entre el estilo galante rococó y el romanticismo temprano.

<sup>32</sup> **Singspiel**: Género músico-vocal de origen alemán-austriaco, en el que se combinan pasajes hablados con secuencias musicales cantadas (en alemán). Presenta situaciones graciosas escénicamente hablando.

recursos vocales y orquestales, humanizando a sus personajes, dando características musicales a los mismos, dando gran parte de humorismo a su música, ayudando a que su música descubra lo que la palabra no puede, utilizando modulaciones y polifonía, provocando afectos encontrados y creando la base estructural de lo que en el siglo XIX se conocería como *Leit-motiv*<sup>33</sup>, mismo que Wagner llevara a sus más grandes dimensiones.

### **APORTACIÓN PEDAGÓGICA:**

Una de las grandes escuelas para las sopranos que deseen utilizar la coloratura en forma magistral, son precisamente las arias de concierto de Mozart, porque una vez que se dominan los pasajes virtuosísticos de éstas arias, se está en condiciones de abordar un gran número de coloraturas.

Para lograr una coloratura limpia, precisa y afinada, es preciso mantener siempre una misma colocación en el *posto*<sup>34</sup> muy alta, muy brillante y relajada, sobre la base de que las agilidades se cantarán prácticamente sobre la misma línea de canto y con la misma amplitud en la emisión, esto es, con el hueso hioides hacia abajo y utilizando la resonancia del paladar duro.

Ya que las arias de concierto de Mozart fueron pensadas para llevarse a escena, es necesario profundizar en la expresión corporal que deberá acompañar a las mismas. En el caso de "Voi avete un cor fedele", la intérprete deberá pensar en la duda y la coquetería implícitas en una muchacha que está pronta a casarse y se pregunta a sí misma y le cuestiona así mismo a su prometido si él le será fiel, a lo que ella misma contesta que no se confiará de él. Mozart en ésta aria requiere una soprano *leggero*<sup>35</sup> ó lírico ligero.

Dos de las más grandes intérpretes de las difícilísimas arias de concierto de coloratura de Mozart son las sopranos Edita Gruberova<sup>36</sup> y Margaret Price<sup>37</sup>. Aunque la joven soprano Cyndia Sieden posee una colocación muy brillante, muy alta y gran capacidad para la emisión en los sobreagudos, tiene deficiencias en la emisión de los graves y sus pasajes en la coloratura resultan poco nítidos y poco precisos. A pesar de la belleza tímbrica de Kathleen Battle, se notan en ella, emisión estrecha y estrangulada en los sobreagudos, no obstante, sus pasajes en los melismas son verdaderamente brillantes.

---

<sup>33</sup> Motivo ó tema musical que identifica personajes y /ó situaciones en las óperas.

<sup>34</sup> En la máscara, es decir, en los resonadores faciales y craneanos, como son los senos frontales, los senos nasales, los maxilares superiores e inferiores; pero sobre todo los superiores

<sup>35</sup> Explicación: Cap. I.

<sup>36</sup> MOZART, W. A., *Konzert-Arien*, Edita Gruberova, Mozarteum-Orchester Salzburg, Cond. Leopold Hager, DESUTSCHE GRAMMOPHON, 1983.

MOZART, *Concert Arias*, Edita Gruberova, The Chamber Orchestra of Europe, Cond. Nikolaus Harnoncourt, LIVE CONCERT, TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL GMBH, 1992 DDD.

<sup>37</sup> PRICE, M., *Margaret Price sings MOZART*, Cond. & pianist: James Lockhart, RCA VICTOR, 1970-1975, 2cds.

En el caso del aria de Pamina – cuya dificultad técnica e interpretativa es grande – es necesario exhibir una gran gama de matices, un gran fiato<sup>38</sup>, pianissimi<sup>39</sup>, fraseo elegante, mucho legato<sup>40</sup>, expresividad, belleza tímbrica, y una gran línea de canto, es decir, que exista un color uniforme en el sonido. En pocas palabras, para abordar ésta aria es indispensable tener una férrea técnica.

Es significativo el apoyo diafragmático en ésta aria. Los graves deberán ser cantados con la conciencia de que los resonadores que se buscarán serán en el pecho y en las costillas, principalmente<sup>41</sup> y también deberán ser sustentados con la fondezza<sup>42</sup>. El aria de Pamina requiere una voz de soprano lírico de gran capacidad expresiva, buena técnica y sobre todo, con una brillante línea de canto.

Una de las más grandes intérpretes del aria de Pamina es sin duda, la soprano de color Bárbara Hendricks<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> Se explica en las conclusiones en el Capítulo I.

<sup>39</sup> Notas de afinación de frecuencia alta emitidas en intensidad muy baja (en lenguaje coloquial: cantadas muy quedito).

<sup>40</sup> Ligado (del italiano)

<sup>41</sup> Explicación en el Capítulo I.

<sup>42</sup> **Fondezza:** Con el apoyo costo-diafragmático-abdominal.

<sup>43</sup> HENDRICKS, B., *Barbara Hendricks Mozart, Aírs de Concert & Opera, English Chamber Orchestra., Cond. Jeffrey Tate., EMI Classics, 1984.*

# III

„Auf dem Wasser zu singen“

Y

„Nacht und Träume“

Lieder de

**F. P. SCHUBERT**

(1790-1828)

*„Klassisch ist das Gesunde;  
Romantisch das Kranke“.*<sup>1</sup>

*J. W. V. Goethe.*

## Contexto Histórico y Social

El romanticismo se extendió por toda Europa, influyendo no sólo en filosofía y arte, sino también en política y hasta en ciencia.

El sentimiento de que las naciones tenían derecho y casi obligación de recobrar su jerarquía se basa en la idea romántica de la existencia de almas nacionales inmortales, como todo lo espiritual. El **nacionalismo** como doctrina es consecuencia lógica del concepto fundamental de la **libertad ilimitada** que defendían los románticos; las **naciones** eran *personas sociales* que tenían derecho a su independencia; los pueblos como los individuos, *debían ser libres para seguir sus instintos y pasiones naturales*.<sup>2</sup>

El orden moral de conducta, el **imperativo categórico** que, según **Kant**, se tiene que seguir para cumplir nuestros deberes humanos, lo hemos de descubrir **en nuestras conciencias**, no en una legislación de origen divino, como los Mandamientos, ni en códigos redactados por reyes ó legisladores.<sup>3</sup>

Los temperamentos exaltados fatalmente tenían que producir la doctrina de la *legitimidad de las pasiones*, aunque éstas fueran contrarias a los principios de la moral establecida y hasta el bien de la especie.

<sup>1</sup> **Klassisch ist das Gesunde; Romantisch das Kranke:** El Clasisismo es Salud; el Romanticismo, enfermedad.

<sup>2</sup> **MARTÍ Y SABAT, J., DELEITO PIÑUELA, J.,** *Historia Universal, Novísimo Estudio de la Humanidad*, Ed. Instituto Gallach de L. Y Ed., Barcelona, 1934, Vol. V., pp. 185-54.

<sup>3</sup> **MARTÍ y S. J.,**.....pp. 208, 219.

**Kant** quería fundar el conocimiento en principios que no dependieran de la información engañosa de los sentidos y así demolía la base de toda autoridad. Quería establecer reglas de conducta según sentimientos universales que no cambiaran con los tiempos ó naciones, y así promulgaba el derecho a la *libre interpretación* que podría convertirse en **libre individualismo**.

*Los románticos, muchos de ellos sin conocer a Kant, aplicaron la regla de acudir a su propio corazón, no para encontrar el imperativo categórico de la conciencia, sino sólo los impulsos desenfrenados de sus propias pasiones.*<sup>4</sup>

Los románticos con sorpresa descubrieron que sus antepasados **medievales** habían construido castillos y catedrales que no tenían nada que envidiar a las obras de los griegos. Parecían querer abandonar la superficie del suelo para lanzarse a lo alto, rompían con todas las leyes y cánones convencionales para conformarse a una *inspiración individual*, mística y romántica. Por esto el escenario preferido de los románticos son las catedrales y los castillos de la Edad Media. Grandes personajes emergidos durante la Edad Media a través de las letras son Roldán, el Cid, Robin Hood, Guillermo Tell, quienes habían desafiado a la autoridad real.

El amor durante la Edad Media era ferviente, absoluto, imperativo, irresistible... y era incompatible con el matrimonio. El amor no podía subsistir con el deber; por otra parte, la fidelidad conyugal no obligaba a la dama a rechazar las atenciones de su caballero ó trovador. Si la dama se casaba con su caballero-servidor, era de ley que buscara otro para sustituir al que como marido pasaba a ser su señor. Este concepto del amor conducía al adulterio, verdadero mal romántico.

*Los románticos se extasiaron ante la naturaleza; buscaron en el llamado santuario de la conciencia un consuelo que no encontraban en la sociedad y creyeron ver en tiempos pasados y en países remotos un tipo de vida natural superior a la de los "países civilizados". Éste es el germen del exotismo romántico, al igual que el apego a tiempos remotos: la Edad Media.*

Los románticos estudiaron el *folklore*. Los alemanes que iban a la vanguardia del romanticismo, pusieron extraordinario empeño en editar cantos, cuentos y consejas que representaban a la *literatura popular* en otros países.

En 1812, los hnos. Grimm publicaron la colección de cuentos populares europeos, entre los que destaca "Blanca Nieves", Perrault publica "La Cenicienta" y E. T. A. Hoffmann publica sus geniales cuentos. Al principio se creyó que eran símbolos ¡que nueva sorpresa!: el pueblo, la gente, la multitud, no sólo era capaz de crear obras de arte, sino que **bajo la sencilla apariencia de los cuentos de hadas, se escondía una gran sabiduría**. Novalis afirmaba que **"las fábulas y leyendas contienen más verdad que los textos de las crónicas"**. Así se preparaba el alto concepto del **arte democrático** que duraría todo el siglo XIX.<sup>5</sup>

El **individualismo** y la **soledad** se avenían al concepto democrático de los románticos, quienes estaban de acuerdo con las formas políticas del socialismo y hasta del liberalismo.

---

<sup>4</sup>MARTÍ y S. J.....pp. 208, 219.

<sup>5</sup>MARTÍ y S. J , .....pp. 208-209.

El concepto medieval de la Historia, venía sustituido por la nueva **concepción hegeliana** de que **todo ocurre según leyes de equidad que se da a sí mismo el espíritu humano**. Para los románticos Arte, Historia y Literatura se reducían a un nuevo misticismo.<sup>6</sup>

**Vox populi, vox dei**, tomado al pie de la letra, significaba que **el pueblo era mejor intérprete de Dios que los reyes por derecho divino y los filósofos y eruditos**.

Los únicos que tenían derecho a considerarse exponentes de la verdad absoluta eran los poetas. Éstos descubrían por inspiración todos los secretos de los cielos y de la tierra. Eran los verdaderos sacerdotes y doctores de la sociedad romántica. **Shelley** lo enuncia en su **Defensa de la Poesía**: “Es algo divino. Poesía es a la vez centro y circunferencia del conocimiento y a ella toda ciencia debe acudir. **Es raíz y flor de todos los demás sistemas de pensamiento**”.<sup>7</sup>

“*Romanticismo* - decía **Víctor Hugo** en el prólogo de *Hernani* - *no es más que liberalismo en literatura...la libertad literaria es hija de la libertad política...*”

En su drama *Cromwell*, Víctor Hugo precisaba aún más la doctrina romántica: “Luchamos por la libertad en arte contra el despotismo de sistemas, códigos y tratados de poesía. **Mi método es dejarme llevar por la inspiración** y cambiar de estilo si lo exige el asunto. Dogmatismo en arte es peor que en política y religión”. Así, *para Víctor Hugo el mal romántico era la fiebre liberal*.<sup>8</sup>

El romanticismo coloreó las ideas y costumbres de toda la primera mitad del siglo XIX, con toda su exaltación y pesimismo. La misma capacidad de conseguir su ideal necesario les producía un estado de melancolía, duda y tristeza. Pero a pesar de sus desatinos, desórdenes, tisis, adulterios, locuras, neurastenias y suicidios, los románticos tenían mucha fe y entusiasmo por sus ideales. Son innumerables las obras románticas que hoy día leemos con placer y que son ya manifestaciones características de la época. Leemos todavía el **Werther** de Goethe, novela de un suicidio por amor; **La novia de Lammermoor** de Sir Walter Scott y **Los Miserables** de Víctor Hugo, obras leales y sinceras, además de emotivas; leemos los poemas de Shelley y Keats, sincera expresión de la sensibilidad superconsciente de los mejores románticos; conservamos interés por las baladas de Schiller, Heine, y hasta algunos dramas románticos como **Los Bandidos** de Schiller, a la que Verdi musicalizó y convirtió en ópera con el nombre de **I Masnadieri**, todas éstas obras se representan todavía en público.<sup>9</sup>

**Goethe**, uno de los más grandes exponentes del romanticismo, nació en Frankfurt a mediados del siglo XVIII. Durante su juventud, estudió, viajó y escribió, pasando así por el período de **Sturm und Drang** (tormenta e ímpetu). **Rejuveneció con la edad**; no es de ésta época ni de su época; quiere ser y **es el ciudadano eterno del mundo**, contemporáneo de todos los tiempos y ciudadano de todos los países. Sin embargo, ésta superación al tiempo y a su patria es todavía algo romántica. Su

<sup>6</sup> Según San Agustín y Pablo Orosio, en su concepto medieval de Historia, Dios tenía un plan y lo realizaba irremisiblemente.

<sup>7</sup> **MARTÍ y S. J**, .....pp. 215-219.

<sup>8</sup> Ídem.

<sup>9</sup> Íbidem.

admiración por Napoleón y viceversa, parece confirmarlo. Murió sin haberse curado completamente del romanticismo, que consideraba una enfermedad. Sus últimas obras, el *Segundo Fausto* y los *Años de viaje de Wilhelm Meister*, están pobladas de personajes románticos.

La religión de Goethe no es un panteísmo cristiano, como la de Shelley, que con su respeto a la naturaleza se confesaba incapaz de pisar ninguna criatura viviente, aunque fuere un simple insecto; ¡no!: **la religión de Goethe es la religión de la Humanidad, hecho Dios por el conocimiento.** ¿Qué es el hombre en la infinitud del universo?, y Goethe responde: **Hay un universo dentro de tí.** Goethe reconoce que el *alma humana es el centro del universo y el individuo el eje alrededor del cual giran las esferas.* Goethe es entonces Fausto que ya ha bebido el filtro de Spinoza<sup>10</sup> y siente dentro del pecho la llama que no sólo le anima a él personalmente, sino que anima todas las demás cosas. No es él parte de la naturaleza, sino que la naturaleza es consecuencia y extensión de él: poeta, filósofo, actor y espectador al mismo tiempo. La ambición de **Novalis** se ha realizado: *poesía es realidad. Goethe intuye y deduce.*<sup>11</sup>

### **La ciencia durante el Romanticismo:**<sup>12</sup>

**Simón Laplace** sentaba la primera hipótesis moderna sobre el mecanismo de la formación del Universo.

**Charles Darwin** defendió su teoría sobre la selección y evolución de las especies.

**J. Wöhler** sintetizó el primer compuesto orgánico: La Urea.

**Pasteur**, el genial químico francés e investigador de los procesos de *fermentación*. En contra de los prejuicios antimicrobianos de su época, hubo de volver a demostrar que todo ser vivo procede de un huevo, *desterrando* de ésta manera *la teoría de la generación espontánea.* Pasteur también realizó con rotundo éxito sus estudios sobre la rabia, los cuales se vieron premiados con la *vacuna antirrábica.* Es Pasteur también el descubridor de la *vacuna contra el cólera* de las aves de corral, y experimentó los efectos de la *vacunación anticarbunco* en animales.<sup>13</sup>

### **Breve panorama político, histórico y estético en Europa:**

Al tiempo que la ciencia avanzaba, las colonias de España se independizan y Napoleón el grande funda su imperio e invade naciones, quedando deshechos con ello, muchos ideales de libertad. Ésta decepción trae consigo la depresión y melancolía que tanto caracterizaron a los románticos.

---

<sup>10</sup> *Spinoza*: Filósofo contemplativo y panteísta nacido en Portugal de origen judío. Falleció muy joven. Spinoza contempla la Naturaleza y encuentra a Dios en todo lo que existe.

<sup>11</sup> MARTÍ y S. J., .....pp. 219-227.

<sup>12</sup> MARTÍ y S. J., .....pp. 185-208.

<sup>13</sup> MARTÍ y S. J., .....pp. 185-208.

**La Filosofía Romanticista de Novalis, Tieck y Wackenroder**<sup>14</sup>, sostiene que *la música debe “comprenderse” mediante el sentimiento y que la música representa la forma de contacto más directa que tiene la humanidad con la Divinidad porque está hecha de espíritu celestial. “Ningún otro arte, a excepción de la música, dispone de una materia prima que esté ya, de por sí tan llena de espíritu celestial.” La música es el arte superior a todos los demás en cuanto a su capacidad expresiva. La música es el lenguaje privilegiado que expresa lo que la palabra no puede expresar.*<sup>15</sup>

Uno de los más grandes exponentes de la estética musical de éste período es, sin duda alguna, **Arturo Schopenhauer**.

El pensamiento de Schopenhauer es uno de los mejor logrados del pensamiento romántico. Presta particular atención a la **música** y afirma que su **objetivo** es hacernos llegar la **idea**.<sup>16</sup>

**Idea** es la **objetivación** más directa de la **voluntad**.

**Voluntad** es el infinito nouménico que está en el fundamento del mundo.

**Noúmeno** es el *en sí*; es la esencia de objeto, es la **idea** y se encuentra más allá de toda experiencia. Existe pero no es perceptible: es lo opuesto al fenómeno.

**El noúmeno se objetiva por medio de las artes**

Mientras la objetivación de la idea necesite menos de la materia, más alta se encontrará dentro de la jerarquización del arte.

En concordancia con éstas ideas, la arquitectura se encuentra en el peldaño más bajo; a ella le siguen la escultura, después la pintura, le sigue la poesía y después la tragedia.

Así, la música es la IDEA TANTO IDEA.

La **música** se encuentra fuera de ésta clasificación porque si todas las artes objetivan la voluntad de modo *mediato*, **la música es la objetivación e imagen de la voluntad entera, como lo son las ideas. La música es imagen de la voluntad misma**. Por ello, el efecto de la música es mucho más poderosa e insinuante que el de las demás artes.

Entonces, “**la música sería a verdadera filosofía**”.<sup>17</sup>

*Únicamente el genio puede conocer intuitivamente la idea y conseguir la satisfacción total mediante la contemplación estética.*

A. Schopenhauer.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> NOVALIS, TIECK Y WACKENRODER constituyen la terna de poetas amigos entre sí que, deseando engrandecer su arte, lucharon contra toda la sequedad de que se revestía la poesía basada en la razón que imperaba en el siglo XVIII. Gracias a Tieck, se llegaron a conocer obras tanto de Wackenroder como de Novalis, que de lo contrario, quizás hubieran desaparecido en el olvido.

<sup>15</sup> FUBINI, E., .....pp. 259-276.

<sup>16</sup> FUBINI, E., .....pp. 271-276.

<sup>17</sup> SCHOPENHAUER, A., *Il mondo como volontà e rappresentazione*, vol. II, p. 548. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. It., de Lorenzo, Bari, Laterza, 1928-1930.

SCHOPENHAUER, A., *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación. Antología*, ed. a cargo de José Francisco Ivars, Barcelona, Eds. Liberales-Labor. Barcelona, Orbis (Historia del Pensamiento, 70 y 71), 1975... . p. 330.

<sup>18</sup> Ídem

*La música, COMO DIOS, no ve más que los corazones.*

*A. Schopenhauer.*

### **Los Lieder de Schubert** <sup>19</sup>

**SCHUBERT**, El autor más célebre de lieder<sup>20</sup>, Franz Peter Schubert, nació en Lichtenthal (Viena) el 31 de enero de 1797. Su padre era director de la escuela del arrabal de Himmelfortgrund; su madre que era cocinera profesaba un amor fervoroso hacia la música.

A los cinco años Franz comenzaba a tocar el viejo clavicémbalo de la casa; a los ocho su padre lo iniciaba en los secretos del violín; a los diez tomaba lecciones de órgano del maestro Holzer, a quien el compositor dedicará su *Misa en Do Mayor*. Fue primer violín y tuvo el puesto de soprano en la Capilla Imperial y dirigió obras de Haydn, Mozart, Cherubini y Beethoven, iniciándose así en las bellezas de la armonía musical.

Hacia 1812 recibe lecciones de contrapunto de Salieri. Al poco tiempo escribe una importante colección de lieder que su maestro admira.

Poco agraciado en su fisonomía, no ofrecerá nunca una inclinación sentimental profunda hacia las mujeres, entregándose por entero a su creación artística.

Siempre fue pobre, pero dueño de sí mismo y celoso de su independencia espiritual. Temperamento exuberante, simultáneamente tímido y huraño, murió de tifus a los treinta y un años el 19 de noviembre de 1828. Fue enterrado en el cementerio de Währing, junto a la tumba de Beethoven, quien apreció muchísimo su talento.

### **La Obra Musical de Schubert:**

Compuso 17 trabajos escénicos de los cuales concluyó sólo 10 y entre los cuales se encuentran algunos singspiel. Entre los trabajos escénicos más brillantes de Schubert encontramos sus óperas “Alberto y Estrella”, “Fierabas” y “Die Zwillingsbrüder”. Autor de 6 misas, 9 sinfonías, 16 cuartetos, quintetos, tríos, sonatas para violín y piano, sonatas y diversas formas para piano, entre ellos, los *imprompta*.<sup>21</sup>

Maestro insuperable en el género del Lied fue autor de **más de 600 Lieder**, entre los que destacan; Gretchen am Spinnrade, Der Tod und das Mädchen, Du bist die Ruh, Frühlingsglaube, Sei mir Gegrüsst, Die Allmacht, Ganymed, Lachen und Weinen, Im Frühling, Litanäi, Ave Maria, Seligkeit, Erlkönig, Heidenrösslein, Die Forelle, Der Musenssohn, Auf dem Wasser zu singen, Die junge Nonne y Rastlose Liebe, entre otros muchos más. Son inmortales sus **Ciclos de Lied**: *Die schöne Müllerin*, *Der Schwanengesang* y *Die Winterreise*.

---

<sup>19</sup> **ABBIATI, F.**, ..... Vol. 4, pp. 539-551.

<sup>20</sup> **Lieder**: plural de **lied**, que en alemán significa *canción*. Su origen: Austria. El lied brota de la canción urbana, tal como lo hicieran la canzona y la romanza. El lied revela interés romántico hacia la forma en *miniatura*, el mundo interior del ser humano, el conflicto con el ámbito en el que se desarrolla el individuo como lo son también el amor, la desilusión, la soledad y el suicidio. Así mismo, el folklore es también un rasgo destacado en el lied, el cual se basa en la *poesía*.

<sup>21</sup> **Imprompta**: plural del vocablo en latín **impromptu**: composición con espíritu de informalidad y capricho; otra acepción de la palabra es: composición extemporánea.

Los Lieder de Schubert mantienen un interés por el folklore (como en el caso de *Heidenröslein*). Los temas de sus Lieder se basan en leyendas germánicas (Erlkönig), leyendas medievales (Gretchen am Spinnrade) y la soledad (Die Winterreise).

**Schubert** es el iniciador del **Ciclo de Lied**, en el cual, la totalidad secuencial de las miniaturas que representa cada Lied, nos narra una historia, de tal suerte que los Lieder que componen el ciclo están relacionados entre sí: ésto es *monotematismo*. Sin embargo, cuando tomamos un Lied por separado, éste tiene coherencia. Un claro ejemplo de ello, son los Lieder que constituyen el ciclo de “La bella molinera”.<sup>22</sup>

En la obra Liederista de Schubert, encontramos una gran belleza y originalidad melódica, a la par que un interesante tejido armónico pianístico, el cual es virtuosístico en muchas veces. La melodía en Schubert fluye de una manera espontánea, libre, natural, singular y genial.

En la mayoría de los ciclos de Schubert, la solución a la desilusión amorosa es la muerte, lo cual confiere una postura francamente romántica.

*La música de Schubert es de gran riqueza y originalidad; pertenece al más puro romanticismo por la novedad de su lenguaje, que no fue comprendido por sus contemporáneos.*

*Para Schubert como para los románticos, AMOR es el propósito de la vida ..*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *La Bella Molinera* ( tr. del alemán )

<sup>23</sup> **ABBIATI, F.**, ....., Vol. 4, pp. 545-551.

Relación según cronología Deutsch de los **LIEDER** más famosos de  
**F. P. SCHUBERT.**<sup>24</sup>

Gretchen am Spinnrade	D. 118
Rastlose Liebe	D. 138
Heidenröslein	D. 257
Ariette der Claudine	D. 239
ErlKönig	D. 328
Litanäi	D. 343
Seligkeit	D. 433
Der Tod und das Mädchen	D. 531
Ganymed	D. 544
An die Musik	D. 547
Die Forelle	D. 550
Frühlingsglaube	D. 686
Suleika I	D. 720
Der Musensohn	D. 764
Auf dem Wasser zu singen	D. 774
Du bist die Ruh'	D. 776
Lachen und Weinen	D. 777
Nacht und Träume	D. 827
Die junge Nonne	D. 828
AVE MARIA	D. 839
Die Allmacht	D. 852
Lied der Delphine	D. 857
Die Männer sind mechant!	D. 866
Lied der Mignon III	D. 877
Im Frühling	D. 882
Der Hirt auf dem Felsen	D. 965

<sup>24</sup> **Deutsch:** Catalogación ascendente especial para Schubert. El cuadro anterior **no incluye los Ciclos Completos de Lied**. NOTA: Así como la obra de Mozart se clasifica en Köchel, la obra de Schubert se clasifica según Deutsch.

## Análisis Estructural de “Auf dem Wasser zu singen” de F. P.- SCHUBERT.

Escribe Schubert éste hermoso lied que habla sobre el oleaje reflejado, el pequeño bote y el pasar del tiempo, en la tonalidad de la bemol mayor y en un ritmo de 6/8 (seis octavos).<sup>25</sup>



Mit - ten im Schim - mer der spie - geln - den Wel - len  
Ü - ber den Wip - feln des west - li - chen Hai - nes  
Ach, es ent - schwin - det mit thau - i - gem Flü - gel

Tema principal: A

Encontramos al motivo principal: **A**, al inicio de la entrada de la voz, en los compases 9 y 10; inmediatamente después lo volvemos a encontrar con una pequeña variación: **A'**.

Terminando ésta primera exposición de A', se expone por primera vez el Tema B: **B**, el cual se desarrolla por primera vez en los compases 13,14,15 y 16.

Ésta secuencia se repite íntegra y sin variación alguna en los compases 17,18,19 y 20.



ach, auf der Freu - de sanft - schimmernden Wel - len  
un - ter den Zwei - gen des öst - li - chen Hai - nes  
morgen entschwinde mit schimmerndem Flü - gel

Fragmento del Tema B:

**TB**

A la segunda exposición del Tema B, le sigue un puente breve: **p**, de un compás que expone el piano.

El Tema C: **C** en el compás No.21 se desarrolla hasta el 22 y su respuesta: **C'** le sigue en los dos subsecuentes compases a los que se le une la **coda final** inmediatamente después de que termina la exposición de TC' en los cuatro últimos compases de la voz.

<sup>25</sup> La traducción de éste Lied y del que le sucede se encuentran en el Anexo “A”.



denn - von dem Hi - mmel her ab auf die Wel - - len  
 Freu - de des Hi - mmels und ru - he des Hei - - nes  
 bis ich auf hö - he - rem strah - len - den Flü - gel

Tema C:  
**TC**



tan - zet das Ä - - bendroth rund um den Kahn,

Respuesta al Tema C:  
**TC'**



sel - - - - - ber ent - - schwinde der wechselnden Zeit.

Cuatro últimos compases de la Coda final:  
**Cf**

Así, obtenemos una estructura como la que sigue: **::/ A-A'-B-B-p-C-C'-Cf //**:  
 la cual se repite exactamente de la misma manera 3 veces.

Análisis Estructural de la línea melódica de la soprano en el lied "Auf dem Wasser zu singen" de F. P. SCHUBERT.							
Secuencia Temática	A	A <sup>1</sup>	B	B <sup>1</sup>	C	C <sup>1</sup>	Cf
Rango de Compases	9-10	10-12	14-16	17-20	22-23	24-25	26-29
Secuencia Armónica	I	V	III-V-III-I	III	I	IV-I	V-I

## Análisis Estructural de „Nacht und Träume“ de F. P. SCHUBERT:

El primer tema: **A**, aparece en el compás número 5 y se desarrolla hasta el compás número 7, seguido del segundo tema, el cual se repite dos veces, una exposición seguida inmediatamente después de la otra. Este segundo tema: **B**, se expone por primera vez en los compases 8 y 9, para repetirse íntegra e inmediatamente después hasta el compás 11, aunque con diferente secuencia armónica (ver diagrama de Análisis estructural pág. 51).



Musical score for the first system of "Nacht und Träume" by Schubert. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Heil - ge".



Musical score for the second system of "Nacht und Träume" by Schubert. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Nacht, du sin-kest nie - der;".

Tema A



Tema B: **B**  
(en su segunda exposición)

Hacia el compás 12 se expone por primera vez el tercer tema: **C** y se desarrolla hasta el compás 14.

Tema  
**C**

Después, tenemos un puente: **p**, que va desde el compás 15 hasta el 20.

Fragmento del puente: **p**

Al segundo tema, lo volvemos a encontrar con una pequeña variación **B'**, siguiendo inmediatamente después al puente en los compases 21 y 22. En la anacruza al compás 23 encontramos una re-exposición del segundo tema con otra variación distinta a **B'**, y que denominamos: **B''**, la cual termina en el compás 24.

En los compases 25, 26 y 27, encontramos al tema c: **C** en su segunda y última exposición, terminando así el análisis estructural que corresponde a la línea melódica de la voz cantante.

## Análisis Estructural de la *línea melódica de la soprano* en el lied “Nacht und Träume” de F. P. SCHUBERT.

Tema A		Tema B	Tema C	Puente: P	Tema B <sup>1</sup>	Tema B <sup>2</sup>	Tema C
Rango de Compases	5-7	8-9 10-11	12-14	15-19	20-22	22-24	25-27
Secuencia Armónica	I	I-III (8-9) VII-III (10-11)	VI-I	IV	VII	III	VI-I

## CONCLUSIONES

Durante el romanticismo – estética que dominó el siglo XIX – se observa que la exaltación de sentimientos y pasiones es lo que prevalece en la humanidad que crea arte.

Lejos de encontrarse en el equilibrio que caracterizó a la época anterior – la clásica – el romanticismo es un constante fluir de emociones desbordantes. El suicidio por amor es algo habitual – tal como se observa en el hilo de la trama del ciclo *Die Winterreise*<sup>26</sup> y del ciclo *Die Schöne Müllerin*<sup>27</sup>, de Schubert.

De acuerdo con la Estética Musical de Schopenhauer, la música es expresiva. La música es un lenguaje absoluto, intraducible e inefable.

*La música simboliza la vida más íntima, más secreta y verdadera de la Voluntad.*

El compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende<sup>28</sup>, sino que lo hace con el *lenguaje universal* que es el de los **sentimientos**, que sólo el **genio** conoce<sup>29</sup>.

*La música es la forma pura del sentimiento.*<sup>30</sup>

La *música* no expresa éste o aquél sentimiento determinado, sino *el sentimiento in abstracto* (el *en sí* del mundo).<sup>31</sup>

**Schopenhauer** eleva a la música en primer lugar sobre todas las demás artes, en cuanto que **la música es la objetivación e imagen de la voluntad entera**, puesto que de todas las artes es la que menos necesita de la materia para expresarse. **Para Schopenhauer la música es la verdadera filosofía y es la forma pura del sentimiento.**

La música nos da a conocer la parte más íntima del alma.

Según la filosofía idealista schopenhaueriana, para la música sólo existen las pasiones, las afecciones de la voluntad, y COMO DIOS, [la música] no ve más que los corazones.<sup>32</sup>

<sup>26</sup> El viaje de invierno (del alemán)

<sup>27</sup> La Bella Molinera (del alemán)

<sup>28</sup> SCHOPENHAUER, A., .....p. 324.

<sup>29</sup> SCHOPENHAUER, A., .....p. 327.

<sup>30</sup> FUBINI, E., .....p. 274.

<sup>31</sup> FUBINI, E., .....p. 275.

La obra *Liederista schubertiana* [la cual comprende más de 600 *Lieder*], lleva a éste género musical a una de sus más grandes expresiones, iniciando el *Ciclo de Lied*, en el que cada *Lied* cuenta una trama; cada trama de los *Lieder* que conforman el ciclo se entrelaza en secuencia con las demás tramas, contando así, una historia.

Schubert es uno de los más grandes exponentes del género de *Lied* de todos los tiempos. En sus *Lieder* podemos encontrar melodías de gran belleza y gracia, así como también profundidad en sentimiento.

### **Aportación Pedagógica:**

Tanto para el pianista como para el cantante, la dificultad técnica es mayúscula al abordar el *Lied* Schubertiano.

Para lograr una buena interpretación es preciso profundizar en la letra y estar muy concientes de la armonía que la acompaña.

Son necesarias una línea de canto depurada con hermoso timbre – sobre todo en el centro del registro de la voz – *legato*<sup>33</sup>, matices ( numerosos *pianissimi*<sup>34</sup> ).

La praxis disciplinada, metódica y constante, aunada al enorme gozo de realizar ésta colosal tarea son los mejores aliados en una brillante ejecución.

La emisión deberá ser libre y con buena proyección.

El apoyo deberá sustentarse en el diafragma.

En “*Auf dem Wasser zu singen*” la interpretación comienza siendo gozosa. El símil del oleaje rojizo que hace menearse al pequeño bote y los valles en la segunda estrofa de la poesía de Goethe<sup>35</sup>, van tornándose más profundos hacia la tercera estrofa cuando Goethe habla del oleaje como el deslizamiento del tiempo. Por consiguiente, las tres veces que se abordan los mismos temas musicales, deberán ser interpretados de manera distinta, siempre en concordancia con la poesía. Éstas es una de las razones por las cuales la poesía debe ser analizada a fondo antes de interpretarse. Otra razón por la que debe profundizarse en la poesía de Goethe, es porque los matices deberán coincidir tanto en música como en poesía.

“*Nacht und Träume*” exhibe una armonía más compleja y la poesía de Matthäus von Collin es una muy sutil visión de los sueños. De ésta manera, el *Liederista* debe hacer que su voz “flote”, dando esa sensación de elevación, como son los sueños que llegan al cielo. Éste *Lied* es sumamente difícil de interpretar tanto técnica como estilísticamente porque el registro continuamente se encuentra en el *passaggio* a lo largo de toda la obra. Si a ello le agregamos que el artista debe dar la sensación de elevación, entonces debe contar con una técnica formidable. Éste *Lied* es prácticamente imposible a ser interpretado cuando el cantante está cansado. Por

---

<sup>32</sup> SCHOPENHAUER, A., .....p. 550.

<sup>33</sup> Explicación en Cap. II

<sup>34</sup> Explicación en Caps. I y II.

<sup>35</sup> Ver Traducción en el Anexo “A ”.

ello, la emisión debe ser lo más alta y pura posible concentrándose en los resonadores frontales y en el paladar duro.

Una enorme ayuda para el estudiante de éste género, es el escuchar a los grandes intérpretes de éste genero como son el barítono Dietrich Fischer Dieskau, la mezzosoprano Christa Ludwig<sup>36</sup>, las contraltos Marian Anderson y Kathleen Ferrier, las sopranos Jessye Norman, Kathleen Battle<sup>37</sup>, Elly Ameling y Renée Fleming<sup>38</sup>, para citar sólo algunos.

---

<sup>36</sup> SCHUBERT, F. P., *SCHUBERT 15 Lieder*, Christa Ludwig, G. Parsons, G. Moore, G. de Peyer, piano. EMI Classics, Great Recordings of the Century, 1959-1967. Digital remastering: 2004.

<sup>37</sup> SCHUBERT, F., *Schubert LIEDER*, Kathleen Battle – James Levine, DESUTSCHE GRAMMOPHON, West Germany, 1988.

<sup>38</sup> FLEMING, R., *Renée Fleming, Schubert Lieder*, Ch. Eschenbach, DECCA Recs., London, 1997.

# IV

“Tu del mio Carlo.....Carlo vive, oh caro accento”

aria y cavatina de la ópera

“I Masnadieri”

de

**G. VERDI**

(1813-1901)

## Contexto Histórico y Social

Del uno al otro lado del mundo, donde el arte musical ha alcanzado un grado de cultura, el augusto nombre de Giuseppe Verdi repercute como un eco fiel, suave e infinito. Su orgullosa patria retrata lo bello, lo sublime del arte. La musica de Verdi es una brisa divina, que muy alta, sale de nuestra pobre esfera, es la triste voz que habla directamente a un corazón y al otro, revela en sí misma ese eterno hálito, nos recuerda a Dios, nuestro Creador. Allá donde resuenan las armoniosas melodías de Verdi, donde las más patéticas notas tocan lo más profundo del corazón, allá, nuevos himnos, nuevos triunfos lo colman y lo coronan. Y su dulce canto murmura tiernamente loando al valiente guerrero y cantando al infeliz exilio; el primero incitando a la pugna y recurriendo a la mente del otro, el azulino Cielo y los floridos valles de la lejana y amada patria.<sup>1</sup>

Son pocos los artistas como Verdi que con entusiasmo que con controvertidos ó laureados discursos de nuestro siglo, transforman la escuela básica de Europa.

1.

El **genio**, descrito por Foscolo como un instinto inspirado del altísimo, no se levanta ante el tenebroso y espinoso campo de las dificultades y de los obstáculos, antes bien, todo lo alcanza y triunfal cosecha los himnos de alabanza y de victoria. Es un ángel tutelar que acompaña a la humanidad de la cuna a la tumba, acompañando al progresivo desenvolvimiento del tiempo. ¿Qué decir cuando el genio apadrina al arte? Es entonces cuando el ideal ha sido alcanzado; de tan feliz unión no podemos esperar más que lo bello y lo sublime. ***El arte, respecto al genio, es una revelación de la inspiración; el genio crea e inventa, dejando al arte la perfección entorno al objeto de que se trata. El verdadero artista se eleva muy a lo alto, por encima de la humanidad común.***<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> CAVARRETUTA, G., *VERDI: il genio, la vita, le opere*, Boccone del povero, Palermo, 1899, p.5.

<sup>2</sup> CAVARRETUTA, G., ...p.7.

A pesar de que la reforma operística de Glück prácticamente no tuvo repercusión en Italia, éste país no pudo escapar completamente a la fuerte influencia que provocó cambios en el mundo de la ópera europea a lo largo del siglo XVIII. Estos cambios abarcaron tanto la materia como el *estilo* musical. La influencia se dirigió a vertientes distintas: una, la *gran ópera internacional*, centrada en París y concentrada en la figura de Glück y alcanzando su clímax en Meyerbeer; y la otra, las distintas escuelas nacionales que tuvieron su origen durante la Revolución y se concretaron alrededor de 1815, destinadas a jugar un rol muy importante durante el crecimiento musical del siglo XIX. Italia fue afectada en mucho menor medida que los demás países europeos por éste movimiento internacional: los compositores italianos de Ópera Seria, permanecieron libres de la ecléctica influencia que cobraba vida y caracterizaba a Meyerbeer y a la escuela de la **Grand Ópera**. Pero la Ópera Seria en Italia, resistiendo un cambio radical durante el siglo XIX, finalmente dejar sentir en ella, los efectos de las nuevas ideas. La figura decisiva en éste proceso, se encarna en el compositor bávaro **Simon Mayr**<sup>3</sup>, quien habiendo llegado a Italia a temprana edad, se italianizó y *produjo alrededor de 70 óperas italianas*, la mayor parte de ellas comprendidas entre 1800 y 1815. Mayr realizó lo que Jommelli en vano intentó y que consistía en persuadir a los públicos italianos a la aceptación de formas más flexibles en la ópera seria, así como también mayor participación de la orquesta en el esquema general de una partitura. *Su estilo melódico era similar al de Mozart*. Por influencia de Mozart y de otros sinfonistas alemanes, Mayr otorgó a los instrumentos de alientos y a los cornos, una función más prominente en su orquesta que la que empleaban los compositores de ópera italiana que le precedían. *Como Traetta, buscó las fuentes de sus librettos en Francia, y sus óperas mostraban un tratamiento francés en el frecuente uso dramático de los coros. Quizá más que ningún otro compositor, Mayr fue el responsable del desarrollo fundamental de la ópera italiana durante el siglo XIX. Sus principales discípulos fueron Mercadante y Donizetti*, sin embargo, *los ecos de su influencia aún se hacen escuchar en las óperas de Meyerbeer y de Verdi. Se siente la influencia de Mayr en las óperas tempranas serias de Rossini*, tales como *Tancredi* (1813) y en su *Otello* (1816), *en las cuales el compositor emplea la orquesta en todos los recitativos*, reforma generalmente seguida por los postreros compositores de ópera italianos.<sup>4</sup>

Las enormes figuras de Rossini a Puccini, pasando por la cumbre de Verdi y comprendiendo a Bellini, Donizetti y Mercadante principalmente, bastan para definir el esplendoroso siglo XIX de la lírica italiana. El telón de fondo, en el vasto período comprendido entre los años 1815 y 1870 se conoce como *Il Risorgimento*<sup>5</sup>, sin cuya apasionante presencia no hubiese sido posible el nacimiento de la Italia moderna.

---

<sup>3</sup> **KRETZSCHMAR, H.**, *Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs*, JMP XI (1904), pp. 27-41.

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> **Il Risorgimento**: Movimiento político, social y cultural de la Italia de mediados del Siglo XIX, que trajo como consecuencias la Unificación del país en las figuras del Conde de Cavour, Vittorio Emmanuelle II, Rey de Italia, Giuseppe Garibaldi y Giuseppe Mazzini, principalmente, quienes finalmente lograron expulsar al ejército austro-húngaro, liberando así, a la Italia dominada por el Imperio Austro-húngaro. Giuseppe Verdi como figura portentosa, eleva a la ópera a su máximo esplendor haciendo innovaciones y cantando a su patria. Con ello logra el estilo patriótico que caracterizó a sus primeras óperas.

Las convulsiones que modificaron Europa, a partir de la Revolución Francesa y su desembocadura en el Imperio Napoleónico, adquirieron en Italia características muy singulares que diferencian éste período y la mayor parte del siglo XIX, de los mismos decenios transcurridos en los países de su entorno. Para empezar, la mayor de las singularidades consiste en que Italia no era Italia al acabar el siglo **XVIII** y finalmente ya lo era - luego de un complejo y tormentoso proceso – en las postrimerías del siglo XIX.

El campo de batalla entre las distintas monarquías europeas en que se había convertido el territorio italiano en los últimos doscientos años, adquirió otra fisonomía a partir del robustecimiento del Imperio Napoleónico.

Sin solución de continuidad, los italianos vieron sustituir el dominio austriaco por el de los Bonaparte. Las expectativas de **libertad** e **igualdad** que había sembrado la **Revolución Francesa** por tropas vocingleras y rapaces arrasaban los palacios y se llevaban como botín las obras de arte.

Entre el nacimiento de Rossini (1792) y el de Verdi (1813), transcurren veinte años decisivos para la configuración de la futura Italia, que verán el declive de la Revolución Francesa, el ascenso y caída de Napoleón y las vertiginosas transformaciones del mapa italiano, en sucesivas entidades nacionales tan artificiales como fugaces.

En el decenio de los **50's**, **Garibaldi** peregrina por América, regresa a Italia para organizar sus famosos cazadores alpinos y triunfa en las batallas de Varese y San Fermo; **Cavour** consigue el apoyo de **Napoleón III en la guerra contra Austria**; Donizetti y Bellini han muerto ya y Rossini vive su retiro dorado, pero **Verdi** da nuevas muestras de su genio con *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*, **consolidando la ópera italiana como la expresión artística más viva del Risorgimento**.

