

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



**“ENTRE EL AMOR Y LA PAZ”**

**T E S I S**

**SOBRE NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:**

**LICENCIADO EN CANTO**

**P R E S E N T A:**

**CARLOS FONSECA HERNÁNDEZ**

**TUTORAS: EDITH CONTRERAS BUSTOS**

**ESTHER ESCOBAR BLANCO**

**VERÓNICA VILLEGAS ROJAS**

**MÉXICO, D.F. 14 DE FEBRERO DE 2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## **AGRADECIMIENTOS:**

Agradezco infinitamente a las siguientes personas:

Primeramente a Dios por darme Vida.  
Luz en los momentos de oscuridad.  
Salud y Fuerza ante la adversidad.  
Y, principalmente, Amor sin condiciones.

Al ser Espiritual Ixtlapaca “Mechón de Luz” de la Tribu Azteca, quien ha labrado conmigo alba tras alba, para preparar mi corazón al Amor, la Caridad y el Perdón.

A mi guía espiritual Rosa Flores López, que me enseñó a Amar de Verdad, a Aceptar la Polaridad y a Transmutar el Dolor.

Al Templo Espiritualista Trinitario Mariano: “Árbol de la Fe” donde he encontrado la Caricia Espiritual, El Consuelo, La Luz y La Paz.

A mi propio Espíritu y a mi Materia, que han sido fuertes en el Remolino Salvaje de la Vida, que a través de las Emociones, Pensamientos y Vivencias, me han preparado para un Mundo Mejor y para la Eternidad.

A mi familia, mi madre Ma. Julieta Hernández Navarrete, mi padre Carlos Fonseca Castillo, mis hermanos Julio César y Andrés Fonseca Hernández; que han sabido estar en el momento preciso para compartir los momentos dulces y amargos de la vida.

A mi maestra de canto, la profesora Edith Contreras Bustos, por acompañarme en el camino de la búsqueda de mi propia voz a través de la técnica vocal, pero principalmente; por darme el ejemplo de cantar con pasión.

A mi pianista acompañante Verónica Villegas Rojas, que ha entregado lo mejor de sí misma como intérprete y persona.

A la tutora del trabajo teórico, la doctora Esther Escobar Blanco por sus valiosos comentarios y a todo el personal docente de la Escuela Nacional de Música que participó en mi formación musical. A todos (as) ustedes:

Muchas Gracias.

## **Cuando me Amé de Verdad**

Kim E. Alison Mc. Millen

Cuando me amé de verdad... Comprendí que en cualquier circunstancia,  
Yo estaba en el lugar correcto... En la hora exacta... En el momento exacto...  
Entonces, me relajé... Hoy sé que eso tiene nombre... Autoestima.

Cuando me amé de verdad... Me di cuenta que mi angustia y sufrimientos emocionales  
No pasan de ser una señal de que voy en contra de mis verdades.  
Hoy sé que eso es... Autenticidad.

Cuando me amé de verdad... Dejé de desear que mi vida fuese distinta.  
Y comencé a ver que todo lo que sucede... Contribuye a mi crecimiento.  
Hoy, a eso le llamo... Madurez.

Cuando me amé de verdad... Comencé a entender como es ofensivo forzar  
Alguna situación o a alguien sólo para realizar mis deseos,  
Aún sabiendo que no es el momento, o la persona no está preparada,  
Inclusive yo mismo.  
Hoy sé, que el nombre a esto es... Respeto.

Cuando me amé de verdad... Comencé a despojarme de todo lo que no fuera saludable,  
Personas, tareas, todo y cualquier cosa que me desanimara.  
En principio, mi razón me llamó la atención acerca de esa actitud de Egoísmo.  
Hoy sé que se llama... Amor propio.

Cuando me amé de verdad... Dejé de temerle al Tiempo Libre,  
Y de hacer grandes planes. Abandoné proyectos a muy largo plazo.  
Hoy hago lo que considero correcto, lo que me gusta, cuando quiero.  
Y a mi propio Ritmo.  
Hoy sé que eso es... Simplicidad.