Muere Camilo Benso, **Conde de Cavour** – en Turín, el 6 de junio de 1861 – quien no llegará a ver la consumación de la Unificación Italiana. Garibaldi organiza la sociedad emancipadora. Por esos años nacen Mahler, Paderewski, Debussy, Richard Strauss, Dukas y Sibelius. Víctor Hugo escribe los Miserables, Flaubert hace lo propio con Salambó, Lewis Carroll escribe “Alicia en el país de las maravillas” y Marx comienza “Das Capital”.

Con la **Proclamación del Reino de Italia** (14 de marzo de 1861), el proceso de la unificación se hace ya imparable y *culmina con la retirada de las tropas francesas de Roma* que pasa a ser por fin la ambicionada capital de la Italia unificada, *el 20 de septiembre de 1870*.<sup>6</sup>

“*La Filosofia della musica*” de **Giuseppe Mazzini**, escrita en 1835 capta la dimensión de la fractura que se produce entre la cultura musical italiana y la europea de ese momento, si bien es cierto que también se pueden descubrir en este breve ensayo algunas ideas interesantes en torno al *Romanticismo*. *La idea central* de éste ensayo *es la sociabilidad del arte* como supremo deber ser. *El arte es expresión de un ideal* o mejor aún, *expresión del ideal por excelencia*. Desde el instante en que el ideal o la Idea se manifiesta como concepto de una época, de una nación o de la humanidad, *la aspiración a un arte social se funde con la aspiración al arte como encarnación de la Idea*. Por tanto, *el arte en general y la música en particular se configuran*, desde el

---

<sup>6</sup> **ABBIATI, F.**, .....Vol. 4. pp. 5-23.

**MARTÍ Y S., J.**, .....Tomo V., (Edad Moderna), pp. 1-12.

punto de vista de la filosofía de **Hegel**, como una etapa y, desde el punto de vista de la filosofía de **Schelling**, como la etapa suprema en la que culmina la realización de la Idea.

La polémica que **Mazzini** dirige **contra la frivolidad de la música, especialmente de la ópera**, reducida a ser simple “*distracción*” cuando **lo que debería hacer es acceder a las categorías supremas del pensamiento y de la civilización**. “*La música – en afirmación de Mazzini – es una armonía de lo creado, un eco del mundo invisible, una nota del acorde divino al que el universo entero dará expresión algún día; y vosotros, si queréis, podréis aferraros a ella siempre que estéis dispuestos a elevaros para contemplar el universo, a profundizar confiados en las cosas invisibles y a abrazar cuidadosamente todo lo creado, haciéndole entrega de vuestras almas y de vuestro amor.*”<sup>7</sup>

A través de estos pensamientos se atisba el anhelo de un destino redentor que se confía al genio italiano, con el fin de superar tanto el avaro individualismo como la abstracta sociabilidad. Los genios de Rossini, Bellini y Donizetti constituyen, para Mazzini, una anticipación de aquello a cuanto estaba destinado el genio italiano en un futuro inmediato. Verdi no había hecho aún su aparición en la historia de la música; sin embargo, probablemente pueda aventurarse a decirse que habría representado la encarnación ideal – más que Wagner – de lo que Mazzini andaba codiciando alrededor de los años treinta del siglo XIX.<sup>8</sup>

**Bellini** murió joven, en la cumbre de su éxito en 1835; Don Pasquale, la última ópera importante de **Donizetti**, se escribió en 1843. Los siguientes 50 años en la historia de la ópera italiana fueron dominados por la imponente figura de **Giuseppe Verdi**, quien **llevó a la ópera italiana a su máximo esplendor** y finalmente personificó el cambio a un estilo más sutil, complejo y sofisticado a finales del período romántico. Italiano entre los italianos, escuchando atentamente los instintos de su estirpe, *hombre intuitivo, de visión clara y artista indomable*, se mantuvo fiel a la noble causa de la ópera italiana embistiendo los combates y las peligrosas tentaciones de la ópera germana, cuyo entusiasta principal fue Wagner: Al final, Verdi reivindicó las tradiciones de Stradella, Scarlatti y Rossini por encima de las de Keiser, Händel y Weber.<sup>9</sup>

La vieja batalla entre la ópera latina y la alemana, ópera sureña y norteña – melodía contra polifonía, sencillez contra complejidad – se encarna durante el siglo XIX y cobra forma en las óperas de **Verdi** y en las de **Wagner**, quienes representaron los dos ideales en toda su irreconciliable perfección.<sup>10</sup>

A excepción de Falstaff (1893), y una que otra ópera temprana que no disfrutó de éxito, todas las óperas verdianas son serias. La música de las obras tempranas de Verdi ponen de manifiesto su **sentido teatral y el don de la melodía**, en el cual se conjunta la facilidad de Donizetti y Bellini **con un hálito de frase más vigoroso y con gran expresión enérgica**.

<sup>7</sup> MAZZINI, G., *Filosofía della musica*, ed. a cargo de Marcello de Angelis, Florencia, Guaraldi, 1977, p.#41.

<sup>8</sup> FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Ed. Arte y Música Alianza Editorial, capítulo. 11. “La música y la fusión de las artes”. pp. 302-304.

<sup>9</sup> RONCAGLIA, G., *L’ ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, G. C., Sansoni, 1940.

<sup>10</sup> RONCAGLIA, G.,.....

***La inmensa popularidad de la cual disfrutó Verdi en Italia, se debió en gran parte, al hecho de la aceptación de formas en la ópera aunada al toque dinámico e individual que se necesitaba en aquella época.***<sup>11</sup>

Los **principales libretistas de VERDI** fueron **T. Solera** (Oberto, Nabucco, I Lombardi, Giovanna d'Arco, Attila), **F. M. Piave** (Ernani, I due Foscari, Macbeth, Il Corsaro, Stiffelio, Rigoletto, La Traviata, Aroldo, Simon Boccanegra, y la Fuerza del Destino) y **Cammarano** (Luisa Miller, Il Trovatore).

Las **fuentes literarias** de los libretos se pueden encontrar en **Schiller**, que originó Luisa Miller (Kabale und Liebe), **I Masnadieri** (*Die Räuber*) y Don Carlo; **Víctor Hugo** nutrió a Ernani y a Rigoletto; del joven **Dumás**, La Traviata (La Dame aux camélias); de **Scribe**, Las Vísperas Sicilianas (Les Vêpres Siciliennes) y Un ballo in maschera; de **Byron**, I due Foscari y El Corsario; de el dramaturgo español **Gutiérrez** vinieron El Trovador y Simón Boccanegra, de otro español, **el Duque de Rivas**, La forza del destino; de **SHAKESPEARE**, Verdi tomó Macbeth, Otello y Falstaff – éstas dos últimas fueron transformadas en libretto por **Arrigo Boïto**); también Verdi proyectó El Rey Lear y Hamlet, obras que no llegó a concretar. **Aïda** se bosquejó de **Mariette Bey**, quien se dedicaba a la egiptología y se le dio forma bajo la pluma de **Ghislanzoni**, con mucha asistencia de Verdi mismo.<sup>12</sup>

La siguiente tabla nos sirve para ubicar a la ópera que estamos tratando cronológicamente y concienciar la evolución dentro de la secuencia en la composición de Giuseppe Verdi. Como podemos observar, I Masnadieri ocupa el lugar N° 11 dentro del total de las 28 que escribiera. Verdi empieza a escribir su famosísima Trilogía (Rigoletto, Il Trovatore y La Traviata) en 1851 para terminarla en 1853.

I Masnadieri se estrena en 1847. Entonces, I Masnadieri precede 4 años a la famosísima Trilogía Verdiana. La tabla cronológica de la obra operística de Verdi, no contiene las refundiciones a las óperas, como en los casos de Macbeth, Don Carlo, Simon Boccanegra Il Trovatore, I Vespri Siciliani, y La Forza del Destino, que tienen varias versiones, únicamente se toman aquí los estrenos de la primera versión. En el caso de *Jerusalem*, que es el segunda versión de I Lombardi, si registra su estreno en ésta tabla. Igualmente ocurre con *Aroldo*, que es la segunda versión de Stiffelio, ambas versiones con libretto de Francesco Maria Piave y basadas en “Le Pasteur, ou L'évangile et le foyer”, una obra de Emil Souvestre y Eugène Bourgeois.

---

<sup>11</sup> Ídem y **TOYE F.**, *Giuseppe Verdi*, London, W. Heinemann; New York, Knopf, 1931, **TOYE, F.**, “Verdi”, PMA LVI (1929-30) pp.37-53.

<sup>12</sup> **TOYE F.**, Giuseppe Verdi....  
**RONCAGLIA, G.**, .....

Cronología de la obra operística de <b>G. VERDI</b> <sup>13</sup>		
Número de ópera	Título de la Ópera	Año de estreno
1	<b>OBERTO</b> , Conte di San Bonifacio	1839
2	Un giorno di Regno	1840
3	<b>NABUCCO</b>	1842
4	I Lombardi alla prima crociata	1843
5	<b>ERNANI</b>	1844
6	I due Foscari	1844
7	Giovanna d' Arco	1845
8	Alzira	1845
9	<b>ATTILA</b>	1846
10	<b>MACBETH</b>	1847
11	<b>I Masnadieri</b>	1847
12	<i>Jerusalem</i>	1847
13	Il Corsaro	1848
14	La Battaglia di Legnano	1849
15	Luisa Miller	1849
16	<i>Stiffelio</i>	1850
17	<b>RIGOLETTO</b>	1851
18	<b>IL TROVATORE</b>	1853
29	<b>LA TRAVIATA</b>	1853
20	I vespri siciliani	1855
21	Simone Boccanegra	1856
22	<i>Aroldo</i>	1856
23	Un ballo in Maschera	1859
24	La forza del destino	1862
25	Don Carlo	1867
26	<b>AIDA</b>	1871
27	<b>OTELLO</b>	1887
28	Falstaff	1893

<sup>13</sup> **ABBIATI, F.** *Storia della Musica*, Traducción al español por Baltasar Samper, UTEHA, México, 1959. Vol. 4. pp. 5-23.

El 22 de julio de 1847, Verdi presenta en el Teatro de la Reina en Londres:

**“I Masnadieri”:**

Del admirable drama de Friedrich Schiller, **Maffei** había recabado el libretto para cumplir con el deseo de Verdi cuando se encontraba en Florencia; el poeta se rehusaba a desarrollar el desenvolvimiento de la trama. Su destino fue menos afortunado que otras obras presentadas en la capital británica. En la partitura encontramos melodías de rara belleza emergiendo en algún fragmento. La fácil y ligera meditación de parte del músico hace presencia a lo largo de la obra, en una casi absoluta falta de *inspiración inventiva*. Manteniéndose fiel a los preceptos del arte, no sabe dar salida enteramente a la brisa inspiradora que lo envuelve y traducirla en las páginas de *I Masnadieri*. Representada en diversos teatros italianos, su acogida fue siempre fría. La ópera no brillaba con la elegancia y la pasión que caracterizaban al autor, siendo **el amor** la nota más patética presente de principio a fin en el drama entero. Todo ello se atribuye al estado psicológico del músico quien, cansado tras la febril ráfaga de inspiración que traspira *Macbeth*, **no había tenido tiempo de meditar profundamente** en el nuevo drama de Schiller ni en el libretto de Maffei.<sup>14</sup>

En 1847, cuando se estrena **“I Masnadieri”**<sup>15</sup>, Dumas publica “El conde de Montecristo” y Emily Brönte hace lo mismo con su obra: “Cumbres Borrascosas”. Estos hechos nos sitúan a flor de piel en el Romanticismo, pues ambas obras literarias contienen grandes dosis de hechos sobrenaturales, misterio y exposición de sentimientos tempestuosos, entre otras características.

**Macbeth**, ópera que precedía a “*I Masnadieri*”, no tuvo un caluroso recibimiento, ya que el público estaba acostumbrado a efusiones amorosas en las tramas de las óperas. *Macbeth* no llenaba éste imprescindible requisito, además de que al tema se le consideró muy violento.

**“I Masnadieri”** se basa en el drama de Schiller **“Die Räuber”** (Los Bandoleros) de 1811. Los Bandidos no fue la única ópera que se basó en la literatura de Schiller porque *Giovanna D’ Arco*, *Luisa Miller* y el tercer acto de *La Forza del Destino* surgieron de la tinta del escritor alemán.<sup>16</sup>

La soprano que estrenó ésta ópera en el papel de Amalia, fue **Jenny Lind**, llamada “el ruiseñor sueco” y quien fue en su época una de las más grandes virtuosas de la escena lírica internacional. Verdi escribió el papel de Amalia a la medida de las portentosas capacidades vocales de la diva. Lo propio hizo Verdi con el resto del elenco: el *bajo* **Luigi Lablache**, el *tenor* **Italo Gardoni** y el *barítono* **Filippo Coletti**, quienes tuvieron una formación belcantista donizettiana y no verdiana. El canto verdiano requiere mayor volumen sonoro, mayor apoyo abdominal y mayor riqueza de

---

<sup>14</sup> CAVARRETUTA, G., *Verdi: il genio, la vita, le opere...* pp.74,75.

<sup>15</sup> La traducción al aria se encuentra en el Anexo I y la sinopsis de la ópera en el Anexo II.

<sup>16</sup> BALDINI, G., *Abitare la battaglia*, Garzanti –1970

GISOTTI, V., *Schiller e il melodramma di Verdi*, La nuova Italia, Firenze, 1975.

BUDEN, J., *The operas of Verdi*, Castel Ltd, London 1981, ed. Italiana a cura di G. Vinay, Edizioni di Torino, 1988.

MIOLI, P., *Verdi, tutti i libretti d’opera*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma –1996

MILA, M., *Verdi*, Rizzoli, Milano –2000.

matices, así mismo, requiere grandes capacidades expresivas y escénicas. Es sabido que Verdi no se doblegaba ante las exigencias de los divos, sin embargo, ésta vez se trataba de la afirmación internacional del compositor y por si esto fuera poco, se había que trabajar con artistas de auténticas tallas internacionales. Ciertamente, Jenny Lind era una artista muy seria, entregada a su labor y dispuesta a soportar las exigencias de los arduos ensayos y se mostró muy entusiasta al trabajar con Verdi.<sup>17</sup>

El compositor pidió a su amigo el Conde **Andrea Maffei** escribir los versos para el libreto de su ópera. Maffei no era un escritor profesional, sin embargo, debemos a Maffei las traducciones al italiano de las otras obras de Schiller. En realidad, el libreto de “I Masnadieri” no fue un libreto extraordinario, antes bien se trató de un libreto complejo, mal ensamblado, forzado, con poca precisión al tratar de plasmar las características de los personajes, con gusto del horror y de lo grotesco.<sup>18</sup>

En **México**, “I Masnadieri” se estrena el 4 de diciembre de 1856 en el Teatro Nacional, año en que también se estrenan Rigoletto y Nabucco del mismo autor. El elenco incluía a *Giuseppina Landi* en Amalia, *Luigi Steffani* el Carlo, Alessandro Ottaviani en Francesco y Enrico Casali en Massimiliano.

Se realiza otra representación al año siguiente y otra más en 1864.

En una crónica de la época encontramos la siguiente opinión acerca del estreno de I Masnadieri en México:

*“Diremos sin contradicción, que la ópera es de todas las de Verdi en la que los cantantes tienen más necesidad de fuerza y energía..... El señor Steffani comienza la ópera, podemos decir, valientemente. Cantó su aria coreado con perfección admirable y gran exactitud de afinación; el dúo con la soprano fue de calidad; no se comprende cómo el señor Steffani puede tener un volumen de voz tan grande al mismo tiempo que la conserva fresca..... La señorita Landi es la graciosa cantatriz que el público aprecia cada día más; cantó admirablemente su papel de Amelia. En general, el conjunto de la ópera estuvo bien; pediremos, sin embargo, al señor Fattori que haga ir acorde el segundo clarinete, porque produce malísimo efecto en la armonía”.*<sup>19</sup>

En la producción operística verdiana podemos distinguir tres etapas en las que el compositor renueva tres veces su estilo musical y dramático durante su larga existencia, componiendo obras maestras de gran belleza melódica con fervor patriótico en sus primeras óperas, profundidad psicológica y desarrollo armónico en

---

<sup>17</sup> **BALDINI, G.**, *Abitare la battaglia*, Garzanti –1970

**GISOTTI, V.**, *Schiller e il melodramma di Verdi*, La nuova Italia, Firenze, 1975.

**BUDEN, J.**, *The operas of Verdi*, Castel Ltd, Lndon 1981, ed. Italiana a cura di G. Vinay, Edizioni di Torino, 1988.

**MIOLI, P.**, *Verdi, tutti i libretti d’opera*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma –1996

**MILA, M.**, *Verdi*, Rizzoli, Milano –2000.

<sup>18</sup> **BALDINI, G.**, *Abitare la battaglia*, Garzanti –1970

**GISOTTI, V.**, *Schiller e il melodramma di Verdi*, La nuova Italia, Firenze, 1975.

**BUDEN, J.**, *The operas of Verdi*, Castel Ltd, Lndon 1981, ed. Italiana a cura di G. Vinay, Edizioni di Torino, 1988.

**MIOLI, P.**, *Verdi, tutti i libretti d’opera*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma –1996

**MILA, M.**, *Verdi*, Rizzoli, Milano –2000.

<sup>19</sup> **LAUGIER, C.**, “*El monitor*”, México, diciembre 13, 1886.

su producción madura; trascendencia, identidad operística nacional dentro del **Urbi et Orbi**<sup>20</sup> decimonónico, en las últimas composiciones del anciano genial: Aída, Otello, Falstaff.<sup>21</sup>

En su desarrollo dentro de la composición, Verdi va dibujando cada vez con mayor precisión, profundidad y detalle el carácter psicológico de sus personajes. El genial compositor italiano no vacila en utilizar silbidos, susurros y demás recursos vocales no necesariamente canoros, a fin de crear un ambiente propicio que enmarque una situación dramática.

## Análisis Estructural del aria de Amalia De "I Masnadieri" de G. VERDI.

El aria: "Tu del mio Carlo al seno volasti, alma beata"<sup>22</sup>, se inicia con un adagio en Si bemol Mayor: **Bb**, en ella, Amelia expresa su dolor al haber perdido al amor de su vida y a su tío el conde Moor, al tiempo que ella piensa que ellos gozan de la gloria de Dios, envidiando la suerte de ambos seres queridos.

En ésta aria podemos encontrar dos afectos contrarios, por un lado el dolor de la muerte de Carlo y del conde; por el otro, la dicha de saber que gozan ya de la felicidad eterna. La melodía es muy bella con tres fraseos en picado-ligado en los compases 14 –15 y 19 los cuales resultan ser muy expresivos cuando se logra una buena interpretación.

Tanto la tonalidad como la velocidad en que deben ser interpretadas, favorecen la expresión de los dos principales afectos distintos ya que Verdi, a través de sus recursos musicales y creativos logra una atmósfera simultáneamente melancólica y llena de esperanza.

VERDI      *I Masnadieri*

Amalia  
*volgendosi alla tomba*      *con semplicità e passione*

Tu del mio Carlo al se - - - no

Tema principal del aria de Amalia:  
**TA**

<sup>20</sup> **ABBIATI, F.**, *Historia de la música*, tomo IV, Ed. UTHEA,

*Urbi et Orbi*: Expresión artística con un objetivo tal, que sin traicionar el lenguaje melódico, natural y espontáneo del canto italiano, intenta probar que había progresado en los medios y en las formas en grado de no tener nada que aprender ni temer de la fulgurante elocuencia del verbo nórdico alemán. Se utilizaba a finales del siglo XIX.

<sup>21</sup> Ídem.

<sup>22</sup> "Tu del mio Carlo...": Aria y cavatina de Amalia de "I MASNADIERI" de VERDI. Ver traducciones del aria y de la cavatina en el Anexo "A" y la Sinopsis, el Argumento, los datos del estreno y de los Personajes en el Anexo "B".

Al tema principal: **TA**, comenzando en 1<sup>er</sup> grado y desarrollándose en 2<sup>o</sup>: **I-II**, le sigue en el mismo compás la primera respuesta: **R1**, iniciando en la anacruza al compás 11 y terminando en el compás 13 en **I**.

Seguidamente, TA hace su segunda re-exposición con una pequeña variación: **TA'** en los compases 14 y 15, para ser contestado inmediatamente en los compases 16 y 17: **R2** en **V**.

**R2**
**TB**

Respuesta al segundo diálogo: **R2** y segundo tema en su primera exposición: **TB**

Un segundo tema: **TB**, se expone por primera vez en la anacruza al compás 19 y se desarrolla hasta el compás 20, seguido por la segunda exposición del tema B: **TB'** con variación (cs.20-a-22), que culmina en el 5<sup>o</sup> grado: **V**.

Un motivo que se repite cuatro veces, se expone por primera vez en la anacruza del compás 23 en sus dos primeros tiempos. La segunda re-exposición le sigue inmediatamente a ésta primera exposición en la anacruza al tercer tiempo una tercera mayor hacia abajo. MA se expone en 1<sup>er</sup> grado.

**MA**

Motivo en su primera exposición: **MA**

A éstas dos primeras exposiciones del MA, le sigue el diálogo de respuesta: **RM1** hacia los compases 23 y 24; en la segunda parte del cuarto tiempo del mismo compás se presenta la tercera exposición de MA, seguida inmediatamente de la misma manera que en la primera variación. La respuesta: **RM2** a éstas dos últimas exposiciones de MA, se presenta en el último tiempo del compás 25, para terminar de desarrollarse en el compás 26 en **V**.







Se suceden 7 compases de interludio en la orquesta: **int** – ó en su caso en el piano – para repetirse la secuencia: **TA-TA'-TB-TA<sup>2</sup>-TC-TC'**, La cual se reanuda en compás 41 y termina en el primer tiempo del compás 66.

La coda final se inicia en el compás 66 y termina en el compás 74.

l'u - ni-ver - so è tut - to a - mor, l'u - ni -

- ver - so è tut - to a - mor..... a - mor..... a -

- mor, a - - - - - mor.

Fragmento de la coda final:

**Cf.**

De todo lo anterior, en lo que se refiere a la línea melódica de la voz de la soprano, resulta una estructura como la que sigue:

**TA-TA'-TB-TA<sup>2</sup>-TC-TC'- int – TA-TA'-TB-TA<sup>2</sup>-TC-TC'-Cf**

La cabaletta presenta numerosas agilidades en dieciseisavos que aunadas al tempo en que deben ser interpretadas, entrañan una dificultad francamente virtuosística. Las fiorituri ó coloraturas de ésta cabaletta son prácticamente imposibles de llevarse a cabo si no se cuenta con una sólida técnica, además de grandes facultades vocales.

Análisis Estructural de la cabaletta: "Carlo vive? o caro acento"								
Material Temático	TA	TA'	TB	TA <sup>2</sup>	TC	TC <sup>1</sup>	int	Cf
Rango de Compases	9-a-13 41-a-45	13-a-17 45-a-48	17-a-22 49-54	22-a-25 54-58	26-a-29 58-61	29-a-34 61-66	34-a-40	66-a-74
Secuencia Armonía	I-V-I	I-V-I	I-V-II-V- III-II-V- I-V	I-V	I-VII- III-VI- II-I-V-I	I-VII- III-VI- II-I-V-I	I-V	VI-I

## CONCLUSIONES

Verdi desde su tercera ópera, *Nabucco* amalgama la poesía con la música hermanándolas en los versos "*Va pensiero sull' ali dorate*"<sup>23</sup> de Temistocle Solera haciendo vibrar los corazones del pueblo italiano, inflamándolo de amor patriótico y con el deseo de lograr la unidad italiana con la expulsión del invasor: el Imperio Austro-Húngaro.

Otras óperas de Verdi que exhortan contra la tiranía y apelan a la libertad son: *I Lombardi*, *Giovanna d' Arco*, *Attila* y *La Battaglia di Legnano*.

Años más tarde, hacia 1859, los italianos exclamaban:

"**Viva V. E. R. D. I.**", mismo año en que el autor estrena su ópera "*Un Ballo in Maschera*" en el teatro Apollo de Roma. Evidentemente, es así como el pueblo italiano condecora, por partida triple una gran obra maestra verdiana, al arte – en general - del genio verdiano y exaltando a **Vittorio Emmanuelle, Rey de Italia**, de cuyas siglas se compone **V. E. R. D. I.**

La partitura de *I Masnadieri* nace en función de las voces, en particular de la soprano Jenny Lind. Por tanto, la partitura está llena de fiorituri<sup>24</sup>, escritos con el objetivo de poner de relieve la belleza del sonido y la soberbia técnica de la soprano sueca.

A pesar de que la poesía de Maffei no fue la que más permitió a Verdi dar rienda suelta a su creatividad musical, en "*I Masnadieri*" hay varios fragmentos de inusitada belleza musical que nos permiten tener conciencia de una auténtica genialidad del autor, sobre todo en partes como las arias de la soprano y "*Lo sguardo avea degli angeli*", "*Tu del mio Carlo*" y la cavatina: "*Carlo vive, oh caro accento!*", en las que Verdi pone de manifiesto una desusada creatividad melódica en su época. Las melodías de éstas arias moldean con pasmosa precisión el carácter y el estado de ánimo de la soprano. De extraordinaria belleza son también el aria y cabaletta del

<sup>23</sup> *Vuela pensamiento sobre alas doradas* (trad. Del italiano)

<sup>24</sup> *Fiorituri*: Se denominan así a los adornos, agilidades, "abellimenti" ó melismas en el canto. Otro término equivalente a fiorituri son "**las coloraturas**".

tenor: “*Nell’argila maledetta*” y el coro: “*Le rube, gli strupi, gl’incendi*”; y el dúo de Amalia y Carlo “*Lassù risplendere*”.<sup>25</sup>

En particular, en las arias de Amalia, Verdi pone de manifiesto un afecto<sup>26</sup> ó varios afectos simultáneamente, contraponiéndose así a la estética renacentista, la cual afirma que la música sólo es capaz de exponer *un solo afecto a la vez* .

En las **obras maestras de Verdi** encontramos personajes de carne y hueso que sufren, sienten, gozan y expresan. La *vena lírica inagotable* del autor se suma a la *intuición dramática fundida a la letra* y a la música en un todo que nos resulta sorprendente, que nos agrada, que nos conmueve, que nos hace vibrar y que nos involucra en su obra viéndonos reflejados en Violetta, en Gilda, en Rigoletto, en Manrico, en Otello ó en Desdémona. Deseamos la libertad, la unidad, la fraternidad y una nación justa como la desea el esclavizado pueblo hebreo sometido por “Nabucco”, como la desea la Doncella de Orleáns: “Giovanna d’Arco”, ó como la desea Gisela en “I Lombardi”.

Aborrecemos la tiranía, la mentira, la hipocresía, la traición, la maldad, la fealdad espiritual y física tal como nos repugna Yago. Reprobamos la bajeza de espíritu de la villana Giovanna en “Rigoletto” al dejarse sobornar por el duque de Mantua y condenamos a los enfermos de poder como Macbeth y a Lady Macbeth por mancharse las manos de sangre con tal de llegar hasta él.

*Además de los altísimos valores estéticos y musicales la obra verdiana, encontramos en ella así mismo, valores éticos, nacionales y humanos.*

La esencia de las primeras obras de Verdi exhala vigor y naturalidad en su lenguaje. Las melodías de aparente trivialidad, sin embargo, son sinceras y apropiadas para la situación dramática en turno. Sus efectos se hacen oír a través de las voces. Su orquestación creció y se enriqueció con el tiempo, haciéndose cada vez más experimentada y más original.

El interés de Verdi se centra en las *pasiones humanas* y en la *melodía*, alrededor de la cual todo es subordinado. Valiéndose de éstos medios, Verdi crea una estructura *musical de pura y sensual belleza* al mismo tiempo que evoca un *inusitado poder emocional*, simple en el enfoque filosófico y que sin embargo, *apela a un nivel tan profundo, que no puede ser conducida por ningún otro lenguaje que no sea el de la música.*<sup>27</sup>

Hacia el final de su producción operística, Verdi se despoja en gran medida, aunque no totalmente, de los clichés belcantistas y de la secuencia de números: arias, recitativos, dúos, tercetos, concertantes, tercetos, cuartetos, etc., que cada vez son menos evidentes.

Ciertamente el ***Urbi et orbi***<sup>28</sup> tienen cierta influencia del arte alemán, sin embargo, la ópera italiana sigue su conmovedora estética imprimiendo así un sello nacional

<sup>25</sup> consultar guía fonográfica en la “Aportación Pedagógica” de éste mismo Capítulo.

<sup>26</sup> *Afecto*: vocablo tomado en Filosofía, como sinónimo de sentimiento.

<sup>27</sup> RONCAGLIA, G., *L’ ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, G. C., Sansoni, 1940.

TOYE F., *Giuseppe Verdi*, London, W. Heinemann; New York, Knopf, 1931,

TOYE, F., “Verdi”, PMA LVI (1929-30) pp.37-53.

<sup>28</sup> Urbi et Orbi: consultar la primera referencia en el Contexto de éste mismo Capítulo.

alrededor del mundo. La obra del maduro Verdi *no sustrae* el aria, el coro o las melodías italianas, sino que antes bien *las desarrolla* alcanzando momentos de gran esplendor fundiéndolas y hermanándolas a la palabra y al drama, logrando de ésta manera un *arte íntegro y total* que lejos de despojarse de la melodía o del canto, las eleva.

Verdi, poseedor del instinto de la belleza en el arte, ha colocado otra joya en la corona de gloria, el cetro divino que sus predecesores había posado sobre las sienas de la llorosa Italia. A él le fue conferido concentrar la más noble herencia intelectual de éste arte y mantener tras la plenitud de las formas, la estrepitosa victoria a través de la primera mitad del siglo. Con la confirmación de los mismos extranjeros, a él le fue otorgada la primacía de éste supremo arte enarbolando la *pureza y el carácter nacional de la italianidad*. Giuseppe Verdi erizó su mirada a aquella noble meta que escucha a la humanidad más allá de la transformación, a aquel sublime que solamente el eclecticismo del genio ha sabido aglutinar.

El sublime arte verdiano se ha manifestado en forma divina cantando al dolor con el grito más potente y revelando con celeste idioma las inspiraciones todas del arte, del pueblo.

Inmortal será su nombre, ni una sola nube podrá eclipsar la perfumada aurora de su valor y de su esplendor, ni el tiempo implacable podrá arrebatar una rama de sus laureles. Si su patria era ya grande por las virtudes de sus otros hijos, su genio ha reabierto el gran templo de Euterpe, de donde exhalan las angélicas melodías esparcidas por los confines de la idealidad. Sus dulces armonías trascienden la profundidad del corazón y miles y miles de voces exhalan un invisible y frenético lenguaje de dulzura, de recuerdos y de poemas. La batalla y la firmeza contra la envidia y la ignorancia han alcanzado la gloria; él ha combatido una dura y desigual contienda huyendo del padre amoroso de los vencidos, y sereno en la evolución del arte, a pesar de haber experimentado la fiebre de la duda que corroe el alma, la desilusión que le envenena y le hace agonizar, el amparo supremo hace que él surja victorioso.

Y ahora, al volver de los años, sonriente la misteriosa llama reveladora sobre su rostro en la montaña artística donde recae la admiración del pueblo a través de los siglos, una nación reverente se postra delante del áureo trono de gloria escogiendo los sublimes cantos que él mismo supo imprimir en el corazón.<sup>29</sup>

### **Aportación Pedagógica:**

Las mejores interpretaciones al aria y cavatina de Amalia en el 2<sup>ndo</sup> acto, son logradas por sopranos lírico-coloratura, una especie rara en verdad, ya que la partitura exige la potencia vocal de una soprano lírico aunada a una sólida técnica encaminada a lograr velocidad y limpieza en las coloraturas, excelentes sobre-agudos y una muy bien lograda expresión en la interpretación. En éste sentido la soprano española Montserrat Caballé<sup>30</sup> exhibe una de las más logradas creaciones en ésta partitura con un *fiato* casi interminable, bellos *pianissimi*, plena en matices, con *abbellimenti*

<sup>29</sup> CAVARRETTA. G.,....pp.140,141.

<sup>30</sup> VERDI, I Masnadieri (ópera completa), Caballé, Bergonzi, Cappuccilli, Raimondi, New Philharmonia Orchestra, C. L. Gardelli, Philips 6703 064 (3cds).

técnicamente muy bien resueltos, expresividad, belleza tímbrica y muy buenos sobreagudos. La australiana Joan Sutherland<sup>31</sup> interpreta la cavatina con una velocidad y con una limpieza en las fiorituri verdaderamente pasmosas en un enérgico despliegue de virtuosismo, Sin embargo, su expresión no es tan cálida como la de la española Caballé. La italiana Katia Ricciarelli<sup>32</sup> realiza la cavatina en un tempo mucho más holgado del que indica la partitura, sin embargo la ejecución es muy limpia en sus melismas. En el aria “Tu del mio Carlo” logra un muy interesante *pianissimo en el Do* sobreagudo y su interpretación es cálida. La soprano lírico-dramático Ilva Ligabue<sup>33</sup> no logra vencer del todo las dificultades técnicas: sus sobreagudos son atacados con dificultad y la emisión resulta estrecha, en contraposición, su potencia es enorme y aunque en la cavatina no realiza las agilidades en el tiempo estipulado su ejecución es de gran limpieza.

Las sopranos lírico-ligero son frecuentemente confundidas con las sopranos lírico-coloratura, sin embargo, en el caso de Amalia, las lírico-ligero estarán lejos de lograr una brillante ejecución porque aunque poseen gran facilidad en la coloratura, les falta potencia y cuerpo en la voz, que son indispensables en ésta partitura verdiana, además de que en repetidas ocasiones encontramos sopranos lírico-ligeros con poca calidad expresiva. Por el contrario, las sopranos lírico-spinto y lírico-dramáticas con coloratura no logran cantar los pasajes de gran virtuosismo a la velocidad requerida, además de que con frecuencia les resulta muy incómodo y difícil el ataque de los sobreagudos.

La mejor manera de vencer éstas dificultades, es cantar con mucha comodidad logrando emitir los sonidos con el mayor número de resonadores posibles, muy buen apoyo diafragmático y respiración abdominal profunda. Si las coloraturas se emiten con estrechez, provocarán fatiga y será imposible terminar el aria con la cavatina que le sucede, la cual es técnicamente más difícil aún que el aria. Para que esto no suceda y se pueda lograr una espléndida interpretación, será necesaria la incesante práctica de los pasajes más difíciles *apoyando muy bien cada una de las notas*. Esta gran escena verdiana presenta una dificultad parecida a la escena de Violetta en el primer acto de La Traviata (È strano...Ah, fors'è lui...Sempre libera): ambas requieren potencia, belleza vocal, un admirable dominio virtuosístico en la coloratura, variedad en dinámicas de tiempo matiz y sobre todo, una gran profundidad psicológica en la interpretación.

---

<sup>31</sup> VERDI, I masnadieri, ópera completa, Sutherland, Bonisolli, Manuguerra, Ramey, Wales National Opera, C. Richard Bonygne, 1982, DECCA.

<sup>32</sup> Great Verdi Arias ; Ricciarelli, The Golden Voice of the 70's, Philharmonic Orq. C. G.A. Gavazzeni, , RCA , New York, N.Y., 1972.

<sup>33</sup> VERDI, I Masnadieri, (ópera completa), Ligabue, Raimondi, Bruson, Christoff, Orq. Della Opera di Roma, Dir. G. A. Gavazzeni, MYTO Records, Registrazione dal vivo, 3.12.1972, ROMA.

# V

## Chanson Triste

Melodie francesa de

**H. Duparc**

(1848-1933)

y

## L'heure exquise

Mélodie de

**R. Hahn**

(1875-1947)

### Contexto Histórico y Social

Nacido en 1874, Reynaldo Hahn fue un músico precoz ; desde edad temprana se inclinó a componer sobre la base de su obra : **la melodía**. Durante su edad adulta y bajo la influencia de **Massenet**, Hahn conservará una posición artística y un lenguaje personal que le caracterizaron hasta el día de su muerte acaecida en París, 1947.<sup>1</sup>

Reynaldo Hahn no tenía más ambición que seguir un camino previamente trazado y utilizar un lenguaje clásico – estrictamente tonal – vereda de la cual un artista genuino no debiera desviarse por *el sólo arrebatado de traspasar los límites de un equilibrio original*.<sup>2</sup>

La juventud de Hahn transcurrió en salones elegantes en los que daba a conocer su música: ambiente elitista y privilegiado en donde la sociedad demandaba el placer de la seducción como único sobreviviente de un mundo ya desvanecido.<sup>3</sup>

La estética general de Reynaldo Hahn exhala un aire tenue y frágil, una brisa imperceptible. Hombre culto y hábil en la imitación fue, a la par, un crítico brillante gracias a su afilada lengua. A través de su actividad, Hahn definió su estética, la cual se caracterizó por *facilidad, gracia y ligereza* de su arte, mismas facultades que expidiera *el más grande de sus modelos: Mozart* y que a la vez *negaba toda violencia expresiva y toda ambición formal*.<sup>4</sup>

*Cantad, cantad, el canto permanece para siempre....*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> LANGLOIS, F, *Reynaldo Hahn*, Editions Salabert, 1997. Traducción : Luz Ma. Butrón.

<sup>2</sup> Ídem.

<sup>3</sup> Íbidem.

<sup>4</sup> Íbidem.

<sup>5</sup> LANGLOIS, F, *Reynaldo Hahn*, Editions Salabert, 1997. Traducción : Luz Ma. Butrón.

Los párrafos anteriores ilustran la estética que siguió Hahn, la cual es muy parecida a la que siguiera en su momento Duparc.

En éste documento se pretende exponer las dos *mélodies*<sup>6</sup>, tanto La Chançon Triste de Duparc, como L'heure exquise de Hahn dentro del mismo capítulo debido a la similitud en estética y en tiempo de ambos compositores. Aunque Duparc fue 17 años mayor que Hahn, compartían su origen somático francés y la estética que caracteriza al origen.

Seguidamente se expondrá un escrito de Louis Beydts, quien conoció personalmente a Reynaldo Hahn. Después se expondrá un fragmento de un libro escrito por Hahn titulado "**L'oreille au guet**", en donde por pluma propia del autor conoceremos su visión estética y enseguida se escribirá una breve biografía del mencionado autor. En seguida se dará una breve biografía de Henri Duparc, antes de analizar las partituras correspondientes a ambas obras.

**Louis Beydts** en su obra "*Mis memorias sobre Reynaldo Hahn*"<sup>7</sup>, escribe: "**Reynaldo Hahn era en sí la música misma**".

*Podría afirmarse, sin temor a equivocarse, que Hahn no gustaba de la música moderna, ni de la música mal escrita y ni de la poco profesional.*

*Había tenido una preparación formidable y se nutría de la sustancia inexpugnable de los grandes maestros del pasado como **Saint-Saëns** y **Fauré**, quienes sobre todo, le estimaban infinitamente. Él tenía una verdad de artista, una verdad clara, profunda y permanecía fiel a ella.*

**Claridad y elegancia de expresión**, una aptitud cautivadora **para hacer sensibles todos los movimientos del corazón**, éstos eran esencialmente los privilegios de éste maestro.

*Hahn comprendía muy bien, que los músicos de otra generación se sentían atraídos hacia un nuevo lenguaje, sin embargo, el jamás admitirá – y en ello tenía toda la razón – que ellos transgredían los principios eternos a los que él jamás abandonará.*

*Había experimentado todas las incertidumbres y todas las vacilaciones y supo resolverlas con gracia. La gran consideración que guardó a Honegger y a Jacques Ibert, sería suficiente para testimoniar que **no limitaba el alcance de la disciplina a la música**, misma a la que él jamás había dejado de ceñirse.*

*Sus amigos y los seres allegados que le quisieron y le conocieron desde la juventud, sabían que él no fallaba a la **constancia**.*

Y continúa recordando Beydts:

*Contaba 16 años cuando Hahn me honró con afecto hacia mí. Los compromisos, las obligaciones, los placeres, lo elevaban a una existencia protectora y cordial... En el dominio del corazón, del de sí mismo más que de los otros, había escogido la perfección.*<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Mélodie* : canción de concierto de origen y características de corte francés, es decir de estilo refinado, elegante siempre equilibradas y armónicas en sus temas, en su literatura y en su tratamiento musical.

<sup>7</sup> **BEYDTS, L.**, « *L'Opéra de Paris* » ( *programme au...* ), Mon souvenir de REYNALDO HAHN, Numéro VI, 1958, p.p- 47-50. Traducción : Luz María Butrón.

<sup>8</sup> **BEYDTS, L.**, « *L'Opéra de Paris* » ( *programme au...* ), Mon souvenir de REYNALDO HAHN, Numéro VI, 1958, p.p- 47-50.

La Ópera-Comique vuelve a representar “Ciboulette”<sup>9</sup>, una de las obras más célebres de Reynaldo Hahn. Al mismo tiempo que el espíritu de París se ilumina en cada una de sus páginas, se prodigan en ella los fuegos delicados de un alma sensible. **Ésta música sonriente y enternecedora es la característica de un autor al que no le era extraña ninguna de las cosas de la inteligencia**.<sup>10</sup>

Por su parte, en su libro “**L’oreille au guet**”<sup>11</sup> y particularmente en el capítulo “**Obras Maestras**” (Chefs - d’Oeuvre) el compositor Reynaldo Hahn, expresa:

*“Si por obra maestra se entiende una obra desigual, desbordante de genio, ó una obra menos genial donde el talento se manifiesta frecuentemente; una obra capital que resume ó afirma la personalidad de un gran artista, donde a luces se asoman sus cualidades particulares y sus características, donde también existe la belleza, entonces encontramos que existen muchas obras maestras.*

*Si, por el contrario se califica una obra como obra maestra, como se ha querido indicar que es perfecta, acabada y de la cual la crítica nada encuentra que objetar - la crítica objetiva, bien entendida, de la cual nada se reclama si no está bien cimentada en la razón – entonces hay muy pocas obras maestras; verdaderamente pocas. Existe otro género de obras maestras en las cuales el autor sacrifica los efectos y fórmulas que comúnmente conducen al éxito, tales como ceremonias y piezas encaminadas a captar la atención del público, de los cuales en ocasiones los autores se apartan y por la misma razón, permanecen velados ó desconocidos para la apreciación general.*

*Ello se explica ya que la preocupación de la perfección, del equilibrio, de matices, de valores, de los acabados en detalle imponen a la vez un esmero que casi siempre traba los impulsos de lo “vistoso”, reprobando todo lo que es desproporcionado y **censurando todo efecto obtenido en detrimento del buen gusto y de la verdad.** Por consiguiente, decimos que ésta concepción de obra maestra es incompatible con el éxito popular”.*<sup>12</sup>

*En la misma obra, unos párrafos más adelante, Hahn afirma que “Don Giovanni” y “La Flauta Mágica” de Mozart, lo mismo que “Ifigenia en Áulide”, “Alceste” y “Armide” de Glück, se apartan más bien de la clasificación de obras maestras porque a pesar de que en ellas existen momentos muy bien logrados y de auténtica genialidad, son obras que para Hahn contienen momentos oscuros y no plenamente logrados.*<sup>13</sup>

<sup>9</sup> **Ciboulette**: Como se verá más adelante en éste mismo capítulo, Ciboulette es una de las operetas más famosas no sólo de Reynaldo Hahn, sino en general de todo el repertorio francés y europeo en general.

<sup>10</sup> **BEYDTS, L.**, « *L’Opéra de Paris* » ( *programme au...* ), Mon souvenir de REYNALDO HAHN, Numéro VI, 1958, p.p- 47-50. Traducción : Luz María Butrón.

<sup>11</sup> « **L’oreille au guet** » : trad. Del francés : « El oído al acecho ». Uno de los libros más importantes que escribiera R. Hahn y en el cual deja al descubierto su concepción acerca de “Obra Maestra”, y lo que desde su punto personal de vista representa la elegancia, el buen gusto; una concepción que como se verá, es característica de la estética francesa.

**HAHN, R.**, “*L’oreille au guet*” Gallimard, Paris 1937., p. 211-213.

« El oído al asecho », tr. al español: Luz Ma. Butrón.

<sup>12</sup> **HAHN, R.**, “*L’oreille au guet*” Gallimard, Paris 1937., p. 211-213.

« El oído al asecho », tr. al español: Luz Ma. Butrón.

<sup>13</sup> **HAHN, R.**, “*L’oreille au guet*” Gallimard, Paris 1937., p. 211-213.

« El oído al asecho »

En cambio, “Las Bodas de Fígaro” de Mozart y “Orfeo” de Glück, son para Hahn, auténticas obras maestras.<sup>14</sup>

### Breve Biografía de REYNALDO HAHN:<sup>15</sup>

Reynaldo Hahn, nació en Caracas el nueve de agosto de 1875 y falleció en París el 28 de enero de 1947. Fue compositor, director de orquesta, cantante (barítono), acompañante al piano, maestro de canto, escritor y crítico.

Su madre provenía de una familia española instalada en Venezuela a principios del siglo XIX. Su padre, Carlos Hahn, comerciante, nació en Hamburgo e inmigró desde muy joven hacia Venezuela.

Reynaldo fue el más joven de 12 niños y contaba con cuatro años de edad cuando sus padres se instalaron en París.

Estudió armonía con **Lavignac** y composición con **Massenet**. Publica su primera composición a los 14 años, obra que perdurará y será bien conocida hasta nuestros días, se trata del ciclo de melodías francesas “**Chançons grises**”<sup>16</sup>, basadas en poemas de **Paul Verline**. La soprano que cantó por primera vez éste ciclo fue Sybil Sanderson, célebre cantante, quien contara con un registro de 5 octavas completas y quien estrenara la ópera “Esclarmonde” de Massenet, entre otras obras.<sup>17</sup>

Pierre Loti, en 1885, solicita a Hahn transformar en ópera su obra autobiográfica “Le mariage de Loti”<sup>18</sup>, la cual llega hasta nosotros bajo el nombre de “L’île du Rêve”<sup>19</sup>, estrenada en marzo de 1898 en la Ópera Comique de París.

En 1899 fue crítico musical en el periódico “La Prensa” y en 1919 en el periódico “La Flecha”.

Junto con Marcel Proust y Sara Bernhardt, sus amigos íntimos, defendió a **Dreyfus**, víctima del antisemitismo.

Entonces sus obras fueron consideradas como problemáticas y provocadoras, hasta que en 1906 se reconoció la inocencia de Dreyfus.

Desde el estreno de su ópera “**La Carmélite**” en 1902 y hasta a finales de la primera guerra mundial, Hahn abandonó la música de escena.

Se naturalizó francés en 1909 y se fue como voluntario durante la **Primera Guerra Mundial**. Durante ése tiempo bosquejó su ópera “**El Mercader de Venecia**”, inspirada en la obra teatral de William Shakespeare.

Dirigió en París y en Salzburgo Don Giovanni y La Flauta Mágica de Mozart.

En el invierno de 1919 dirige la Ópera de Casino de Cannes. Ese mismo año participa en la edición monumental de las obras de Jean Phillippe Rameau. En 1923 su opereta **CIBOULETTE** experimentó un gran éxito.

En 1925 estrena su comedia musical “MOZART”, una con libretto de Guitry y con Ivonne Printemps –esposa de Guitry- en el papel titular.

En 1934 es crítico musical en el periódico “Fígaro”.

---

<sup>14</sup> Ídem.

<sup>15</sup> **BENAHAN, D.**, *Reynaldo Hahn: su vida y su obra*. Caracas 1973

<sup>16</sup> **Chançons Grises**: Canciones Grises, trad. del francés. Éste el ciclo de mélodies que ahora nos ocupa: Chançons Grises No. 5, a la cual pertenece “L’heure exquisite”.

<sup>17</sup> **BENAHAN, D.**, *Reynaldo Hahn: su vida y su obra*. Caracas 1973.

<sup>18</sup> **Le mariage de Loti**: El matrimonio de Loti. Trad. del francés.

<sup>19</sup> **L’île du Rêve**: Isla de Sueño. Trad. del francés.

En 1945 dirige la ópera de París, mismo año en que es designado “Caballero de la Legión de Honor”.

Dos años después, Hahn se despidió de la vida.<sup>20</sup>

<b>Breve Catálogo de las obras vocales de R. HAHN.</b>	
1818-1933	El Pobre de Assis, oratorio sobre un texto de RIVOLLET.
1887-1890	Chançons Grises, con poesía de PAUL VERLAINE. Dentro de éste ciclo, encontramos « L'heure Exquise »
1888	Rêverie y Si mes vers avaient des ailes, con poesía de VICTOR HUGO.
1889	Aubade espagnole, con poesía de ALPHONSE DAUDET.
1890	L'obstacle, música de escena con texto de A. DAUDET.
1890	Paysage con poesía de Theuriet.
1891	Infidélité, con poesía de T. GAUTIER ; La nuit, poesía de BANVILLE ; Ofrande, poesía de P. VERLAINE ; Trois jours de vendange, con poesía de Daudet.
1892	D'une prison, Fêtes galantes, ambas obras con poesía de VERLAINE ; Seraphine, melodía con poesía de H. HEINE ; L'énamourée, con poesía de Banville.
1893	Nocturne, poesía de LAHOR ; Les cygnes, con poesía de RENAUD.
1895	A Phidylé con poesía de LECONTE DE LISLE, para bajo, 6 sopranos, 4 tenores y piano a 4 manos.
1898	L'île du rêve con libretto de Pierre Loti.
1898	Esther, música de escena basada en la obra de JEAN RACINE.
1899	Le printemps, poesía de Banville ; Quand je fus pris au pavillon, poesía de Charles d'Orléans.
1900	Études latines para voz solista y piano sobre poemas de LECONTE DE LISLE.
1902	LA CARMÉLITE, comedia musical en 4 actos sobre libretto de CATULE MÉNDEZ, estrenada en la Ópera de París el 16 de diciembre de 1902.
1902-1910	Le rossignol éperdu.
1907	Chançons et madrigaux con poemas de d'Orléans, Baif, d'Aubigné y Boesset.
1908	La pastorale de Noël, en tres actos con libretto de La Tourasse y de Taurines.
1911	A une étoile, con poesía de MUSSET.
1913	A Chloris, con poesía de Viau.
1913	Le rossignol des lilas, con poesía de Dauphin.
1914	Miousic, opereta en 3 actos con libretto de Ferrier, estrenada el 22 de marzo de 1914 en el teatro l'Olympia.
1919	Fête triomphale, ópera en 3 actos con libretto de Bouhélier, para la ópera de París el 14 de julio.
1919	NAUSICAA, ópera comique en 3 actos con libretto de Fauchois.
1923	CIBOULETTE, opereta en 3 actos con libretto de Flers y Croisse, estrenada en el Teatro de Variedades, el 7 de abril. Música de escena para Manon.
1925	MOZART, comedia musical en 3 actos con libretto de Guitry.
1926	LA Reina de Saba, escena lírica en un acto con libretto de Fleg, para el teatro du Châtelet el 6 de marzo.
1926	Une Revue, comedia musical en un acto con libretto de Donnay y Duvernois.
1931	Brummell, opereta en 3 actos, libretto de Rip y Dieudonné.
1933	O mon bel inconnu, comedia musical en 3 actos con libretto de SACHA GUITRY.
1934	Musique de film pour La dame aux camélias ; Musique de film pour Sapho.
1935	El Mercader de Venecia, ópera en 3 actos, libretto de ZAMACOÏS, basada en la obra teatral de SHAKESPEARE, estrenada en la Ópera de París el 25 de marzo.
1935	MALVINA, opereta, libretto de DONNAY y DUVERNOIS.
1936	Mucho Ruido y pocas Nueces, comedia musical en 4 actos con libretto de Sarment y basada en la obra de SHAKESPEARE. <sup>21</sup>

<sup>20</sup> GÉRARD, M., Reynaldo Hahn. Délégation à l'Action Artistique de la Ville de París 1996. tr : Luz Ma. Butrón.

<sup>21</sup> GÉRARD, M.,----

## Catálogo de *libros* escritos por REYNALDO HAHN :<sup>22</sup>

Du Chant	Paris	1920
La Grande Sarah	Paris	1930
Journal d'un Musicien	Paris	1933
L'Oreille au Guet	Paris	1937
Thèmes Variés	Paris	1946.

### HENRI DUPARC<sup>23</sup>

Compositor francés. Nació en París el 21 de enero de 1848 y falleció el 12 de febrero de 1933. **Estudió** en el Colegio de Jesuitas *Vaugirard* con **César Franck**, quien le consideró su alumno más talentoso.

Sus primeras obras permanecieron inéditas, hasta 1870, cuando escribió "**L'Invitation au Voyage**"<sup>24</sup>, *obra maestra que inaugura la era dorada de la melodía francesa*.

Transcurre después, un período de 12 años en los que participa en la vida artística militante.

En 1871 **funda**, junto con **Saint-Saëns** y Romain Bussine, la **Société Nationale de la Musique**.

Su actividad como *compositor de melodías* se sitúa entre 1869 y 1884. Durante ése mismo período incursiona en el dominio orquestal en 1875 con el poema sinfónico *Leonora*, obra que consagra su nombre en la vida musical oficial.

A partir de 1885, Duparc sufre de una enfermedad nerviosa que le constriñe a abandonar la composición y a reposar en Suiza.

Entre 1885 y 1895 intentará elaborar el proyecto **Russalka**, drama lírico que sólo logra bosquejar y del que no existen restos, ya que el mismo autor se encargó de su destrucción.

Durante los 50 años que le restarán de vida, Duparc observa, imposibilitado y lúcido, a la parálisis de su talento.

*A pesar de la brevedad de su actividad creadora, Henri Duparc juega un papel muy importante dentro de la vida musical francesa del siglo XIX.*

*Su magra selección de melodías es una de las más bellas y mejor acabadas del repertorio de música francesa. Sus melodías se inspiran en textos de Baudelaire, Gautier y Coppee principalmente, quienes en labor conjunta con el compositor marcan un momento decisivo en la evolución del poema lírico entre Gounod, Fauré, y Debussy.*

<sup>22</sup> Ídem.

<sup>23</sup> [www.radiofrance.fr](http://www.radiofrance.fr)

[www.musicologie.org](http://www.musicologie.org)

<sup>24</sup> *L'invitation au voyage* : Mélodie fr. de Duparc que traducida significa : « Invitación al viaje ».

**Duparc** se incorpora al **Segundo Romanticismo** propio de los discípulos de César Franck. Duparc sobresale en éste contexto gracias a su poderosa *creatividad evocadora y a la nobleza de su pensamiento*.

Su concepción de la melodía ha servido de *preciado ejemplo para Gabriel Fauré*.<sup>25</sup>

## Obras vocales sobresalientes de H. DUPARC <sup>26</sup>:

1868	<i>Chançon Triste</i> , en mi mayor (LAHOR)
1868	Lament (GAUTIER)
1869	<i>Soupir</i> , en re menor, (SULLY PRUDHOMME)
1869	<i>Romance de Mignon</i> (GOETHE)
1869	Cinq mélodies, op.2
1869	Le galop, en sol menor, poema de ( PRUDHOMME )
1869	<i>Romance de Mignon</i> , en mi mayor, poema de GOETHE
1869	<i>Sérénade</i> en sol mayor, poema de Marc.
1869-1870	<i>Au pays où se fait la guerre</i> en fa menor (GAUTIER)
1870	<i>L'invitation au voyage</i> , en do menor (BAUDELAIRE)
1871	<i>La vague et la Cloche</i> , en mi menor
1874	<i>Extase</i> en re mayor (LAHOR)
1874	<i>Elégie</i> , en fa menor (Moore)
1879-1795	<i>ROUSSALKA, ópera</i> en 3 actos, sobre letra de POUCHKIN, destruida por el propio autor.
1880-1881	<i>Sérénade florentine</i> en fa mayor ( LAHOR )
1882	Benedicat vobis Dominus, <i>motete</i>
1882	<i>Phidylé</i> , en la mayor ( LECONTE DE LISLE )
1883	Lament, en re menor ( GAUTIER )
1886	<i>Recueillement</i> , incompleto, destruido
1902	<i>La vie antérieure</i> , en mi mayor ( BAUDELAIRE ).

Obras más importantes de Duparc para orquesta :

Año de composición	Obra para Orquesta
1873	Laendler
1874	Poème nocturne
1875	Léonore en sol mayor

<sup>25</sup> STRICKER, R., *Les mélodies de Duparc*, Arles 1996.

<sup>26</sup> STRICKER, R., *Henri Duparc et ses mélodies*, Conservatoire National de Musique, Paris, 1961.

## Análisis Estructural de Chançon Triste De H : DUPARC

Respecto al *Análisis Estructural* de **Chançon Triste**<sup>27</sup> de **H. Duparc**, nos encontramos en la tonalidad de mi bemol mayor desde el inicio de la obra y hasta el final de ella sin modulación alguna. El ritmo es ternario:12/8 y con una indicación de movimiento *Lent, avec un sentiment tendre et intime*<sup>28</sup>

Encontramos un primer tema : **TA** en los cs.2-3, seguido de un diálogo **DA** en los c.3-5. A ellos les sigue un segundo tema: **TB** en los cs.6-7.

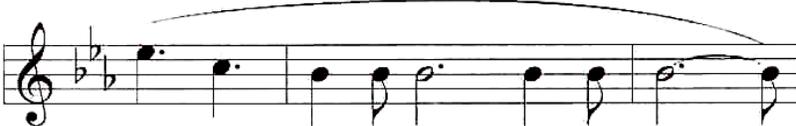
*trés doux*



Dans ton coeur dort un clair de lune

**TA**

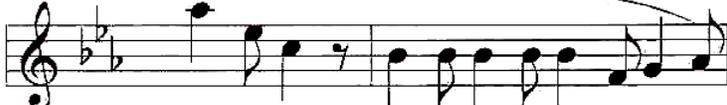
Hacia el 8<sup>vo</sup>. c. Encontramos su respuesta al diálogo: **DB** que abarca los cs. 8-9.



un doux clair de lune d'été

El dulcísimo diálogo que responde a TA: **DA**.

*trés doux*



Mon amour, quand tu berce ras mon triste

Fragmento de la bella primera variación al tema central:  
**TA<sup>a</sup>**.

Un 3<sup>er</sup> tema: **TC** aparece hacia el c.12, terminando en los 5 primeros tiempos del c.13 para continuar con una variación al tema A: **TA<sup>a</sup>** el cual se inicia en el tiempo 9 del

<sup>27</sup> Ver traducción en el Anexo "A".

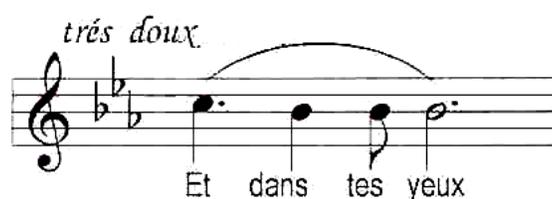
<sup>28</sup> *Lento, con sentimiento tierno e íntimo*, ( tr. Del francés L. M. Butrón)

c.13 y se desarrolla hasta el c.15. Una primera coda: **C1** inicia en el c.16 y termina en el c.18.

Una re-exposición a TA, en su 2ª variación: **TA<sup>b</sup>** se inicia en el c.20 y termina en el c.22 al que sigue una 3ª variación a TA: **TA<sup>c</sup>** en los cs. 21-22.

Un episodio **Ep** empieza en el c.23 desarrollándose hasta el c.27.

A Ep le sigue un 4º tema: **TD** que no por sencillo deja de ser hermoso. TD se inicia y termina en el c.28. En el c.29 tenemos una 2ª variación de TD: **TD<sup>a</sup>** el cual nos conduce a un pequeñísimo puente: **p<sup>a</sup>** el cual tiene por función elevarnos hasta el clímax de la pieza que es una variación –la 4ª– del tema central y que denominamos: **TA<sup>d</sup>** y que termina en el c.32.



Segmento del delicado tema D, en su primera exposición:

**TD**

En el c.33 surge una 2ª variación a DB: **DB<sup>a</sup>** la cual resuelve a la coda final: Cf, terminando la línea melódica de la voz cantante.



Clímax de la obra en su cuarta variación al tema principal:

**TA<sup>d</sup>**.

De lo anterior, resulta:

Análisis Estructural de Partitura de Chançon Triste de H. DUPARC								
Material Temático	Rango de compases	Secuencia Armónica	Material Temático	Rango de compases	Secuencia Armónica	Material Temático	Rango de compases	Secuencia Armónica
<b>TA</b>	2-3	I	<b>TA<sup>b</sup></b>	20-21	V	<b>DB<sup>a</sup></b>	33-33	I
<b>DA</b>	3-5	IV-V	<b>TA<sup>c</sup></b>	21-22	IV	<b>Cf</b>	33-34.	I
<b>TB</b>	6-7	III-II	<b>Ep</b>	23-17	VII-I			
<b>DB</b>	8-9	I	<b>TD</b>	28-28	V-I			
<b>TC</b>	12-13	III	<b>TD<sup>a</sup></b>	29-29	V-I			
<b>TA<sup>a</sup></b>	13-15	II-V	<b>p<sup>a</sup></b>	30-31	I-V			
<b>C1</b>	16-18	VI	<b>TA<sup>d</sup></b>	31-32	II-V			

## Análisis Estructural de " L' heure exquise " de R. HAHN

Por su parte, **Reynaldo Hahn** escribe ésta delicada y bella pieza (**L'heure exquise**) en la tonalidad de Re Mayor: **D**, con un ritmo ternario de 6/8, con indicación de *infiniment doux et calme*<sup>29</sup>, para dar marco a ésta obra digna exponente de la estética francesa de principios del Siglo XX.

Al delicado tejido armónico del piano en los tres primeros compases, Hahn escribe por primera vez es motivo principal de la pieza. **mA** en el c.4 y lo culmina un c con las palabras "la lune blanche"<sup>30</sup>, en una agógica que embona muy bien con los acentos de la letra. Después, a las palabras "Luit dans le voix", Hahn vuelve a utilizar el mismo motivo A con una casi imperceptible variación en el ritmo y con el mismo buen uso de la agógica anterior; ésta 1ª variación se desarrolla en los cs. 6 y 7.

*L'heure exquise*

La lu - - ne blan - - - che  
Tema  
A

luit dans les bois;  
Tema  
A

Una 2ª exposición de **A** ocurre en los cs. 8-9 sin alteración alguna, siguiéndole la primera variación hacia los cs 10-11, los mismos que son resueltos en la respuesta **RA**<sup>1</sup> en la segunda mitad del c.11 y en el c. 12 y con las palabras "Sous la ramée".

<sup>29</sup> *Muy dulce y tranquilo*

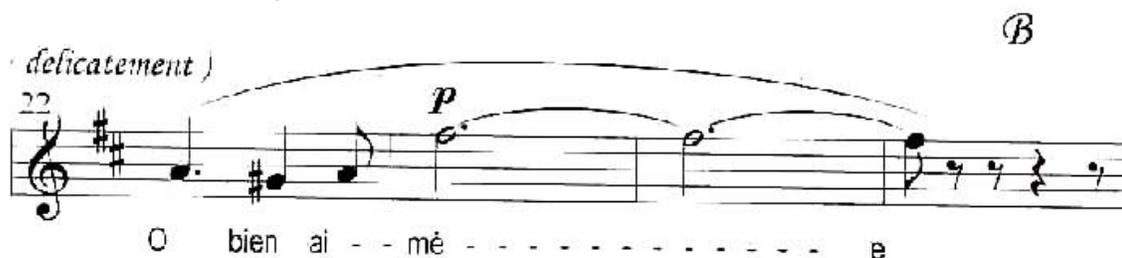
<sup>30</sup> Ver traducción de la letra en el Anexo "A".



**RA<sup>1</sup>**

De tal manera que Hahn sigue utilizando los motivos al tiempo que describe con sutilezas y suaves pinceladas, el cuadro que revela el paisaje en que las almas sueñan...

En las palabras “O bien aimée”, el compositor escribe por primera vez el segundo motivo: B hasta el compás 19:



**Tema B**

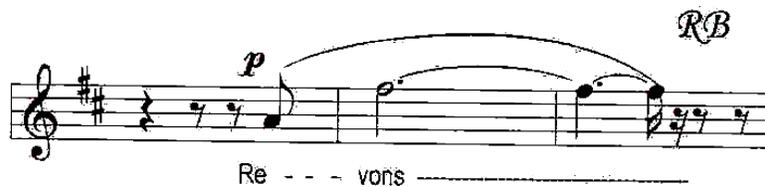
Hahn sigue escribiendo y elaborando el motivo A con pequeñas variaciones hasta el compás 25 a la letra “Du saule noir”, en donde se enfatiza la importancia de la coloración con la elevación de un tono más arriba que en la exposición del A anterior.

“Donde el viento gime”, a éstas palabras Hahn inicia una nueva respuesta a A desde el tercer tiempo del compás 25 y llevándolo hasta el c. 26 en una brillante exposición agógica en la que el acento de “pleure” se encuentra en el acento tético del compás 26, otorgando así mayor expresión tanto en el texto como en la música. A ésta respuesta de A, la nombramos **RA<sup>2</sup>**



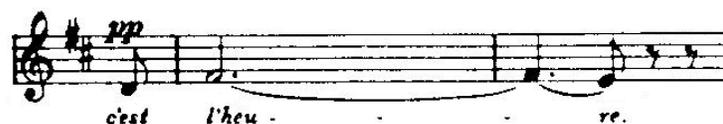
**RA<sup>2</sup>**

Una conclusión temática y agógica corona a ésta secuencia, la cual se inicia con la palabra “révons” en la anacruza al compás 27 y terminando en el siguiente c., y a la cual denominamos **B<sup>a</sup>**:



**RB**

TB<sup>a</sup> es contestada por **RB** en matiz de *pianissimo* y con las palabras “C’est l’heure” (a soñemos responde con “es la hora”) que en ésta bellísima pieza una vez más Hahn une con singular maestría la música a la palabra con esta agógica bien lograda en la anacruza al c. 29 y terminando en el c.30.



**RB**

Después de **RB**, Hahn compone un episodio **Ep** que va del c. 32 al c. 37. Ésta hermosa pieza termina con una coda final **Cf** en *pianissimo* y terminando en *diminuendo e senza rallentando* en los cs. que van del 40 al 44 y con las palabras “**C’est l’heure exquise**” en las que Hahn pone de relieve la segunda sílaba de la palabra “Exquise” con un salto melódico de séptima mayor y sobre la cual se realiza el *diminuendo* final, misma que termina por plasmar la figura del cuadro bello y sutil, traducido en música.



### Análisis Estructural de “L’heure exquise” de R. Hahn.

Material Temático	Rango de Compases	Secuencia Armónica	Material Temático	Rango de Compases	Secuencia Armónica
<b>A</b>	4-5	I	RA <sup>b</sup>	21-22	I
	6-7	I			
	8-9	I-III	RA <sup>d</sup>	25-26	II-V <sup>7</sup>
	10-11	I			
	20-21	I			
22-23	I-III				
24-25	I-II				
<b>RA</b>	11-12	I	<b>RB</b>	28-30	III-V <sup>7</sup>
<b>B</b>	16-19	V <sup>7-1</sup>	<b>Ep</b>	32-37	VI
<b>RA<sup>a</sup></b>	26-28	V <sup>7-1</sup>	<b>Cf</b>	40-44	II-I

## CONCLUSIONES

En una época de múltiples experimentos en torno a la armonía y tomando en consideración que las estructuras cognoscitivas anteriores se parten de la base de la armonía y el complejo contrapunto romántico – comenzando por R. Wagner – continúan con el post-romanticismo, prosiguen con el impresionismo, para desembocar en composiciones aún más audaces hacia mediados del siglo XX, tales como la composición atonal, la música aleatoria, la música dodecafónica, música concreta y música electrónica, por mencionar sólo algunas, resulta interesante constatar cómo autores como Reynaldo Hahn y H. Duparc, deciden utilizar para su estética de composición, la tonalidad, la medida y el equilibrio de sentimientos y emociones, la elegancia, la sencillez armónica y la belleza melódica dentro de un marco que pudiéramos llamar de registro central en la voz.

Con compositores como Hahn y Duparc quedan atrás los sentimientos apasionados y exuberantes de los artistas del romanticismo italiano.

Ambos compositores franceses hacen gala de la armonía y el equilibrio en todos los sentidos: Ellos jamás permiten que el equilibrio se altere.

Ambos compositores escriben ésta música anegados en la belleza poética y en armonía con ella.

Debussy, quien fuera contemporáneo a éstos dos compositores de estética francesa, se aventura en una armonía audaz para su época, buscando acordes en treceñas con alteraciones accidentales y armonías complejas tejidas en sofisticadas y suntuosas armaduras. A *Debussy* lo encontramos frecuentemente identificado y “catalogado” como un *compositor impresionista*.<sup>31</sup>

Hahn y Duparc, de filosofía francesa, deciden utilizar una idea afín ó acorde a la pintura y a la poesía de entonces, sin utilizar las intrincadas armonías debussianas. De ésta manera, Hahn y Duparc obtienen como resultado una bella y elegante música de armonía mucho más sencilla que la de Debussy, y no por ello la música tanto de Duparc como la de Hahn caen en demérito.

La música de Debussy es para nosotros interesante, elegante, original y rica en armonía y color.

Entre tanta complejidad en el lenguaje musical de entonces, resulta un bálsamo escuchar éste tipo de música bella, elegante y relativamente sencilla a la vez.

### Aportación Pedagógica:

Para lograr una buena interpretación en la Chançon Triste de Duparc es necesario un dominio absoluto del legato y una cuidadísima línea de canto que abarca desde el **Do** 5 hasta el **La** agudo, es decir el La 6. Todas las frases deben ser cuidadas con esmero y hay que trabajarlas con sutileza tal, que el sonido siempre sea suave, aún en el agudo.

---

<sup>31</sup> *El Impresionismo* fue un término que se utilizó para identificar al período de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sobre todo en Francia y en el cual, la pintura – arte pionera en éste estilo – tenía como objetivo el plasmar las *impresiones* que los órganos de los sentidos - sobre todo el ojo - recibían del exterior.

Queda prohibido el uso de todo matiz súbito, muy contrastante y desequilibrado. Se encuentra totalmente fuera de estilo toda agógica punzante, toda violencia y en suma todo exabrupto en la interpretación.

Un aspecto de vital importancia es el canto dulce y sobre todo elegante, equilibrado y con buen gusto; esto conlleva a que los *portamentos*<sup>32</sup> queden excluidos, lo mismo que los *glissandos*<sup>33</sup>. Todo lo anterior trae como consecuencia el dominio absoluto del apoyo costo-diafragmático y la administración y el uso adecuado de la columna de aire. Sin una respiración amplia, poderosa y profunda de origen abdominal, el apoyo, la emisión y el legato que se requieren resultan imposibles.

Ejemplares interpretaciones a las *mélodies* de Duparc, las podemos encontrar en la soprano de color de origen francés Jessye Norman<sup>34</sup> y <sup>35</sup>; la soprano española Victoria de los Ángeles<sup>36</sup>, la soprano rumana Ileana Cotrubas<sup>37</sup>, la mezzo-soprano británica Dame Janet Baker<sup>38</sup> y <sup>39</sup>; el barítono francés Bernard Kruysen<sup>40</sup>, la soprano germana Lotte Lehmann<sup>41</sup> y en el tenor de Palmas, Gran Canaria: Alfredo Kraus.<sup>42</sup>

La soprano estadounidense Leontyne Price (en su CD Leontyne Price- Return to Carnegie Hall) y el barítono también estadounidense Sherrill Milnes (en su álbum: Sherrill Milnes In Recital Vol. I), logran una interpretación aceptable.

En lo que se refiere a Reynaldo Hahn es preciso trabajar bajo los mismos lineamientos de Duparc, con la diferencia de que la tesitura de su piezas es más grave y por consiguiente, con menos agudos que los que se requieren al cantar obras de Duparc. En Reynaldo Hahn es importante que además se logre un color mórbido y más redondo que en Duparc, cuidando siempre que el *passaggio* hacia el grave sea imperceptible: Esto se puede lograr manteniendo siempre la resonancia tanto el los huesos frontales, nasales y faciales en general, como el la resonancia de la caja torácica; al mismo tiempo en que se emplea un excelente soporte en el apoyo diafragmático.

---

<sup>32</sup> **Portamentos** : Son deslizamientos en la voz, en los que el sonido recorre intervalos microtonales de forma continua y que son considerados de mal gusto en composiciones elegantes.

<sup>33</sup> **Glissandos**: al igual que los portamentos, los glissandos son deslizamientos en la voz, en los que el sonido recorre intervalos microtonales de forma continua y son frecuentemente denominados “columpios” ó se habla de “arrastrar la voz” en lenguaje coloquial.

<sup>34</sup> NORMAN, J., *Les Chemins de l'amour*, Philips Classics, Amsterdam, 1976.

<sup>35</sup> NORMAN, J.,: *Orchestral Transcriptions*, Leopold Stokowsky Philips Digital Classics

<sup>36</sup> DE LOS ÁNGELES, *The Fabulous Victoria de los Angeles*, EMI Rec.,

<sup>37</sup> COTRUBAS, I., *Ausgewälte Lieder*.

<sup>38</sup> RAVEL, M., : *Shérezade; Chausson, Duparc, et al.*

<sup>39</sup> BAKER, J. *Great Opera Divas*.

<sup>40</sup> DUPARC, H., *Mélodies*, Audivis Valois, France, 1993.

<sup>41</sup> LEHMANN, L., *The Complete RCA Victor Recordings, 1947-49*.

<sup>42</sup> KRAUS, a., *Alfredo Kraus en concert*, DVD Zone 2; film; Madrid 04, 2004.

Proverbiales e históricas grabaciones, las encontramos en el mismo autor e intérprete Reynaldo Hahn (¿quién mejor?)<sup>43</sup> Y <sup>44</sup>; su gran alumna, la mezzo-soprano rusa Jennie Turel<sup>45</sup>, Maggie Teyte<sup>46</sup> y Marcella Sembrich.<sup>47</sup>

Son excelentes Evelyn Lear<sup>48</sup>, Victoria de los Ángeles<sup>49</sup> y la mezzo-soprano estadounidense Susan Graham<sup>50</sup> y <sup>51</sup>.

Sin duda, una de las mejores maneras de lograr una buena interpretación, tanto en Duparc como en Hahn, es la *compenetración profunda* que el cantante debe realizar *en la poesía aunada a la música*, que tanto en el caso de Duparc, como en el de Hahn es verdaderamente brillante, ambos compositores son grandes maestros de la agógica.

Es muy útil también que el intérprete realice imágenes mentales mientras estudia, es decir, que el intérprete plasme en su mente las imágenes que evocan las palabras que acompañan a la música; ello puede ayudar mucho en la intención y en los matices.

*La poesía es una “herramienta” valiosísima en el estudio de ésta melodías francesas y por tal motivo, el intérprete debe estudiarlas a fondo, a la par que estudia la música.*

Por otro lado, no hay que olvidar que la estética francesa antepone la elegancia a muchos otros parámetros artísticos.

---

<sup>43</sup> [www.cantabile-subito.de/baritones](http://www.cantabile-subito.de/baritones).

HAHN, REYNALDO., *Baritone, Featuring composer, conductor and singer R. Hahn.*, Malibran Rec. 1922-1934, 1 CD. Venezuela.

<sup>44</sup> Hahn, Reynaldo., *The Complete Recordings*, Romophone Rec. 1909-1937, 3 CD. Venezuela.

<sup>45</sup> [www.maurice-abravanel.com](http://www.maurice-abravanel.com)

<sup>46</sup> PRIMA VOCE, Nimbus Records, Abril 17 1941, ; Matriz: OEA 9247 HMV ; Cat: DA 1821 Acc. Gerald Moore.

<sup>47</sup> SEMBRICH, M., *The Queen of the Warsaw Opera House*, the rare recordings, 1903-19.

<sup>48</sup> LEAR, E., *The Art of Recital*, VAI AUDIO, 1 CD: cat # 1195.

<sup>49</sup> The Fabulous Victoria de los Ángeles, EMI Recs. 15 February , 1994.

<sup>50</sup> Susan Graham at Carnegie Hall.

[www.rondomagazin.de](http://www.rondomagazin.de)

Susan Graham, *La Belle Époque – The Songs of Reynaldo Hahn*, SONY Recs.

# VI

## “Zueignung” y “Wiegenlied”

Lieder de:

**Richard Strauss**  
(1864-1949)

### Contexto Histórico y Social

Entre la estética musical, entendida como teorización y meditación sobre el hecho musical, y la auténtica música, han existido siempre relaciones poco claras, nada fáciles de determinar. Indudablemente, en todas las épocas se ha dado cierta relación entre la experiencia musical viva y la reflexión que sobre la misma han llevada a cabo filósofos, musicólogos, historiadores, críticos, etc.; pero la relación no se ha limitado, por supuesto, a ser un simple reflejo de una cosa sobre la otra, sino que ha sido una relación activa a través de la cual lo teóricos han podido influir, de vez en cuando en el curso de la historia de la música, apoyando nuevas técnicas, sugiriendo nuevos medios expresivos, interviniendo directamente en la creación artística; además, la realidad concreta de la música, su modo de ser y de presentarse ante el público, su función social, han podido estimular, a su vez, el pensamiento de los filósofos, dispuestos siempre a la observación atenta.

Hay períodos especialmente críticos a lo largo de la historia del lenguaje musical; se trata de períodos de renovación en los que caen las viejas estructuras y surgen otras completamente nuevas; es entonces, precisamente, cuando los teóricos se enfrentan a una nueva realidad que pide imperiosamente ser interpretada, explicada y justificada.<sup>1</sup>

Con frecuencia, son los mismo músicos los que adoptan la postura del crítico distante con respecto a sus propias obras, las cuales, a causa de su novedad técnico-expresiva, requieren de una justificación, actuando entonces los músicos, de modo improvisado, como teóricos y musicólogos; así ocurrió – por ejemplo – al final del Renacimiento, durante el delicado período que conoció la transición, operada en la música, desde la polifonía hasta la monodia, con la consiguiente invención de nuevas formas musicales - como el melodrama - y la introducción de la nueva técnica de la

---

<sup>1</sup> FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, España, 1988,

armonía. Es justamente durante ese período, cuando se da un gran florecimiento de tratados teóricos, muchos de los cuales los escriben músicos que se empeñan en defender su arte. En tal época, la estética musical hubo de enfrentarse a una concepción totalmente nueva de la música y a una enorme mole de nuevos problemas por resolver.<sup>2</sup>

Resulta difícil hoy en día afirmar si la creación de la dodecafonía, en la primera mitad de nuestro siglo, representa una novedad de tanta importancia como para parangonarla con el advenimiento de la armonía tonal en el siglo XVII. Ciertamente, la historia de la música ha atravesado, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, un período de crisis, de intensas transformaciones y de renovación: un período que se halla todavía muy lejos de haberse concluido. Los filósofos, los críticos, los musicólogos y los músicos, aún hoy, se encuentran ante una realidad en rápida transformación, llena de interrogantes, de puntos oscuros, de incertidumbres, a la espera de una sistematización teórica que, con una nueva concepción de la música, se está abriendo camino a través de numerosos experimentos y tentativas. La llamada crisis y disolución del sistema tonal tradicional- de la que tanto se ha hablado en los últimos años – encontró una salida en el sistema dodecafónico al iniciarse el siglo XX. El abandono gradual de la tonalidad en la música planteó nuevamente a la conciencia estética contemporánea un viejo problema que sigue siendo fundamental: el del valor de la armonía y de la tonalidad, problema que tanto trabajo dio siempre a las mentes de todos los teóricos, desde Zarlino en adelante. La racionalidad y la naturaleza de la armonía constituían la conclusión, el punto de llegada del pensamiento de la mayor parte de los teóricos clásicos, más allá de cualquier divergencia particular; se trataba de conceptos que descansaban en la confianza de que la tonalidad fuera algo eterno y de que la armonía representara, a partir de entonces, la expresión más perfecta, completa e inmutable de aquélla. La naturalidad de la armonía, basada en el fenómeno de los armónicos, de los que los seis primeros producen la tríada perfecta mayor, venía a ser la garantía más segura de su racionalidad. Ahora, bien, cuando, en el siglo XIX, el lenguaje armónico se complicó en demasía al introducir los músicos un número cada vez mayor de excepciones y anomalías, violando, cada vez con más frecuencia, las leyes tradicionales codificadas por Rameau y los demás teóricos; cuando aparecieron los primeros estudios históricos serios sobre música antigua y oriental – músicas construidas conforme a otros sistemas - , surgieron las primeras dudas acerca de las pretendidas naturalidad y racionalidad de la armonía. Se comenzó a desmitificar la tradición occidental al observar que el sistema tonal no sólo no era el único existente, ni mucho menos eterno, sino que tampoco poseía unas bases racionales tan sólidas como se le solían atribuir, debido a las numerosas incongruencias que presentaba, en el caso de sometérsela un profundo análisis, La época actual ha asistido, pues, al ocaso de la armonía tonal y de bases más críticas, el problema del valor de la tonalidad y, en un sentido extenso, el problema de la estructura del lenguaje musical, como ya ha habido ocasión de constatar en buena parte de la estética musical contemporánea.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, España, 1988, pp. 425,426.

<sup>3</sup> FUBINI, E., .....pp.426, 427.

Ya Hanslick y después Combarieu y otros estudiosos, generalmente de tendencia formalista, sacaron a la luz la historicidad del lenguaje musical, revelando cómo toda técnica, todo módulo expresivo, todo estilo musical en suma, están sujetos a un desgaste, a un consumo que impone a la música una perenne renovación de sus formas. Una perspectiva estética formalista que centre la atención sobre el hecho musical en sí, sobre su estructura forma – y no sobre cuanto pueda expresarse o referirse a un mundo externo a aquél, se nos brinda, acaso, como la más adecuada para acometer una investigación que tenga en cuenta la historicidad de la técnica como dimensión esencial del lenguaje musical. No faltan, sin embargo, ejemplos de estudiosos de tendencia formalista que – tal vez con escasa coherencia – trataron, directa o indirectamente, de salvar la tonalidad ratificando su pretendida naturalidad, cuando ya la realidad misma de la música había proclamado su disolución y, quizá, su fin.

Hoy, en que la disolución de la tonalidad clásica es un hecho acabado, la mayor parte de los críticos, de los teóricos y de los propios músicos – más abiertos y sensibles ahora a la nueva realidad artística – se han percatado de ello y han formulado una interpretación del movimiento dodecafónico que intenta, o bien encuadrar éste dentro de esquemas estéticos preexistentes, o bien forjar esquemas nuevos – o que presuman de tales – en los que se pueda encajar dicho movimiento. Con todo, las interpretaciones más interesantes de la dodecafonía nos las han suministrado sus propios inventores, a través de sus escritos polémicos, autobiográficos e ilustrativos, dotados de un autoconocimiento crítico verdaderamente admirable, si bien, al mismo tiempo, son exponentes del carácter ambiguo de que hiciera gala el movimiento dodecafónico, dado que éste se presentó como una reacción contra el Romanticismo, pero sin abandonar, pese a ser así, los rasgos distintivos del movimiento romántico.<sup>4</sup>

Considerado normalmente como el inventor de la dodecafonía, Arnold Schönberg encarna realmente, gracias a su música y a sus abundantes escritos, las crisis y las incertidumbres en que se hallaba la música durante las primeras décadas del siglo XX. Resulta harto difícil reconstruir su pensamiento y su concepción de la música, ya que su compleja personalidad no se detuvo ni cristalizó jamás en una fórmula única, sino que expresó, de modo dramático, la crisis y la ambigüedad de nuestro tiempo, con oscilaciones entre concepciones diversas con arranques revolucionarios seguidos de arrepentimientos imprevistos, de reflexiones, de retrocesos. En sus escritos, Schönberg dedicó innumerables páginas a ilustrar su concepción del arte, mas no es ahí donde se puede descubrir su personalidad revolucionaria e innovadora; en dichas páginas, Schönberg aparece como un **romántico tardío**, ligado a la mentalidad del **primer movimiento expresionista alemán**.<sup>5</sup>

En su ensayo – tal vez de 1912 – titulado *Relación con el texto*, Schönberg parece inclinarse hacia un riguroso formalismo, al afirmar que la música debe oírse “en términos puramente musicales”; sin embargo, se advierte bien pronto que esta

---

<sup>4</sup> FUBINI, E.,.....pp.426,427.

<sup>5</sup> Ídem.....pp.427,428.

postura se traduce, en realidad, en una concepción aristocrática de la música – en particular – y del arte – en general - . El hecho de oír la música en términos puramente musicales es un privilegio concedido a muy pocos, no siendo los críticos, por cierto, los más aptos para tal clase de escucha. El lenguaje de la música es sólo para algunos iniciados y no se reduce, por supuesto, a una construcción o a un arabesco; *por medio del lenguaje que le es propio, la música expresa la más profunda interioridad del hombre. Asimismo, la creación es un **primum** absoluto, fruto exclusivo de la inspiración, de un auténtico acto de iluminación del artista.*<sup>6</sup>

En otro famoso ensayo, muy posterior al que acabamos de comentar – data de 1941 - titulado **Composición con doce notas**, habla de la creación en un tono casi místico y religioso: *“En efecto, los conceptos de creador y de creación deberían formularse en armonía con el Modelo Divino, en el que inspiración y perfección, aspiración y actuación, coinciden espontánea y simultáneamente. En la Creación Divina, no hubo detalles cuya realización se dejara (para abordarla) en un segundo tiempo; de golpe, con su perfección definitiva, “se hizo la luz”.*<sup>7</sup>

*Este concepto de la aristocracia y la vocación artística, domina en todos los escritos de Schönberg – “si es arte, no es para todos y, si es para todos, no es arte” -*, el cual, junto con el concepto del valor profético del *mensaje artístico*, da a su pensamiento una inevitable **vena romántico-expresionista**, que no desaparece ni siquiera en sus escritos más tardíos y que se halla muy alejada de aquel aparente formalismo al que parecía apegarse.

En un ensayo de 1927, *Criterios de valoración de la música*, afirma, casi con carácter de rúbrica de su pensamiento: **“La vida de los grandes hombres nos enseña de qué manera el impulso creador se corresponde con un sentimiento instintivo y vital, que nace tan sólo para transmitir un mensaje a la humanidad”**<sup>8</sup>; y un poco más adelante: **“Personalmente, tengo la sensación de que la música lleva dentro de sí un mensaje profético que revela una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad”**<sup>9</sup>

La parte más intensa y revolucionaria del pensamiento de Schönberg hay que buscarla en otros escritos suyos, en apariencia más áridos, más técnicos, en los que habla, más de cerca, de su propia obra, adentrándose a veces en problemas específicos de orden técnico-musical. Bajo la superficie romántico-expresionista, se manifiesta el *Schönberg* teorizador de la dodecafonía, en el que, junto con la vena de tendencia mística, aflora su *personalidad formalista-constructivista, al establecer las bases teóricas para una profunda revolución del lenguaje musical*. En uno de los ensayos más importantes a este respecto, en el ya mencionado **Composición con Doce Notas**, Schönberg se propone justificar teórica e históricamente la legitimidad de su método compositivo: el sistema tonal clásico ni es eterno ni encierra mayor miseria que la de un desarrollo histórico que conduce finalmente a la disolución de

---

<sup>6</sup> SCHÖNBERG, A., *Stille e Idea*, Milan, Rusconi e Paolazzi, 1960.

FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, España, 1988, Pág. 428.

<sup>7</sup> FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, España, 1988, Pág. 428.

<sup>8</sup> Ídem, p. 206.