Cuando me amé de verdad... dejé de revivir el pasado,  
Y de preocuparme por el futuro.  
Ahora, me mantengo en el presente,  
Que es donde la vida realmente ocurre.  
Hoy vivo un día a la vez...  
Eso es... Plenitud.

Cuando me amé de verdad...  
Entendí que mi mente puede perturbarme y decepcionarme.  
Pero la coloco al servicio del corazón.  
Entonces, se torna una enorme y valiosa aliada.  
Todo eso es... Saber vivir.

## ÍNDICE

	Página
I. Introducción.	6
II. Programa del Recital.	8
III. Capítulo 1 Ópera Mozartiana.	9
1.1. Las Bodas de Fígaro	12
1.1.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.	16
1.1.2. Análisis Musical.	17
1.1.3. Reflexión Personal.	21
1.2. <i>Don Giovanni</i>	23
1.2.1. Contexto Histórico y social de la Obra.	25
1.2.2. Análisis Musical.	27
1.2.3. Reflexión Personal.	30
1.3. <i>Die Zauberflöte</i>	31
1.3.1. Contexto Histórico y social de la Obra.	34
1.3.2. Análisis Musical.	36
1.3.3. Reflexión Personal.	40
Capítulo 2 <i>Mélodie</i> de Gabriel Fauré	41
2.1. Poeme d'un Jour	41
2.1.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.	42
2.1.2. Análisis Musical.	44
2.1.3. Reflexión Personal.	47
2.2. <i>Après un Rêve</i>	49
2.2.1. Contexto Histórico y social de la Obra.	49
2.2.2. Análisis Musical.	49
2.2.3. Reflexión Personal.	51
Capítulo 3 <i>Lieder</i>	53
3.1. Franz Schubert.	56
3.1.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.	58
3.1.2. Análisis Musical.	65
3.1.3. Reflexión Personal.	72
3.2. Robert Schumann.	73
3.2.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.	76
3.2.2. Análisis Musical.	78
3.2.3. Reflexión Personal.	82
3.3. Piotr Ilich Tchaikovsky	83
3.3.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.	87
3.3.2. Análisis Musical.	89
3.3.3. Reflexión Personal.	93

3.4. Richard Strauss	94
3.4.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.	95
3.4.2. Análisis Musical.	96
3.4.3. Reflexión Personal.	98
IV. Referencias	99

## I. Introducción.

El conocimiento interior es la búsqueda de nosotros mismos que nos conduce al reconocimiento de nuestra propia alma; de donde exhala la vida; y donde nace la voz. El aliento es sinónimo de vida, la voz es el reflejo de la vida. El canto es una manifestación del amor.

El amor lo es todo, es todo lo que hay. La Totalidad es la suma del bien y el mal, el día y la noche, la mujer y el hombre, el Yin y el Yan, el Alfa y el Omega, la diestra y la siniestra, el rencor y el perdón.

‘Entre la Paz y el Amor’ es el título a esta selección de Arias de ópera, *Mélodies*, *Lieder* y Canciones que tienen el mismo tema en común: la capacidad de amar, intentando amar sin condiciones; algunas veces con dolor, otras con plenitud, otras con tranquilidad y sosiego.

La obra de Mozart tiene muchos ejemplos de ello; las arias de Fígaro de *Nozze di Figaro* hacen reconocer que a pesar de las malas acciones de las personas, el ser humano es capaz de actos de generosidad hacia aquellos que le hicieron daño y cantar con un sentido del humor sencillo y humilde.

En tanto que la música y texto de *Don Giovanni* hacen reconocer la complejidad de la naturaleza humana, inmersa en la polaridad; por un lado la ternura y cariño en la que se le puede cantar a una doncella en su balcón; como la corporalidad del placer físico en la conquista de nuevas delicias.

Con respecto a *Die Zauberflöte*, Mozart describe un mundo lleno de significado espiritual, donde la luz vence a la oscuridad, en un mundo lleno de personas como el Papageno que buscan encontrar el amor de una pareja y el disfrute de las cosas buenas de la vida.