<sup>9</sup> Íbidem, p.207

dicho sistema, así como más tarde, a la sustitución de éste por el método de Composición con Doce Notas. *El concepto fundamental del que se sirve Schönberg para sentar las bases de la dodecafonía es el de la **emancipación de la disonancia**: el oído se habituó a distinguir las consonancias de las disonancias, probablemente porque los sonidos disonantes se hallaban entre los últimos armónicos; sin embargo, “una mayor familiaridad con las consonancias más remotas, o sea con las disonancias, eliminó gradualmente las dificultades de comprensión e hizo posible, en definitiva, no sólo la emancipación del acorde de séptima sobre la dominante y de los demás acordes de séptima, de las séptimas disminuidas y de las quintas aumentadas, sino también la de las disonancias más remotas existentes en Wagner, Strauss, Mussorgski, Debussy, Mahler, Puccini y Reger”.*<sup>10</sup>

**Emanciparse de la disonancia significa**, por consiguiente, **suprimir la base de la armonía**, que se regía, precisamente, por el hecho de que el oído se había habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender la resolución de los mismos con una consonancia. Después de todo, consonancia y disonancia eran conceptos históricos, perecederos, producidos como consecuencia de determinadas prácticas y costumbres musicales, que el desenvolvimiento que había tenido la armonía en los últimos cien años había transformado radicalmente. El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, “había perdido el temor al efecto “incoherente” de éstas. Ya no se esperaban las preparaciones de las disonancias de Wagner o las resoluciones de las de Strauss; asimismo, las armonías no funcionales de Debussy o el contrapunto áspero de algunos compositores ya no molestaban a nadie”.<sup>11</sup>

*Al término de este proceso, la disonancia vino a considerarse, en cuanto su valor, como algo equivalente a la consonancia: “un estilo que, a partir de ahora, se funda en semejantes premisas, trata la disonancia del mismo modo que la consonancia y renuncia a un centro tonal. Como es natural, evitando establecer una tonalidad, se llega a la exclusión de la modulación, puesto que modular quiere decir abandonar una tonalidad, la que fuere, para entrar en otra”*<sup>12</sup>

Pareciera, por lo anterior que se está dedicando un capítulo a Schönberg, sin embargo, lo que se pretende, es dar una visión general del panorama vanguardista musical en la Europa post-romántica, expresionista, dodecafonista y atonal.

A Strauss se le ha calificado como post-romántico y como expresionista, no como dodecafonista; sin embargo, en numerosas grabaciones podemos encontrar obras sinfónicas con obras de Schönberg, Strauss, Anton Webern y Alban Berg en un mismo disco. ¿Porqué? Por varias razones: Schönberg nace en Viena el 13 de septiembre de 1874 y fallece en Los Ángeles el 13 de julio de 1951, mientras que Richard Strauss nace en Munich el 11 de junio de 1864 y muere en Garmisch-Partenkirchen, Bavaria el 8 de septiembre de 1949; de tal suerte que sin faltar a la justicia se puede afirmar que ambos compositores fueron contemporáneos.

Otra razón por la cual se analiza la obra de Schönberg en éste capítulo, es porque si bien es cierto que Strauss no es un compositor dodecafonista, es cierto, en cambio, que se aventura a utilizar disonancias y modulaciones osadas para su época.

---

<sup>10</sup> SCHÖNBERG, A.,...p.110.

<sup>11</sup> Íbidem....p.109

<sup>12</sup> Íbidem....p.110.

## RICHARD STRAUSS

Compositor y director de orquesta.

A diferencia de sus contemporáneos Debussy y Mahler, recibió pronto la estimación de su alrededor musical: antes de que hubiese cumplido 21 años de edad, se le consideraba el sucesor de Brahms y de Wagner. Los poemas sinfónicos que escribiera entre los 20 y los 30 años de edad, conformaron parte del repertorio internacional.

Después de 1900, sus intereses se concentraron en la ópera: con Salomé y Electra (1903-8), se encontraba al frente del desarrollo musical internacional; sin embargo, “El Caballero de la Rosa”, sigue siendo considerada como la más conocida y popular de sus óperas, aunque musicalmente represente un retorno a formas más conocidas. En sus últimos trabajos llevó a fina culminación y equilibrio dos aspectos antagónicos entre sí: por un lado la extensión y la plenitud orquestal de sus obras, signo presente de la influencia que recibiera de Wagner; y por el otro, la gracia y la calidez personal de Mozart.<sup>13</sup>

Si hiciéramos un recuento de los acontecimientos de la ópera alemana desde la muerte de Wagner hasta el fin de la Primera Guerra Mundial, encontraríamos un período que inicia con imitaciones a detalle: aparecen varias ramas en las que encontramos el idioma musical básico que utilizaba Wagner, la técnica de *leitmotiv*, y la estética del *Gesamtkunstwerk*. La génesis de la modificación del lenguaje armónico, la podemos encontrar en el impresionismo de Schrecker, mientras que Pfitzner sigue la vereda romántica. A medida que nos aproximamos a los años veintes del siglo XX, notamos una gradual emancipación de la estética wagneriana, ello se hace evidente por los siguientes aspectos:

1. Adopción de un lenguaje neoclásico ó anti-romántico.
2. Abandono del sistema del leitmotiv.
3. Regreso al viejo sistema de números en la ópera y a formas predeterminadas. Podemos encontrar ejemplos de los anterior en los últimos trabajos de von Schillings, Pfitzner y Schrecker.

Giramos ahora nuestra atención hacia el compositor en cuyos trabajos ésta evolución se hace palpable, el compositor más importante y representativo de la ópera alemana durante los primeros años y hasta los años cuarentas del siglo XX:

Richard Strauss.<sup>14</sup>

*Analizar la obra operística de Strauss, nos ayuda en gran medida a realizar lo propio sus Lieder.*

Strauss es uno de los compositores prolíficos más importantes de ópera del siglo XX. Tuvo una larga vida y permaneció activo hasta el final de ella. Sobrevivió al colapso y destrucción de la Alemania que él tanto amó y conoció.

---

<sup>13</sup> **SCHUCH:** *Richard Strauss: Jugend und Meisterjahre: Lebenschronik 1864-98*, Zurich, 1976.

<sup>14</sup> **SPECHT., R.,** *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig, P. Tal, 1921.

Fue un gran músico en toda la extensión de la palabra; hijo de un cornista, demostró su genio por primera vez publicando sus composiciones cuando contaba sólo 10 años de edad. Las raíces de su obra temprana las podemos rastrear en la influencia que Brahms, Wagner e incluso Mozart ejercieron en él.

Se presentó en diversas ocasiones como director de orquesta en varias ciudades de Alemania, llegando a ser el *Director de la Orquesta Sinfónica de Berlín* en 1894.

Cultivó prácticamente todos los géneros musicales y fue un muy fecundo compositor.

Su carrera se vio interrumpida con el advenimiento de las dos Guerras Mundiales.

Contrajo matrimonio con Pauline de Ahna, la soprano que llevó el papel central femenino en su ópera **Guntram** en 1894, permaneciendo a su lado hasta el día de su muerte.

La obra operística de Strauss es rica y variada, plena en recursos musicales. Uno de los hechos significativos que más contribuyó al éxito de la obra operística straussiana es la colaboración con el libretista Hugo von Hofmannstahl, poeta que escribiera los textos de todas las óperas que Strauss compusiera desde Elektra (1906), hasta Arabella (1930). La muerte de éste insigne libretista, aunque resultó ser un golpe muy fuerte para Strauss, no le amedrentó y siguió escribiendo óperas con libretos de Steffan Zweig y Josef Gregor.

Aún cuando con frecuencia Strauss, como muchos alemanes fallan en cuanto a su capacidad para distinguir una idea común de otra que es genuinamente poderosa, él sabía que tenía un buen libreto en cuanto lo veía.

La calidad del texto de Hofmannsthal es parte integral de la calidad de la obra operística de Strauss.<sup>15</sup>

El siguiente párrafo nos ilustra el primer lenguaje que utilizara Strauss en la tercera de sus óperas: Salomé:

Quien escuche la música de Salomé tendrá la sensación de presenciar un mundo poblado de copiosos matices de color, y ello a pesar de que toda la acción se desarrolla en un único espacio. Sin embargo, es difícil concluir sin más que la música de la ópera sea exótica. En primer lugar ¿qué es lo exótico? ¿lo que da un cierto colorido extraño?. *En Salomé lo exótico se materializa más bien en cierta atmósfera que domina toda la ópera; y ahí radica la diferencia respecto del exotismo de las óperas románticas* (como por ejemplo: Sansón y Dalila de Saint-Saëns y La Reina de Saba de Karl Goldmark). En éste punto son esclarecedoras las palabras del propio Strauss: *“He llegado a la conclusión de que a las tradicionales óperas de Oriente lo que les falta es precisamente el colorido oriental y un sol que brille de verdad. Lo más importante es cifrar lo exótico en la armonía, por medio de cadencias extrañas, con el efecto de lujosas sedas”*<sup>16</sup>.

La obra de Wilde le ofrece al músico un texto vibrante en una orgía de colores: el collar con cuatro hileras de perlas, la preciosa esmeralda, los pavos reales, los topacios amarillos y rojo brillante”, etc. Ésta es la poética del Cantar de los Cantares, en arreglo a la cual Strauss compuso música refulgente y llena de colorido. Strauss jamás había estado en el lugar donde se desarrolla la acción, pero sí en Egipto y no

---

<sup>15</sup> SCHUCH...

<sup>16</sup> GRASBERGER, F., *Der Strom der Töne trug mich fort : die Welt um Richard Strauss in Briefen* (Tutzing, 1967).

le fue difícil trasladar las impresiones recibidas de sus parajes a la tierra de Judea. *La música de Salomé tiene un indiscutible y genuino sabor oriental.* Strauss se sirvió del **Heckelphon**, una especie de *oboe bajo* con un timbre que recuerda el del estridente *oboe árabe*.

En el plano de los decorados, la fuente de luz desempeña un importante papel en la creación de la peculiar atmósfera de la ópera. A excepción de la escena del beso, la luz que ilumina la escena procede siempre de la luna, pálida, amarilla o roja. En los años del cambio de siglo, la luna era el símbolo del alma enferma.<sup>17</sup>

Refiriéndonos concretamente a los *Lieder*, quisiera citar una idea escrita por el propio compositor, la cual nos puede ayudar en gran medida a comprender su faceta creativa vocal:

*“Las ideas musicales han sido preparadas previamente en mí – Dios sabe porque – repentinamente llega a mí, tan pronto leo un poema que más o menos embona la música.....Si no llegara a encontrar un poema que corresponda a la música que existe en mi subconsciente, entonces la iniciativa creativa me pide hacer una nueva canalización y busco nuevamente otro poema que en menor ó mayor grado se adecue a mi música....esto puede resultar un proceso lento, pero....recorro al artificio....”.*<sup>18</sup>

El lirismo melódico del estilo straussiano, tan evidente en sus óperas, se hace sentir en menor grado a través de sus *Lieder*. La primera expresión de Strauss en éste género ocurre en 1885, a la edad de 21 años. Se trata de los *lieder* Op. 10 sobre textos de Gilm. *Allerseelen* se encuentra dentro de éste ciclo y cuenta con un ornamentado estilo de escritura; en *Die Nacht* encontramos ambigüedad tonal. También pertenece a éste famoso y bien logrado ciclo el *Lied* que ahora nos ocupa: “*Zueignung*”.

*Morgen!* Op. 27 No. 4, exhibe la sencillez que un cerebro tan complicado como el de Strauss puede producir cuando está inspirado. *Morgen!* fue uno de los primeros *Lieder* que el compositor alemán *orquestó* (1897), conserva su tonalidad original y su estado psicológico de éxtasis se hace evidente a través los 3 cornos, el arpa y las cuerdas, incluyendo un solo de violín.

*Cäcile*, una apasionada canción de amor fue orquestada en 1897, entonces Strauss pasó de la tonalidad de **Mi mayor** que utilizaba el piano, **a la heroica Mi bemol mayor** en la orquesta. Curiosamente, el primer *Lied* de éste grupo, “*Ruhe meine Seele*”, no fue orquestado sino hasta 1948, en el que Strauss pasó de un sonido transparente aunque de gran fuerza, a una atmósfera pesimista, quizá Strauss lo haya hecho deliberadamente.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> NEEF, S., *Deutsche Oper im 20 Jahrhundert 1949-1989*. R.D.A. Berlín; Berna 1992.

<sup>18</sup> NEEF, S., *Deutsche Oper im 20 Jahrhundert 1949-1989*. R.D.A. Berlín; Berna 1992.

<sup>18</sup> SCHUCH: *Richard Strauss: Jugend und Meisterjahre: Lebenschronik 1864-98*, Zurich, 1976.

<sup>19</sup> SCHUCH,.....

## Cronología de la obra operística de

### R. STRAUSS<sup>20</sup>

GUNTHRAM	1894
Feuersnot	1901
SALOME	1905
ELECKTRA	1909
DER ROSENKAVALIER	1911
Ariadne auf Naxos	1912 (Vienna 1916)
Die Frau ohne Schatten	1919
Intermezzo	1924
<i>Der Ägyptische Helena</i>	1928
ARABELLA	1933
Die schweigsame Frau	1935
Friedenstag	1938
Daphne	1938
Die Liebe der Danae	1944 (Salzburg 1952)
<i>Capriccio</i>	1942

<sup>20</sup> SPECHT., R., *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig, P. Tal, 1921

## Cronología de los LIEDER más importantes de

### R. STRAUSS<sup>21</sup>

Der Fischer	1877
Die erwachte Rose	1880
Rote Rosen	1883
<b>Acht Lieder aus Lätzte Blätter – Hermann von Gilm:</b> <i>ZUEIGNUNG</i> , Nichts, Die Nacht, Die Georgine, Geduld, Die Verschwiegenen, Die Zeitlose, <b>Allerseelen.</b>	1885
Heimker (Fünf Lieder)	1884-1886
<b>Vier Lieder:</b> Ruhe meine Seele, Cäcilie, Heimliche Aufforderung, Morgen.	1894
Drei Lieder (Bierbaum): Traum durch die Dämmerung, Schlagende Herzen, Nachtgang.	1895
Wir beide wollen springen (Bierbaum)	1896
<b>Fünf Lieder:</b> Ich trage meine Minne, Sensucht, Liebeshymnus, O süsster Mai, Himmelsbloten ( Des Knaben Wunderhorn )	1896
<b>WIEGENLIED</b> ( Fünf Lieder )(Dehmel)	1899
Muttertändelei (Drei Lieder)	1899
Ich schwebe wie auf Engelsschwingen, Winterweihe ( Fünf Lieder)	1900
Waldseligkeit; In goldener Füller ( Acht Lieder )	1901
Mit deinen blauen Augen, Die heiligen drei Könige aus Morgenland ( Sechs Lieder - Goethe )	1903
An die Nacht, Amor, Liebe Myrthe (Sechs Lieder - Brentano)	1918
Der Stern, Waldesfahrt, Schlechtes Wetter ( Fünf kleine Lieder )	1918
<b>Vier Letzte Lieder</b> - Hesse: Frühling, September, Beim Schlafengehen, Im Abendrot (Eichendorf)	1948

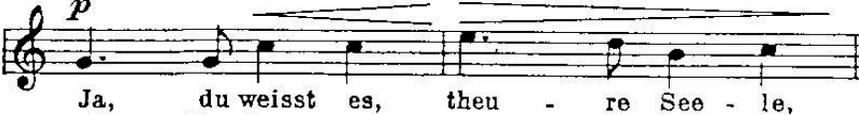
<sup>21</sup> La mayoría de los Lieder que mayor éxito tuvieron en vida de Strauss, fueron orquestados por él mismo muchos años después. De tal manera que existen ambas versiones: la de piano y la orquestada.

**SPECHT., R.,** *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig, P. Tal, 1921

## Análisis Estructural del Lied “Zueignung” de R. STRAUSS.

Éste hermoso, poderoso y expresivo lied, “Zueignung”, está escrito en la tonalidad de Do mayor: **C**, tonalidad adecuada para dar marco a la optimista, generosa y sublime letra de Hermann von Gilm<sup>22</sup> y el ritmo es de 4/4.

Al tema fundamental **A**, lo encontramos en los c. 3 a 4 y 12-a-13, el cual es respondido en los c. 5 al 10 y del 14-a-18 por **RA**.



Ja, du weisst es, theu - re See - le,

Tema fundamental:  
**A.**



dass ich, fern von dir, mich quä - le,  
Lie - be macht die Her - zen krank,

Respuesta al tema fundamental:  
**RA.**

Una variación al tema fundamental **A<sup>b</sup>** sigue a la respuesta RA hacia los c. 21-a-24, seguida por el clímax: **Cl** de la obra en los c. 25-a-26 y rematados por la coda final **Cf** en los cs. 28-a-29.



hei - lig, hei - lig an's Herz dir sank,

Clímax de “Zueignung” :  
**Cl**



ha - be Dank.

**Cf**

<sup>22</sup> La traducción a la poesía de éste lied se encuentra en el Anexo “A”.

Análisis Estructural de “Zueignung » de R. STRAUSS					
Material Temático	A	RA	A <sup>b</sup>	CI	Cf
Rango de Compases	3-4 12-13	5-10 14-18	21-24	25-26	28-29
Secuencia Armónica	I III-I	IV IV-V	I	IV-VI	V-I

## Análisis Estructural de “Wiegenlied” de R. Strauss.

Utiliza Strauss la tonalidad de “re mayor” en “**Wiegenlied**” aunada a un ritmo de “*cuatro cuartos alla breve*”. Si a todo lo anterior le agregamos un tejido armónico en el piano logrado a base de contrapunto en la mano izquierda a base de octavos en contraposición con la mano derecha en treintaidosavos y una indicación de: *sanft bewegt*<sup>23</sup>, obtenemos como resultado una atmósfera ideal para hablar de sueños<sup>24</sup>.

Al tema principal: **A** lo encontramos en el tercer compás y se expone hasta el compás 6.

*Wiegenlied*

Tema:  
**A**

El diálogo que responde a éste primer tema: **D1**, se encuentra en los compases del 7 y hasta el primer tiempo del 10.

<sup>23</sup> Movimiento suave

<sup>24</sup> La traducción en el Anexo “A”.



**D1**

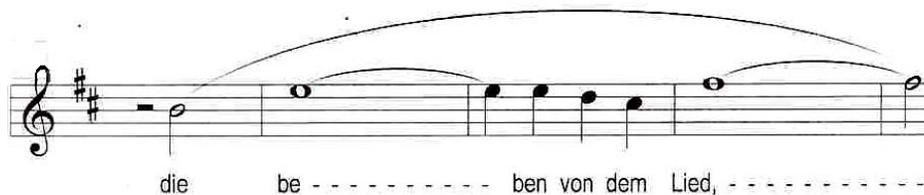
La primera variación al tema principal: **A'** la encontramos en los dos últimos tiempos del décimo compás y se desarrolla hasta el compás 14 en sus dos primeros tiempos. Un segundo diálogo a ésta variación le sigue inmediatamente hasta el compás 18 en sus dos primeros tiempos: **D2**. Una variación a éste segundo diálogo: **D2<sup>1</sup>** la encontramos en seguida, en el compás 19, alargándose hasta los dos primeros tiempos del compás 22.

Un tercer diálogo al tema A: **DA**, abarca desde los dos últimos tiempos del compás 22 y hasta los dos primeros tiempos del compás 26. Inmediatamente después, en el tercer tiempo del compás 26 y hasta el compás 32, encontramos una variación a D2 y que denominamos **D2<sup>2</sup>**.



**D2**

Hacia el compás 35, nos encontramos nuevamente con el tema principal, llegando hasta el compás 37. Un diálogo de respuesta inicia inmediatamente después en el compás 38 y se desarrolla hasta los cuatro primeros tiempos del compás 40; éste diálogo es una variación a D1 y le asignamos la nomenclatura de **D1<sup>1</sup>**. Precisamente en el compás 38, en **D1<sup>1</sup>**, a las palabras “Knospe meiner Sorgen”<sup>25</sup> Strauss realiza una modulación de Re Mayor a Re menor.



Tercer diálogo al tema principal.

**DA**

<sup>25</sup> “*Knospe meiner Sorgen*”: Surgen de mis cuidados. Consultar la traducción en el Anexo “A”, y la Tabla del Análisis Estructural correspondiente en éste mismo capítulo, al final del Análisis Estructural.

Una segunda variación al tema principal, continúa a D1' y la nombramos: **A<sup>2</sup>**, la cual empieza con los dos últimos tiempos del compás 40 y termina con los cuatro primeros tiempos del compás 43.

Una segunda exposición de **D2** continúa al terminar A'' llegando hasta el compás 45 en sus cuatro primeros tiempos.

Encontramos una tercera variación al tema principal y que denominamos **A<sup>3</sup>**, la cual comienza en los dos últimos tiempos del compás 45, para culminar en los cinco primeros tiempos del c. 48.

Surge un diálogo entre A<sup>3</sup> y la respuesta subsiguiente: **DA<sup>1</sup>**, la cual se resuelve hasta la coda 1: **Co1**.

**DA<sup>1</sup>** termina su exposición en el c. 51, siguiéndole inmediatamente Co1, la cual termina en el c. 55.

El tema principal **A** se expone íntegro nuevamente – por tercera vez – al iniciarse el c. 57. Ésta nueva presencia de A, termina en el c. 60 y se reanuda **D1** una vez más, el cual termina en el c. 64 en sus dos primeros tiempos. Tras lo cual aparece nuevamente **D2<sup>a</sup>**, es decir, una segunda variación al diálogo D2, la cual termina en los dos primeros tiempos del c. 68 para dar cabida a una tercera variación de D2, a la cual damos por nombre : **D2<sup>b</sup>**, terminando en el primer tiempo del c. 72. Le sigue en el mismo compás con una síncopa en el segundo tiempo, la respuesta a éste diálogo y que asignamos como **DA<sup>2</sup>**, ya que se trata de una tercera variación a **DA**- la cual encontramos por primera vez en el c.22-. Ésta vez, **DA<sup>2</sup>** se desarrolla hasta los dos primeros tiempos del c.78, la cual nos prepara hacia la coda final **Cf**, que se inicia en el mismo c.78 en sus 2 últimos tiempos y que culmina en el c. 83.



La hermosa variación al segundo diálogo que inicia en los 2 últimos tiempos del c.64:

**D2<sup>a</sup>**



Coda final y Final de la línea melódica de la soprano en “Wiegenlied” de Strauss

**Cof**

Coda final y Final de la línea melódica de la soprano en “Wiegenlied” de Strauss  
**Cof**

Tabla del Análisis Estructural de “Wiegenlied” de R. Strauss								
De acuerdo a la secuencia de compases.								
Tema	Rango de compases	Secuencia armónica	Tema	Rango de compases	Secuencia armónica	Tema	Rango de Compases	Secuencia armónica
A	3-6	I	A	35-37	I	A	58-61	I
D1	7-10	II-I	D1 <sup>1</sup>	38-40 <sup>26</sup>	I	D1	62-65	I
A <sup>1</sup>	10-14	I-V	A <sup>2</sup>	40-43	I	D2 <sup>a</sup>	65-69	I
D2	14-18	I-V	D2	43-46	I-V	D2 <sup>b</sup>	69-73	I-IV
D2 <sup>1</sup>	19-22	V-III	A <sup>3</sup>	46-49	V-I	DA <sup>2</sup>	73-79	IV-III
DA	22-26	I-III	DA <sup>1</sup>	49-52	VI-III	Cf	79-84.	III-I
D2 <sup>2</sup>	26-32	III-I	Co1	53-56	VI-I			

**Nota:** la secuencia es de arriba abajo y de izquierda a derecha comenzando por la primera columna.

<sup>26</sup> En éste tema. **D1<sup>1</sup>** y comenzando en el compás **38**, Strauss *modula* de *Re Mayor* a *Re menor*, para retomar inmediatamente la tonalidad original de *Re Mayor* hacia el compás 57. De tal manera que cuando se expone por primera vez el Tema A por tercera vez, hacia el compás **58**, se ha retornado a la Tonalidad de *Re Mayor*.

## CONCLUSIONES

Los Lieder de R. Strauss más hermosos y más famosos, según los cánones de críticos especializados y autorizados, corresponden a la etapa en la que el compositor escribía bajo los cánones de la estética musical de transición post-romántica y expresionista<sup>27</sup>.

Habiendo experimentado gran admiración por Wagner, Strauss se sirve de una armonía osada en acordes y rica en instrumentación. En el caso de la orquesta de Strauss estamos hablando de una rica paleta en colores y tintes de matiz. En cuanto a la armonía, se habla de una compleja y sofisticada armadura, muchas veces acompañada de alteraciones accidentales. En ésta etapa de transición que oscila entre el post-romanticismo y el expresionismo, el compositor emplea voces de corte heroico<sup>28</sup>; es decir estamos hablando de voces que por lo general se sirven del repertorio wagneriano y beethoveniano, con el objeto de poder lograr un balance entre la voz, la orquesta y los frecuentes fortísimos en el matiz.

A ésta época pertenecen sus óperas Salomé Elektra y La Mujer sin Sombra, así como también su Lied – del que ahora nos ocupamos: Zueignung.

Las tramas de las óperas straussianas en estilo expresionista, tratan temas trágicos, muy violentos. A menudo sus personajes presentan un material muy atractivo para su investigación psicológica e incluso psiquiátrica [ tal es el caso de Salomé y Elektra ]. Todo ello es parte del reflejo que hace sentir la guerra en quienes la sufren en carne propia, tal como la vivió Strauss. Las obras de arte que corresponden a éste período, presentan sentimientos y emociones que sobrecogen nuestra alma porque son desgarradores.

¿Qué ocurre cuando hay una guerra – y aún más: - ¿qué ocurre cuando se vive una guerra mundial?. Los libros de historia serios y especializados en el tema, escriben sobre la escasez de alimento, de vestido, de vivienda, de educación, de trabajo y en suma, la pobreza extrema que se vive en una guerra.

Las familias quedan destrozadas. En una guerra hay destrucción y enfermedades.

Ante éste panorama, el arte, que es como un espejo en el que se ve reflejado el ambiente que vive la humanidad, manifiesta la violencia llevada hasta sus últimas consecuencias. Los entornos de las óperas expresionistas, suelen ser lóbregos, sórdidos, oscuros. Sus personajes suelen ser patológicos y los desenlaces generalmente son trágicos y desgarradores.

Strauss sufre en carne propia las inclemencias de la guerra y su arte en ésta etapa de su vida es entonces, **expresionista**.

---

<sup>27</sup> **Expresionista:** Estilo artístico de origen alemán en que el artista expresa hacia el exterior, sus sentimientos – los cuales casi siempre son muy violentos. Hay que recordar que el expresionismo va del interior del artista hacia el exterior que le rodea; al contrario del impresionismo que va de la impresión exterior que percibe el artista, plasmada directamente hacia su obra; hay que recordar que el impresionismo es de origen francés.

<sup>28</sup> **Heroico: Voz Heroica:** Dícese de las voces con mucho *squillo* ó pureza de sonido con inconmensurable potencia. El registro que emplean no es vasto. La agilidad – si existe – es casi nula, sin embargo, éste tipo de voces son las más potentes que existen y abordan repertorio de Beethoven, Weber, Wagner y Strauss, principalmente.

Mientras otros compositores buscan un lenguaje nuevo, como es el caso de Schönberg, Strauss se dedica a perfeccionar la armonía post-romántica ya dentro de un período que se pudiera considerar como *expresionismo tardío*. En esta etapa, algunos de sus contemporáneos como Schönberg y Stravinsky, escribían en lenguaje atonal, ensayaban con ritmos irregulares, polirritmia, bitonalidad, politonalidad y dodecafonismo; sin embargo, la música de Strauss y la estructura armónica en la cual se fundamenta sigue siendo tonal. La música de Richard Strauss nos gusta, nos asombra y nos interesa porque además de que en ella encontramos el genio, encontramos un lenguaje que conocemos y que a la vez encontramos aún más desarrollado y perfeccionado.

A ésta etapa le continua un período de búsqueda [a veces feliz, a veces no tanto] que da por resultado la etapa *neoclásica* en Strauss; éste período se caracteriza por una nueva búsqueda de las formas clásicas, con un enfoque armónico, rítmico, orquestal y estético nuevo. A ésta época pertenecen su ópera “*El Caballero de la Rosa*”, una de sus óperas mejor logradas y el Lied que ahora tratamos: *Wiegenlied*. Aquí, Strauss utiliza texturas armónicas sumamente delicadas con ritmos también delicados, como de filigrana; muchas veces utiliza *treintaydosavos*, como en éste caso. En ésta pieza, Strauss logra muy bien la sutileza y la sensación de ensoñación la cual es el objeto de la poética de Richard Dehmel.

Compositor en verdad prolífico y trabajador, Strauss es uno de los compositores de ópera, música incidental, música sinfónica y Lied más importantes e interesantes no sólo de finales del siglo XIX y de principios y mediados del siglo XX, sino de todos los tiempos.

### **Aportación Pedagógica.**

Podemos saber que una interpretación a los primeros lieder de Strauss es buena **técnicamente** hablando, principalmente cuando el ó la intérprete hace buen uso del apoyo costo-diafragmático y cuando la emisión es pura y brillante.

El apoyo que se utiliza en la técnica italiana es muy diferente al que se utiliza en la escuela alemana, principalmente cuando se canta Wagner, Brahms, Strauss – en sus primeros ciclos de lied - ó incluso Wolf. La respiración debe ser muy profunda, más que cuando se hace uso de la técnica italiana y además se debe sustentar en el poderoso apoyo costo-diafragmático alemán, que es como un auténtico fuelle, que cuando se utiliza bien, puede aumentar enormemente la potencia del sonido. Éste apoyo debe estar cimentado en los músculos que envuelven la parte baja del abdomen, y en el diafragma y debe utilizarse con gran energía.

Éste es el vigoroso apoyo que se debe utilizar en el Lied *Zueignung* (la dedicación), ya que los grandes acordes en que sustenta su armonía Strauss, enriquecen los colores musicales, al mismo tiempo que incrementan la intensidad en gran medida. Ello representa un verdadero reto para el cantante, sobre todo en lo que se refiere a potencia y proyección.

Por otra parte y en referencia a la interpretación, es necesario utilizar un sinnúmero de matices que van desde el piano, hasta el fortísimo.

Si el cantante, al momento de hacer su interpretación se limita a utilizar el fortísimo como único matiz, indudablemente terminará muy cansado, a menos que tenga unas descomunales facultades vocales. De ésta manera, el cantante deberá buscar un

excelente fraseo y los matices implícitos. También es muy importante crear la atmósfera optimista y benevolente de Gilm.<sup>29</sup>

La mejores interpretaciones a éste lied, las podemos encontrar en la soprano de nacionalidad francesa Jessye Norman, la soprano española Montserrat Caballé, y en la soprano Cheryl Studer<sup>30</sup>. Emocionalmente, la interpretación de Norman es la mejor de las tres.

Wiegenlied, por el contrario no requiere este “apoyo wagneriano”; antes bien, lo que se debe trabajar técnicamente en éste lied es un fiato casi interminable y una depuradísima línea de canto; ello implica una ardua tarea en lo que se refiere a emparejar los colores de la voz. La resonancia y el vibrato se deben escuchar siempre igual al lo largo del registro.

Cuando se interpreta éste lied, se debe transmitir la sensación de lo etéreo, y deben transmitirse la sutileza y delicadeza, ya que se canta sobre la armonía de filigrana detallada y suntuosa al mismo tiempo que emplea Strauss aquí.

Ejemplos verdaderamente notables en cuanto a la interpretación de éste lied, los encontramos de nueva cuenta en la soprano catalana Caballé – quien logra una pasmosa, larguísima y bella línea de canto – Cheryl Studer<sup>31</sup>, Barbara Hendricks, Lucia Popp<sup>32</sup> y en Elizabeth Schwartzkopf, principalmente.

---

<sup>29</sup> Buscar traducción en el **Anexo “A”**.

<sup>30</sup> Studer, al ser una soprano de extracción Wagneriana, logra una excelente interpretación técnica. Sin embargo, su interpretación emocional resulta magra en cuanto a calidez y emoción.

STUDER, CH., *Cheryl Studer in Salzburg*, Irwin Gage, piano, *LIVE RECORDING*, DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT, Hamburg, 1993.

<sup>31</sup> Ídem

<sup>32</sup> Popp, L., *Great Opera Divas*,.... misma referencia Cap. I.

# VII

## “Senza mamma”

Aria de la ópera Suor Angelica,  
segunda de las óperas que conforman “El Tríptico” de

**G. PUCCINI**  
(1858-1924)

### Contexto Histórico y Social

La reacción más explosiva contra la música de Wagner en Italia a finales del siglo XIX aparece en las figuras de Pietro Mascagni con su ópera “Cavalleria Rusticana” (1890) y de R. Leoncavallo con su ópera “I Pagliacci” (1892). Ambas óperas en un acto son dos de los máximos exponentes del verismo italiano. *El verismo italiano se asemeja al naturalismo francés en el uso de escenas y personajes extraídos de la vida cotidiana; los naturalistas utilizan éstos materiales como medios de desarrollo de ideas y sentimientos más generales, idealizando al mismo tiempo las escenas y la música.* En contraste, los **veristas italianos** nos presentan una trama melodramática verídica, causando impresiones muy hondas por violentos contrastes. La música es congruente con la concepción filosófica y / ó literaria. La música evoca la expresión de **intensas pasiones** a través de *giros melódicos* ó frases declamatorias de las voces solistas, mientras que la orquesta marca el entorno con sensacionales secuencias armónicas. *Las masas corales y los interludios orquestales sirven para enmarcar los ambientes en que tomarán parte las escenas siguientes.* Todo está dispuesto de tal manera que las emocionantes escenas se continúan unas a otras, para llegar al desenlace climático final, que es impresionante, portentoso, exuberante y asombroso. <sup>1</sup>

La acción de las óperas veristas tiene lugar en una atmósfera fervorosamente explosiva. La exhibición en un solo acto tiene como fundamento la concentración y la exposición del material volcánico que deberá ser devorado por el fuego a velocidad vertiginosa. El genuino arte verista realiza una carrera meteórica, apareciendo por primera vez en el firmamento operístico en 1890, para desaparecer precipitadamente a finales de ése mismo siglo, ya que no tenía manera de seguir desarrollándose. Ni Mascagni ni Leoncavallo ni sus seguidores ó imitadores fueron capaces de repetir el atronador éxito de Cavalleria ó de Pagliacci. <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p. 436.

<sup>2</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*,.....p. 437

La figura cumbre del escenario operístico italiano de la última década del siglo XIX y de principios del siglo XX se centra en **Giacomo Puccini**, quien de forma parecida a Massenet, *se posiciona como mediador entre dos eras*. La fama alcanzó a Puccini desde su tercera ópera: “Manon Lescaut” (1893), obra que dramáticamente algunos críticos consideran inferior a “Manon” de Massenet, y que sin embargo, *es de mucho mayor interés musical* que la de su coetáneo francés (Manon, 1884). Ambas óperas se basan en la novela del Abate Prévost. La Manon pucciniana, por su parte, exhibe momentos que nos recuerdan a Wagner.<sup>3</sup>

La influencia wagneriana fue y ha sido de tal magnitud, que son pocos los compositores de ópera que en verdad logran escapar a ella.

La fama de Puccini se sustenta primordialmente con sus óperas “**La Bohème**” (1896), “**Tosca**” (1900) y “Madama Butterfly” (1904). “La Bohème” es una ópera sentimental con toques dramáticos de realismo, basada en un libretto extraído de “Scènes de la vie Bohème” de Henri Murger<sup>4</sup>; “Tosca”, emerge del drama escalofriante de Victorien Sardou con el mismo nombre (1887), inmortalizado a través de la hermosísima música de Puccini; y “Madama Butterfly”, es una historia de amor estrujante situada en ambiente japonés. En 1904 se consideraba a los japoneses como adorables, algo frágiles y de prístina belleza y amenidad.

La música de Puccini sobresale porque *combina calidad expresiva intensa con belleza melódica, convenciendo con fervor al que la escucha e introduciéndole vívidamente en el drama*. Modelos de ello los podemos encontrar en el aria “Che gelida manina”, el dúo de amor con el que culmina el acto primero de “La Bohème” y las arias “Vissi d’arte” de Tosca y “Un bel dì” de Madama Butterfly, entre tantos otros.<sup>5</sup>

**Puccini, como Verdi, exhibe momentos melodramáticos verdaderamente brillantes que resumen el sentimiento total de una escena**, tales como la verdiana escena “Amami Alfredo” (Verdi: La Traviata), “E tu come sei pallida” (Verdi: Otello), ó el motivo del beso en la misma obra. Otros compositores carentes de calidad musical arrolladora, efectividad escénica y del balance en la construcción, tratan de escribir escenas musicales cumbres en la medida de lo posible y podríamos señalar sin temor a equivocarnos que basan sus obras en éstas cumbres dramáticas con resultados, con frecuencia mediocres.<sup>6</sup>

*En Puccini encontramos preponderancia en la melodía, ya sea que ésta se interprete en la voz de un solista, ya sea que la evoque la orquesta. La totalidad de su música*

---

<sup>3</sup> Tristan e Isolda de Wagner, en el dúo de amor del acto II, que inicia con las palabras: “è fascino amor...”

<sup>4</sup> dramatizada exitosamente como *La vie de Bohème* en 1849.

<sup>5</sup> **FRACCAROLI, A.**, *La vita di Giacomo Puccini*. Milan, Ricordi, 1925.

**SPECHT, R.**, *Giacomo Puccini*. Berlin-Schöneberg, M. Hesse, [1931]. English translation: New York, Knopf, 1933.

**GATTI, G. M.**, “*The Works of Giacomo Puccini*” MQ XIV (1828) 16-34.

<sup>6</sup> **FRACCAROLI, A.**, *La vita di Giacomo Puccini*. Milan, Ricordi, 1925.

**SPECHT, R.**, *Giacomo Puccini*. Berlin-Schöneberg, M. Hesse, [1931]. English translation: New York, Knopf, 1933.

**GATTI, G. M.**, “*The Works of Giacomo Puccini*” MQ XIV (1828) 16-34.

permanece en alta tensión, casi sin reposo, como si el compositor temiera que las audiencias se durmieran si no se encontrasen en perpetua tensión. Ésta tendencia hacia la compresión del lenguaje, éste estilo musical nervioso y compacto es arquetípico del período de **fin de siglo** y lo podemos volver a encontrar en los grandes alcances armónicos en obras y óperas de Richard Strauss.<sup>7</sup>

Hemos descrito la calidad melódica en que Puccini basa su obra. En sus primeras obras se organiza en períodos más o menos balanceados, después se desarrolla una secuencia con mayor libertad, frecuentemente tomando forma hábilmente con cuantiosos **Leitmotifs**<sup>8</sup>. Los Leitmotifs en Puccini son dramáticamente admirables en concepto y en efectividad y *son utilizados para recordar momentos al principio de la ópera, ó como reiteración con el objeto de establecer un ambiente*; no obstante, éstos Leitmotifs no sirven para generar nuevos temas para desarrollo musical, como en el caso de Wagner.<sup>9</sup>

*La música de Puccini se enriquecía por el constante interés del compositor en los nuevos progresos armónicos de su tiempo. Se encontraba en un estado vehemente por introducir los nuevos tratamientos musicales de su época y emplearlos en sus óperas. Una muestra de ello la encontramos en el sorprendente tratamiento armónico de series de tríadas mayores: ( Si bemol – La bemol – Mi natural ) , con la que inicia Tosca y que también es asociada a lo largo de la ópera con el villano Scarpia. La tensión armónica de la cuarta aumentada enfatizada por la progresión del primero y el tercer acorde es suficiente para que se logre el propósito de Puccini. El compositor ha creado una atmósfera con tres trazos y las series de acordes no tienen otro propósito que el de ser utilizadas intactas cada vez que la situación dramática lo requiera.*<sup>10</sup>

Un tratamiento armónico que encontramos en la obra pucciniana desde Edgar<sup>11</sup> hasta las últimas óperas de Puccini es el **“side-slipping”**<sup>12</sup> de los acordes, que el autor de Madama Butterfly aprendiera de Verdi. Verdi emplea el **“side-slipping”** en el dúo de amor del acto I de Otello, mismo que inicia con las palabras “Oh! Come è dolce...”. Catalani, compositor quien utilizara exotismo y motivos medievales como el *organum*<sup>13</sup> y el *faux-bourdon*<sup>14</sup> también emplea éste recurso de **“side-slipping”**. El

---

<sup>7</sup> FRACCAROLI, A., *La vita di Giacomo Puccini*. Milan, Ricordi, 1925.

SPECHT, R., *Giacomo Puccini*. Berlin-Schöneberg, M. Hesse, [1931]. English translation: New York, Knopf, 1933.

GATTI, G. M., “*The Works of Giacomo Puccini*” MQ XIV (1828) 16-34.

<sup>8</sup> **Leitmotifs**: plural de Leitmotiv (Motivo ó tema conductor utilizado primordialmente por Wagner): Tema ó motivo musical que enmarca un personaje, un sentimiento ó una situación.

<sup>9</sup> FRACCAROLI, A., *La vita di Giacomo Puccini*. Milan, Ricordi, 1925.

SPECHT, R., *Giacomo Puccini*. Berlin-Schöneberg, M. Hesse, [1931]. English translation: New York, Knopf, 1933.

GATTI, G. M., “*The Works of Giacomo Puccini*” MQ XIV (1828) 16-34.

<sup>10</sup> GROUT, B. J., *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p.439.

<sup>11</sup> **Edgar**: Segunda de las óperas del compositor, estrenada en 1889. Ver cuadro cronológico de las óperas de Puccini.

<sup>12</sup> **Side-slipping**: deslizamiento de los acordes; Referencia: ABRAHAM, G., *A Hundred Years of Music*”, New York, Knopf, 1938.

*propósito de Puccini en utilizar el side-slipping es romper una línea melódica en un hilera paralelas, como si un rayo de luz blanca incidiera sobre un prisma y separara bandas lumínicas en diferentes colores. En cierto sentido, es un efecto complementario que tiene como propósito intensificar una melodía por duplicado de unísonos y de octavas – efecto muy querido y socorrido por los compositores italianos del siglo XIX, incluyendo a Puccini. La duplicación paralela de una línea melódica es un recurso esgrimido por Puccini en el inicio del tercer acto de “La Bohème” para sugerir la frialdad de la caída de la invernal nieve. En ésta escena, Puccini duplica la quinta en movimiento paralelo. En la introducción al acto segundo de la misma ópera, Puccini duplica paralelamente la tercera y la quinta, para retratar la multitud alegre y bochornosa que transita por las calles de París. El paralelismo en la composición se encuentra también en obras contemporáneas a Puccini: tal es el caso del ballet *Petrouchka* de Stravinsky, Debussy duplica la séptima y la novena en movimiento paralelo en varias de sus obras, recurso que también encontramos en las últimas óperas de Puccini.*<sup>15</sup>

Una de las páginas más originales de Puccini que emplea más de un recurso, la podemos extraer de la escena que abre el Acto III de *Tosca*, con un unísono en las melodías de los cornos, las delicadas tríadas paralelas descendentes sobre un pedal en el bajo, la melodía *Lydia*<sup>16</sup> del pastorcito, la desfalleciente atmósfera de las campanas, con la velada intrusión amenazante de los tres acordes de *Scarpia* de tiempo en tiempo, pasaje de inimitable belleza sugestiva, que ciertamente debe algo a Verdi y a Debussy y que sin embargo, es cabalmente original en Puccini.<sup>17</sup>

Una fuente importante de color en Puccini, son los materiales exóticos. **El exotismo en la música de Puccini** fue mucho más que un simple detalle, muchas veces es el origen del tratamiento melódico, armónico, rítmico y orquestal que Puccini emplea en su música.<sup>18</sup> Ello se torna más evidente en sus trabajos con tramas orientales como *Madama Butterfly* y *Turandot* (1926).

---

<sup>13</sup> **Organum:** composición de origen medieval. Se remonta al rededor del año 1,100. En éste tipo de composición se utiliza el movimiento paralelo en las voces, a razón de intervalo de quintas ú octavas y es una de las primeras formas en que aparece la armonía en la música occidental.

<sup>14</sup> **Faux-bourdon** (o FABORDÓN) : Una de las primeras composiciones polifónicas de origen inglés; durante los siglos XIV y XV. En Inglaterra aparece el GYMEL, en el que se añade al canto dado, una segunda voz a distancia de terceras por movimiento directo ó paralelo con respecto al primero. El FABORDÓN procede del GYMEL, consta de tres voces a distancia de terceras y en movimiento directo; fruto de la improvisación sobre el *cantus firmus* (ó canto dado), la única voz añadida del GYMEL y las 2 al FABORDÓN eran desplazadas a la octava superior, de modo que en el GYMEL las terceras inferiores se transformaban en sextas con respecto al *cantus firmus* y las terceras superiores se transformaban en décimas, unísonos y octavas. En el FABORDÓN, debido al desplazamiento de las voces, las 3 voces sonaban como una sucesión ininterrumpida y paralela de terceras y sextas.

<sup>15</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p.p. 439-440.

<sup>16</sup> **Modo LYDIO** (o LIDIO).. El quinto de los modos Eclesiásticos y que lleva como fundamental a la nota FA. Se le consideraba en la Edad Media como un modo alegre, agradable y modesto.

<sup>17</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p. 440.

<sup>18</sup> **CARNER, M.**, “*The exotic element in Puccini*” MQ XXII (1936) 45-67.

Turandot, basada en un cuento de Carlo Gozzi (comedia del siglo XVIII), fue terminada por Franco Alfano a la muerte del compositor que ahora nos ocupa.

Turandot nos muestra parte por parte, el inusitado avance en la experimentación armónica – comparar la bitonalidad a la entrada del Acto I y del Acto II – el más grande desarrollo en la melodía lírica expresiva pucciniana y la orquestación es mucho más rica y más brillante que cualquiera de sus óperas predecesoras.<sup>19</sup>

### **Entorno histórico, social y político.**

Pasadas las décadas de luchas y sacrificios que caracterizaron al Risorgimento, Italia se prepara a integrarse a Europa como país unificado. El último tercio del siglo XIX y los comienzos del XX presenciarán ese proceso, que en el mundo de la ópera estará presidido por el apogeo del verismo y por la figura del último de los grandes compositores de ópera: Giacomo Puccini.

En 1861, con muy pocos meses de diferencia, ocurrieron dos hechos que serían fundamentales para el futuro inmediato de Italia: en marzo el Parlamento, reunido en Turín, proclamó el nacimiento del reino; en junio, en la misma ciudad, murió el Conde de Cavour, la figura política más importante del **Risorgimento**. Faltaban casi 10 años y mucho trabajo para la definitiva unificación italiana y la pérdida del más lúcido de sus timoneles iba a hacerse sentir en ese período.

Después de la *Toma de Roma* – acontecimiento que marca la Unificación Italiana el 20 de septiembre de 1870 – los gobiernos de derechas se suceden durante más de un lustro y algunas de sus medidas, como la supresión de fronteras internas, favorecen al industrializado norte (sobre todo Turín y Milán) en perjuicio del atrasado y agrícola *mezzogiorno*. Éste caldo de cultivo irá madurando el creciente descontento de los obreros y el campesinado, que producirán la llegada al poder de la izquierda parlamentaria a partir de 1876. Pero la pérdida de las ilusiones puestas en ella no se hará esperar y el descontento popular se hará visible en sucesivas huelgas, motines y revueltas, que culminarán con el asesinato del Rey Humberto I por el anarquista Bresci, el 29 de julio de 1900.<sup>20</sup>

### **Posición Estética Pucciniana:**

Precedida ó flanqueada por las propuestas del **naturalismo** que recorría Europa, encabezado por el virulento Emile Zola, y de la misma manera precedida por la más popular literatura italiana de esos años (sobre todo por el pensamiento y la obra de Giovanni Verga), la escuela verista tenía todas las cartas a su favor para adueñarse

---

<sup>19</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p. 440.

<sup>20</sup> **ABBIATI, F.** *Storia della Musica*, Traducción al español por Baltasar Samper, UTEHA, México, Tomo 5, Novecento, 1959. p.p. 36-55.

**MARTÍ Y SABAT, J.**, *Historia Universal, Novísimo Estudio de la Humanidad*, Tomo V: Edad Moderna, Instituto Gallach de Librería y Ediciones Barcelona, 1934, p.p. 219-242, 250-254.

de la ópera, la más auténtica manifestación de italianidad, que había venido encarnando a lo largo del siglo XIX.

La mirada verista se posa sobre la cotidianeidad y elige de ella lo más desgarrador y sufriente; el protagonismo pasa al hombre de cada día, en detrimento de reyes y princesas y de los ambientes góticos tan caros a los románticos y la escena de la ópera se puebla de motines, cárceles, ejecuciones y otras violencias similares. Muchos de los argumentos operísticos de esa época, fueron extraídos auténticamente de hechos que ocurrieron en la realidad. El apogeo del verismo, no obstante, será tan intenso como breve.

Si bien en la literatura contemporánea a Puccini predominaba el verismo, la música de Puccini, por el contrario posee un sello personal, del que ciertamente no queda exenta en su totalidad una sutil pincelada extraída de una furtiva mirada a la vida cotidiana. No podemos sustraernos de los libretos de Ilica, Giacosa, Adami y Giovacchino Sforzano ( Suor Angelica y Gianni Scchicchi) imbuidos de poesía, situación que aleja a Puccini del genuino y cruento verismo italiano.

Así, vemos como Puccini posee rasgos que le distinguen de cualquier otro compositor y que sin embargo deja sentir casi imperceptiblemente en su obra operística la devastadora influencia de la cotidianeidad verista.

Consiguientemente, a Puccini no lo podemos “encasillar” como un compositor verista, antes bien, le reconocemos como un compositor original con personalidad distintiva.<sup>21</sup>

## **BREVE BIOGRAFIA**<sup>22</sup>

Puccini nació en Lucca el 22 de diciembre de 1858. A los cinco años su padre le dio clases de órgano y tras su muerte, continuó sus estudios con Fortunato Magi. Posteriormente asistió a clases que impartía Carlo Angeloni. A los diez años cantaba en el coro de las iglesias de San Marino y de San Michele. A partir de 1876 prosiguió con sus estudios en Milán, fue alumno de **Amilcare Ponchielli** y se dedicó a la vida bohemia de estudiante. Al finalizar sus estudios, presentó en un concurso musical la ópera *Le Villi*, que fue premiada y representada en 1884. En ésta ocasión conoció al editor musical *Giulio Ricordi*, quien se convertiría en el editor musical de todas sus obras.

Tras dos años de convivencia con Elvira Bonturi Gemignani nace su hijo Antonio. En 1891 toda la familia se trasladó a una pequeña casa en Torre di Lago, la cual se convertiría en el lugar de residencia de Puccini. Tras la primera representación y el éxito impresionante de la ópera ***Manon Lescaut***, le llegó a Puccini el reconocimiento internacional. Sin embargo, continuó teniendo dificultades en el trabajo con los

---

<sup>21</sup>**MARTÍ Y SABAT, J.**, *Historia Universal, Novísimo Estudio de la Humanidad*, Tomo V: Edad Moderna, Instituto Gallach de Librería y Ediciones Barcelona, 1934, p.p. 219-255.

**ABBIATI, F.** *Storia della Musica*, Traducción al español por Baltasar Samper, UTEHA, México, Tomo 5, Novecento, 1959. p.p. 36-55.

<sup>22</sup>**ABBIATI, F.** *Storia della Musica*, Traducción al español por Baltasar Samper, UTEHA, México, Tomo 5, Novecento, 1959. p.p. 36-55.

**BATTA, A.**, *OPERA, Compositores-Obras-Intérpretes.*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 2000. p.p. 450.

**CARNER, M.**, *PUCCINI*, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami.

libretistas y en la composición de la misma, así como en los ensayos de las representaciones de sus óperas.

Sus obras conquistaron todos los escenarios del mundo.

De su producción operística destacan *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904) y *Turandot* (1924 y estrenada en 1926).

De su producción musical no operística destacan su *Misa de Gloria*, *Capriccio Sinfónico*, *Crisantemos* y canciones de singular belleza.

Cronología de la obra operística de <b>PUCCHINI</b>	
1884	Le Villi
1889	Edgar
1893	<b>Manon Lescaut</b>
1896	<b>La Bohème</b>
1900	<b>Tosca</b>
1904	<b>Madama Butterfly</b>
1910	La fanciulla del West
1917	La Rondine
1918	<b>IL TRITTICO</b> (Il Tabarro, <i>Suor Angelica</i> , Gianni Scchicchi)
1924 ( estreno mundial póstumo en 1926 )	<b>TURANDOT.</b>

## Análisis Estructural del aria “Senza mamma” de G. PUCCINI.

El aria “**Senza mamma**”, se inicia en la tonalidad de la menor: a, indicada para enmarcar el carácter solemne, triste y trágico de la religiosa protagonista Suor Angelica<sup>23</sup>.

El ritmo es de 4/4 cuando se inicia el aria hasta el c. 4., compás en el que también Puccini cambia la tonalidad Fa Mayor: F, tonalidad en la que curiosamente, el compositor toma como acorde principal la medianta - III grado: la-do-mi, mismo con el que termina ésta aria. En el compás 4, el ritmo cambia a 3/4.

Ésta aria comienza con un tema A: **TA** que el autor repite íntegramente cuatro veces al inicio. La primera vez que encontramos el tema, éste se desarrolla desde el c. 3 hasta el c.5. En seguida **TA**, se repite íntegramente en el último tiempo del c.5 para terminar en el c.7.

*(Sempre in ginocchio e con voce desolata)*



**Lento grave** ♩ = 42

**And.<sup>te</sup> desolato**  
**molto sostenuto**

60



Tema principal del aria “Senza mamma”, con su repetición íntegra e inmediata:

**TA.**

A ésta segunda exposición de TA, le sigue un motivo del cual se compone TA: **m1**.

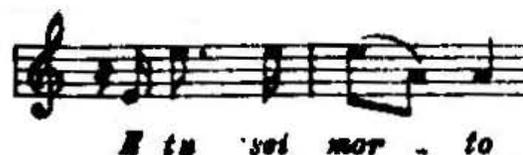


**m1**

Éste motivo se repite 2 veces en los c.s. 7, 8 y 9 para ser continuado sin pausa por **TA** nuevamente. TA en ésta tercera exposición se inicia en el c. 9 y termina en el c. 11.

<sup>23</sup> La traducción se encuentra en el Anexo “A”. La Sinopsis y los datos del estreno se encuentran en el Anexo “B”.

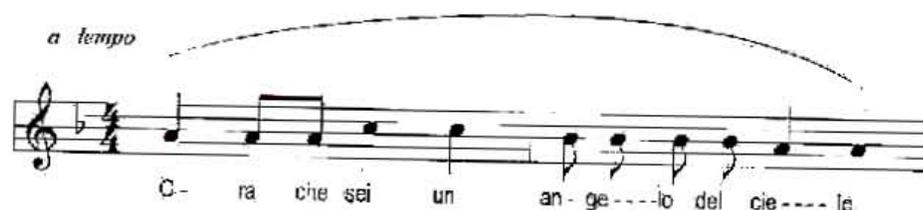
Hacia el c.13 tenemos nuevamente la aparición de **m1**, el cual se repite en seguida. Éstas dos nuevas apariciones de **m1** culminan en el c. 15. **TA** le sigue a **m1**, iniciándose en el último tiempo del c.15 y terminando en el 17.



**m2**

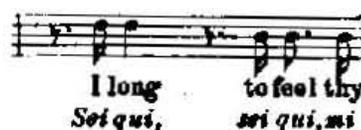
A ésta secuencia, continúa un segundo motivo: **m2**, una variación al mismo: **m2<sup>a</sup>**, una segunda variación: **m2<sup>b</sup>** y una tercera variación: **m2<sup>c</sup>**. Ésta secuencia de motivos se inicia en el c.17 y termina en el c.21.

La gran invención melódica de Puccini nos lleva a una serie de temas nuevos que se suceden uno tras otro. Casi ninguno se repite. Ésta gran secuencia de temas se inicia a partir del c. 23, en que el autor cambia del ritmo de  $\frac{3}{4}$ , al de  $\frac{4}{4}$  y sobre todo, cambia de la tonalidad de la menor a la de fa mayor, tomando como acorde primordial el de mediente: la-do-mi. Es en éste momento que la protagonista piensa que su hijo es un ángel del cielo, entonces, la música se torna más alegre. El tema B: **TB** se inicia en el c.23 y concluye en el 24, a él se sigue su respuesta. **RB** en los cs. 25 y 26. A **RB** le sucede un tema C: **TC** (c. 26 y 27 y su consiguiente respuesta; **RC** en los c. 28-29.



**TB**

Nos encontramos con un nuevo tema: **TD** en los cs. 31-32 y dos motivos que le siguen: **m3** y **m4** en el c. 33, que son dos células melódicas que Puccini entre-corta con silencios y puntillos, para poner de relieve la emoción que invade a la religiosa al sentir a su hijo cerca: *sei qui, sei qui*, que nos conduce al siguiente



**m3 y m4**

tema: **TE**, el cual se lleva a cabo en los cs. 34 y 35, para llevarnos a un nuevo tema: **TF** que se inicia en el tercer tiempo del c. 35 para terminar en el c. 37.

En el c. 38 encontramos un nuevo tema: **TG** que nos conduce a un hermosísimo tema más: **TH**. Que se inicia en el c.39 y termina en el 41.

Oh, dol---ce fi---ne d'og-ni mio do-----lo-----re,

**TH**

Dentro del mismo tema: TH, encontramos al motivo **m5**, mismo que surge nuevamente dentro de la respuesta RH y su variación **RH<sup>b</sup>** y **RH<sup>c</sup>**.

end to all my bit  
fi - ne d'o - gnimio

**m5**

La respuesta a TH, es decir, **RH<sup>a</sup>**, la encontramos en la anacruza al c.42 y termina en el c. 43, a la que le sigue otro tema: **TI** y que se inicia en el tercer tiempo del c. 43 y termina en el c.44.

Una segunda variación a **RH<sup>a</sup>** la encontramos en el c.45, terminando en el c.46 y que denominamos **RH<sup>b</sup>**. Y aún encontramos una tercera variación a **RH<sup>a</sup>** en los cs.46 y 47, la cual lleva por nombre: **RH<sup>c</sup>**.

En el c.47, Puccini nos transporta a un *pianíssimo: ppp* con un bello tema que asignamos como **TJ** y que se inicia en la parte débil del tercer tiempo del c.48, para terminar en el c.50. Encontramos una repetición del TJ en los c.s. del 50 al 52. Y entramos en la coda final **Cf**, que se inicia en c.53 para terminar en el 57.

*come in estasi*

Dillo al-la mamma, cre-a -- tu - ra

**TJ**

bel - la,

**TJ**



## CF

De todo lo anterior se desprende una estructura como la que sigue:

**TA-TA-m1-m1-TA-m1-m1-TA-m2-m2<sup>a</sup>-m2<sup>b</sup>-m2<sup>c</sup>-TB-RB-TC-RC-TD-m3-m4-TE-TF-TG-TH-RH<sup>a</sup>-TI-RH<sup>b</sup>-RH<sup>c</sup>-TJ-TJ-Cf.**

Análisis Estructural de la <i>línea melódica de la soprano</i> en el aria “Senza mamma” de la ópera Suor Angelica de G. PUCCINI.								
Material Temático	Rango de compases	Secuencia Armónica	Material Temático	Rango de compases	Secuencia Armónica	Material Temático	Rango de compases	Secuencia Armónica
TA	3-5	<b>IV TONALIDAD : «a»</b>	TB	23-24	<b>I TONALIDAD : «F»</b>	TI	43-44	V-VI
TA	5-7	I-IV	RB	25-26	II-I	TH <sup>b</sup>	45-46	III-III
m1	7-8	III-VII	TC	26-27	II-VII	RH <sup>c</sup>	46-47	VII-III
m1	8-9	III-VII	RC	28-29	I-V	TJ	48-50	III
TA	9-11	IV-I	TD	31-32	IV-VI	TJ	51-52	III
m1	13-14	III-VII	m3	33-33	IV	Cf	53-57	III-I
m1	14-15	III-VII	m4	33-33	IV			
TA	15-17	IV-I	TE	33-35	IV-I			
m2	17-18	V-I	TF	35-37	I-II			
m2 <sup>a</sup>	18-19	V-I	TG	38-39	I			
m2 <sup>b</sup>	19-20	VII-III	TH	39-41	V-I			
m2 <sup>c</sup>	20-21	V-I	RH <sup>a</sup>	41-43	VII-V			

**NOTA:** Donde la secuencia inicia de arriba abajo y de izquierda a derecha, comenzando con TA y finalizando con Cf.

## CONCLUSIONES

Puccini no escapó a la influencia del verismo, aunque el *realismo* en sus óperas se amalgama con el romanticismo y con el elemento exótico. En “La Bohème”, las escenas cotidianas y los personajes se revisten de un halo romántico; el repulsivo melodrama de Tosca se glorifica a través de la música; y los pocos detalles realistas en Madama Butterfly se tornan casi irrelevantes. Un intento fallido de fundir realismo con romance lo encontramos en “La Fanciulla del West” (La Muchacha del Oeste), extraída de un drama de David Belasco y se interpretó por primera vez en el Teatro Metropolitano de Nueva York en 1910 y a pesar del entusiasmo con el que el público recibió ésta nueva obra, no gozó de la notable popularidad de las óperas que le precedieron. Su siguiente ópera: “La Rondine” (La Golondrina), obtuvo menor éxito que “La Fanciulla del West”, a pesar de que en ella podemos encontrar páginas de auténtica belleza melódica. Un retroceso ocurre con “**IL TRITTICO**” (El Tríptico), que se conforma de tres óperas de un acto con diferentes tramas: *Il Tabarro*, *Suor Angelica* y *Gianni Scchicchi*, llevadas a escena por primera vez en el Teatro Metropolitano de NY en 1918.

**El Tabarro** es una obra verista, **Suor Angelica** es una obra milagrosa y **Gianni Scchicchi** – la más famosa entre las tres – es una comedia deliciosa en espíritu de la opera buffa<sup>24</sup>. La habilidad fársica de Puccini es palpable en varias partes de “La Bohème” y de “Turandot”; en ambas obras se pone de manifiesto de forma espontánea, la sutil incorporación de los materiales armónicos de su ulterior período. Sólo ocasionales intromisiones de melodías sentimentales de vena antigua entran en escena rompiendo la unidad del efecto.<sup>25</sup>

Puccini, según muchos especialistas, no fue uno de los más grandes compositores de ópera a través de los tiempos, no obstante, y a pesar de sus limitaciones – de las cuales él mismo estaba conciente -, fue un compositor brillante, quien trabajó honorablemente y con decoro en la maestría de su técnica.

Bill Nye puntualizaba que la música de Wagner “es mejor de lo que se escucha”; la música de Puccini, por el contrario, por lo general se escucha mejor de lo que es, anteponiendo el perfecto ajuste de los medios a los fines.

A pesar de sus limitaciones, Puccini tenía una de las virtudes fundamentales con que *debe contar un compositor de óperas: instinto teatral*, a ello se le unía el talento de *saber escribir con efectividad para los cantantes*, un inusitado y perspicaz oído para los colores instrumentales y para los nuevos tejidos armónicos, una mente receptiva para el progreso musical y una *imaginación poética evocadora de ensoñación y ambientes fantásticos*.<sup>26</sup> Incluso “Turandot” con toda su modernísimas disonancias,

---

<sup>24</sup> **Opera Buffa**: género nacido en Italia en que la trama presenta rasgos de farsa ó de comedia, con situaciones cómicas. La opera buffa italiana siempre es cantada y jamás hablada (salvo escasísimas excepciones modeladas en estilo francés).

<sup>25</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p.p. 440-441.

<sup>26</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p. 441.

es esencialmente una obra romántica, un escape al exótico drama y al sentido exótico musical.<sup>27</sup>

*El interés de Puccini se centra en sus personajes femeninos y penetra profundamente en su psicología, logrando conmover las fibras más sensibles de quienes escuchan y observan su obra operística.*

*Una gran belleza melódica acompañada de una cada vez más compleja armonía, son dos aspectos presentes en la mayoría de las obras puccinianas.*

No podemos crear un arquetipo de compositor verista en Puccini, ya que toda su obra está empapada de poesía. La poesía embellece las páginas musicales de Puccini. No podemos decir que su arte que refleja fielmente la realidad. ¡Qué lejos nos encontramos de percibir en la obra de Puccini los virulentos ataques Dadaístas ó las obras del Naturalismo Literario Francés, reflejando con toda su crudeza los aspectos más sórdidos de la humanidad en ése entonces!

Giacomo Puccini, heredero de una dinastía de cinco generaciones de músicos, las cuales se originaron con su tatarabuelo homónimo quien viviera de 1712 a 1781, ha sido considerado como el último gran compositor de ópera. Con la obra de Puccini culmina la larga y brillante historia de la ópera italiana entendida como un género sin solución de continuidad, que a lo largo de más de tres siglos produce incesantes ríos de música: desde el Orfeo de Monteverdi (1607) hasta Turandot de Puccini, estrenada póstumamente en la Scala de Milán el 25 de abril de 1926.

*Constituye un signo de **genio** el hecho de que un artista haya podido crear un mundo que, mediante la fuerza de su imaginación y su talento, nos obliga a reconocerlo como peculiarmente suyo. Esto no es necesariamente sinónimo de grandeza, pero sugiere un alto grado de individualidad, uno de los dones creativos más valiosos. Puccini era uno de estos artistas. El mundo que él creó en sus óperas es característicamente suyo, con un clima emocional y dramático tan personal como su estilo musical. Puccini no sólo es un compositor importante en la historia de la ópera; sino que *representa también un punto de vista definitivo* y consecuente en el pensamiento músico-teatral.*

Hay algo que puede llamarse un concepto específicamente pucciniano de la ópera. Es cierto que su concepto es estrecho, aunque trató de ampliarlo en su último período. Comparado con el microcosmo que crearon los más grandes dramaturgos musicales, su órbita es *limitada en cuanto a temática, gama de personajes y hondura musical.*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> **GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one- volume edition, second printing, 1951, p. 441.

<sup>28</sup> **CARNER, M.**, *PUCCHINI*, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami. Segunda Parte. El Artista. Cap. XXI p.333.

Quizá Puccini no nos atraiga a varios niveles, tal como lo hacen Mozart, Verdi, Wagner y Strauss. Empero, sigue siendo un maestro insuperable en su propio y más característico nivel, que es donde se reúnen y fusionan la pasión erótica, la sensualidad, la ternura, el sentimiento y la desesperación.<sup>29</sup>

¿Cuál es entonces, el lugar de Puccini en la jerarquía de artistas creativos? Resulta, indiscutiblemente, un artista importante, pero ¿es grande según los más elevados cánones? Acaso la respuesta más justa sea que Puccini fue un compositor dramático *potencialmente grande, a quien las limitaciones y contradicciones de su carácter impidieron alcanzar toda su estatura.*

Por propia definición tenía “más corazón que cerebro” y aunque consideraba su sentimentalismo desembarazado una debilidad, persistió en él hasta el fin de su vida. Disponía del *poder de una total auto identificación con sus personajes dramáticos*, en especial con sus heroínas, pero poco distanciamiento. Aunque su instinto para el teatro era extraordinario, tuvo tropiezos como dramaturgo en más de una ocasión. Sus logros técnicos fueron estupendos, pero eludió algunos problemas esenciales de composición teatral. Nunca resultó tedioso, nimio ni pesado. En resumen, Puccini es un caso límite entre genio y talento. Y como otros compositores similares – Berlioz, Tchaikovsky y Mahler – es difícil describirlo en general, pero por esta misma razón constituye un tema de estudio fascinante.<sup>30</sup>

Es posible que por diversas causas, no sintamos afinidad con el mundo de las óperas de Puccini. *Hay en él un erotismo y un sentimentalismo que impregnan todo*; apunta de manera deliberada a nuestros lagrimales y dos de sus tres óperas más célebres son “lacrimógenas” por antonomasia.

*Existe en Puccini una calculada embestida contra nuestra sensibilidad nerviosa.*

*Las obras que son genuinamente admiradas por el mundo en general deben poseer algún valor, aun cuando ofendan el gusto y los principios de la élite.*

A sangre fría podemos acusar a un artista de sostener una visión de la vida que, como enunciado de **valores morales y espirituales**, nos resulta superficial o hasta falso; sin embargo, no podemos negarle nuestra admiración si logra trasmutar esta visión en términos artísticos de tal intensidad, convicción y *cualidades imaginativas* que la tornarán, de manera perenne, en **interesante y persuasiva**. Este es, evidentemente, el caso de Puccini, quien se sitúa entonces como “moderno” en el mismo sentido que Mozart, Wagner, Verdi y Strauss.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> **CARNER, M.**, *Puccini*, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami. Segunda Parte. El Artista. Cap. XXI. P. 334.

<sup>30</sup> **CARNER, M.**, *Puccini*, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami. Segunda Parte. El Artista. Cap. XXI. P. 334.

<sup>31</sup> **CARNER, M.**, *Puccini*, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami. Segunda Parte. El Artista. Cap. XXI. p.p. 334-335.

**La prueba suprema de un compositor de ópera** – y en realidad, de cualquier dramaturgo – **reside en su poder de obligarnos, aun contra nuestra voluntad, a identificarnos con sus personajes, de hacernos sentir lo que ellos experimentan mientras somos espectadores en la sala. El dramaturgo musical nato es el que tiene el don de suscitar nuestra simpatía con sus personajes, no simplemente en el sentido coloquial de “sentir por”, sino en el significado originario de “sentir con” o com-pasión. Establecerá un estrecho vínculo entre los hombres y mujeres del público y los del escenario y este vínculo se extenderá inclusive al personaje “malo”, el villano de la obra. Puccini logra esto.**

Pese a todo su carácter repulsivo, en el cual el odio y el sadismo son las emociones predominantes, Scarpia, la Tía Princesa de Suor Angelica y la Princesa Turandot nos obligan, a través de la música de Puccini, a “simpatizar” con ellas tanto como la hacemos con las Mimí, las Butterfly y las Liú. Pero hacia éstas últimas, no hace falta decirlo, sentimos además verdadera **compasión**; ellas **tocan y conmueven nuestros corazones**. Inclusive en las primeras, Le Villi y Edgar y en aquellas obras menos logradas de su madurez como La Fanciulla del West y Suor Angelica, hay por lo menos una escena de tan urgente efecto. *Podemos cuestionar luego los medios con que obtiene sus fines y hasta los fines mismos, pero mientras somos espectadores nos domina el hechizo de su teatro.*

¿Qué más puede pedirse de un dramaturgo musical?

Y cuando todo está dicho, *un artista tiene derecho a ser juzgado*, en primer lugar, *por sus chispazos de genio* y no por sus errores.

*“Es afortunado un artista cuando su teoría y sus limitaciones corresponden de manera exacta”.*

Puccini es una perfecta ilustración de esto. Pertenece a ese pequeño grupo de artistas que saben con exactitud qué se proponen y pueden calibrar con precisión la medida de sus poderes creativos. Puccini percibía dónde se situaba la medida de sus poderes creativos. Puccini *percibía dónde se situaban los límites de su genio* y casi nunca cometió el error de aventurarse fuera de ellos, por la muy buena razón de que dentro de sus alcances podía lograr lo que se propuso. Pese a la regeneración de su estilo, a la que comenzó a aspirar desde Madama Butterfly y que técnicamente realizó en plena medida, **permaneció fiel a sí mismo. Puccini fue un artista de extraordinaria integridad**, a quien el *reconocimiento de sus limitaciones* – expresado con tan conmovedora sinceridad de su famosa carta a Adami - no lo convierte en un maestrillo, como tampoco lo son Chopin, Hugo Wolf, Ravel, o en el plano de la literatura, a Maupassant o Chejov; todos ellos fueron artistas geniales y **contaron con una aguda percepción de la magnitud de su gama creativa.**<sup>32</sup>

Tampoco fue Puccini un mero miniaturista, un compositor de “musiquilla”, como lo han presentado algunos biógrafos. Es verdad que confesaba una predilección por “le piccole cose” ( las cosas pequeñas ), pero éste es sólo un aspecto de su arte. Lo atraían igualmente las cosas grandes, de pura raza, tal como lo atestiguan Tosca y

---

<sup>32</sup> **CARNER, M.**, *PUCCHINI*, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami. Segunda Parte. El Artista. Cap. XXI. p.p. 335-336.

Turandot que de la misma manera forman parte del esencial Puccini: el Puccini de La Bohème y Butterfly.

Además, *los artistas que son tan conscientes del alcance de su fantasía creativo como Puccini, casi siempre logran un ajuste perfecto de los medios con los fines. Son estilistas que saben intuitivamente cómo adaptar mejor su imaginación a las exigencias técnicas de cualquier medio determinado, o viceversa.* No en vano Puccini fue vástago de cuatro generaciones de muy respetables artesanos musicales. A su elevado profesionalismo se aliaban sus dotes para una **fundente melodía lírica**, para la **apasionada frase dramática**, para la **armonía refinada y flexible** y una **orquesta multicolor**. ***Esta combinación de cualidades eleva a Puccini sobre el nivel de la mayoría de los compositores de ópera de su época y define en gran medida su eminencia.***<sup>33</sup>

Desde Le Villi a Turandot advertimos un avance continuo hacia la realización técnica más completa de sus intenciones teatrales. Y esto iba acompañado por una constante asimilación de diversos artificios técnicos desarrollados por sus contemporáneos. Como Verdi, pero en mayor medida, Puccini se mantuvo al frente en cuanto a las innovaciones de su época, aunque esto no afectó la individualidad de su estilo. El *sello pucciniano* es *inconfundible* y se destaca aún en los toques “wagnerianos” de Manon Lescaut como en los toques “debussianos” de Madama Butterfly y La Fanciulla, es inconfundible también en los pasajes “a lo Stravinsky” de Il Tabarro y Turandot.

*Puccini, el hombre, no era en modo alguno una personalidad integrada, pero en él el artista **logró crear un estilo que representa una perfecta amalgama formada en el crisol de una mente imaginativa individual.***<sup>34</sup>

***Giacomo Puccini, traspasa con su obra los límites impuestos por la estética predominante de su tiempo.***

---

<sup>33</sup> **CARNER, M., PUCCHINI**, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami. Segunda Parte. El Artista. Cap. XXI. p.p. 336.

<sup>34</sup> **CARNER, M., PUCCHINI**, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami. Segunda Parte. El Artista. Cap. XXI. p.p. 336.

### **Aportación Pedagógica:**

El repertorio pucciniano exige voces que se sustenten en un apoyo bien estructurado para poder aprovechar en toda su magnitud la potencia plena de un cantante; ello conlleva al uso de un apoyo costo-diafragmático y una respiración costo-diafragmática-abdominal. La gala de tesituras que exige éste tipo de repertorio va de la **soprano lírico-ligero** (Musetta (La Bohème), Magda, Lisette (La Rondine) y Lauretta (Gianni Scchicchi)), continuando con la **soprano lírico** (Mimí en La Bohème, Fidelia en Edgar, Liú en Turandot) , atravesando por la **soprano lírico-spinto**<sup>35</sup> (Cio-Cio-San en Madama Butterfly y el rol protagónico en Suor Angelica), siguiendo con la **soprano lírico-dramático** (Tosca, Minnie en la Fanciulla del West y Manon Lescaut), la **soprano dramático** (Anna en Le Villi y Giorgietta en Il Tabarro) y llegando hasta la **soprano heróica**<sup>36</sup> (La Princesa Turandot en Turandot).

Es indispensable para una soprano pucciniana el excelente manejo de la proyección de la voz y de la proyección teatral.

Concretamente, para lograr una buena interpretación *en Suor Angelica es necesaria la compenetración **absoluta y profunda de la palabra en unión con la música***. Es imprescindible profundizar en el ambiente monacal y en la vida anterior de la nobleza de Suor Angelica con todo el bagaje de restricciones y tabúes que ello implica.

Será necesario el estudio profundo de lo que en siglo XVII significaba traer al mundo un hijo natural en la élite de la nobleza. Con éste *minucioso estudio* la actriz-cantante puede llegar a la empatía y la compenetración profunda y absoluta de su personaje.

Para lograr éste objetivo será necesario estudiar **frase por frase y palabra por palabra** con una comprensión profunda de cada una de ellas, así, cuando el público vea y escuche una excelente interpretación de Suor Angelica se sumergirá instintivamente en el personaje y en su drama. De ahí que una buena traducción del italiano al español es indispensable, así como un hondo análisis en la partitura, también lo es.

Muchas veces, cuando nos dejamos llevar por el arrebató emocional, a muchos de nosotros los cantantes nos ocurre que no llevamos a buen término el fraseo, lo que culmina en el mal uso del legato y para decirlo en lenguaje coloquial, “se golpean las

---

<sup>35</sup> **Lírico-spinto:** en italiano: lírico de fuerza ó lírico fuerte, comúnmente denominada “soprano fuerte”. Posee mayor intensidad en el sonido que la soprano lírico y en su registro debe contar desde el Si natural ó incluso si bemol grave por debajo del índice 5 (si bemol 4) hasta el RE índice 7 ó RE Sobreagudo. Sin embargo, la mayoría de los timbres de soprano lírico-spinto no son tan hermosos como los de la soprano lírico. Son del dominio del repertorio de las sopranos lírico-spinto, el rol central de Madama Butterfly de Puccini, el rol protagónico de Suor Angelica del mismo autor, Elisabetta di Valois en Don Carlo de Verdi, y Nedda en Los Payasos de R. Leoncavallo.

<sup>36</sup> **Soprano heróica:** denominada muchas veces como soprano wagneriana. Voz con una sobrenatural intensidad en el sonido con un sonido muy oscuro y que generalmente abordan el repertorio wagneriano. Son roles de esta tesitura: Brünnhilde en La Tetralogía Wagneriana, Isolda en Tristán e Isolda, Kundry en Parsifal y Senta en el Buque Fantasma, todas estas óperas de Wagner, Elektra en la ópera homónima de R. Strauss, la protagonista Salomé también de Strauss, la Emperatriz y la Mujer de Barak en la Mujer sin sombra de Strauss, Leonora en Fidelio de Beethoven, Rezia en Oberon de Weber, y las protagonistas de Medea de Cherubini y Turandot de Puccini.

frases”. Para evitar éstos desastres será necesario en todo momento lograr un equilibrio entre el uso de la buena técnica y la interpretación, que debe ser muy emotiva.

En ésta aria se utilizan toda gama de matices que van desde el pianissimo, hasta el fortissimo, sin olvidar el emotivo *pianissimo del final*. La tesitura va desde el re 5 hasta el la 6 en el aria. En la partitura en general el rango se eleva hasta el *do sobreagudo pianissimo* – do 7 *ppp* - .

Es obligado para la buena intérprete de Suor Angelica un dominio absoluto del “passaggio” del centro al grave y un excelente poderío en los graves. Para lograrlo son necesarias la respiración y el apoyo antes descritos.

Como la orquestación de Puccini es rica en colores y en intensidad, la soprano que cante este rol deberá proyectar muy bien su voz y la potencia de su instrumento deberá ser muy buena y con una cálida expresión.

La frágil heroína deberá proyectar una gran vulnerabilidad y femineidad al tiempo en que su robusta voz recorra un amplio espectro en cuanto a matices, lo cual implica un dominio de la técnica y de la escena.

Una soprano con grandes facultades vocales y con dominio técnico que no proyecte emoción alguna será una intérprete mediana de éste difícilísimo papel.

En cuanto al aria “*Senza mamma*”, las mejores interpretaciones – que en realidad son extraordinarias - las podemos encontrar en la sopranos italianas Renata Scotto<sup>37</sup>, Renata Tebaldi<sup>38</sup> y Mirella Freni<sup>39</sup> y en la **soprano absoluta**<sup>40</sup> greco-norteamericana Maria Callas<sup>41</sup>.

Buenas interpretaciones en cuanto a nivel técnico aunque sin compenetración emotiva profunda las encontramos en la soprano Montserrat Caballé – quien hace gala de sus bellos pianissimi – la soprano neocelandesa Dame Kiri Te Kanawa y la soprano italiana Maria Chiara.

---

<sup>37</sup> PUCCINI HEROINES, Arias from Le Villi, Tosca, La Rondine, La Bohème, Manon Lescaut, Gianni Schicchi, Madama Butterfly, Turandot, Suor Angelica and Edgar. CBS RECORDS – MASTERWORKS. 1975, 1977, 1983, 1985 CBS Compilation. Track 10 : New Philharmonia orchestra, LORIN MAAZEL Dir.

<sup>38</sup> TEBALDI, RENATA: *GRANDI VOCI*; Puccini, Verdi, Giordano, Catalani, Cilea, Boïto, LONDON, DECCA Record Company Limited, 1955, 1958, 1959, 1960, 1962, 1969, 1970. Track 9: Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, LAMBERTO GARDELLI, Dir.

<sup>39</sup> FRENI, MIRELLA, *OPERNARIEN*, EMI Studio, DRM, CDM 7 631102, 1964, 1966, 1967. Track 15 Orchestra del Teatro dell’ Opera, Roma, FRANCO FERRARIS, Dir.

<sup>40</sup> **Soprano absoluta**: soprano que abarca todos los registros de su tesitura, desde la soprano ligero hasta la soprano heroica. Han sido muy pocas las sopranos de éste tipo en la historia. María Callas y Leyla Gencer son ejemplos a nivel internacional. En México hemos tenido 3 sopranos absolutas y son: Ángela Peralta, Mercedes Mendoza y Guillermina Ramírez Gámez.

<sup>41</sup> CALLAS, MARIA; *Puccini & Bellini Arias*, EMI Classics. EMI Records Ltd, Hayes Middlesex England, 1954 Philharmonia Orchestra, TULLIO SERAFIN, Dir. Track 7.

Existe una grabación integral del Tríptico: (Il Tabarro, Suor Angelica y Gianni Scchicchi) con un alto nivel artístico y técnico con un elenco que incluye a la gran soprano italiana Renata Tebaldi, la mezzo-soprano italiana Giulietta Simionato, el tenor italiano Mario del Monaco y al bajo buffo Fernando Corena.<sup>42</sup>

Aquí en México, las mejores Suor Angelicas han sido Maria Teresa Santillán – quien realizara el estreno en México de ésta ópera en el rol titular en 1927 en el Teatro Esperanza Iris ( hoy Teatro de la Ciudad )<sup>43</sup> - , Gilda Cruz - Romo y Rosario Andrade.

---

<sup>42</sup> PUCCINI: IL TRITTICO: Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Scchicchi: Tebaldi, Simionato, Del Monaco, Merrill, Corena, Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino, LAMBERTO GARDELLI, Dir., DECCA, ADRM., Producer: Erik Smith, Engieneer: Kenneth Wilkinson, Art Director: Paul Rollo, Recording location: Teatro Pergola, Florence, July, 1962.

<sup>43</sup> SOSA, O., *Dos Siglos de Ópera en México*, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Primera Edición, 1988. 2 Vols. Vol I, pág. 263.

# VIII

## “Décimas Mortales”

Canción de Concierto Mexicana de

Carlos Jiménez Mabarak

(1916-1994)

### Contexto Histórico y Social

Carlos Jiménez Mabarak, nacido en la ciudad de México en 1916, pasó en el extranjero la primera parte de su vida. En Santiago de Chile estudió humanidades durante un tiempo, y allí empezó su carrera musical. En 1932, su familia se trasladó a Europa y Carlos Jiménez Mabarak continuó sus estudios en el Conservatorio y en la Universidad de Bruselas. En 1937 volvió a su patria y desde entonces se ha dedicado principalmente a dar clases en el Conservatorio.<sup>1</sup>

Ya para su regreso a México, a principios de 1937, había decidido dedicarse por completo a la música. **Su maestro de orquesta fue Silvestre Revueltas**, en el Conservatorio Nacional de Música.<sup>2</sup>

Al poco tiempo del retorno a su país natal, obtuvo un puesto de compositor y acompañante en la Escuela Nacional de Danza. Pocos años después fue llamado por Benito Coquet, titular de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública, para encargarle hacer la música de una obra destinada al teatro infantil. El resultado fue “La Muñeca Pastillita”, la cual obtuvo mucho éxito durante sus presentaciones en el Palacio de Bellas Artes. Por consecuencia le siguieron encargando obras del mismo género, así como la dirección de la orquesta, compuesta de 12 músicos.<sup>3</sup>

En 1945, por encargo de Carlos Chávez, director de la Orquesta Sinfónica de México, escribió su **Sinfonía en Mi bemol**, estrenada en julio de ese año, bajo la dirección del mismo Chávez.

En 1947, el recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes lo comisionó para hacer un *viaje de observación en materia folklórica enfocada a la danza*. En la sierra y

---

<sup>1</sup> MALMSTRÖM, D., *Introducción a la música mexicana del siglo XX*; título original: Introduction to Twentieth Century Mexican Music, impreso en Suecia por The Institute of Musicology, Uppsala University, 1974; F. C. E.; México, primera reimpression, 1993., P. 136.

<sup>2</sup> ALCARAZ, J. A. , *Carlos Jiménez Mabarak: 1916-1994* , Proceso, vol. I , No. 923 II/VII/94.

<sup>3</sup> Ídem...

costa de Oaxaca, Jiménez Mabarak recogió importantes experiencias que fueron decisivas en sus siguientes obras para danza.

A fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el Instituto Nacional de Bellas Artes le encargó varias obras destinadas al ballet. Es la época de sus **baladas para orquesta**.

En 1953 realiza un nuevo viaje a Europa. En Roma asiste a los cursos del maestro De Nino (armonía) y de Guido Turchi (composición).<sup>4</sup>

En 1956 recibe una beca de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Decide replantear su lenguaje musical empleado hasta entonces. **En París estudia dodecafonismo<sup>5</sup> con René Leibowitz**; asimismo observa de cerca las músicas concreta y electrónica. En agosto del mismo año, en Salzburgo, participó activamente en el Congreso Internacional de Ópera en la Radio, la Televisión y el Cine.

A su regreso a México dio varias conferencias sobre la *música concreta*. Luego continuó dando muchas conferencias acerca de las tendencias más novedosas en la música, con variados ejemplos, como la música electrónica.

A partir de entonces incluye la técnica dodecafónica como parte de su lenguaje musical. También hace uso de algunos recursos magnetofónicos para crear determinados efectos en sus obras.

Hasta mediados de la década de los sesenta fue maestro en el Conservatorio Nacional de Música.

Mediante concurso, en **1968** su **Fanfarria** fue elegida como tema para los **Juegos Olímpicos de México**.

De 1972 a 1974, estuvo en Europa desempeñando el cargo de consejero-agregado cultural, adscrito a la embajada de México en Viena, Austria.

En 1974 le fue entregada su jubilación por sus más de 30 años al servicio público. Desde 1989 fue maestro de composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

En 1991 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) lo comisionó para componer música destinada a ampliar el repertorio de la Orquesta Sinfónica "Carlos Chávez".

En 1993 es nombrado **Creador Emérito** y recibe una beca del CONACULTA.

A fines de ese mismo año regresa a Bélgica, donde se ejecuta su Balada de los Quetzales, en el marco del Festival Europalia.

En enero de 1994 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes (Premio Nacional de Bellas Artes) correspondiente a 1993.

Falleció el 21 de junio de 1994.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> **ALCARAZ, J. A.** , *Carlos Jiménez Mabarak: 1916-1994* , Proceso, vol. I , No. 923 II/VII/94.

<sup>5</sup> **Dodecafonismo**: Método de composición basado en una serie de doce sonidos diferentes.

<sup>6</sup> **ALCARAZ, J. A.** , *Carlos Jiménez Mabarak: 1916-1994* , Proceso, vol. I , No. 923 II/VII/94.

Jiménez Mabarak ha sido un compositor muy prolífico: ha compuesto una ópera, Misa de seis (1961);<sup>7</sup> canciones, muchas obras corales, algunas de las cuales han formado parte del repertorio del Coro de Madrigalistas; obras para orquesta y para combinaciones instrumentales, incluso música de cámara.

También ha compuesto Jiménez Mabarak varias piezas para ballet, entre ellas sus cuatro baladas para orquesta: Balada del pájaro y las doncellas (1947); Balada del venado y la luna (1948); Balada mágica o Danza de las cuatro estaciones (1951); y Balada de los quetzales (1953). Las cuatro baladas son para orquesta sinfónica.

**La Balada del Pájaro y las Doncellas** ha sido grabada, junto con otra música de ballet, en un álbum, *Danza Moderna Mexicana*.