Por otro lado, las *Mélodies* de Gabriel Fauré nos sitúan en un mundo melancólico donde el poeta se pregunta si será el tan esperado amor aquella persona que acaba de conocer, o el temor de no ser correspondido a su fiebre amorosa y finalmente, describe la crudeza cuando el amor se marchita como la rosa y la vida misma. En estas melodías se muestra el lado humano de la vida; llena de emociones, pensamientos y vivencias que le dan sentido.

Precisamente tales pensamientos, palabras y acciones son las fuentes del conocimiento interior. Incluso, las experiencias dolorosas sirven para encontrar una lección de la existencia y la propia paz. El mal es necesario para encontrar el bien. La doctrina espiritual dice: Amad y aceptad el Mal, porque el Mal es el trono del Bien.

Los *Lieder* de Schubert son esencialmente espirituales, en *Du bist die Ruh* (Tú eres la Paz) se acepta que el placer y el dolor en el corazón humano se hallan en la Totalidad, el cuerpo es el templo sagrado y el alma es la morada de la paz. En *An die Musik* (A la Música) el poeta le ofrece a la música todo su agradecimiento por las horas amargas de la vida que lo ha llevado hacia un mundo mejor. Un mundo que se abre a través del amor, la caridad y el perdón. Tal es el caso del *Lied* de Schumann *Ich grolle nicht* (No te guardo rencor) donde

se aprecia nuevamente que a pesar del dolor y el corazón se nos destroce, es posible una oportunidad, cuando se elige perdonar en vez de guardar resentimiento.

Por otro lado, los *Lieder* de Tchaikovsky muestran otra cara del amor, el que es perseguido por nuestros propios temores y no logramos aceptar. No obstante ofrece la promesa de encontrarse en un lugar de libertad en los confines de la tierra, donde no haya cabida a los conflictos y al temor. Tal es el caso de *Sliesa drayit* (La lágrima tiembla), el cual intenta dar un mensaje de consuelo a un personaje al que se le asoman las lágrimas por la aflicción de no estar juntos.

Mientras que 'El corazón solitario' sufre desconsoladamente en el *Lied Niet, tolkta tot, kto zna* (No, sólo aquellos que han deseado). Acusa que sólo aquellos que han amado como él comprenderán como ha sufrido y sufre ahora. Son piezas llenas de intensidad que nos sitúan en la frontera de la desesperación y la locura.

Finalmente el *Lied Allerseeelen* (Día de Difuntos) de Strauss revela el misterio del amor más allá de la vida; cuando un alma visita en Día de Muertos a su amor pidiéndole que hablen de amor, que le de su mano y se acerque a su corazón, como en otro tiempo y en otro espacio. Es aquí donde se advierte que el amor no tiene límites. Trasciende a la propia muerte.

Muchas veces decimos tener miedo a la muerte, pero en realidad le tenemos miedo a la vida misma. Si vivimos plenamente, el momento de morir llegará como un suspiro, como un regalo. En un momento dulce y pleno, lleno de paz. Mientras tanto dejemos de temerle a la vida y vivámosla plenamente. Este es el lugar donde nuestros deseos forman parte del gran Propósito Universal.

¡Estas piezas musicales son un ejemplo de ello!

México, Distrito Federal.- Santa Clara, 29 de enero de 2008.



**II. Programa del Recital.**  
 “Entre el Amor y la Paz”

*Le Nozze di Figaro*  
 Se vuol ballare  
 Non più andrai  
 (Fígaro)

**Ópera Mozartiana**  
 Wolfgang Amadeus Mozart  
 (1756-1791)

*Don Giovanni*  
 Finch'han dal vino  
 Deh, vieni alla finestra  
 (Don Giovanni)

*Die Zauberflöte*  
 Der Vogelfänger bin ich ja  
 Ein Mädchen oder Weibchen  
 (Papageno)

INTERMEDIO

*Poème d'un Jour*  
 1. Rencontre  
 2. Toujours  
 3. Adieu

**Mélodie**  
 Gabriel Fauré  
 (1845-1924)

Après un Rêve

PAUSA

Der Lindenzaum (Del ciclo *Winterreise*)  
 An die Musik  
 Du bist die Ruh

**Lieder**  
 Franz Schubert  
 (1797-1828)

Ich grolle nicht (Del ciclo *Dichterliebe*)  
 Widmung (Del ciclo *Myrten*)