En parte, es *impresionista*, y tiene cierta afinidad con el **Pájaro de Fuego** de **Stravinsky**, sobre todo en las dos primeras partes, Introducción y la Danza de las Doncellas y Danza del Pájaro. Esta afinidad se hace más notoria por la presencia de un pájaro danzante en ambos ballets. En la siguiente danza, la Danza de los Hombres Caballo y Danza de la Muerte, el ritmo subyacente, introducido en el timbal, recuerda mucho al del **Bolero** de **Ravel**, aun cuando el de Jiménez Mabarak se parece un poco más a una marcha.

Esta tercera danza tiene un carácter un tanto rapsódico, con cambios súbitos, de una manera afín a la de las primeras obras de **Stravinsky**, pero al menos parte de la atmósfera stravinskiana se encuentra allí.<sup>8</sup>

Posteriormente, Carlos Jiménez Mabarak ha cobrado una importancia especial en la historia de la música mexicana, ya que *fue el primero en introducir en el país* (en 1957), **la música concreta**.<sup>9</sup>

El **NACIONALISMO** consiente que había empezado a desarrollarse durante la Revolución Mexicana llegó a dominar el período **1928-1950**. Durante éste período, más ó menos, Carlos Chávez fue la figura más destacada de la vida musical mexicana.<sup>10</sup> Sus importancia no se debe tanto a sus méritos como compositor como

---

<sup>7</sup> Se puede obtener mayor información sobre la ópera en:

**ARAIZA, A.**; *Consideraciones acerca de la ópera "Misa de seis"* de Jiménez Mabarak, Boletín XELA, Vol. XI, No. 540. jul. 9, México, 1962.

*Hay que tener en consideración que Mabarak en 1962 aún no había escrito su segunda y última ópera "La Güera"*.

<sup>8</sup> **MALMSTRÖM, D.**, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, F. C. E., México, 1974, primera reimpression en español, 1993.. pp. 136-138. Tomar en consideración la fecha en la que se escribió éste libro, posteriormente se tratará de otra ópera escrita durante su último período, cercano a su muerte. "La Güera".

<sup>9</sup> **MALMSTRÖM**,....p. 138.

***Música Concreta***: música que utiliza grabaciones de mezclas de sonidos.

<sup>10</sup> Ídem, .... 143. Personalmente difiero de la opinión del autor, el considera a Chávez como la figura más prominente durante éste período porque tuvo a su cargo la dirección titular de la OSM, lo que le permitió realizar una labor de difusión de la música contemporánea muy importante, sin embargo, en su faceta como compositor, aunque ciertamente es muy importante, no puede dejar a la sombra la imponente figura del

Mtro. Manuel M. Ponce, personalidad poderosísima y de la cual el nacionalismo en México no puede prescindir. Malmström coloca en un segundo plano a Ponce, porque aunque *fue uno de los primeros compositores "conscientes" de la música nacionalista, no estuvo en México durante los años en que realmente empezó a renovarse la vida musical. Pasó los años 1925-1932 en París, casi siempre estudiando con Paul*

al hecho de que participó en tantas actividades relacionadas con el desarrollo de la *música de arte*, incluso la composición. La OSM, cuyo período de vida casi coincidió con ésta “época nacionalista”, debe ser considerada como la institución más importante en la difusión de la música de arte, y aún más cuando se toma en consideración la música contemporánea de compositores mexicanos. El radio<sup>11</sup> no desempeñó un gran papel difundiendo la música del arte en México, y no había en el país otras orquestas que pudieran competir con la OSM. En consecuencia, fue la OSM la que fijó las pautas de la vida musical. Como Chávez fue su director titular durante esa época, no hay duda de que fuera él la figura máxima.

**Revueltas** participó parcialmente, pero como siempre le disgustó la burocracia, no habría estado dispuesto a participar tanto en la vida musical, aun de haber tenido posibilidades y de no haber muerto tan prematuramente.

El NACIONALISMO de la música mexicana puede dividirse en las 3 categorías siguientes:

- 1) Música estilísticamente nacionalista, con rasgos que son característicamente mexicanos, aunque sin excluir la posibilidad de que algunos de esos rasgos pretendidamente mexicanos puedan encontrarse también en toda la América Latina;
- 2) Música nacionalista por su inspiración antes que por su estilo (por ejemplo, cuando el título revela un tema mexicano;
- 3) Una mezcla de I y II, que probablemente sea el caso más común.<sup>12</sup>

Los rasgos estilísticos (nacionalistas) o su inspiración pueden derivarse de la música y las culturas precortesianas o indias<sup>13</sup> (es decir, no europeas), o bien la música y la cultura popular o mestiza (es decir, de influencia europea). A menudo se ha encontrado una buena mezcla de esto en una misma pieza de música.<sup>14</sup>

En lo estilístico, el nacionalismo puede encontrarse, en la mayoría de los casos, en:

- 1) el uso de material melódico o rítmico inspirado por la música india, mestiza ó popular, o bien tomado de ellas (a veces – en conexión con las melodías “tomadas” – se ha hecho uso de las escalas indias);
- 2) el uso de instrumentos o combinaciones de instrumentos que se encuentran, por lo demás, en la música india, mestiza o popular.

A menudo tanto los instrumentos como el material melódico y rítmico han sido tomados. Algunos compositores también han sido recopiladores, aunque no profesionales en este campo de música popular, o de música india y folklórica; así muchos recibieron ideas e inspiración para sus composiciones.

En general, los *rasgos más evidentes del nacionalismo pueden encontrarse en los ritmos y / o en la estructura rítmica*. Como se dijo en relación con las primeras obras de Chávez, el uso de *frecuentes cambios de compás* probablemente se derive de la música india ( o mestiza). No debe olvidarse la posible *influencia de Stravinsky sobre*

---

Dukas....**Malmström**, ....p.109. De modo que si se me permite y sin demérito del Mtro. Chávez afirmo que su presencia dentro del nacionalismo mexicano es, sin duda alguna, una de las más importantes y desempeñó un papel crucial dentro de la relevante labor de difusión de la música mexicana.

<sup>11</sup> La Real Academia de la Lengua acepta el artículo “la” para radio, más que “él”.

<sup>12</sup> Ídem....p, 143,144.

<sup>13</sup> Indígenas, autóctonos.

<sup>14</sup> **MALMSTRÖM**....p.144,145.

*Chávez, pero la influencia de Stravinsky sobre Chávez probablemente fue menor que la de los indios de México.*

Además de **Stravinsky** hay otros dos compositores, **Debussy** y **Ravel**, que no deben olvidarse al hablar de las *influencias extranjeras sobre la música mexicana durante la primera mitad del siglo XX*. Tanto Debussy como Stravinsky han sido de gran importancia para los compositores de todo el mundo en donde se ha establecido la tradición musical europea. El uso de los instrumentos hecho por Debussy, así como su *orquestación y uso de armonías y acordes no tradicionales*, probablemente sean los rasgos más evidentes tomados por los compositores mexicanos. También de *Ravel y Stravinsky han aprendido acerca del uso de los instrumentos; de Stravinsky, el uso de los ritmos*. Debe subrayarse que principalmente las primeras obras de Stravinsky fueron las que atrajeron la composición de los compositores mexicanos. A éste respecto los más importantes son sus tres ballets:

**El pájaro de Fuego, Petrouchka y La Consagración de la Primavera**, que han aportado diferentes factores a la música mexicana. Resulta difícil decir que éstos ballets, como tales, hayan desempeñado un papel importante en el desarrollo de los ballets mexicanos; sin embargo, eso es muy probable. En México se escribieron muchos ballets, especialmente durante la década de los cuarentas; todo empezó con los **ballets de Chávez** de la década de los veintes: **Los Cuatro Soles y H. P.**

*Como la música india y folklórica mexicana frecuentemente ha estado mezclada con la danza, el interés en esta música y en los ballets de Stravinsky probablemente causó un mayor entusiasmo por escribir música para ballet, y por el ballet en general.* (Como la música de ballet casi siempre se puede considerar formalmente como suite, y como, en realidad, muchos ballets han sido reducidos a suites, pueden ser y a menudo han sido presentados como piezas de concierto y no como música escénica en todo el sentido de la palabra.) También debe considerarse que Ana Sokolow y Waldeen llegaron a México en 1940 y que en 1947 fue fundada la Academia de Danza Moderna, como parte del INBA; también la compañía de Ballet Halffter (fundada en 1940) fue de considerable importancia.

Resulta difícil encontrar obras realmente largas entre las composiciones escritas por los nacionalistas mexicanos. Las excepciones son ballets y óperas.<sup>15</sup>

En éste contexto, podemos citar la labor de C. J. Mabarak en el campo de la composición de ballets, tal como cita la Mtra. Yolanda Moreno Rivas.<sup>16</sup>

Dentro de esa serie de ballet se encuentran obras de Carlos Jiménez Mabarak (**Balada del Venado y la Luna**, 1949; **Balada del Pájaro y las Doncellas**, 1947; **Fecundidad**, (1949); Luis Sandi: **Día de Difuntos** (1947) y Miguel Bernal Jiménez: **El Chueco** (1951). Como movimiento dancístico en contra de lo pintoresco, la escuela mexicana de danza logró una adaptación plural del mensaje nacionalista mediante una síntesis de diversas artes. Es así como surgieron – al lado de coreografías distinguidas de Guillermina Bravo, Ana Mérida, José Limón, Guillermo Keys Arena,

---

<sup>15</sup> MALMSTRÖM,.....pp.

<sup>16</sup> MORENO RIVAS, Y., *Rostrros del Nacionalismo en la música mexicana*, un ensayo de interpretación, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, ISBN 968-36-4556-9, México, 1995. pp. 246,247.

Guillermo Arriaga y Gloria Contreras – estenografías magníficas de Chávez Morado, **Miguel Covarrubias**, Carlos Mérida y Rufino Tamayo. *El concurso prestigiado de tantos artistas reconocidos propició la última síntesis artística del nacionalismo.*

De los muchos intentos de resurrección del movimiento dancístico de los años cincuenta, acaso quede como parte más duradera y trascendente una serie de partituras que tienen una fuerza y un valor musical independientes de su uso escénico como La Manda de Blas Galindo, La Balada del Venado y la Luna o El Chueco de Bernal Jiménez, entre otras.<sup>17</sup>

Una posible explicación de la *brevidad de las piezas puede ser los problemas de los compositores en lo relacionado con la forma.*

Mientras estaban principalmente *interesados en los problemas de introducir y aplicar nuevas ideas en sus menores detalles, se preocupaban relativamente poco por la forma y, a falta de algo más aceptable, tenían que contentarse con las formas o modificaciones ya “desarrolladas”.*<sup>18</sup>

**La manera más común de lograr unidad, independientemente de la forma, ha sido el uso de la repetición o de material recurrente.** Esto puede dar por resultado la monotonía, que a la larga puede aburrir y ser, por tanto, indeseable. Y para evitar la monotonía resulta conveniente escribir piezas de corta duración.

Es posible que la mayor parte de las composiciones escritas en México entre 1930 y 1950 sea de **música programática**<sup>19</sup>. Además del **ballet**, un género de composición muy gustado entre los nacionalistas mexicanos fue el **poema sinfónico**, lo que no es de sorprender, pues también estuvo en boga entre los nacionalistas de Europa; en tal corriente encontramos, asimismo, varias piezas, como **Ferial**, *divertimento sinfónico* de **Ponce**, Tres Cartas de México, de Bernal, la suite sinfónica Paisaje de Ayala, la **Sinfonía India** y la **Sinfonía Antígona** de **Chávez**. Es válido preguntar si obras como la Sinfonía India son de música programática en todo el sentido de la palabra; pero los títulos ya son bastante sugestivos, y asimismo es la música. Lo mismo puede decirse de **Sones de Mariachi**, de **Galindo**, y de **Huapango** de **Moncayo**, así como de otras muchas piezas, que resultan, por ello tan programáticos como algunas composiciones de **Revueltas**. Aunque hay excepciones, como la Sinfonía Antígona, de Chávez, *los “programas” tienen que ver casi siempre con algo mexicano.*<sup>20</sup>

Mientras que en muchos países europeos el nacionalismo apareció cuando aún predominaban los rasgos “románticos” del siglo XIX, el nacionalismo mexicano surgió en una etapa posterior, cuando ya se habían filtrado nuevas corrientes, como el *impresionismo* y cuando estaba iniciándose una reacción contra las viejas tradiciones, sin excluir el “romanticismo”. Algunas de las nuevas corrientes – aunque esto no es particular de México – fueron la modificación o el *rompimiento de las formas tradicionales, como la forma sonata y la armonía “funcional”*. Eso significó tener que abandonar las ideas antiguas, e introducir otras modernas en su lugar. En tal

<sup>17</sup> MORENO RIVAS,....p.146,47.

<sup>18</sup> MALMSTRÖM,....pp. 146,147.

<sup>19</sup> **Música Programática**: se dice en general de composiciones que están basadas en ideas extramusicales. Muchas de ellas nos narran una historia.

<sup>20</sup> Ídem,....pp. 147,148.

situación no es difícil comprender que los ideales y rasgos de la música india mexicana fuera acogidos con júbilo, como medio de enriquecer la técnica de la composición.<sup>21</sup>

En éste siglo<sup>22</sup> ha existido una corriente internacional hacia el empleo de combinaciones anti-tradicionales de instrumentos. Para los compositores mexicanos de música de arte, fue fácil volverse hacia los instrumentos indios o de la música popular y folklórica del país.

Aunque la orquestación y la instrumentación siguieron las enseñanzas de compositores como Debussy, Ravel, Stravinsky y otros, es muy probable que los nacionalistas mexicanos aprendieran mucho en materia de ritmo y de melodía de la música y de melodía de la música india y popular de su propia patria. No obstante, como muchos de ellos tuvieron por maestro a Chávez, seguramente aprendieron mucho que estuviera parcialmente basado en escribir melodía y contrapunto.<sup>23</sup>

El **nacionalismo** pasó a ser una **parte de las ideas revolucionarias**, especialmente el nacionalismo que podía asociarse con la vida y la cultura de las partes más extensas de la población. Por tanto, las artes folklóricas (en éste caso, incluso las artes indígenas) parecieron más aceptables que antes de la Revolución, al menos como fuente de inspiración. Así, *el nacionalismo fue resultado del interés de artistas, autores y compositores en las ideas sociopolíticas que brotaron con la Revolución.*<sup>24</sup>

Al terminar la época nacionalista de la música de arte mexicana – cuya cúspide había ocurrido alrededor de 1940 y cuya declinación había durado casi toda la década – pareció haber cierta duda sobre el camino que podría seguir su desarrollo: neoclasicismo, bitonalidad, politonalidad y otras ideas rasgos captaron el interés de algunos compositores. Sin embargo, ninguna de estas ideas llegó a estabilizarse como corriente predominante hasta la llegada de la *técnica dodecafónica*.<sup>25</sup>

Después del nacionalismo, el nuevo camino de la música mexicana conducía a un *internacionalismo* cada vez mayor, alejándola de los rasgos que hasta hacía poco se consideraban como intrínsecamente nacionales. Gracias a esa falta de énfasis en el valor “incuestionable” de lo específicamente mexicano, la composición en México se aprestó a participar en el movimiento general de la *vanguardia*.<sup>26</sup>

Antes de analizar brevemente la técnica dodecafónica, se expondrá brevemente sobre la incursión que tuvo Carlos Jiménez Mabarak en la *música concreta*.

Uno de los fenómenos más importantes dentro de la música contemporánea es el uso del **azar** en uno o más niveles. Durante toda la historia se ha dejado intervenir al azar hasta cierto grado, al interpretar música compuesta (escrita). Desde el fin de la época barroca la intervención del azar ha sido generalmente pequeña y no intencional y ha dependido, sobre todo, del grado de pericia de los músicos, de la construcción de los instrumentos, de insuficiencias en la notación, etc. También la *improvisación* incluye

---

<sup>21</sup> Ídem....p. 148.

<sup>22</sup> Recordar la fecha en que se imprimió la primera edición de éste libro **MALMSTRÖM**: 1974.

<sup>23</sup> **MALMSTRÖM**....pp.148,149.

<sup>24</sup> Ídem...p.149.

<sup>25</sup> Íbidem...p.207.

<sup>26</sup> **MORENO RIVAS, Y**,.....p. 249.

el azar, pero generalmente no se le considera como música aleatoria, que es compuesta y escrita en papel, en mayor grado. Más cerca de la verdad estará decir que *la música aleatoria puede incluir cierto grado de improvisación*. Tanto en la música improvisada cuanto en la aleatoria puede haber y a menudo hay “libertad” en **la forma**. Y aquí tocamos otra dimensión de la música. También esta dimensión – es decir, la forma – ha sido afectada por el desarrollo y en general los cambios resultantes han avanzado, más ó menos, hacia una “libertad”, o hacia *formas no simétricas o no repetitivas*. La forma sonata, que durante tanto tiempo ha tenido tal importancia (aun empleada con modificaciones) ha encontrado una verdadera competencia en las formas “más libres”. Si se pone aparte la improvisación, el uso consciente del azar como técnica de composición en la música “occidental” es algo que pertenece a éste siglo, especialmente a las últimas dos décadas<sup>27</sup>. En México la música aleatoria ha entrado en vigor desde aproximadamente 1965.<sup>28</sup>

Al analizar el desarrollo de la música, con la resultante tendencia hacia el “**sonido**” *per se*, pronto llegamos a la *música electrónica*. Uno de los argumentos que más frecuentemente se alegan en defensa de la música electrónica son “las ilimitadas posibilidades de crear sonidos nuevos”. Las mismas palabras pueden decirse acerca de la *musique concrete*, pero por alguna razón, ésta última nunca ha logrado poner pie definitivamente en México. *Uno de los primeros compositores mexicanos que han usado la musique concrete fue Carlos Jiménez Mabarak*.<sup>29</sup>

En la década de los sesentas aparecieron algunas composiciones, que además de los instrumentos ordinarios, también requerían una *cinta magnetofónica previamente grabada*. Sin embargo, no puede decirse con propiedad que la cinta grabada en los conciertos, haya constituido una verdadera “competencia” para los instrumentalistas durante los *sesentas*. Posiblemente la razón está en el hecho de que las grabadoras de calidad profesional aún son relativamente caras en México.

Muchos de los *nuevos sonidos* que han deseado crear los compositores en instrumentos tradicionales *no son posibles de anotar a la manera clásica*. El resultado es que **se han inventado muchos símbolos nuevos, lo que a veces dificulta al músico ejecutar una pieza**.<sup>30</sup>

Regresando a la **música dodecafónica en México**, podemos afirmar lo siguiente: La técnica dodecafónica, ó dodecafonismo, no era desconocida en México antes de 1950. *En el país se había tocado música de Schönberg* y otros dodecafonistas; pero sólo cuando *Jorge González Ávila* y especialmente *Rodolfo Halffter* empezaron a aplicar la técnica en sus composiciones a principios de los años cincuentas, cobró verdadero interés entre los creadores mexicanos de música. La técnica dodecafónica llegó a dominar la década de los cincuentas y siguió así hasta 1967. A fines de la década de los sesentas, aún se le seguía empleando.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Las dos últimas décadas del siglo XX con respecto a la ed. Del libro: Malmström (1974), es decir, el autor se refiere concretamente a los años cincuentas, sesentas y principios de los setentas del siglo XX.

<sup>28</sup> MALMSTRÖM.....pp.169-170-

<sup>29</sup> CASTELLANOS, P., *Aspectos del nacionalismo musical mexicano, Heterofonía*, VOL. I, No.4, México, 1969.

<sup>30</sup> MALMSTRÖM, ....P. 170.

<sup>31</sup> Ídem....p. 207.

Mientras tanto, otras ideas empezaron a introducirse en el campo de la composición. En general, eran las mismas que surgían en otras partes del mundo occidental: la **música aleatoria**<sup>32</sup> y *varios experimentos de "sonido"*. En este caso, "sonido" quiere decir la calidad del sonido (es decir, aquello a lo que habitualmente se refiere uno al hablar de color tonal, timbre, "mezcla" instrumental, dinámica, etc). Así, *la corriente se apartó de las tradicionales armonía y melodía, avanzando en cambio hacia el sonido per se en que no se encuentran, o apenas tienen importancia, las antiguas dimensiones: la melodía, el ritmo y la tradicional armonía.*<sup>33</sup>

La música mexicana, olvidando el nacionalismo, se había vuelto hacia el "internacionalismo". Los avances de la música mexicana de hoy siguen, más o menos, los mismo lineamientos que la música de Europa, los Estados Unidos y Japón, que, en realidad, está hoy totalmente occidentalizado.

Una de las últimas corrientes de México y de todas partes es la **música electrónica**.<sup>34</sup>

Durante las décadas del nacionalismo, la influencia extranjera llegaba principalmente del **impresionismo francés**, con **Debussy** como compositor más importante. También **Stravinsky** jugó un papel determinante en la influencia que su música ejerció en México.

Después, llegó la **escuela vienesa**, con **Schönberg**, **Berg**, y **Webern** como principales figuras.<sup>35</sup>

Resulta un poco más difícil decir precisamente de dónde ha llegado desde entonces la influencia extranjera. Estoy convencido de que **Bartók** es un nombre muy importante al respecto. Aunque es difícil decir cuándo fue mayor su influencia, hasta qué punto y en qué detalles, persiste la sensación de que el influjo de Bartók está "presente" en muchas obras de las últimas décadas, sin que nadie insista en su nombre ni lo mencione acaso. Además de Bartók, han contribuido, más ó menos, todos los compositores de renombre internacional. **Stockhausen** indudablemente ha tenido importancia en el desarrollo de la **música electrónica**<sup>36</sup> del mundo entero. Para los compositores mexicanos han significado mucho los franceses Henry Pousseur y especialmente Jean Etienne Maie, así como, probablemente, los italianos Bruno Maderna y Luciano Berio. Recientemente varios norteamericanos parecen haber interesado a sus colegas mexicanos; por ejemplo, Morton Feldman y los "internacionales" Boulez y Ligetti, así como los compositores polacos (especialmente Lutoslawski).<sup>37</sup>

**Rodolfo Halftter** llegó a México cuando *declinaba el nacionalismo*. Preparado en Europa, ciertamente ha contribuido al desarrollo del "internacionalismo", especialmente al abrir los ojos de los compositores más jóvenes ante lo que ocurría

---

<sup>32</sup> **Música Aleatoria**: Método de composición basado en el azar.

<sup>33</sup> **MALMSTRÖM**, ..... p.207,208.

<sup>34</sup> **Música electrónica**: música en boga en los años setentas a nivel internacional.

<sup>35</sup> Ídem....p.209.

<sup>36</sup> **Música electrónica**: Música producida por procedimientos electromecánicos y grabada, que elimina la necesidad de un intérprete.

<sup>37</sup> Íbidem.

en otras partes. La importancia de Halftter como director de las Ediciones Mexicanas de Música es, indudablemente, muy grande, y también como pedagogo. ....Yo, personalmente, considero muy madura la música de Halftter. Él nunca escribe una composición valiéndose de una técnica nueva, o de rasgos nuevos, antes de haber asimilado totalmente su esencia.<sup>38</sup>

Músicos muy importantes que ha tenido México después de la década de los 50's en el siglo XX y que recibieran la *influencia de Halftter*, son <sup>39</sup>:

Manuel de Elías	1939-
José Luis González	1937-
Jorge González Ávila	1926-
Manuel Enríquez	1926-1994
Joaquín Gutiérrez Heras	1927-
Mario Kuri Aldana	1931-
Mario Lavista	1943-
Héctor Quintanar	1936-
Francisco Savín	1929-

Hoy día, la América Latina está despertando más interés en Europa que hace 50 o aún 20 años. Las comunicaciones han mejorado y todo el desarrollo de la "civilización occidental" se ha acelerado enormemente. El mundo parece empequeñecerse. En semejante situación, parece imposible para México o para los demás países de la América Latina no proseguir su desarrollo y mantenerse al día. De otra manera, se presentaría un aislamiento que sofocaría la economía y el desarrollo entero del país. De ocurrir esto, lo mismo pasaría a la vida musical.

*El "internacionalismo"* (les ruego disculpen mi uso de tantos "ismos"), en consecuencia, *parece ser la única solución*.<sup>40</sup>

Así concluye su libro Dan Malmström – en 1974 - ; sin embargo, la vida de C. J. Mabarak continúa, hasta que el hilo del destino interrumpe su existencia física en 1994.

Para analizar la perspectiva estética de Carlos Jiménez Mabarak, es necesario estar conscientes de su *temperamento independiente y su apego a lo tradicional*.

Incurrió en una gran diversidad de estilos, que paulatinamente fueron afinando su habilidad como compositor.

En una de las últimas entrevistas que concedió, Carlos Jiménez Mabarak definió la **academia** como el espíritu de la disciplina, la cual el artista se auto impone, basándose en determinadas reglas del juego. El compositor sostenía que **un arte sin reglas no es arte, sino caos**. Argumentaba que el arte tiene que sujetarse a una convención, tácita ó expresa, es decir, a una serie de reglas.

Ese punto de vista denota una postura estética rígida más propia del maestro de composición que del compositor mismo. Desde luego *el manejo de la destreza académica no es suficiente para la creación de una obra de arte; hace falta experiencia y sobre todo tener algo qué decir*. Varias de las primeras composiciones de Jiménez Mabarak fueron retiradas de su catálogo por él mismo, otras denotan un

---

<sup>38</sup> Íbidem,.....p.210.

<sup>39</sup> Íbidem,.....p.202-207.

<sup>40</sup> MALMSTRÖM, .....pp. 211,212.

período de juventud. El academicismo de Jiménez Mabarak actuó sobre todo al principio como brújula, indicándole rumbos, dándole seguridad. Posteriormente, una vez asimilados sus conocimientos académicos, se liberó de toda rigidez.<sup>41</sup>

**La obra de Jiménez Mabarak, revestida de un argumento conceptual**, como es el caso de la música vocal, la música para danza, teatro, cine u ópera, **se torna un suceso importante**. Esta es la manera en que J. Mabarak logra su mejor expresión como artista de la música. *La idea conceptual permite a C. J. Mabarak desarrollar su imaginación sonora; el autor va a intentar lograr con música determinados moods.*<sup>42</sup> Así, en sus obras para danza – Balada del Pájaro y las Doncellas y la Balada del Venado y la luna – Mabarak se enfrenta técnica y estéticamente a un planteamiento encarando las cosas más allá de modelos establecidos. El mismo compositor comenta que empleó una serie de temas, los menos posibles para no divagar, desarrollados en forma cinematográfica que al mismo tiempo que ayudan a la secuencia coreográfica, se encadenan con una lógica musical adecuada, de manera que se obtiene una obra musicalmente aceptable. *El autor aclara que la materia sonora y su estructura formal nada tenían que ver con lo académico, y al deshacerse de conocimientos rígidos, emergieron recuerdos de su infancia en Guatemala, de la soledad en la selva. Esa idea expresa que ha asimilado subconscientemente los conocimientos primigeniamente académicos, entonces cuenta con elementos para expresarse él mismo; en otras palabras, piensa musicalmente.*<sup>43</sup>

Entre las viarias corrientes de composición en que se adentró Mabarak, podemos citar, el *nacionalismo tardío, el postromanticismo, el estilo español, el clasicismo, el neoclasicismo, la música concreta, música aleatoria, música electrónica, música dodecafónica, música aleatoria, etc.*

Sin embargo, un aspecto muy importante en Mabarak, es que prácticamente no recurre a giros o rasgos de otras épocas – si acaso muy poco – lo que le da a su música un semblante propio. *Es quizá la fisonomía de sus rasgos melódicos (sencillos, de unos cantos trazos) lo que más imprime a su música su sello característico.*<sup>44</sup>

Para cuando Mabarak emprende el estudio del serialismo, a los 40 años, es ya un compositor maduro. Asimila el dodecafonismo con rapidez; la prueba más evidente de ello es la creación de La Fuente Armoniosa (1957), pieza para piano que muestra unidad, fluir de las ideas, coherencia musical, de la misma manera, *su fecundidad en el dodecafonismo se manifestará en su ópera Misa de seis (1961).*

De ésta manera, *Mabarak es uno de los principales precursores de la renovación musical en México durante la década de los cincuenta, cuando es rebasado el*

---

<sup>41</sup> JASSO VILLAZUL, R., *La Música para piano de Carlos Jiménez Mabarak*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p.p. 116-119.

<sup>42</sup> *Moods*: ambientes ó estados de ánimo.

<sup>43</sup> JASSO VILLAZUL, R., *La Música para piano de Carlos Jiménez Mabarak*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p.p. 116-119.

ALCARAZ,..... v. II.

<sup>44</sup> Ídem...

nacionalismo. Fue el primer compositor mexicano en incluir recursos magnetofónicos en sus obras.

Para Jiménez Mabarak, el hecho de que un artista se expresase con los diversos lenguajes de la vanguardia musical no debía tener como objetivo el impresionar a los demás ó “estar a la moda”; antes bien **el lenguaje vanguardista para Mabarak es un medio de expresión clara.** Un artista no puede estar a la vanguardia cuando se sustrae del entorno que le rodea. Éstas y otras ideas, el Mtro. Mabarak las expresó en conferencias y cátedras, en las que deja salir su postura honesta respecto a las corrientes de vanguardia.<sup>45</sup>

Y habiendo estudiado y realizado composiciones en los más diversos géneros y estilos, Mabarak regresa a estilos que fueron característicos en él durante su primera época de compositor: un estilo tradicional. Quizá como reacción a la mala acogida que tuvo en 1961 su ópera Misa de seis escrita en estilo dodecafónico, veinte años después el compositor mexicano escribe su segunda y última ópera en un estilo que refleja tintes verdianos y que a la vez realiza giros melódicos con saltos de sextas menores y en algunos momentos utiliza cromatismos: **LA GÜERA**. A ésta ópera le siguieron su Sonata para piano (1989). Se percibe que no hay rompimiento en su línea evolutiva, pese a la diversidad de estilos y de técnicas. Hay una gran asimilación de los elementos musicales, del manejo dramático aún en sus creaciones no conceptuales, fluir de las ideas e incluso un empleo funcional de los recursos instrumentales. Este regreso confirma su postura de independiente; una vez superados los más diversos obstáculos a los que se enfrentó durante toda su carrera, crea éstas obras con pleno conocimiento de los recursos y con muy buen gusto.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> JASSO VILLAZUL, R., *La Música para piano de Carlos Jiménez Mabarak*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p.p. 116-119.

<sup>46</sup> RAMÍREZ, L. E., *Mabarak : la franqueza, algo ignorado en México* (Entrevista); La Jornada 25/ I /94.

A continuación se presenta un catálogo de las obras para canto y piano del Mtro. C. Jiménez Mabarak.

Obras Para Canto Y Piano de CARLOS JIMÉNEZ MABARAK <sup>47</sup>		
1937	Tres Pequeños Poemas de Amado Nervo: Buscando Quedamente Impaciencia	Poemas de Amado Nervo
1939	Dos Españoladas: Sevillana (existe una versión para canto y conjunto instrumental, 1940) Saeta	Texto de Federico García Lorca.
1941	Tres Canciones Breves: Queja Nocturno Canción de Primavera	Texto del Compositor
1942	Poema del Río	Texto de Elías Nandino
1946	Dos Canciones Arcaicas: Puse la vida en poder... Por mirar su <i>fermosura</i> ...	Textos de Juan de la Encina El Marqués de Santillana.
1947	La Canción de la Pilmama	Texto de Alfonso Cravioto
1947	¡Ay!	Texto de Federico García Lorca
1950	Tres Poemas de Jorge González Durán: Sueño Tango <i>Canción Desesperada</i>	Poemas de Jorge González Durán
1951	Canción Banal	Texto de Anacreonte
1951	Estancias Nocturnas	Texto de Xavier Villaurrutia
1956	Dos lieder sobre una Serie Dodecafónica	Textos de Rafael Solana y Emilio Prados.
1958	Seis Canciones para Cantar a los Niños Din don La Casa La Vieja Inés Ron ron El niño Azul El Alacrán	Textos de Carlos Luis Sáenz
1963	Dos poemas de Nicolás Guillén: En el campo (elegía) Ronda	Poemas de Nicolás Guillén
1988	Estudio para Voz de Bajo	Texto de Carlos Pellicer
1989	Epitafio	Texto de Elías Nandino
1990	Décimas Mortales	Texto de Elías Nandino
1991	Tema para un Nocturno	Texto de Carlos Pellicer
1992	Vivo un Miedo...	Texto de Elías Nandino

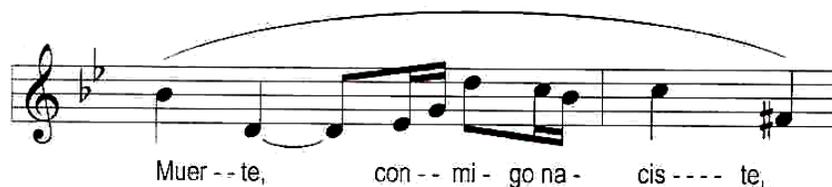
<sup>47</sup> JASSO VILLAZUL, R., *La Música para piano de Carlos Jiménez Mabarak*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p.p. 130,131.

## Análisis Estructural de “Décimas Mortales” de C. J. MABARAK

Realizando el **análisis estructural** de la obra está escrita en el tonalidad de sol menor: **g**, con un ritmo de 4/4 y a tempo moderato, ideal para tratar la solemnidad poética<sup>48</sup> concerniente a ésta canción mexicana.

El tema cumbre de ésta obra: **A**, se inicia al mismo tiempo en que se inicia al línea melódica de la voz cantante, en el c.5, prolongándose hasta los 2 primeros tiempos del c.8. Una primera variación: **A<sup>a</sup>** sucede en seguida en el 3<sup>er</sup> tiempo del c.8 para terminar el c.12. Una respuesta al tema A: **R2** inicia en el tiempo débil del 3<sup>er</sup> tiempo del c.12 y se resuelve en el c.14.

### Décimas Mortales



Fragmento del tema primordial:

**A**



La bonita variación al tema principal:

**A<sup>a</sup>**

Hacia el c. 15 tenemos un primer episodio, el cual se desarrolla desde el c. 15 hasta el c.18, siendo respondido inmediatamente después por **REp1** iniciándose en el c. 18 en sus dos últimos tiempos y terminando en el c.25 en sus tres primeros tiempos.

En el c.28 volvemos a encontrarnos con el tema **A** y a su consecuente respuesta **RA** en una trayectoria que culmina en el c.31, para recibir un segundo tratamiento de variación a **RA<sup>a1</sup>** que es **RA<sup>a2</sup>** en el cual Mabarak realiza bordados en las notas importantes de **RA<sup>a1</sup>**. **RA<sup>a2</sup>** se inicia en el c.32 y termina en el c.35. A **RA<sup>a2</sup>** le continúa **R2<sup>b</sup>** la cual es una variación a **R2**.

---

<sup>48</sup> Ver poema de estilo estridentista de **Elías Nandino** al final del **Anexo “A”**.



### Fragmento de Ep1

Una variación al primer episodio: **Ep1<sup>a</sup>**, la encontramos en el tiempo fuerte del c.38, desarrollándose hasta el c.42 en sus dos primeros tiempos. Mabarak desarrolla ésta variación una tercera mayor hacia abajo con respecto a Ep1 *en muchos de sus fragmentos*. Una respuesta a ésta variación. **REp1<sup>a</sup>** sigue en la parte débil del tercer tiempo del c.42 para terminar en los dos primeros tiempos del c.45, la cual nos conduce a la Coda final: **Cf**, que es la segunda variación a REp1<sup>a</sup>, es decir: REp1<sup>b</sup>. Cf = REp1<sup>b</sup>. Cf abarca los cs. 45,46,47 y 48.



### Cf

<h2 style="text-align: center;">Décimas Mortales</h2> <h3 style="text-align: center;">C. JIMÉNEZ MABARAK</h3> <p style="text-align: center;">Análisis Estructural</p>		
Secuencia Temática	Rango de Compases	Secuencia armónica
<b>A</b>	5-6	<b>Tonalidad: g</b> I – tercera inversión
<b>RA</b>	6-8	<b>I-V</b>
<b>RA<sup>a</sup></b>	8-12	<b>V- 3ª inversión. - I</b>
<b>R2</b>	12-14	<b>I</b>
<b>Ep1</b>	15-19	<b>II</b>
<b>Rep1</b>	19-25	<b>II-V</b>
<b>A</b>	28-29	<b>I</b>
<b>RA</b>	29-31	<b>I</b>
<b>RA<sup>a2</sup></b>	32-35	<b>V-I</b>
<b>R2<sup>b</sup></b>	35-37	<b>I</b>
<b>Ep1<sup>a</sup></b>	38-42	<b>II-I</b>
<b>Rep1<sup>a</sup></b>	42-45	<b>I</b>
<b>Cf=Rep1<sup>b</sup></b>	45-48	<b>I</b>

**NOTA:** El orden de las secuencias se realiza de arriba abajo.

## CONCLUSIONES

En el marco de la vida de J. Mabarak (1916-1994) se suscitaron hechos políticos a nivel nacional e internacional de suma importancia, tales como la Revolución Rusa de 1917, la Constitución Mexicana de 1917, el período del final de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el período de la Post-guerra, el estallido de la Revolución Fascista en Italia en 1922, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el período de la post-guerra, la Depresión en EUA, la invasión de los Estados Unidos a Viet-Nam que culmina en los años sesenta, etc.

Mabarak vivió en un ámbito donde hubo cine, televisión, telegrafía sin hilos, teoría de la relatividad por Einstein, descubrimiento y estudios sobre la Radiación por María Sklodowska Curie, Tabla Periódica por Mendeleieff, dirigibles, aviones, cohetes, computadores, la llegada de la humanidad a la Luna etc.

El arte, siempre bajo la influencia de los acontecimientos de su entorno, experimentó Dadaísmo<sup>49</sup> (paralelo a la Primera Guerra Mundial), el Estridentismo<sup>50</sup>, Cubismo, Surrealismo, ARTE NAÏF<sup>51</sup>, Impresionismo, Expresionismo, Verismo, Naturalismo Nacionalismo, etc.

Resulta verdaderamente interesante estudiar cómo Mabarak va estudiando a fondo las diversas corrientes musicales, los distintos estilos y con distintas ideas. Mabarak aborda el ballet como expresión final del nacionalismo mexicano, el dodecafonismo, la música concreta, la música serialista, la música aleatoria, etc. Mabarak domina los estilos con sus correspondientes técnicas, para llegar finalmente a escribir - tal como lo hiciera en un principio - música tonal.

La pieza objeto de nuestro estudio, presenta giros melódicos de gran belleza, intercalados con episodios en los que encontramos diversas alteraciones accidentales muy distintas a los agraciados giros melódicos que les anteceden.

Esta última etapa de Mabarak - en la que escribe “Décimas Mortales” - es el retorno al lenguaje musical con el cual comenzó a escribir.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> **DADAÍSMO:** Del francés infantil: **dadá** que significa “caballito”. Corriente artística que nace a la par que surge la Primera Guerra Mundial y que es una forma de “negación del Arte” ó Anti-arte. El Dadaísmo surge en Zurich Suiza en 1916. Esta violenta corriente contra el dolor y la desesperación que provoca una guerra, tuvo poca duración Sus máximos exponentes fueron Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Johann Herzefeld, Kurt Schwitters, Jean Arp y Man Ray , . El dadaísta Schwitters realiza obras de arte elaboradas con objetos de deshecho.

<sup>50</sup> **ESTRIDENTISMO:** arte literario mexicano que surgió casi a la par que el Dadaísmo y que finca sus raíces en éste estilo. No se puede señalar que el estridentismo sea una mera copia dadaísta a la mexicana. Los estridentistas fueron llamados “los dadaístas mexicanos” .El estridentismo es netamente literario y exclusivamente mexicano y tiene un sello propio:. Muchas de las obras que exponen éste estilo poseen rasgos y temas fuertes, muchos de ellos alusivos a la muerte, como es el caso de la poesía de **ELÍAS NANDINO** que hoy nos ocupa. Al igual que el dadaísmo, el estridentismo es una reacción rebelde a los catastróficos hechos políticos y económicos, sociales y artísticos ocurridos en los ámbitos donde surgen.

<sup>51</sup> **ARTE NAÏF:** Del francés: Arte ingenuo. Esta corriente artística carece de una técnica: cada artista utiliza sus recursos y facultades según sus facilidades y sus necesidades. Muchos de los artistas de éste estilo carecieron de una formación académica y los que contaron con ésta última, prescindieron finalmente de ella. Lo que hermana a estas obras es la naturalidad con que se las realiza.

<sup>52</sup> Consultar el cuadro cronológico de la obra vocal para canto y piano de Mabarak, Pág. 136.

En ésta pieza podemos señalar que hay inconsistencia porque en ella se intercalan episodios de gran belleza con episodios extraños repletos de alteraciones accidentales. No por ello se puede afirmar que sea una obra de escaso valor artístico. En cambio, si podemos decir que se trata de una obra interesante que atestigua el retorno del compositor a su inicial estilo de composición.

### **Aportación Pedagógica**

Décimas Mortales es una de las últimas obras para canto y piano del Mtro. Jiménez Mabarak. Ésta pieza exige una gran dificultad en cuanto a técnica vocal. Debe tenerse un excelente uso del aire y de los resonadores. Si analizamos el Texto de Elías Nandino estaremos conscientes de que es preciso utilizar un amplio espectro de matices, pues el poema es en verdad profundo y dramático y por lo tanto exige una potencia de sonido considerable, la cual es imposible de lograr sin un excelente apoyo sustentado en la musculatura diafragmática-abdominal y en la resonancia de las costillas, el esternón, la resonancia maxilar, nasal, paranasal y frontal, principalmente.

Es recomendable que al interpretar ésta obra se lea el texto tantas veces como sea necesario, a fin de *comprender la índole metafísica que envuelve a la música*. De igual manera, es necesario hacer muy flexibles los *tempi*; de lo contrario, se corre el riesgo de no poder terminarla obra.

Los mejores intérpretes de la música vocal del Mtro. Mabarak han sido la gran soprano mexicana Irma González, la contralto Margarita González, la soprano Guillermina Higareda, a quien Mabarak dedicara su ópera La Güera, misma soprano que la estrenara en 1982 junto la soprano María Luisa González Tamez y el tenor Rodolfo Acosta, por citar algunos.

Existen unas cuantas grabaciones privadas de muy difícil acceso y desafortunadamente, es casi imposible encontrar grabaciones comerciales de las obras vocales del Mtro. Jiménez Mabarak.

# IX

## CONCLUSIÓN FINAL

En el crisol donde se conglomeran el genio, la creatividad, la imaginación, la intuición, el contexto, la circunstancia, el entorno, la historia, el momento político, la ciencia, los avances técnicos y científicos, el concepto estético y la vanguardia musical, entre otras facetas humanas, nace la obra musical que será recordada e interpretada a través del tiempo.

Han existido músicos de inigualable personalidad que oscilan entre la genialidad y el talento, que poseen un sello distintivo y que hacen que quien escucha sus obras ó las interprete se sienta atraído hacia su música. Tal es el caso de Puccini.

En cambio, existen otros compositores geniales como Verdi, Strauss y Mozart, quienes logran interesarnos a varios niveles: a nivel político, histórico, a nivel social, etc., y sobre todo a nivel musical.

Por otro lado, no podemos sustraernos de analizar brevemente lo que las tres vertientes principales nutrientes de música en el mundo significan para la humanidad en general: éstas tres principales ramas son: la estética musical italiana, la francesa y la alemana. Las tres poseen perspectivas intrínsecamente diferentes.

La italiana busca conmover, busca la compenetración y la emoción. En sus obras escénicas muchas veces logra la empatía con sus personajes, involucrando al público. La francesa, por el contrario, inquiere en la estética auditiva y visual de las obras buscando el refinamiento, la sofisticación, la elegancia, la armonía y el equilibrio, aquí por lo general no encontramos pasiones desgarradoras y desequilibradamente enfermizas como las encontramos patéticamente en el romanticismo italiano. Todo aquí es controlado, todo aquí es medido, tranquilo y elegante y contenido en cierta medida. En cuanto a la estética alemana, penetramos aquí en un arte contenido; el arte alemán es un arte de ideas: de ideas políticas, sociales, estéticas, de ideas de muchos tipos, pero principalmente de ideas. La música alemana desarrolla ampliamente la armonía. La desarrolla tanto, que innumerables veces nos encontramos con una armonía altamente sofisticada y difícil que a la vez es muy interesante y que trasciende muchos otros parámetros estéticos, desde el punto de vista musical.

La estética musical mexicana resulta incierta en su origen<sup>1</sup>, ya que obviamente no se tienen registros grabados, sin embargo, por los instrumentos autóctonos que se han encontrado, tales como las ocarinas, el huehuetl, el teponaxtl, las diversas sonajas pequeñas que los ancestros se colocaban en los tobillos, etc., nos sirven para tener un panorama – ciertamente no muy amplio ni preciso – del tipo de música que

---

<sup>1</sup> **Origen de la música mexicana:** para tener una idea más o menos clara se recomienda leer: **SALDIVAR, G.**, *Historia de la Música en México*, Etapas Precortesiana y Colonial, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934. Primera Parte: Música indígena, p.p. 3-83.

interpretaban y hacían nuestros antepasados aztecas, mayas, olmecas, purépechas, mixtecos, zapotecos, tlaxcaltecas, etc.

Se ha llegado a la conclusión de que utilizaban escalas pentáfonas por el tipo de instrumentos precortesianos que se han encontrado<sup>2</sup>.

En éste contexto, el compositor Carlos Chávez, en su Sinfonía India, nos deja entrever la manera como nuestros autóctonos ancestros utilizaban las escalas. Ciertamente hay mucho de imaginación en ello, sin embargo, es una idea aproximada de nuestra música prehispánica. No sólo Chávez, sino también Revueltas, Ponce, Moncayo, Blas Galindo y otros grandes compositores mexicanos exponentes del nacionalismo mexicano, buscaron las raíces de nuestra música, y aunque no podemos estar enteramente satisfechos de ésta búsqueda, si podemos contar con una sugerencia aproximada de nuestra antigua música.

Tomando en consideración que la población mexicana actual es preponderantemente mestiza, producto de la unión de las diversas razas y civilizaciones prehispánicas con la civilización europea española, mas razas importadas de África y extremo oriente tales como razas chinas y coreanas, nuestra civilización actual es un mosaico que cuenta con una amplísima gama de temperamentos, perspectivas estéticas, recursos artísticos de todo tipo, de maneras diversas de sentir, de pensar, de actuar, de decidir, de difundir, etc.

De tal suerte que la estética musical nacionalista mexicana se empapa del nacionalismo europeo, ya sea *científico*<sup>3</sup> ó simplemente estético, le añade un toque de imaginación a los orígenes de la música precolombina mesoamericana y se dirige así, a las salas de concierto, a los escenarios de ballet, al cine, la radio e incluso a la ópera.

De modo que la estética musical mexicana es resultado de la influencia europea, la imaginación en dirección ancestral y desde la perspectiva criolla y mestiza.

Una excelente postura del cantante mexicano de espíritu internacional es la canción mexicana de concierto, éste género se puede llevar a cabo a muy buen nivel con orquesta de cámara, con conjuntos reducidos de cámara (Sextetos, quintetos, cuartetos ó Tríos) o bien, con piano.

El cantante de música de concierto, lied, oratorio y ópera en la actualidad se encuentra ante una circunstancia francamente difícil: es necesario que se prepare a profundidad, desarrollando un arduo trabajo que comienza en su vida de estudiante desde la infancia y que culmina mucho más tarde aún cuando su voz ya no pueda proyectarse en sala alguna y se dedique entonces a escribir su experiencia personal, a difundir el arte que desarrollo durante su etapa productiva y / ó se dedique a la docencia. Además, el cantante debe estar siempre conciente de la importancia que tienen los idiomas – deberá dominar por lo menos 4 de ellos (italiano, francés, inglés, castellano) y otro más (alemán) deberá utilizarlo a muy buen nivel, también deberá saber gramática y fonética elemental del latín y el buen cantante mexicano sería

---

<sup>2</sup> **Pentáfonas:** escalas de cinco notas. Muchas escalas orientales tales como la hindú y la china las utilizaban.

También los griegos y los hebreos las utilizaban, así como también nuestros ancestros mesoamericanos lo hacían.

<sup>3</sup> **Nacionalismo científico:** estilo musical que se basa en la investigación exhaustiva del folklore, instrumentos y formas autóctonas. A diferencia del Nacionalismo que no es científico, éste último estilo se basa en melodías, instrumentos y formas que son populares y hasta comerciales y, no por ello son auténticas exponentes del verdadero carácter y folklore de una nación, un pueblo ó un país. Gran parte – en realidad casi todo – del Nacionalismo Mexicano es un nacionalismo no científico.

bueno que se aplicara con gramática y fonética elemental del náhuatl - ; por si esto fuera poco, deberá contar con un bagaje cultural amplio en el que se incluya cultura fonográfica<sup>4</sup>, solfeo, interpretar algún instrumento, conocimientos de armonía, de análisis de partitura, expresión corporal, géneros, estilos, formas, interpretación vocal (que incluye técnica vocal, matices, legato, fraseo, etc.); a todo ello se le agrega la altísima competencia y la gran calidad de los intérpretes competentes; por si esto fuese poco, el cantante se enfrenta a un espinoso estado actual de poca demanda, pocos recursos y economía en crisis, además de crisis de valores, ya sea éticos, estéticos y de toda índole.

De lo anterior y traduciéndolo en otras palabras, el cantante en la actualidad debe ofrecer muy alta calidad y saber que cuenta con muchas dificultades para poderse desarrollar en el campo profesional.

Si el cantante cuenta con una vocación verdadera, entonces, - a pesar de todos los obstáculos que se encuentren en su camino -, podrá ser el valioso intérprete de un arte genuino y rico en espiritualidad y valores.

¿Cuál será entonces la tarea de un cantante?

Sabiendo que el canto es un don de Dios, el cantante se entregará a la afanosa, pero noble tarea de mediar entre el compositor y el espectador dentro de un intrincado engranaje que tendrá como finalidad la expresión de una verdad, un sentimiento, una idea ó una situación, teniendo como recursos su voz, su técnica, sus conocimientos, sus nobles sentimientos, su corazón, su cerebro, su empeño, su actitud recreativa<sup>5</sup>, su buena disposición y su espiritualidad.

Durante su formación un cantante se pregunta continuamente si está aplicando la técnica correcta y si existen varias escuelas buenas ó solo una.

La respuesta es: sí existen varias escuelas, existen casi tantas como países ó lugares existen en el mundo. Existen tres escuelas principales de canto: la italiana, la francesa y la alemana.

La italiana emplea un sonido *aperto ma coperto*<sup>6</sup>, un sonido brillante, franco, bien timbrado y con excelente proyección.

La escuela francesa logra intérpretes con sonidos un poco menos brillantes en comparación con los de la escuela italiana, con adornos característicos – por ejemplo el famoso trino francés<sup>7</sup> - sin portamentos y con un sentido estético refinado y depurado que deviene en un gusto por la elegancia. Frecuentemente, el sonido que logra la escuela francesa de canto, es un sonido menos potente que el italiano, pero que logra un hermoso vibrato, sobre todo en los sobreagudos.

De lo anterior se infiere que la escuela francesa trabaja un poco menos con los resonadores y desarrolla, en contraposición, un agudo y elegante sentido estético del sonido y de la interpretación.

---

<sup>4</sup> **Cultura fonográfica:** tener un amplio conocimiento de los grandes cantantes del pasado y del presente en todo tipo de grabaciones: acetatos, open reel, cassettes, discos compactos, DVD's, televisión, comunicación a distancia (incluyendo el internet, páginas Web, etc.), videos, etc.

<sup>5</sup> **Actitud recreativa:** Se dice de un intérprete que es recreativo, ya que se considera que el compositor es el creativo. Aunque en casos verdaderamente brillantes es válido hablar de la creatividad de un intérprete.

<sup>6</sup> **Aperto ma coperto:** abierto pero cubierto. Un equilibrio ó estado intermedio del sonido que es brillante, a la vez redondo y con color hermoso.

<sup>7</sup> **Trino Francés:** tipo especial de trino que presenta varios acentos durante el desarrollo del mismo.

La escuela alemana utiliza un tipo de apoyo especial y característico de origen diafragmático-abdominal que logra ensanchar con gran amplitud el sonido traduciéndolo en una descomunal intensidad (o potencia), ello en detrimento de la belleza del sonido y del vibrato. Las voces que emanan de la escuela alemana son metálicas, con una vastísima potencia, de gran *squillo*<sup>8</sup>, con un empeño en utilizar el mayor número de resonadores posibles y con nulo ó escaso vibrato. En contrapartida, el cantante de escuela alemana desarrolla una gran pureza de sonido.

¿Cómo saber entonces si se está utilizando una buena técnica?

Cuando se trabaja con relajación, con facilidad, con comodidad y el sonido emitido es bello, se proyecta ampliamente, se sustenta en una respiración que facilita la interpretación de largas frases y el empleo de una amplia gama de matices con poco o nulo esfuerzo, entonces se debe tener la seguridad que la técnica que se emplea es la correcta.

Las diversas escuelas son posibilidades, perspectivas con las cuales el cantante puede aliarse, teniendo siempre en cuenta qué es lo que busca ó quiere lograr como resultado. De igual manera, el artista lírico debe estar siempre conciente de sus facultades, sus limitaciones, su temperamento, su conformación física, etc., todo ello con el fin de poder realizar una buena elección.

Es de suprema importancia que el cantante posea una salud física y emocional a toda prueba.

En el momento en que un cantante se sienta incómodo al cantar y / ó que cante con dificultad, o que se fatigue rápidamente, deberá reflexionar sobre su técnica, la elección de su repertorio y sus emociones y estados anímicos. Es imposible realizar una labor ardua y constante cuando la mayor parte del tiempo se está enfermo. Para evitar esto, el cantante debe alimentarse sanamente, es decir, no abusar en cuanto a la cantidad<sup>9</sup> de la ingestión de los alimentos, no abusar en la ingestión de grasas – sobre todo las de origen animal, como la manteca –y no ingerir irritantes como el chile. Para estar mucho mejor informado de esto, el cantante debe consultar con un médico especializado como un Variatra<sup>10</sup> ó un Nutriólogo.

También es imperiosamente necesario para el cantante el practicar metódicamente algún deporte ó realizar periódicamente un ejercicio, con el fin de fortalecer su salud física y mantenerse en forma, ya que resulta desagradable a la vista un cantante con obesidad mórbida<sup>11</sup> que con dificultad logra moverse y que además, por su misma gordura, tiene múltiples problemas de salud.

El mejor deporte a practicar para un cantante es la natación. La natación ayuda a la buena respiración y a la tonificación de los músculos.

Por otro lado, la salud emocional es crucial en la salud integral del individuo: en recientes estudios realizados por especialistas acerca de la salud física, se ha

---

<sup>8</sup> *Squillo*: del italiano: sonido, toque. Se entiende por squillo en un cantante, la pureza de sonido, misma que se traduce en potencia, en una gran potencia. Las voces que más squillo tienen son las voces Heroicas ó wagnerianas. Muchos de los cantantes heroicos son de origen noruego, finés ó danés.

<sup>9</sup> Cuando se abusa en la ingestión en cuanto a la cantidad de los alimentos y se tienen problemas hiales, las cuerdas vocales pueden literalmente quemarse con los jugos gástricos y la regurgitación.

<sup>10</sup> **Variatra**: Médico especializado en el control del peso corporal del individuo.

<sup>11</sup> **Obesidad Mórbida**: tipo de extremo de obesidad y que ocasiona graves daños a la salud, como hipertensión arterial, problemas cardiovasculares, Diabetes Mellitus, etc.

encontrado y demostrado que las emociones bien tratadas por el individuo derivan también en buena salud física.<sup>12</sup>

En éste contexto, he experimentado en carne propia que el *autocontrol de las emociones* y la **conciencia** que se tenga de ellas son claves fundamentales para conservar un equilibrio anímico y físico en la integridad personal. Por consiguiente, las emociones de energía degradante como lo son la ira, la tristeza, la melancolía, la depresión, la angustia y estados anímicos similares, pueden provocar no sólo el mal funcionamiento de los órganos encargados de la fonación, sino la total ausencia de ella, lo que significa que el cantante no sólo se vea imposibilitado para cantar, sino para hablar.

En lo que corresponde a los diversos géneros que el cantante aborda, tenemos que en el **Lied**, al cantante le está permitido únicamente expresarse facialmente, es decir que el cantante de Lied no deberá moverse de la curvatura del piano y no realizará movimientos en sus brazos y manos – a no ser que éstos sean muy sutiles - ; únicamente podrá expresarse mediante su rostro, principalmente en los ojos y la expresión deberá concentrarse en la voz y en la música. Lo mismo ocurre en el **Oratorio**, nobilísimo género en el cual la finalidad es loar la Gloria de Dios; de tal manera que el cantante únicamente se expresará mediante el rostro y se concentrará en la música, sobre todo en la espiritualidad que de ella emana.

Por lo que se refiere a las **Arias de Concierto**, deberá tomarse en cuenta que muchas de ellas se escribieron para ser insertadas en una ópera, de modo que el cantante, insertando éste tipo especial de aria **en un recital ó concierto**, podrá expresarse corporalmente con rostro, brazos, manos, incluso podrá realizar movimientos de la cintura, etc., todo ello sin excederse de unos cuantos centímetros en la traslación de su organismo con respecto a la curvatura del piano. Si el Aria de Concierto se inserta dentro de una ópera, se podrán realizar cuantos movimientos y cuanta expresión corporal se permita ó se pueda llevar a cabo en un teatro.

Las **Canciones De Concierto** pueden ser interpretadas en el mismo marco con el que se delimitan las posibilidades de expresión en un **Aria de Concierto** cuando son cantadas dentro de un recital ó concierto.

Las **Arias de Ópera** interpretadas en un recital ó concierto podrán tener la misma libertad y la misma limitación que tienen las Arias y las Canciones de Concierto dentro de un recital ó concierto, mientras que si se interpretan en una ópera podrán tener la libertad de expresión que la creatividad, la imaginación y las limitaciones humanas físicas y de espacio ambiental impongan y / o propongan. Es decir, podrán tener toda la libertad de movimiento que plantee el director de escena y el cantante mismo (en algunos casos).

---

<sup>12</sup> Son recomendables las siguientes lecturas y estudios:

**GARDNER, H.**, *Inteligencias múltiples: La teoría y la práctica*, Paidós, Barcelona, 1995.

**GOLEMAN, D.**, *La Inteligencia Emocional*; Ed. Vergara, 1995.

**PUGLIESE, HI. P.**, *¿Las emociones enferman? ó El Poder de las Emociones*, ; Cuidador Psiquiátrico, 2001.,

<http://w.w.w.cuidadorpsiquiátrico.com/articulos/poder-iris.html>

<http://w.w.w.geocities.com/palafox79/páginas5.html>

Es preciso tomar en consideración que durante la interpretación deberá ser de importancia trascendental el **género y el estilo** que se esté abordando. En otras palabras, no es lo mismo interpretar pasionalmente un aria de oratorio (interpretación aberrante), que interpretar con pasión un aria de ópera italiana romanticista (interpretación correcta). De la misma manera, mientras que es correcto cantar con emociones fuertes y exuberantes un aria de ópera *italiana* romanticista, es incorrecto hacer lo propio con un aria de ópera *alemana* romanticista, lo que se traduce en que para lograr una buena interpretación emocional es necesario analizar el género, la estética y el estilo.

De nueva cuenta, la estética alemana y la francesa son mucho más contenidas que la italiana y, a su vez, el oratorio y el Lied son mucho más contenidos que la ópera.

Una pasional interpretación en Suor Angelica es correcta, mientras que Pamina deberá cantarse con el contenido equilibrio clásico (dieciochesco<sup>13</sup>) austriaco mozartiano, aunque en ambas arias las heroínas respectivas canten con dolor a la muerte.

Así, mientras en algunos géneros y casos de las escuelas italiana, española y mexicana – por mencionar sólo algunas – está permitido cantar con portamentos y glissandos<sup>14</sup>, por el contrario en las escuelas alemana y francesa queda estrictamente prohibido ejecutar esos giros en la voz.

Un cantante que ha realizado un buen desempeño durante su trayectoria en los escenarios y que además posea una bien cimentada formación académica tendrá la obligación de transmitir a las nuevas generaciones su experiencia y su técnica esencialmente. De igual manera, será necesario que para lograr una formación ecléctica, el maestro de canto induzca en sus alumnos un sentido ético y estético de primer orden. Que fomente su imaginación y su creatividad y que haga evidente la importancia que tiene el hecho de que el alumno respete siempre al arte, que siempre esté conciente de las dificultades que entraña una obra y que al mismo tiempo esté conciente de las facultades con que cuenta para poder interpretarla.

Un libro escrito por un *buen maestro de canto* es siempre útil en el arte lírico.

Cuando se prepara un recital en el que se interpretarán obras de diversos géneros y estilos, como es el caso del recital que se ha analizado en ésta obra, será necesaria una preparación profunda en la que los estudios iniciales se encaminen a concienciar el mejor funcionamiento de los órganos corporales involucrados en la parte fisiológica del canto así como las sensaciones que se tienen al emitir la voz, esta preparación puede llevar muchos meses e incluso años, dependiendo de la dificultad de las obras, del registro y de la potencia que se emplearán y de la manera en que las piezas se sucedan unas a otras. A ello le sobreviene un amplio período pragmático. Durante éstas dos primeras fases preparatorias, el cantante **deberá medir** – o para expresarlo de otra forma – **el cantante analizará fríamente y sin emoción alguna, los textos a profundidad, las frases musicales, las respiraciones** así como también indagará

---

<sup>13</sup> **Deciochesco:** referente al Siglo XVIII.

<sup>14</sup> **Portamentos y glissandos:** giros en la voz en los que se desliza el sonido pasando por intervalos microtonales y sin interrumpirlos. Pueden realizarse hacia un registro más agudo ó hacia uno más grave. En la música popular y en la folklórica se utilizan con frecuencia, mientras que se considera de mal gusto y fuera de estilo hacer portamentos y glissandos – conocidos en lenguaje coloquial como “columpios” – en música elegante y elitista.

sobre sus límites personales en cuanto a potencia y matices. Todo esto deberá ser concientizado por el cantante.

Una vez que éstas dos primeras fases de preparación estén dominadas, podrá accederse al proceso de **automatización** mediante la repetición continua y metódica del repertorio: ¡aún no ha hecho acto de presencia la emoción!. Acto seguido deberá practicarse el repertorio en el orden en que se cantará ante el público, y solo entonces, cuando el cantante se sienta libre de la preocupación de los detalles técnicos podrá entonces cómoda y relajadamente comenzar a practicar la expresión corporal y podrá así, proyectar las emociones implicadas.

*Todos los problemas musicales y técnicos deberán ser resueltos en su totalidad antes de comenzar la práctica de la expresión corporal y la expresión anímica a plena voz.*<sup>15</sup>

***Resulta contraproducente para el artista comenzar a practicar emociones fuertes cuando aún no hay suficiente práctica técnica. En éstos casos pueden ocurrir lesiones graves en la voz, en los peores casos se ocasionan daños irreversibles en la voz.***

Es aconsejable para el cantante que practique su recital en el lugar donde finalmente expondrá su arte al público y que se vista con la ropa con que se dejará ver durante su presentación.

El cantante de hoy está sometido a un stress altísimo, pero al mismo tiempo cuenta con ayuda técnica como la computadora, el internet, páginas web, discos compactos, dvds, etc.

Es de suma importancia que el cantante actual esté muy bien preparado a fin de que pueda abordar un vasto repertorio con muy buena calidad y en un lapso breve de tiempo.

En ésta época, donde la humanidad queda expuesta a un bombardeo continuo de consumo, de violencia, de intensas necesidades económicas, poca demanda artística, mucha oferta y gran competencia a buen nivel artístico, crisis económicas, crisis de valores, etc., resulta imperiosa la necesidad de que el ser humano posea una firme y bien cimentada escala de valores de todo tipo. ¿Por qué? La razón es que mientras los valores no se consoliden, el arte comercial hueco, esto es, sin ideas y sin principios de ningún tipo invadirá a la humanidad y ésta época de crisis permanecerá así durante mucho tiempo.

En la introducción dejé un bosquejo acerca de mi preocupación – y no sólo mía sino la preocupación que también experimentan grandes personalidades del arte – acerca de la crisis artística actual. ¿Dónde se origina ésta gran crisis?

Desde la primera guerra mundial con los dadaístas y bajo el lema “Kunst ist tot”<sup>16</sup> queda esgrimida la idea del que el arte actual está muerto; de que no existe.

Estoy plenamente convencida de que el arte actual vive una profunda crisis. El nihilista<sup>17</sup> arte contemporáneo (con algunas excepciones) se ha tornado elitista y muchas veces ésa élite a la que va dirigido no lo entiende ni le agrada: Muchas veces

---

<sup>15</sup> **A plena voz:** a plena voz (del it.), es decir con plenitud vocal.

<sup>16</sup> Consultar Introducción.

<sup>17</sup> **Nihilista:** Filosofía en la que se niega todo valor. Uno de los exponentes más grandes de éste tipo de filosofía es Friedrich Nietzsche.

el público de la élite asiste a un concierto, a una ópera o compra un cuadro que no le gusta y que no comprende y que sin embargo está catalogado comercialmente como arte de alto nivel. Así, una obra de escaso valor artístico, pero de gran valor económico será el objetivo de consumo de la élite **snob**.<sup>18</sup>

¿En qué perspectiva se encuentra entonces el arte contemporáneo y en que disyuntiva se encontrará el arte del futuro?

En verdad ésta es una pregunta que inquieta al artista y al público.

Para dar una respuesta con buen fundamento, es necesario estar conciente de las dos guerras mundiales que ensangrentaron al orbe terráqueo durante el siglo XX y lo sumieron en profundas crisis económicas, depresiones, hambre, falta de oportunidades, de trabajo, enfermedades, muerte, etc. La fuerte repercusión de todo ello nos sigue afectando en innumerables campos, incluyendo al arte.

Cuando los dadaístas afirmaron que el arte estaba muerto, ocurrió entonces paralelamente, la primera guerra mundial trayendo consigo una estela de desastrosas secuelas en todos los ámbitos mundiales. La afirmación "Kunst ist tot" se gestó con la filosofía nihilista y racista de Friedrich Nietzsche<sup>19</sup>, misma que sirvió de sustento a la ideología de Adolf Hitler y que desencadenó finalmente la Segunda Guerra Mundial.

El arte de las dos primeras guerras mundiales refleja la angustia, desesperación y la crisis de todo lo existente por entonces. Aún hoy vivimos los desgarradores estragos que ocasionaron estos desastres. Por la misma razón el arte de hoy es un arte en crisis. Por ende, el origen de la crisis artística actual puede rastrearse en los catastróficos acontecimientos que revistieron al siglo XX.

Particularmente yo no pienso que esté muerto o acabado el arte contemporáneo, antes bien me inclino a cavilar que *el esplendor del arte resuscitará a la par que lo haga el progreso holístico de la humanidad*.

Reflexionando sobre el futuro que le espera al arte, es importante saber lo que piensa al respecto el connotado compositor contemporáneo Karlheinz Stockhausen durante una entrevista:<sup>20</sup>

**“¿Qué opina usted de la evolución de las estructuras musicales? Siempre ha habido una cierta organización del material musical. ¿Cuál ha sido su evolución? ¿En qué estado se halla actualmente?”**

*“Dice usted acertadamente: siempre ha habido una cierta organización. El hombre que hace música aporta su personalidad propia al interior del material sonoro. Cuanto más elevado es su nivel de conciencia, más reflejará su música lo que piensa y siente. Entre las músicas primitivas conocemos música india, persa o china de una estructura altamente desarrollada y, paralelamente a lo que he dicho de los orígenes de la humanidad, podemos decir que estas elevadas culturas musicales primitivas también se han debilitado. El hombre ha perdido incluso en gran parte lo que conocía anteriormente. Esto corresponde totalmente a lo que describe el libro sobre Urantia,*

---

<sup>18</sup> **Snob**: Persona que consume arte de escasa ó nula formación estética y de grandes recursos económicos que siempre busca guardar las apariencias.

<sup>19</sup> Se recomienda leer

**XIRAU, R.**, *Introducción a la historia de la Filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995. Cuarta Parte, Capítulo II, “Nietzsche o de la nostalgia del paraíso perdido” p.p. 331-336.

<sup>20</sup> **ALBET, M.**, *La música contemporánea*, Barcelona, España, 1973. p.p. 14-19, 23, 27, 35.

a saber, que los hombres han perdido su alto grado de cultura musical como consecuencia de una terrible catástrofe espiritual.”

“Usted sabe que en Europa, especialmente después del Renacimiento, las facultades puramente intelectuales se han vuelto cada vez más importantes, y al final lo han sido tanto que las capacidades síquicas, y lo que actualmente llamamos las facultades sobrenaturales (la telepatía, todo cuanto se llama caracteres “psi”, la transmisión de pensamiento, la comunicación sin palabras, es decir, a través de vibraciones), todo ello no se ha tenido en cuenta. El hecho intelectual era tan importante que, naturalmente, la música lo reflejaba también.”

“Y cuando usted habla de estructuras, tengo que preguntarle ¿Qué estructuras? ¿Se trata de las estructuras de la Naturaleza, de los caracteres “psi”, como acabo de decir, o bien se trata de las estructuras mentales, es decir, de aquellas que reflejan las posibilidades de nuestro cerebro?”

“Actualmente, hemos ido tan lejos que mucha gente, a la que hay que tomar en serio, tiene grandes esperanzas en lo que se llama música de los ordenadores: el hombre ha construido una máquina de pensar que puede incluso, como se dice a menudo, pensar más de prisa y establecer cadenas lógicas más complejas que el cerebro humano; ahora puede también componer estructuras musicales. El resultado será una música que reproducirá las capacidades intelectuales, pero no las facultades intuitivas.<sup>21</sup> Es pues, totalmente necesario determinar qué se entiende por estructura.”

“Hay también estructuras que provienen de la **intuición**, hace un rato hemos hablado de lo que yo llamo **música intuitiva**. Un buen ejemplo de ella lo constituye la obra titulado CEYLON. Hay muy pocas indicaciones en la partitura; en cambio, tenemos marcado el ritmo. Hay fragmentos para los que solamente se da un reducido texto. Debemos ponernos de acuerdo los unos con los otros para que a través de nuestra común interpretación, nazca, de forma intuitiva, una música nueva, que nunca se haya interpretado.”

“El objetivo consiste en dejar a un lado, en la medida de lo posible, todo lo que conocíamos. Son estructuras totalmente distintas. **Creo que es absolutamente imposible evitar las estructuras.** Pero es importante saber quién hace la música. Por ejemplo, si vamos a África a buscar un músico, tendremos una estructura que se ha desarrollado allí de una manera convencional desde hace mucho tiempo y que se ha fijado de modo determinado, y casi siempre, la música emanará de aquella estructura convencional.”

**“¿Cómo se ha introducido la música “pop” en la música del siglo XX? ¿Cuál es su significado y su función?”**

“La música “pop” es ante todo una reacción de la generación joven a dos fenómenos: uno es la música ligera europea, los éxitos de los años treinta, cuarenta y cincuenta, (siglo XX) que todavía oímos por la radio; el otro es la música de jazz americana, una mezcla de música de iglesia y de música popular europea para instrumentos de viento (por ejemplo las bandas de música folklórica bávara y las bandas inglesas del Ejército de Salvación) y del folklore africano. Es una mezcla muy interesante. La armonización y los instrumentos son en gran parte europeos, incluso en el estilo New

---

<sup>21</sup> **Facultades intuitivas:** se derivan de la intuición. Intuición es un estado de **preconciencia**; en este estado, el uso de la información se realiza de manera inconciente, según Karl Gustav JUNG.

Orleáns original: clarinetes, piano, trompeta, batería; pero una batería europea utilizada con unos caracteres rítmicos primarios, como la forma sincopada acentuada, que proviene de la tradición negra.”

“Reacción, por tanto, de la música “pop”, que se formó al principio en Gran Bretaña, contra o sobre estas dos corrientes. La música “pop” intentó en principio incorporar las posibilidades técnicas que había difundido la música nueva, llamada de vanguardia, o sea la electrónica, la técnica de los amplificadores, del micrófono, de la formación de sonidos sintéticos.”

“En lo que respecta a la melodía, los primeros grupos británicos se inspiraron en los materiales de principios del Renacimiento e incluso de la Edad Media, cosa muy poco habitual en Europa en aquella época.

Se sirvieron de sistemas de medición asimétricos y de modos eclesiásticos que no corresponden al sistema simple de modos mayor o menor. Fue como un soplo de aire fresco. En cuanto a los textos, a veces eran críticos, a veces bastante libres. La revalorización del conflicto generacional también ha aportado un nuevo espíritu y sobre todo ha suprimido muchos sentimentalismos. Estos son sus aspectos positivos.”

“Sin embargo ha habido una influencia muy lamentable en la música “pop”. Tal como yo lo veo, y como a menudo lo he expresado, es uniformadora. Y en el mundo actual creo que no hay nada peor que la uniformidad. La humanidad se está convirtiendo en una uniformidad; y este es un estadio casi conseguido. En estos momentos, a todos nos concierne la guerra de Oriente Medio o cualquier problema que surja en no importa qué parte del mundo. Nos hemos convertido en una familia. El turismo y los intercambios aceleran este proceso. Haría falta un movimiento contrario o un movimiento paralelo que sostuviera una formación totalmente individual, no uniformadora. Seguramente se producirá muy pronto como reacción contra este horrible proceso de uniformidad en virtud del cual todo el mundo debería hablar – y mal por otra parte – la misma lengua, llevar el mismo peinado, los mismos vestidos, ver los mismo programas de televisión, oír la misma música “pop”, o sea, es lamentable para la humanidad. Porque lo más hermoso de esta Tierra y del Universo entero ha sido siempre la diversidad, la individualidad, lo UNICO. Por todo ello, me sentiría muy contento si sólo se tratara de un estado intermedio. Sin duda alguna, es muy hermoso que la juventud del mundo se comprenda, esté donde esté. Es un factor positivo; pero sería deseable una próxima etapa que hiciera nacer estilos individuales muy diversos, para que se abriera un futuro más digno para el hombre.”

### **¿Cuál es la misión más importante de la música?**

“Lo esencial, creo yo, es que la música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre, a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, no sólo a través de sus oídos y, puede hacerlo vibrar.

**Es el medio más importante para poner al hombre en contacto con su Creador.**

Esto es lo que, a mi entender, han olvidado la mayoría de las personas, o no quieren admitirlo. Pero estoy íntimamente convencido de ello y creo que debe decirse.

Según **CHARLES LALO**<sup>22</sup>, en su "Ley de los Tres Estados Estéticos", el desarrollo de la música experimenta tres períodos:

1. Período Pre-Clásico.
2. Período Clásico.
3. Período Post-Clásico.

El **Período Pre-Clásico** es un estado primigenio en el cual no hay sustancia ni orden, hay impureza, mezcla y existe poca visión de la técnica.

Durante éste estadio de la música existen la confusión y el caos y se busca una técnica.

El **Período Clásico** se caracteriza por una técnica desarrollada, por el dominio absoluto de la misma, por el carácter equilibrado y fecundo, por el poder educativo emanado, es decir, por ser un arte ético; se caracteriza, así mismo, por establecer sus nuevas normas, por no revelarse ante la etapa anterior: por la armonía que impera durante ésta etapa.

El **Período Post-Clásico** se caracteriza por ser un período decadente, por criticar crudamente a la etapa anterior. Se caracteriza por su rebeldía, por su rechazo a lo clásico; es una etapa enfermiza que debe ser superada.

Al Período Post-clásico continúa un Período Decadente que *ya no se opone, sino que olvida*, en el que se crea a voluntad, se deja llevar por fantasía personal. No hay ética y cada artista crea su propia tendencia, de modo que existe el individualismo. Esta etapa constituye la entrada al caos. Del caos la humanidad artística busca el orden, una técnica y una nueva forma de ver y crear arte. De ésta manera, al Período Post-Clásico sucede paulatina y casi imperceptiblemente, un *nuevo Período Pre-Clásico*.

Esta es para Lalo una secuencia de ciclos que se repite.

Así, nos encontramos en estos momentos en un período decadente, al que seguramente sucederá una etapa primigenia que a su vez derivará en un esplendoroso Período Clásico; al cual que sobrevendrá un Período Post-clásico con una nueva búsqueda y así sucesivamente.

***¡Preparémonos ética y técnicamente para un nuevo período de esplendor artístico!***

---

<sup>22</sup> LALO, Ch., *Estética musical científica*, Madrid, 1927.

*Un artista es resultado de la interacción de circunstancias históricas, sociales, políticas, económicas, científicas, tecnológicas, filosóficas, culturales y espirituales. Cuenta con una sólida preparación y tiene como labor principal contribuir al engrandecimiento del espíritu y al desarrollo de la humanidad, llevando como herramienta principal de trabajo un lenguaje rico en expresión y en medios de difusión.*

*Luz María Butrón,*

*Marzo 21, 2005.*

## **BIBLIOGRAFÍA**

**ABBIATI, F.** *Storia della Musica*, Traducción al español por Baltasar Samper, UTEHA, México, 1959. Vols. III, IV y V.

**ABRAHAM, G.**, *A Hundred Years of Music*, New York, Knopf, 1938.

**ALBET, M.**, *La música contemporánea*, Barcelona, España, 1973.

**ANDERSON, E.**, *The letters of Mozart and his Family: Mozart to Constance, october 8-9, 1791.*, ed. & trans. Emily Anderson, 2<sup>nd</sup> Ed. P. 969.

**BALDINI G.**, *Abitare la battaglia*, Garzanti- 1970 e ristampe.

**BATTA, A.**, *OPERA, Compositores-Obras-Intérpretes.*, Könnemann Verlagsgesellschaft, Köln, 2000.

**BENAHAN, D.**, *Reynaldo Hahn: su vida y su obra*. Caracas, 1973.

**BUDEN, J.**, *The operas of Verdi*, Cassell Ltd, London 1981., ed. Italiana a cura di G. Vinay, Edizioni di Torino, 1988.

**CARNER, M.**, *PUCCINI*, Ed. Vergara, J., Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1987. Argentina, ISBN 950-15-0642-8. Título original: Puccini, Edición original: Duckworth, Traducción Ariel Bignami.

**CAVARRETUTA, G.** *Verdi: il genio, la vita, le opere*, Ed. Boccone del povero, Palermo, 1899.

**CHAILLEY, J.**, *The Magic Flute, Masonic Opera*. Translated by Herbert Weinstock. New York: Alfred A. Knopf, 1971.

**CORTE A., DELLA**, *Antología della storia della musica*, V.I, Torino, 1929

**DESCARTES, R.** *Discurso del Método* (Introducción, traducción y notas de J. Pérez Ballestar), Barcelona, 1953.

**DINI, J., Y SÁENZ**, *Mozart, Cartas*, MuchniK Editores, 1986.

**ECKELMAYER, J. A.**, *The cultural context of Mozart's Magic Flute: Social, aesthetical, philosophical.*, V. I., Lewiston, N. Y., E. Mellen, 1991.

**FRACCAROLI, A.**, *La vita di Giacomo Puccini*. Milan, Ricordi, 1925.

- FUBINI, E.** *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 1996.
- GAMMOND, P.**, *OPERA, The Illustrated Encyclopedia of Opera*, Crescent Books, New York, 1979.
- GARDNER, H.**, *Inteligencias múltiples: La teoría y la práctica*, Paidós, Barcelona, 1995.
- GÉRARD, M.**, *Reynaldo Hahn, Délégation a l' Action Artistique de la Ville de París*, 1996.
- GISOTTI, V.**, *Schiller e il melodramma di Verdi*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.
- GOLEMAN, D.**, *La Inteligencia Emocional*; Ed. Vergara, 1995.
- GRASBERGER, F.**, *Der Strom der Töne trug mich fort: die Welt um Richard Strauss in Briefen* (Tutuzing, 1967).
- GROUT, B. J.**, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press, New York, one-volume edition, second printing, 1951.
- HAHN, R.**, „L' oreille au guet“, Gallimard, Paris, 1937.
- HANTSCH, H.**, *Die Entwicklung Österreich-Ungarns zur Gross-macht*, Friburg, 1933.
- HIRSCHBERGER, J.** *Historia de la filosofía* (vol. II), Barcelona, 1963.
- JASSO VILLAZUL, R.**, *La Música para piano de Carlos Jiménez Mabarak*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- JAUMANDREAU, M.**, *Mozart por él mismo*, 1965.
- KIRCHER, A.**, *Misurgia Universalis*, Roma, 1650.
- KRETZSCHMAR, H.**, *Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs*, JMP XI, 1904.
- LAIN, P, y LÓPEZ PIÑERO, J.**, *Panorama histórico de la ciencia moderna*, Madrid, 1963.
- LALO, Ch.**, *Estética musical científica*, Madrid, 1927.
- LANDON, H. C.**, Robbins, *Mozart: The Golden Years, 1781-1791.*, New York: Shirmer Books, 1989.
- LANDON, H. C.**, *1791: Mozart' s Last Year*. New York: Thames & Hudson, Inc., 1988.

**LANGLOIS, F.**, *Reynaldo Hahn*, Editions Salabert, 1997.

**MALMSTRÖM, D.**, *Introducción a la música mexicana del siglo XX; título original: Introduction to Twentieth Century Mexican Music*, impreso en Suecia por The Institute of Musicology, Uppsala University, 1974; F. C. E.; México, primera reimpresión, 1993.

**MARCHAN FIZ, S.**, *SUMMA ARTIS, Tomo XXXVIII*, Ed. Espasa Calpe, España.

**MARIAS, J.**, *Historia de la Filosofía*, Madrid.

**MARTÍ y SABAT, J., DELEITO PIÑUELA, J.**, *Historia Universal, Novísimo Estudio de la Humanidad*, Ed. Instituto Gallach de L. y Ed. Barcelona, 1934.

**MAZZINI G.**, *Filosofía della musica*, ed. a cargo de Marcello de Angelis, Florencia, Guaraldi, 1977.

**MILA, M.**, *Verdi*, Rizzoli, Milano- 2000.

**MIOLI, P.**, *Verdi, tutti i libretti d' opera*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma-1996 e ristampe.

**MORENO RIVAS, Y.**, *Rostros del Nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación*, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, ISBN 968-36-45569, México, 1995.

**NEEF S.**, *Deutsche Oper im 20 Jahrhundert 1949-1989.*, R. D. A. Berlín; Berna 1992.

**OBERDORFER A.**, **VERDI** *Autobiographie à travers la correspondance*, Traduit de l'italien par Sibylle Zavriew ; Centre national des Lettres, 1984 .

**PAYRÓ, J. E.**, *Arte Rama*, Tomo VII, Fratelli Editori, S. R. L., Milán Italia, 1961.

**RICE, J. A.**, *The Classic Era: From the 1740' s to the end of the 18<sup>th</sup> century: "Vienna under Joseph II and Leopold II"*; ed. Neal Zaslaw. Man and Music Series. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989.

**RIGAULT, J. L.**, *Les mélodies de Duparc, Autour de la mélodie française*, Rouen, 1987.

**RONCAGLIA, G.**, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, G. C., Sansoni, 1940.

**ROSEN, CH.**, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.

**ROUSSEAU, J. J.**, *Essai sur l'origine des langues*, XII, 1968.

**SALDIVAR, G.**, *Historia de la Música en México*, Etapas Precortesiana y Colonial, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934.

**SCHOPENHAUER, A.**, *Il mondo como volontà e rappresentazione*, vol. II, p. 548. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. It., de De Lorenzo, Bari, Laterza, 1928-1930.

**SCHOPENHAUER, A.**, *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación. Antología*, ed. a cargo de José Francisco Ivars, Barcelona, Eds. Liberales-Labor. Barcelona, Orbis (Historia del Pensamiento, 70 y 71)., 1975.

**SCHÖNBERG, A.**, *Stille e Idea*, Milan, Rusconi e Paolazzi, 1960.

**SCHUH, W.**, *Richard Strauss: Jugend und Meisterjahre: Lebenschronik 1864-98*, Zurich, 1976.

**SPECHT, R.**, *Giacomo Puccini*. Berlin-Schöneberg, M. Hesse, [1931]. English translation: New York, Knopf, 1933.

**SPECHT, R.**, *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig, P. Tal., 1921.

**SOSA, O.**, *Dos Siglos de Ópera en México*, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Primera Edición, 1988. 2 Vols.

**STRICKER, R.**, *Henri Duparc et ses mélodies*, Conservatoire National de Musique, Paris, 1961.

**STRICKER, R.**, *Les mélodies de Duparc*, Arles, 1996.

**TOYE, F.**, *Giuseppe Verdi*, London, W. Heinemann; New York, Knopf, 1931.

**XIRAU, R.**, *Introducción a la historia de la Filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

## Referencias en PARTITURAS

NOEL FINLEY, L., *Twenty –One Concert Arias for Soprano*, Ed. Schirmer, Inc., 1967.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

DUPARC, H., *Les biographies*,

[www.radiofrance.fr](http://www.radiofrance.fr)

[www.musicologie.org](http://www.musicologie.org)

ENDREZE, A., *American Baritone, 1893-1975.*,

[www.cantabile-subito.de/baritones](http://www.cantabile-subito.de/baritones)

GRAHAM, S., *La Belle Époque – Lieder*,

[www.rondomagazin.de](http://www.rondomagazin.de)

HAHN, R., *Recordings*,

[www.cantabile-subito.de/baritones](http://www.cantabile-subito.de/baritones)

HAHN R., *Hahn Reynaldo, 1874-1947*

[www.musicologie.org](http://www.musicologie.org)

HÄNDEL, G. F.: *Joshua* – libretto, words by Thomas Morell,

*Karadar Bertoldi Ensemble – Studio Informático Anesin - .*,

[www.karadar.com/Librettos/handel\\_JOSHUA.html](http://www.karadar.com/Librettos/handel_JOSHUA.html)

PUGLIESE, HI. P., *¿Las emociones enferman? ó El Poder de las Emociones*, ; Cuidador Psiquiátrico, 2001.,

<http://w.w.w.cuidadorpsiquiátrico.com/articulos/poder-iris.html>

<http://w.w.w.geocities.com/palafox79/páginas5.html>

TOUREL, J., *Biographies*,

[www.maurice-abravanel.com](http://www.maurice-abravanel.com)

## HEMEROGRAFÍA

ALCARAZ, J. A., *Carlos Jiménez Mabarak: 1916-1994*, PROCESO, vol. I, No. 923 II / VII / 94.

ARAIZA, A., *Consideraciones acerca de la ópera "Misa de seis" de Jiménez Mabarak*, Boletín XELA, Vol. XI, No. 540, jul. 9, México, 1962.

BEYDTS, L., « *Mon souvenir de REYNALDO HAHN* » 1 'Opéra de Paris » (programme au...), Numéro VI, 1958,

CARNER, M., *"The exotic element in Puccini"* MQ XXII (1936).

CASTELLANOS, P., *Aspectos del nacionalismo musical mexicano, Heterofonía, Vol. I, No. 4, México, 1969.*

GATTI, G. M., *"The Works of Giacomo Puccini"* MQ XIV (1828) 16-34.

LAUGIER, C., *"El Monitor", México, diciembre 13, 1886.*

RAMÍREZ, L. E., *Mabarak: la franqueza, algo ignorado en México* (Entrevista); LA JORNADA 25 / I / 94.

TOYE, F., *"Verdi"*, PMA LVI (1929-30).

## DISCOGRAFÍA Y FONOGRAFÍA

BATTLE, K., *Grace*, Cond. R. Sadin.

CALLAS, MARIA; *Puccini & Bellini Arias*, EMI Classics. EMI Records Ltd, Hayes Middlesex England, 1954 Philharmonia Orchestra, TULLIO SERAFIN, Dir.

DE LOS ANGELES, V., *The Fabulous Victoria de los Ángeles*, EMI Records., 15 February, 1994.

DUPARC, H., *Mélodies*, AUDIVIS VALOIS, France, 1993.