Robert Schumann  
 (1810-1856)

Sliesya drayit  
 Niet, tolka tot, kto znal

Piotr Illich Tchaikovsky  
 (1840-1893)

Allerseelen

Richard Strauss  
 (1864-1949)

Carlos Fonseca Hernández, *barítono*  
 Mtra. Verónica Villegas Rojas, *pianista*

### III. Capítulo 1 Ópera Mozartiana.

La Ópera es el género escénico musical que combina dos de las Bellas Artes más importantes: la música y el teatro. Según Andras Batta y Sigrid Neef (2005), la ópera mantuvo su predominio indiscutible sobre los demás géneros musicales entre 1600 y 1900.<sup>1</sup> El nombre de ópera proviene del italiano que significa “obra”, fue acuñado a finales del siglo XVII en Italia donde se subraya su importancia y complejidad. Surgió como una forma de expresión muy estilizada y refinada tanto de la corte aristocrática como de la burguesía acomodada. La gran variedad de contextos históricos, políticos, sociales, regionales y musicales en los distintos países y estratos sociales, provocaron una amplia división de la ópera en subgéneros, como la ópera bufa, la ópera cómica y el *Singspiel* alemán.

Para Stefan Kunze (1990) las comedias alemanas e italianas de Mozart son la síntesis del teatro musical que conjuga la suma de las posibilidades reales y la realización perfecta del drama y la música. Sin embargo, después del siglo XIX, la ópera recorrió caminos totalmente nuevos, que derivó a que las óperas de Mozart fueran muy criticadas e incluso rechazadas.<sup>2</sup>

Las grandes comedias de Mozart se encuentran ubicadas en los géneros de ópera bufa y el *Singspiel*.<sup>3</sup> Las tres obras que se enmarcan en el género de la ópera bufa son *Le nozze di Figaro* (1785/86), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1789,90); en tanto que las óperas alemanas *Die Entführung aus dem Serrail* (El rapto del serrallo) (1781-1782) y *Die Zauberflöte* (1791) se encuadran en el *Singspiel* alemán, con su tendencia hacia la comedia. No obstante, para Kunze el teatro de Mozart no representaba un espíritu colectivo de la época, ni contenidos que fueran susceptibles de universalizarse y que permitieran al espectador oyente reencontrarse con ellos, como lo fue *Tristan und Isolde* (Tristán e Isolda) de Wagner. Más bien, es posible que la gran ópera surgiese más *a pesar* que *como consecuencia* de tales intenciones y leyes de referencia. Aunque de todas las óperas de Mozart, la más afín al siglo XVIII fuera *Don Giovanni*. Sin embargo, a partir de 1781 en las óperas de Mozart se manifiesta por vez primera el clasicismo musical que lo diferencia de sus coetáneos.

La genialidad musical de Mozart ha sido reconocida desde sus primeros biógrafos y sus cartas personales. De acuerdo a Kurt Pahlen (1993) la forma de componer era extraordinaria pues lo hacía ‘de memoria’. De forma increíble componía en la mente reteniéndolo en la memoria con absoluta certeza. De este modo guardaba en su cabeza grandes obras completas en espera de ser volcadas en el papel, en el momento y en el lugar

<sup>1</sup> Andras Batta; Sigrid Neef (2005): *Ópera, Compositores, Obras, Intérpretes*. Barcelona: Könnemann, p. 873.

<sup>2</sup> Kunze, Stefan (1990): *Las Óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Música.

<sup>3</sup> Ópera Bufo: Género operístico italiano de los siglos XVIII y XIX cuyas raíces se encuentran en la *commedia dell' arte*. La ópera bufo nació como un *Intermezzo* (intermedio) corto y único que era representado en el interludio de la Ópera Seria a principios del siglo XVIII, como *La serva padrona* (La sirvienta patrona) de Pergolesi. A partir de este momento, la ópera bufo se convirtió en un género operístico independiente.

*Singspiel*: Comedia Musical en lengua alemana con diálogos hablados. El *Singspiel* alemán surgió en el siglo XVIII de forma similar a la *Opéra-comique* francesa, en contraposición a la ópera seria, y alcanzó su apogeo con los *Singspielen* alemanes de Mozart y marcó el desarrollo de la ópera nacional romántica alemana.

que él consideraba propicio. Según Pahlen, lo sabemos por sus propios escritos, pues cierto día, su padre lo regañó por que todavía no había “compuesto” una obra que le habían encargado; y él le contestó con esta significativa frase: “Hace rato que está compuesta, sólo me hace falta escribirla en el papel...”<sup>4</sup>

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo (Austria) y murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena (Austria). Con su genio musical fundó el clasicismo vienés y determinó su estilo. Sus composiciones reflejan una gran maestría y universalidad inigualables. En todos los géneros, Mozart llevó el estilo clásico de composición a su mayor apogeo. La genialidad musical de Mozart es indiscutible. Su padre, Leopold, era compositor y creó la escuela de violín más prestigiosa del siglo XVIII. Además se encargó de la educación musical de su hijo. Los viajes de conciertos que realizó durante muchos años lo familiarizaron con los centros musicales de mayor importancia y los estilos más significativos. Así estuvo en Viena (1763), París, Londres, Holanda, Suiza (1766), Viena (1767), Italia (1769-1771): estudios de contrapunto con el Padre Martín en Bolonia, visita en otras ciudades como Roma, Milán, Florencia, Nápoles; encargo de una ópera, segundo viaje a Italia: 1771; tercer viaje a Italia: 1773, nuevo pedido de una ópera), Viena (1773), Munich (1774-1775), Mannheim, Paris (1777-1779), Munich (estreno de *Idomeneo*, 1781).

Mozart abandonó su puesto con el arzobispo de Salzburgo y a partir de 1781 vivió en Viena como compositor independiente y virtuoso del teclado. En 1782 se casó con Constanze Weber. Más adelante no tuvo de su padre más que una creciente desconfianza y un progresivo descontento. El emperador José II fijó su atención en Mozart, pero sólo lo tomó a su servicio de forma oficial después de la muerte de Gluck (1787), en calidad de ‘músico de cámara’. Mozart tenía éxito, además con sus óperas, sus conciertos de piano, sus sinfonías, etc. El público de Praga mostró más interés por su arte que el de Viena (estreno de *Don Giovanni* en Praga, 1787). Mozart adoptó tanto la concepción de reforma de José II<sup>5</sup> como en las ideas de los francmasones (a partir de 1784 fue miembro de una logia).<sup>6</sup> Después de la muerte del emperador (1791) pasó por terribles conflictos vitales,

---

<sup>4</sup> Kurt Pahlen (1993): *La ópera en el Mundo: Don Giovanni*. Buenos Aires: Vergara, pp. 275-332.

<sup>5</sup> José II impulsó la Reforma de la Iglesia y el Estado de acuerdo con los principios ilustrados del siglo XVIII. Garantizó tolerancia religiosa a los protestantes, revocó la legislación discriminatoria contra los judíos y reorganizó de manera drástica a la predominante Iglesia católica, clausurando muchos monasterios, sometiendo al control estatal la formación de los sacerdotes y limitando el poder de intervención del papa en Austria. José eliminó la censura en casi todas sus formas, liberó a los siervos, separó el poder ejecutivo del judicial y promulgó un nuevo código legal. Con el fin de unificar la administración de los diferentes reinos Habsburgo, abolió los numerosos órganos de gobierno local y trató de imponer el idioma alemán a sus súbditos húngaros y eslavos. En política exterior, José mantuvo estrechas relaciones con Rusia. En muchos ámbitos aparecieron detractores de las reformas de José y antes de morir en Viena, el 20 de febrero de 1790, se vio obligado a rescindir muchas de ellas. Un equivalente en México a las reformas de José II, lo tenemos en Benito Juárez. Consultado en <http://wikipedia.org> el día 20 de diciembre de 2007.