FLEMING, R., *Renée Fleming, Schubert Lieder*, Ch. Eschenbach, DECCA Recs., London, 1997

FRENI, MIRELLA, *OPERNARIEN*, EMI Studio, DRM, CDM 7 631102, 1964, 1966, 1967.

GRAHAM, S., *La Belle Époque – The Songs of Reynaldo Hahn*, SONY Records.

HAHN, R., *Featuring composer, conductor and singer R. Hahn.*, MALIBRAN Records. 1922-1934, 1 cd, Venezuela.

HAHN, R., *The Complete Recordings*, ROMOPHONE Records. 1909-1937, 3 cds. Venezuela.

HÄNDEL, G. F., *Joshua*, (oratorio completo), Kirkby, Ainsel, Michael, Oliver, Bowman, Cond. R. King.

HENDRICKS, B., *Barbara Hendricks Mozart, Airs de Concert & Opera, English Chamber Orchestra.*, Cond. Jeffrey Tate., EMI Classics, 1984.

LEHMANN, L., *The Complete RCA Victor Recordings, 1947-49.*

MOZART, W. A., *Concert Arias*, Edita Gruberova, The Chamber Orchestra of Europe, Cond. Nikolaus Harnoncourt, LIVE CONCERT, TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL GMBH, 1992 DDD.

MOZART, W. A., *Konzert-Arien*, Edita Gruberova, Mozarteum-Orchester Salzburg, Cond. Leopold Hager, DESUTSCHE GRAMMOPHON, 1983.

NORMAN, J., *Les Chemins de l' amour*, Mélodies du Ravel, Satie, Duparc, et Poulenc, PHILIPS, Amsterdam, 1976.

NORMAN, J., *Orchestal Transcriptions*, Cond. L. Stokowsky, PHILIPS, Digital Classics.

POPP, L., *Great Opera Divas*, D Classics, Disky Communicationes Europe B.V., 1998., 2 cds.

PRICE, M., *Margaret Price sings MOZART*, Cond. & pianist: James Lockhart, RCA VICTOR, 1970-1975, 2cds.

**PUCCINI HEROINES**, Arias from *Le Villi*, *Tosca*, *La Rondine*, *La Bohème*, *Manon Lescaut*, Gianni Scchicchi, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Suor Angelica* and *Edgar*. CBS RECORDS – MASTERWORKS. 1975, 1977, 1983, 1985 CBS Compilation.

**PUCCINI: IL TRITTICO**: *Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Scchicchi*: Tebaldi, Simionato, Del Monaco, Merrill, Corena, Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino, LAMBERTO GARDELLI, Dir., DECCA, ADRM., Producer: Erik Smith, Engineer: Kenneth Wilkinson, Art Director: Paul Rollo, Recording location: Teatro Pergola, Florence, July, 1962.

**RICCIARELLI, K.**, “*The Golden Voice of the 70’s*” *GREAT VERDI ARIAS*, Philharmonic Orq. G. A. Gavazzeni, RCA, (acetato), New York, N. Y., 1972.

**SCHUBERT, F.**, *Schubert LIEDER*, *Kathleen Battle* – *James Levine*, DESUTSCHE GRAMMOPHON, West Germany, 1988.

**SCHUBERT, F. P.**, *SCHUBERT 15 Lieder*, *Christa Ludwig*, G. Parsons, G. Moore, G. de Peyer, piano. EMI Classics, Great Recordings of the Century, 1959-1967. Digital remastering: 2004.

**STUDER, CH.**, *Cheryl Studer in Salzburg*, Irwin Gage, piano, *LIVE RECORDING*, DEUTSCHE GRAMMMOPHON GESELLSCHAFT, Hamburg, 1993.

**TEBALDI, R.**, *GRANDI VOCI*: Puccini, Verdi, Giordano, Catalani, Cilea, Boito, LONDON, DECCA Record Company Limited, 1955, 1958, 1959, 1960, 1962, 1969, 1970.

**TEYTE, M.**, *Maggie Teyte*, PRIMA VOCE, NIMBUS RECORDS, Abril 17, 1941, : Matriz : OEA 9247 HMV; Cat: DA 1821 Acc. Gerald Moore.

**VERDI, G.**, *I Masnadieri* (Ópera completa), Caballé, Bergonzi, Cappuccilli, Raimondi, New Philharmonia Orchestra, C. L. Gardelli, PHILIPS 6703 064 (3cds).

**VERDI, G.**, *I Masnadieri* (Ópera completa), Ligabue, Raimondi, Bruson, Christoff, Orq. Della Opera di Roma, Dir., G. A., Gavazzeni, MYTO Records, Registrazione dal vivo, 3.12.1972, ROMA.

**VERDI, G.**, *I Masnadieri* (Ópera completa), Sutherland, Bonisolli, Manuguerra, Ramey, Wales National Opera, C. R. Bonygne; 1982, DECCA.

# ANEXO “A”

## TRADUCCIONES

### Aria de Achsach del oratorio “Joshua” de **G. F. HÄNDEL**

**Oh, had I Jubal’s lyre**  
1748  
*Thomas Morell*

*Oh, had I Jubal’s lyre,  
Or Miriam’s tuneful voice!  
To sounds like his I would aspire,  
In songs like hers rejoice.  
My humble strains but faintly show,  
How much to Heav’n and thee I owe.*

**Oh, si yo tuviese la lira de Jubal**  
  
Traducción: Luz María Butrón S.

*Oh, si yo tuviese la lira de Jubal,  
Ó la bien timbrada voz de Miriam!  
Aspiraría a lograr sonidos como los emitidos por él,  
Y me regocijaría con melodías como las que ella canta.  
Mis humildes cantos tenuemente muestran  
Cuánto debo al Cielo y a ustedes.*

### Aria de Concierto “Voi avete un cor fedele” K. 217 de **W. A. MOZART.**

**Voi avete un cor fedele**  
K. 217 (1775)  
Texto basado en literatura de *Carlo Goldoni*.

*Voi avete un cor fedele,  
come amante appassionato,  
ma mio sposo dichiarato,  
che farete? cangerete?  
dite, allora che sarà?  
manterete fedeltá?*

*Ah, non credo! Già prevedo,  
mi potreste corbellar.  
Non ancora, non per ora,  
non mi vuó di voi fidar.*

**Tenéis un corazón fiel**  
  
Traducción: Luz Ma. Butrón S.

*Tenéis un corazón fiel  
Como el de un apasionado amante,  
Más, esposo mío consolidado:  
¿Qué haréis?, ¿cambiaréis?,  
Decidme ahora: ¿qué ocurrirá?  
Os mantendréis fiel?*

*Ah, ¡No lo creo!: Ahora lo veo:  
Me podréis engañar.  
No ahora, por el momento,  
No depositaré mi confianza en vos.*

Aria de Pamina del Acto II de la ópera  
“Die Zauberflöte” de  
**W. A. MOZART.**

**Ach, Ich fühls**

K. 620 (1791)

*Emmanuel Schikaneder*

*Ach, Ich fühls, es ist verschwunden,  
ewig hin der Liebe Glück!  
Nimmer kommt ihr, Wonne stunden,  
meinem Herzen mehr zurück!  
Sieh' , Tamino, diese Tränen  
fliessen, Trauter, dir allein!  
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,  
so wird Ruhe im Tode sein,  
so wird Ruh' im Tode sein.*

**Ah, yo siento**

Trad.: Luz María Butrón

*Ah, yo siento, se ha ya eclipsado ya  
eternamente la felicidad del amor.  
Nunca llegarán momentos de deleite,  
no regresarán ya más a mi corazón.  
Mirad, Tamino, éstas lágrimas  
Resbalan por vos solamente, amado mío;  
si no sentís vos anhelo por el amor,  
entonces dejadme descansar en la paz de la muerte  
entonces dejadme descansar en la paz de la muerte.*

**F. P. SCHUBERT**

**Auf dem Wasser zu singen**

D774

Opus 72

*Johann Wolfgang von Goethe*

*Mitten im Schimmer, der spiegeln den Wellen  
Gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn;  
ach, auf der Freude sanft schimmern den Wellen  
gleitet die Seele da hin wie den Kahn;  
denn von den Himmel her ab auf die Wellen  
tanzet das Abendroth rund un dem Kahn.*

*Über den Wipfeln des westlichen Haines  
winket uns freundlich der röthliche Schein;  
unter den Zweigen des östlichen Heines  
säuselt der Calmus im röthlichen Schein;  
freude des Himmels und Ruhe des Haines  
athmet die Seel' im erröthenden Schein.*

*Ach, es entschwindet mit thauigem Flügel  
mir auf den wiegen den Wellen die Zeit;  
morgen entschwinde mit schimmern dem Flügel  
wieder wie gestern und heute die Zeit;  
bis ich auf höherem strahlenden Flügel  
selber entschwinde der wechselnden Zeit.*

**Cantando bajo el agua**

D 774

Opus 72

Traducción: Luz María Butrón Sánchez

*En medio del resplandor reflejado en el oleaje  
se desliza como los cisnes el oscilante barco;  
gentilmente a través del brillo resplandeciente del oleaje  
se desliza el alma profundamente, igual que el barco;  
bajo el cielo, el crepúsculo enrojece las danzantes olas  
reflejando en rojo al redondo bote.*

*Allá arriba en la cima de los valles del oeste  
nos saluda amigable el rojizo resplandor;  
bajo las ramas de los valles del oriente  
susurra el junquillo brillando rojizo;  
amigables los cielos y tranquilos los valles  
inflaman el alma de rojizo esplendor.*

*Así se desvanece con aljofaradas alas velozmente  
con el arrullo del oleaje columpiándose en el tiempo;  
la mañana se desvanece con el brillo del ala  
tal como el ayer y el ahora se evaporan al transcurrir el tiempo,  
mientras yo, encumbrándome en la radiante ala  
me mimetizo deslizante al renovar del tiempo.*

## F. P. SCHUBERT.

### ***Nacht und Träume***

D827 (1822 oder 1823)

Matthäus von Collin

*Heil'ge Nacht, du sinkest nieder;  
nieder wallen auch die Träume,  
wie dein Mondlicht durch die Räume,  
durch der Menschen stille Brust.*

*Die belauschen sie mit Lust,  
rufen, wenn der Tag erwacht:  
Kehre wieder, heil'ge Nacht!  
holde Träume, kehret wieder.*

### **Noche y Sueños**

Luz María Butrón

*Santa noche, tú descienes profundamente,  
tan profundamente como el oleaje de los sueños,  
como la luz de la luna se esparce en el espacio  
llegando hasta los pechos silenciosos de la humanidad.*

*Con gusto son escuchados por la humanidad,  
descansan cuando el día despierta:  
¡Regresa, santa noche!  
Dulces sueños, vengan a nosotros nuevamente!*

## Aria y Cavatina de Amalia de la ópera "I Masnadieri" de G. VERDI

***Tu del mio Carlo al seno volasti,  
alma beata***

*I Masnadieri*

*Andrea Maffei, 1847*

*Tu del mio Carlo al seno  
volasti, alma beata,  
e il tuo soffrir terreno  
or si fa gioia in ciel.*

*Sol io qui vivo in pianto  
deserta e sconsolata;  
oh! quanto invidia! oh, quanto,  
il tuo felice avel!*

***Carlo vive? O caro accento,  
melodia di paradiso!  
Dio raccolse il mio lamento,  
fu pietoso al mio dolor.***

*Carlo vive?...Or terra e cielo  
Si riveston d'un sorriso;  
gli astri, il sole non han più velo;  
l'universo è tutto amor.*

***Tú, Carlo mío, volaste al seno, santa  
alma***

*Traducción: Luz María Butrón.*

*Tú, Carlo mío, volaste  
al seno, alma santa  
y tu terrenal sufrimiento  
se torna en felicidad celeste.*

*Sólo yo vivo en llanto  
abandonada y desconsolada;  
¡oh! ¡cómo envidia! oh, cuánto!  
¡tu eterea felicidad!*

*Carlo vive? ¡Oh, amadas palabras,  
melodías paradisiacas!  
Dios recoje mi lamento  
Y es piadoso a mi dolor.*

*Carlo vive?...Ahora el cielo y la tierra  
Se revisten con una sonrisa;  
las estrellas, el sol no se empañan más;  
todo el universo es amor.*

## H. DUPARC

### Chanson triste

No. 1 Voix élevées

**Jean Lahor**

(1840-1909)

*Dans ton coeur dort un clair de lune,  
Un doux clair de lune d'été  
Et pour fuir la vie importune  
Je me noierai dans ta clarté.*

*J'oublierai les douleurs passées,  
Mon amour, Quand tu berceras  
mon triste coeur et mes pensées  
Dans le calme aimant de tes bras!.*

*Tu prendras ma tête malade  
Oh! quelquefois sur tes genoux,  
Et lui diras une ballade,  
Qui semblera parler de nous.*

*Et dans tes yeux pleins de tristesses,  
Dans tes yeux alors je boirai  
Tant de baisers  
et de tendresses  
Que peut-être, je guérirai....*

### Canción Triste

Nr. 1 Voces elevadas

Traducción: Luz María Butrón Sánchez.

*En tu corazón brilla un claro de luna,  
Un dulce claro de luna de verano.  
Y para huir de mi cansada vida,  
Me nutriré de tu claridad.*

*Olvidaré los antiguos dolores,  
Mi amor, cuando tu hagas mecer  
Mi triste corazón y mis pensamientos  
En la calma amante de tus brazos.*

*Asirás mi cabeza adolorida  
Algunas veces sobre tus rodillas,  
Y me cantarás una canción  
Que parecerá hablar de nosotros.*

*Y en tus ojos llenos de tristeza,  
En esos ojos beberé  
Tantos besos  
y ternuras  
Que tal vez sanaré....*

## R. HAHN

### *L'heure exquise*

1892

### **Chansons Grises No.5**

Paul Verlaine

*La lune blanche  
Luit dans les bois;  
De chaque branche  
Part une voix  
Sous la ramée...  
O bien aimée.*

*L'étang reflète,  
Profond miroir,  
La silhouette  
Du saule noir  
Où le vent pleure...  
Rêvons! c'est l'heure....*

*Un vaste et tendre  
Apaisement  
Semble descendre  
Du firmament  
Que l'astre irise...  
C'est l'heure exquise.*

### *El exquisito momento*

### **Canciones grises No. 5**

Traducción: Luz María Butrón.

*La blanca luna  
Brilla en los bosques;  
De cada rama  
Una voz sale  
En la enramada...  
Oh! bien amada.*

*El estanque,  
espejo profundo, refleja  
La silueta  
De la negrecina sombra  
Ahí, donde gime el viento...  
Soñemos! es el momento....*

*Un amplio y tierno  
Apaciguamiento  
Parece descender  
Del firmamento  
Que la luz de la luna irradia...  
Es éste el momento exquisito.*

## R: STRAUSS

### **Zueignung**

Op. 10 No. 1

(1882-83)

**Hermann von Gilm**

*Ja, du weisst es, teure Seele,  
dass ich fern von dir mich quäle,  
Liebe macht die Herzen krank,  
Habe Dank.*

*Einst hielt ich, der Freieheit Zecher,  
hoch den Amethysten-Becher,  
und du segnetest den Trank,  
Habe Dank.*

*Und beschworst darin die Bösen,  
Bis ich, was ich nie gewesen,  
Heilig, heilig an' s Herz dir sank,  
Habe Dank!*

### **Wiegenlied**

Op. 41 Nr. 1 (1899)

**Richard Dehmel**

*Träume, träume, du mein süßes Leben,  
Von dem Himmel, der die Blumen bringt.  
Blüten schimmern da, die beben  
Von dem Lied, das deine Mutter singt.*

*Träume, träume, Knospe meiner Sorgen,  
Von dem Tage, da die Blume spross,  
Von dem hellen Blüten Morgen,  
Da dein Seelchen sich der Welt erschloss.*

*Träume, träume, Blüte meiner Liebe,  
Von der stillen, von der heil'gen Nacht,  
Da die Blume seiner Liebe  
Diese Welt zum Himmel mir gemacht.*

### **Dedicación**

*Traducción: Luz María Butrón*

*Sí, tu lo sabes amada alma,  
Que yo lejos de ti languidezco,  
El amor enfermó mi corazón,  
Gracias a ti.*

*Antaño yo, buscador de la libertad,  
Levanté el cáliz de amatista,  
Y tú bendijiste la bebida,  
Te agradezco.*

*Y con ello a los malvados conjuraste  
Mientras que yo que nunca lo fui,  
Santo, santo me anegué en tu corazón,  
¡Gracias a ti!*

### **Canción de Cuna**

*Traducción: Luz María Butrón S.*

*Sueña, sueña, mi dulce vida,  
Las flores caen del cielo.  
Los florecimientos brillan allá, ellos viven  
De las canciones que tu madre canta.*

*Sueños, sueños, surgen de mis cuidados,  
Surgen el día en que las flores se abren,  
Surgen de la clara y florida aurora,  
Cuando tu joven alma se revela al mundo.*

*Sueños, sueños, florecen mi amor,  
En el silencio de la Santa Noche,  
Cuando la flor de su amor  
Me transforma al mundo en paraíso.*

## G. PUCCINI

### *Senza mamma* **SUOR ANGELICA**

*Libretto: Giovacchino Sforzano*

*Senza mamma, oh bimbo tu sei morto.  
Le tûe labbra senza i baci miei,  
scoloriron fredde, fredde,  
e chiudesti, oh bimbo, gli occhi belli.*

*Non potendo carezzarmi,  
Le mannine componesti in croce.  
E tu sei morto senza sapere  
Quanto t'amava questa tua mamma.*

*Ora che sei un angelo del cielo,  
ora tu puoi vederla, la tua mamma.  
Tu puoi scendere giù pel firmamento  
ed aleggiare intorno a me ti sento.*

*Sei qui, sei qui, mi baci e m'accarezzi.  
Ah!, dimmi quando in ciel potrò vederti?,  
Quando potrò baciarti?,  
Oh ! dolce fine d' ogni mio dolore!,  
Quando in cielo con te potrò salire?,  
Quando potrò morire?  
Quando potrò morire, potrò morire?*

*Dillo alla mamma, creatura bella,  
Con un leggero scintillar di stella.  
Parlami, parlami, amore, amore,  
Amor!*

### *Sin tu madre*

*Traducción: Luz María Butrón*

*Sin tu madre, oh pequeñito, te has muerto.  
Tus labios sin mis besos  
Se descolorieron fríos, fríos,  
Y cerraste, oh pequeñito, tus bellos ojitos.*

*No pudiendo acariciarme,  
Cruzaste tus manitas.  
Estás muerto sin saber  
Cuanto de amaba tu madre.*

*Ahora que eres un ángel celeste,  
Desde lo alto puedes ver a tu madre.  
Puedes descender pronto del firmamento  
Y te siento aletear alrededor mío.*

*Estás aquí, aquí estás, me besas y me acaricias.  
Ah, dime cuando podré verte en el cielo?,  
Cuándo podré besarte?  
¡Oh, dulce fin de todos mis dolores!  
¿Cuándo en el cielo contigo podré salir?,  
¿Cuándo podré morir?  
¿Cuándo podré morir, podré morir?*

*Dilo a tu madre, bella criatura,  
Con un tenue resplandor de estrella.  
¡Háblame, háblame, amor, amor,  
Amor!*

## *Décimas Mortales*

1988  
Elías Nandino

*Muerte, conmigo naciste,  
Mi corazón es tu nido.  
De mi sangre te has nutrido,  
Y en ella te diluiste.*

*En todo mi cuerpo existe  
La invasión de tus pupilas  
Y si mi vida vigilas  
Y hasta de mí la defiendes  
Es porque de sobra entiendes  
Que al morirme te aniquilas.*

*Ya me cansé de llevarte  
Constantemente conmigo  
Como mortal enemigo  
Que mi existencia comparte*

*Como no puedo saciarte,  
Mi venganza enardecida  
Hace que al fin me decida  
A luchar para vencerte:  
Porque he de matarte, muerte,  
Aunque me cueste la vida.*

# ANEXO “B”

## ARGUMENTOS, Sinopsis y Datos de Estreno

# JOSHUA

Oratorio inglés  
Drama sacro en 3 actos  
Música de

## G. F. HÄNDEL

Libreto de Thomas Morell  
Composición de  
1748.

### DRAMATIS PERSONAE

Joshua  
Othniel  
Caleb  
Achсах, Caleb's daughter  
Ángel  
Israelitas, Tribu de Judá, jóvenes y vírgenes

*Tenor*  
*Contralto ó contratenor*  
*Bajo cantante*  
*Soprano*  
*Soprano ó sopranista*  
*CORO*

## Acto 1

### Escena 1:

Inmediatamente después de la introducción, en la escena 1, nos encontramos con el coro de israelitas después de haber pasado milagrosamente por el Jordán, liberándose del cautiverio en que se hallaban en Egipto y haciendo su entrada en Canaan. Joshua y su pueblo que le sigue, buscan la tierra prometida, sin embargo, el pueblo es rebelde a la Ley de Dios, aún teniendo conocimiento de que existe, pues Moisés les ha entregado las Tablas de la Ley y los israelitas no las siguen.

### Escena 2:

Hace su entrada el Ángel diciendo que está comisionado por el Cielo, que es capitán de las huestes de Dios y que el pueblo se despoje de sus sandalias porque están en suelo santo. Rebela que Jericó debe caer, pues su rey es un tirano y posee altares de ídolos a los que rinde culto. El pueblo de Jericó tiene muros y torres que rasgan los cielos. La ruina les deberá acompañar, sus cenizas deberán ser esparcidas en el aire y su memoria se perderá. Joshua se hecha en hombros ésta tarea diciendo que el deber es de él y ordena a su pueblo que preparen las armas en un aria llena de melismas y dificultades técnicas para el lucimiento del tenor y que lleva por inicio las palabras: *Haste, Israel haste, your glitt'ring arms prepare!*

### Escena 3:

Othniel y Achsah cantan un dúo en el que expresan su mutuo amor y en el que desean que la ciudad de Jericó sea conquistada. Los israelitas se preparan para la guerra y cantan el coro que concluye el primer acto.

## Acto II

### Escena 1:

Joshua, en el recitativo que abre ésta escena dice que la Ley de Dios debe ser obedecida, el pueblo de Jericó debe ser reducido a polvo y deberán resonar las trompetas que derrumbarán los muros de ésta ciudad.

Los muros se derrumban. Los israelitas alaban a Dios en un hermoso coro que reza: *Glory to God!*

Caleb, padre de Achsah dice que la hora fatal y la ira han descendido sobre el orgulloso pueblo de Jericó en una difícilísima aria plena de coloraturas.

### Escena 2:

Joshua y sus seguidores se preparan a sembrar la semilla de Abraham y a celebrar su victoria.

### Escena 3:

Entra Caleb y dice que la fuerza del pueblo de Ai ha subyugado las huestes de Israel. Los israelitas prueban dolorosamente de nueva cuenta la esclavitud de nueva cuenta. Joshua invita a su pueblo a tomar las armas, recordándoles la victoria sobre Jericó.

### Escena 4:

Othniel se consagra a la virtud y al amor. Achsah implora la ayuda divina pues desea fervorosamente que Othniel regrese intacto de la guerra.

### Escena 5:

Caleb está decepcionado: la juventud de Israel está en armas y le implora a su hija que se retire.

### Escena 6:

Caleb ve brillar el metal de las armas y recuerda que Adonizedeck, rey de Jerusalem, ha jurado la ruina del pueblo rebelde y cómo los aliados imploraron en vano la ayuda de Israel.

**Escena 7:** Los Cananitas y los Israelitas en armas se preparan para la batalla. Joshua los incita a tener fe en Dios.

Caleb exclama: "la palabra de Jehová es: ¡Avanzad!".

## Acto III

### Escena 1:

Los israelitas se regocijan y exclaman: "¡Viva poderoso Joshua, sea tu nombre escrito en la fama inmortal, gran guardián de nuestra libertad!" en bello coro. Achsah, en un *aria da capo* plena de gracia y belleza, expresa su gozo por la dulce libertad. Joshua dice que Caleb, por orden divina ha enviado a Eleazar y a jefes de Israel, quienes celosamente deben ejecutar la voluntad del Todopoderoso.

Caleb se siente languidecer, quizá ya no se encuentre mucho tiempo entre sus seres queridos y ha decidido que Achsah se case con Othniel quien no cabe en sí de contento exclamando: "Poned peligro delante de mí, despreciaré la tormenta, ¿ qué arma me confundirá cuando Achsah es mi recompensa?" ésta es la alegre *aria da capo* que canta Othniel cuyas primeras palabras rezan: (*Place danger around me*).

**Escena 2:** El pueblo de Israel canta a Joshua y a la victoria.

**Escena 3:** Caleb ofrece la bienvenida al triunfador Othniel. Achsah, en éxtasis de júbilo, canta cuánto debe a Dios su dicha en la esplendorosa aria que hoy nos ocupa: *Oh, had I Jubal's lyre.*<sup>1</sup> Caleb exclama: "Elevad vuestras voces en melodías y en himnos de agradecimiento a Dios", seguido del coro final de gran belleza, en el que el pueblo de Israel alaba el poder supremo del altísimo.

---

<sup>1</sup> [http://www.karadar.com/Librettos/handel\\_JOSHUA.html](http://www.karadar.com/Librettos/handel_JOSHUA.html).

Traducción del texto del aria en **ANEXO A**.

# DIE ZAUBERFLÖTE

Singspiel alemán de

**W. A. MOZART**

en dos actos  
(K. 620).

Libretto: Emmanuel Schikaneder.

Estreno: 30-09-1791, Viena (Freihaustheater auf der Wieden)

## Personajes:

<b>Tamino</b> , príncipe oriental	<i>tenor</i>
<b>Pamina</b> , amada de Tamino, hija de la Reina de la Noche	<i>Soprano</i>
<b>Papageno</b> , hombre-pájaro al servicio de Tamino	<i>barítono</i>
<b>Sarastro</b> , Sumo Sacerdote de la Luz	<i>Bajo profundo</i>
<b>La Reina de la Noche</b> , Reina de la Oscuridad	<i>Soprano coloratura</i>
<b>Monostatos</b> , moro al servicio de Sarastro	<i>tenor</i>
<b>Papagena</b> , mujer-pájaro, amada de Papageno	<i>soprano</i>
La primera dama, al servicio de la Reina de la Noche	<i>soprano</i>
La segunda dama	<i>mezzo-soprano</i>
La tercera dama	<i>contralto</i>
Primer genio	<i>soprano</i>
Segundo genio	<i>soprano</i>
Tercer genio	<i>mezzo-soprano</i>
Primer sacerdote	<i>bajo</i>
Segundo sacerdote	<i>tenor</i>
Tercer sacerdote	<i>Personaje hablado</i>
Primer hombre armado	<i>tenor</i>
Segundo hombre armado	<i>bajo</i>
El Orador	<i>bajo</i>
Sacerdotes, esclavos, séquito de Sarastro, etc.	<i>CORO</i>

# Argumento:

## ACTO I

El príncipe Tamino, huyendo de una serpiente gigante corre desorientado, y pide ayuda hasta que, extenuado, cae inconsciente. Tres mujeres mágicas le salvan y matan al monstruo. El pajarero Papageno se vanagloria ante Tamino de haber matado al monstruo. Las tres damas regresan y castigan a Papageno por mentir, colocando un candado en su boca. Las mujeres se presentan: ellas son las Damas del séquito de la Reina de la Noche, a cuyo país ha ido a parar el príncipe.

Entra en escena la Reina de la Noche diciendo que su hija ha sido raptada y se encuentra en poder de Sarastro.

Las mujeres le regalan al príncipe Tamino un retrato de la hija de la Reina de la Noche: Pamina. Al ver el retrato de la joven, Tamino se enamora. La Reina de la Noche aparece y promete al joven la mano de Pamina si consigue arrancarla de su cautiverio. Tamino decide poner manos a la obra, al tiempo que Papageno ha resuelto que será el acompañante del príncipe.

Tamino está preparado. Tamino recibe una flauta mágica y Papageno, un carrillón, los cuales podrán hacer timbrar en caso de necesitar ayuda.

A Papageno lo liberan del candado.

Tres geniecillos conocen el camino que conduce al reino de Sarastro. El vigilante de los esclavos del palacio, Monóstatos, lacera a Pamina. Papageno ha perdido el contacto con Tamino durante el viaje y por casualidad encuentra sólo el camino hacia Pamina y la salva de Monostatos. La alegría de Pamina se desborda cuando Papageno le comunica que Tamino está cerca para liberarla. Entretanto el príncipe ha llegado al templo de la sabiduría y se entera de que Sarastro reina en ése lugar y que por lo tanto no puede ser malvado. Tamino, con su flauta mágica llama a Pamina. La flauta de Pan le indica el camino hacia su amada. Pamina y Papageno intentan escaparse, pero Monóstatos y sus esclavos se lo impiden. Papageno los hechiza con el carillón, cuyo sonido les hace danzar sin cesar. Cuando parece que van a conseguir huir, Sarastro regresa de su salida de caza, perdona a Pamina, castiga al moro Monóstatos y deja que Tamino y Papageno vayan al templo de la razón.

## ACTO II

Sarastro explica a sus hermanos sacerdotes que Tamino y Pamina están predestinados el uno para el otro. Ésta es también la razón por la cual Sarastro alejó a Pamina del círculo de acción de su madre. Pero Tamino aún tiene que pasar toda una serie de pruebas, antes de poder ser aceptado en el templo de la sabiduría y ser digno de Pamina. Tamino está decidido a realizar las pruebas a pesar de que ellas implican un peligro de muerte.

A Papageno le seduce la promesa de ser recompensado con el amor de una mujer y sigue al príncipe, aunque no de muy buena gana.

Para poder ser aceptado en el templo de la sabiduría, la primera orden es guardar un silencio absoluto.

Las damas de la Reina de la Noche previenen a los examinados contra el peligro de muerte que corren, pero Tamino y Papageno no se dejan amedrentar.

Monostatos se acerca a escondidas a Pamina, quien duerme. También la Reina de la Noche va a ver a su hija y le suplica que mate a Sarastro y con ello recuperará los siete ciclos solares y la manifestación de su gran poder. El moro le roba a Pamina la daga que su madre le entregó y la amenaza: si Pamina no le entrega su amor al moro, la muchacha morirá. Sarastro salva a Pamina y despide al moro. Pamina revela a Sarastro la orden de asesinato de su madre y le pide que sea comprensivo con ella.

Papageno ha fracasado en la prueba del silencio. Tamino, por el contrario permanece callado, incluso teniendo presente la súplica de Pamina por una palabra de amor. Sarastro actuará en consecuencia. La joven cree que Tamino la ha traicionado y quiere quitarse la vida. Los tres geniecillos arrebatan la daga a la muchacha y se dirigen hacia Tamino. Papageno también quiere morir, puesto que ha fracasado ya no podrá recibir el premio prometido. Sin embargo, se alegra de seguir con vida cuando los geniecillos le presentan a su Papagena.

Pamina y Tamino pasan las pruebas del fuego y del agua .

La Reina de la Noche y su séquito, conducidos por Monóstatos, atacan el reino de Sarastro, pero son destruidos.

Pamina y Tamino se casan y son admitidos como adeptos al templo de la sabiduría en el camino que conduce al amor, a la verdad y a la justicia y de ésta manera termina éste Singspiel.

# G. VERDI

## "I MASNADIERI"

Aria:

*"Tu del mio Carlo"*

Cavatina:

*"Carlo vive?, O caro accento"*

I Masnadieri, ópera en cuatro actos con libreto de Andrea Maffei y basada en la obra de teatro "Die Räuber" (Los Bandidos) de Friedrich Schiller, se estrenó el 22 de julio de 1847 en "Her Majesty 's Theatre" en Londres.

Lugar y época: Bohemia y Franconia, en la primera mitad del siglo XVIII.

### Los Personajes:

Massimiliano Moor, conde gobernante de Moor	(bajo)
Carlo Moor, hijo del conde Massimiliano	(tenor)
Francesco Moor, hermano de Carlo	(barítono)
Amalia, amada de Carlo, huérfana, sobrina del conde Massimiliano	(soprano)
Arminio, administrador de la familia Moor	(tenor)
Moser, pastor	(bajo)
Rolla, compañero de la familia.	(tenor)
Salteadores, mujeres, muchachos, sirvientes	(coro)

### SINOPSIS

*La ópera se inicia con un preludio para violoncello solista que esboza un tema estrujante y a la vez melancólico que ya no se escuchará más durante el resto de la ópera. La idea de Verdi de haber escrito un preludio para violoncello- lo cual resulta verdaderamente original- está ligada a la presencia en la orquesta del virtuoso violonchelista Alfredo Piatti, amigo personal del compositor.*

## ACTO I

**Primera Escena:** En escena se encuentra Carlo Moor, habiendo llevado una vida disoluta, está condenado al exilio de su padre. Carlo espera una carta que le traerá la noticia del perdón de su padre, la cual le permitirá regresar a casa al lado de su familia y al lado de Amalia, la mujer de quien está enamorado. (*Aria: O mio castel paterno- (O mi castillo paterno)*). Sin embargo, en vez del esperado perdón, Carlo recibe la carta que Francesco ha escrito, en la que hace creer que el conde Massimiliano ha decidido matar a Carlo si éste decidiera abandonar el exilio. Carlo furioso, decide al instante ponerse a la cabeza de una banda de salteadores que aterroriza Bohemia (*Cabaletta: Nell´ argilla maledetta- En el obstáculo maldito*).

En la **Segunda Escena**, nos encontramos en el castillo de la familia Moor. Francesco, quien ha decidido adueñarse del poder y de la riqueza de la familia, le hace llegar a Carlo la falsa carta. También quiere Francesco deshacerse de su padre y hacer que éste último le entregue el poder. A pesar de su avanzada edad, Massimiliano no tiene intenciones de entregarle el poder a su hijo Francesco (*Aria y cabaletta: La sua lampada vitale.....Tremate o miseri! - Su lámpara vital.....Temblad, oh miserables!*). En otra habitación del castillo, Amalia contempla con afecto al anciano Maximiliano quien duerme; la joven espera que su tío perdone a su amado Carlo, (*Cavatina: Lo sguardo avea degli angeli- En su mirar angelical*). Esta cavatina entraña un verdadero alarde de virtuosismo, rico en *fioriture* y de *abbellimenti*. Verdi escribió las coloraturas con el propósito evidente de exhibir al máximo las extraordinarias dotes vocales de la gran soprano sueca Jenny Lind, a quien el compositor otorgó plena libertad en las ornamentaciones de las cadencias finales.

Para liberarse de su hermano, Francesco divulga la falsa noticia de la muerte de Carlo a través del cortesano Arminio. Francesco escribe una carta en la que falsifica la letra de su hermano Carlo, y en la que dice que es su último deseo el que Amalia se case con Francesco. Amalia está deshecha y el conde Massimiliano, quebrantado por el remordimiento y por el dolor, se cae al suelo (*Concertante: Sul capo mio colpevole – En mi cabeza culpable*)).

## ACTO II

Mientras Francesco se regocija de los banquetes de un festín que él mismo ha organizado, Amalia llora ante la tumba del conde Massimiliano. Amalia envidia el destino de su amado Carlo y el de su tío, pues la muchacha supone que ambos seres queridos gozan ya de la gloria celestial (*Aria: Tu del mio Carlo al seno volasti alma beata - Tu mi Carlo al cielo volaste, alma bendita*). Arminio le pide perdón a Amalia por la infame mentira que ha propagado, al tiempo que le revela la verdad: Carlo está vivo. Amalia goza de una felicidad indecible (*Cabaletta: Carlo vive? Oh caro acento! - Carlo vive? OH ¡queridas palabras!*).

Llega Francesco con el firme propósito de desposar a Amalia (*Duetto: Io t´amo Amalia! Io t´amo – Yo te amo Amalia! Te amo*). Pero la muchacha le responde con desprecio: (*Empio! All´infame talamo/ Non salirai con me! - Impío al infame lecho/ No saldrás conmigo*). A las amenazas de Amalia, Francesco responde con otras tantas.

Mientras tanto, Carlo quien ya es el jefe de los salteadores, se duele de haber perdido su vida pasada al lado de su familia, sin embargo sabe que es imposible regresar a ella: (*Aria y cabaletta: Di ladroni attorniato... Su, fratelli! Corriamo alla pugna - De ladrones rodeado... Rápido hermanos, corramos a pelear!*).

### ACTO III

Amalia, quien ha huido del castillo, vaga por la floresta espantada por las voces de los bandoleros que se oyen en la lejanía. En su desesperada fuga, Amalia se encuentra frente a frente con su adorado Carlo. Los jóvenes que se aman, al fin pueden abrazarse y Amalia pone al tanto a Carlo de todo cuanto ha ocurrido en el castillo: *Duetto: T' abbraccio, o Carlo, abbracciami! - Te abrazo, oh Carlo, abrázame!*). Carlo, al mando de la banda de forajidos, piensa seriamente en renunciar a Amalia, pues desea lo mejor para ella y una vida al lado de los delincuentes no es lo que él desea para ella. Llega Arminio quien da de comer al anciano conde Massimiliano quien aún vive, sin embargo ha sido privado de su libertad y se encuentra preso en una torre del bosque. Carlo libera a su padre quien no lo reconoce. El conde cuenta a su libertador cómo fue sepultado en vida en la torre por su felón hijo Francesco. Entonces, Carlo decide vengar a su padre desencadenando la furia de los rateros contra su hermano. *(Finale: Giuri ognun questo canuto santo crin di vendicar! - Juro que cada cana de ésta santa cabellera habré de vengar!)*.

### ACTO IV

En el castillo, Francesco piensa en la condenación eterna, comenzando a arrepentirse de sus infames actos y de sus crímenes contra sus familiares *(Aria: Pareami che sorto da lauto convito - Pareciame surgido del espléndido festín)*. Aparece en escena el pastor Moser quien niega a Francesco la absolución por sus pecados *(Trema, iniquo! Il lampo, il tuono - Tiembla perverso! El relámpago, el trueno)*, al tiempo que los bandoleros comandados por Carlo invaden el castillo.

El palacio se incendia, Massimiliano llora, pues ve cercana la muerte de sus dos hijos, implorando la piedad Divina. Los bendice a ambos, tanto al hijo que ha provocado su desgracia, como a Carlo, a quien ahora reconoce como un buen hijo *(Duetto: Come il bacio d' un padre amoroso - Como el beso de un amoroso padre)*.

Llegan los mesnaderos quienes han hecho prisionera a Amalia.

La joven, al ver a su amado se arroja en sus brazos pidiéndole protección contra los malhechores. Carlo, quien reconoce ser el hijo de Massimiliano y al mismo tiempo ser la cabeza de los vándalos, se siente deshonrado y se maldice a sí mismo. Amalia jura seguir a su amado sea cual sea su destino, mientras los malandrines le recuerdan a Carlo sus deberes como jefe de la banda. Carlo, viéndose infeliz con su destino y no queriendo arrastrar a Amalia a una vida de deshonor, la apuñala y después se suicida.

# G. PUCCINI

## Suor Angelica

Ópera en un acto, segunda de las óperas que conforman "El Tríptico" con música de G. Puccini.

**Libretto:** Giovacchino Forzano.

**Estreno:** (junto con *Il Tabarro* y *Gianni Schicchi*) el 14 de diciembre de 1918, Metropolitan Opera House, Nueva York.

**Lugar y época:** Un convento, finales del siglo XVII.

### Los Personajes

Suor Angelica	<i>Soprano</i>
La zia Principessa, tía de Suor Angelica	<i>Contralto</i>
La Badessa	<i>Mezzo-soprano</i>
La suora zelatrice	<i>Mezzo-soprano</i>
La maestra delle novizie	<i>Contralto</i>
Suor Genovieffa	<i>Soprano</i>
Suor Osmina	<i>Mezzo-soprano</i>
Suor Dolcina	<i>Mezzo-soprano</i>
La sorella infermiera	<i>Mezzo-soprano</i>
Due suore cercatrici	<i>Due Mezzo-soprani</i>
Due converse	<i>Soprano e Mezzo-soprano</i>
Una novizia	<i>Soprano e Mezzo-soprano</i>
<i>Mujeres, niños, hombres (en bambalinas)</i>	<i>CHORUS</i>

### Orquesta compuesta por:

cuerdas, 2 flautas, piccolo, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, Trombón bajo, arpas y percusiones.

*La representación dura aproximadamente 53 minutos en escena.*

## Argumento:

Tras las oraciones vespertinas, las monjas salen al jardín. Algunas tienen que cumplir pequeñas penitencias impuestas por la hermana celadora. Otras hermanas rezan por las difuntas y muchas de ellas expresan pequeños deseos. Sor Angélica es la única que declara no tener ninguno, cosa que sus hermanas se resisten a creer.

Sor Angélica lleva siete años en el convento. Casi nada se sabe de ella. En ése momento dos hermanas mendicantes comentan que un elegante carruaje se ha estacionado ante las puertas del convento.

Una hermana proveniente del interior del convento, indica a sor Angélica que debe acudir a la sala de visitas. Allí se encuentra con su noble tía, una señora distinguida, fría y distante. La tía pone a sor Angélica al corriente de asuntos relacionados con la herencia de la familia. Ha decidido pasar la parte de la herencia de Angélica a su hermana menor como dote de boda. La monja sólo tiene que firmar los documentos. Angélica pregunta por el nombre del novio y se le responde que es alguien que está dispuesto por amor a pasar por alto la vergüenza que ella llevó a la familia. Humildemente, Angélica replica que ella como penitencia lo ha sacrificado todo a la Virgen María, pero que hay algo que no ha conseguido: olvidar a su hijo. Con gran frialdad la tía le dice que el niño, hacía dos años, había muerto de una larga enfermedad. Angélica lanza un grito y cae desplomada.

El convento queda envuelto en el silencio de la noche, sale al jardín y recoge unas hierbas venenosas con las que prepara una pócima. Al poco de tomarse el veneno, se da cuenta que ha caído en el terrible pecado del suicidio y desesperada le pide a la Virgen María que la salve. Entonces se abre la puerta de la iglesia y entra la Virgen acompañada de un niño rubio. Angélica extiende los brazos hacia su hijo y muere.

# ANEXO “C”

## Índice de

### Diagramas de

### Análisis Estructurales de Partitura.

Autor	Aria	Pág.
HÄNDEL	“O had I Jubal's Lyre”	18
MOZART	“Voi avete un cor fedele”	34
MOZART	“Ach, Ich fühls”	36
SCHUBERT	„Auf dem Wasser zu singen“	49
SCHUBERT	„Nacht und Träume“	52
VERDI	„Tu del mio Carlo“	66
VERDI	„Carlo vive? O caro accento“	69
DUPARC	„Chançon Triste“	81
HAHN	“L'heure exquise”	84
STRAUSS	“Zuiegnung”	99
STRAUSS	“Wiegenlied”	102
PUCCINI	“Senza mamma”	116
J. MABARAK	“Décimas Mortales”	139

## **ANEXO “D”**

Índice de Diagramas de

### **Cronología de las Obras**

<b>AUTOR</b>	<b>TIPO DE OBRA</b>	<b>PÁG.</b>
HÄNDEL	Oratorios	15
MOZART	Arias de Concierto	30
MOZART	Obra Opéristica	31
SCHUBERT	Lieder	45
VERDI	Obra Operística	60
HAHN	Obras Vocales	77
HAHN	Libros	78
DUPARC	Obras Vocales	79
DUPARC	Obras Orquestales	79
STRAUSS	Obra Operística	96
STRAUSS	Lieder	97
PUCCINI	Obra Operística	112
MABARAK	Obras Vocales (Canto y Piano)	137

# ANEXO „E“

## Índice de Fragmentos y Ejemplos Musicales

Autor	Obra	Pág.
HÄNDEL	Aria de Achsah	16
MOZART	Voi avete un cor fedele	32
MOZART	Aria de Pamina	35
SCHUBERT	Auf dem Wasser zu singen	48
SCHUBERT	Nacht und Träume	50
VERDI	Tu del mio Carlo	63
VERDI	Carlo vive? O caro accento	66
DUPARC	Chançon Triste	80
HAHN	L'heure exquise	82
STRAUSS	Zuiegnung	98
STRAUSS	Wiegenlied	99
PUCCINI	Senza mamma	113
MABARAK	Décimas Mortales	138