<sup>6</sup> Francmasonería: Sociedad secreta que como concepto, agrupa a las distintas organizaciones y asociaciones que a lo largo de la historia se han caracterizado por adoptar el principio de fraternidad mutua entre sus miembros, por la profusión de símbolos identificadores de contenido sólo reconocible para los iniciados, por principios racionalistas y promotores de la paz, la justicia y la caridad, y por su estructuración en pequeños grupos denominados logias que determinaron su condición de sociedades secretas. Surgió en el siglo XIV como gremio de artesanos. Estos gremios se convirtieron gradualmente en sociedades fieles a unos ideales generales, tales como la fraternidad, la igualdad y la paz. <http://wikipedia.org>, 20 de diciembre de 2007.

acosado por dificultades financieras cada vez más importantes. Su último año transcurrió trabajando de forma febril e intentando desesperadamente establecerse con su nuevo señor Leopoldo II.

Las obras de Mozart incluyen óperas, música sacra, sinfonías, conciertos, conciertos, cuartetos de cuerda, divertimentos, sonatas para violín, tríos y otras obras de música de cámara, sonatas para piano, canciones; la última gran composición, inacabada es el *Réquiem*. Sus completas son *La finta semplice* (La ingenua fingida, 1768), *Bastien und Bastienne* (Bastián y Bastiana, 1768), *Mitridate, re di Ponto* (Mitrídates rey del Ponto, 1770), *Lucio Silla* (1772), *La Finta giardiniera* (La falsa jardinera, 1775), *Idomeneo re di Creta* (Idomeneo rey de Creta, 1781), *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo, 1782), *Der Schauspieldirektor* (El empresario, 1786), *Le nozze di Figaro* (Las bodas de Fígaro, 1786), *Don Giovanni* (Don Juan, 1787), *Così fan tutte* (Así son todas, 1790), *La clemenza di Tito* (La Clemencia de Tito, 1791), *Die Zauberflöte* (La Flauta Mágica, 1791).

### 1.1. Las Bodas de Fígaro

*Le nozze di Figaro*

Ópera bufa en cuatro actos

Ópera en cuatro actos con música de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo 1756- Viena 1791) y texto de Lorenzo Da Ponte basado en la segunda parte de la trilogía creada por Beaumarchais sobre el personaje de Fígaro. *Le Barbier de Séville*, escrita en 1772 y estrenada en 1775, *Le Mariage de Figaro ou la Folle tournée*, estrenada en 1784, y *La Mère ocupable*, estrenada en 1792.

*Le nozze di Figaro* fue estrenada en Viena el 1 de mayo de 1786. Aunque es continuación de los hechos narrados en *El barbero de Sevilla*, como obra teatral es mucho más compleja y crítica del orden social de la época por lo que la versión de Beaumarchais estuvo prohibida. Al permitir su adaptación como ópera, el emperador José II de Austria dio pruebas de un talante liberal aunque, por supuesto, se dulcificaron las escenas más violentas de denuncia política y social y se dio al conjunto un tono más festivo que dramático.

#### Personajes

<b>FÍGARO</b>	Criado del Conde	Barítono
<b>SUSANA</b>	Criada de la condesa y novia de Fígaro	Soprano
<b>CONDE</b>	Conde de Almaviva.	Barítono
<b>ROSINA</b>	Condesa de Almaviva	Soprano
<b>CHERUBINO</b>	Paje	Mezzosoprano
<b>BARTOLO</b>	Doctor, antiguo tutor de Rosina	Bajo
<b>MARCELLINA</b>	Antiguo amor de Bartolo	Soprano
<b>DON BASILIO</b>	Maestro de canto	Tenor
<b>BARBARINA</b>	Hija de Antonio el jardinero	Soprano
<b>DON CURZIO</b>	Notario	Tenor
<b>ANTONIO</b>	Jardinero, tío de Susana	Bajo

La acción se desarrolla en España, cerca de Sevilla, en el Castillo del Conde de Almaviva

**ACTO I.-** Susana está probándose un sombrero. Fígaro, que va a casarse con ella, está midiendo la habitación para colocar la cama. Pero Susana insiste en que no se debe colocar la cama en ese cuarto, porque está muy cerca de la habitación del Conde y éste no es de fiar. Fígaro promete entonces que si el Conde quiere bailar: *Se vuol ballare*, bailará al son

que toque Fígaro. Cuando éste se marcha, entra Bartolo, que en una ocasión fue burlado por Fígaro, y manifiesta su deseo de venganza. Y si Bartolo está disgustado con Fígaro, no lo está menos Marcelina con Susana, ya que también está enamorada de Fígaro. Las dos mujeres cantan un dueto de fingida cortesía *Via resti servita* (Acepta mis deferencias). Después Marcelina sale de escena.

Entra ahora Cherubino, que declara su pasión por la condesa, que en realidad es una pasión de adolescente por lo femenino, como lo pone de manifiesto su canción: *Non so piu* (Yo ya no sé). Se oye ahora la voz del conde y Cherubino (para quien aquel lugar es prohibido) se esconde en una butaca y Susana lo cubre con una bata. El Conde solicita a Susana, pero pronto ha de esconderse también porque se escucha fuera de la estancia la voz de Don Basilio, un pícaro *abbé* que es maestro de música y organista del palacio y correveidile para todo tipo de intrigas. Resulta así que el Conde está escondido detrás de la butaca y Cherubino en ella, cubierto por la bata, mientras que Don Basilio se insinúa a Susana acerca del interés del Conde hacia ella, a la vez que le da a entender el de Cherubino hacia la Condesa.

Sale entonces el Conde de su escondite y lleno de ira dice que va a despedir a Cherubino; de cualquier modo, añade. pensaba hacerlo, por lo que ocurrió hace pocos días: cuando él, el Conde, iba a visitar a una joven llamada Barbarina, al quitar el paño que cubría una mesa descubrió a Cherubino, que estaba allí acurrucado. Al explicar cómo ocurrió y hacer el mismo gesto con la bata que cubre la butaca, aparece Cherubino. El Conde estalla en cólera, sobre todo porque piensa que Cherubino no ha escuchado todo lo que allí se ha dicho; Cherubino por su parte trata de disculparse diciendo que ha hecho todo lo posible por no oír nada.

La escena se interrumpe con la aparición de Fígaro acompañado de un grupo de lugareños, que arrojan flores a los pies del Conde. Fígaro ha venido a pedir a su señor que les una a él y a Susana en matrimonio. El Conde promete hacerlo, pero difiere el momento y dice ahora a Cherubino que debe dejar el castillo y sentar plaza en el regimiento del propio Conde. Fígaro, entonces, advierte a Cherubino sobre lo azaroso de la vida militar que le aguarda y que va a sustituir a sus amorosas correrías: *Non piu andrai, farfallone amoroso* (Ya no irás, picaflor amoroso).

**ACTO II.-** La Condesa, en su habitación, se lamenta del desvío amoroso de su marido: *Porgi. amor, qualche ristoro* (Dame, amor, algún remedio). Entra en escena Susana y dice a la Condesa que el Conde tiene pretensiones sobre ella y entonces las dos urden un plan para chasquearle. Aparece Cherubino y canta a la Condesa una romanza que expresa su adolescente amor por ella: *Voi che sapete che cosa e amor* (Vos que sabéis qué es el amor). Entonces la Condesa y Susana piensan utilizar a Cherubino para realizar su plan, citando al Conde a una entrevista con Susana y enviando en su lugar a Cherubino disfrazado. A este fin las dos comienzan a vestir a Cherubino tras cerrar prudentemente primero la puerta de la estancia. Pero entonces se escucha afuera la voz del Conde. Cherubino escapa a otra habitación interior y la Condesa no puede evitar su confusión cuando hace entrar a su esposo. Entretanto también Susana se ha escondido en una alcoba. La actitud nerviosa de la Condesa aumenta las sospechas que ya tenía el Conde; pero la Condesa insiste en que en la habitación contigua, que está cerrada, solamente está Susana, probándose un traje. El Conde no lo cree y dice que va a buscar herramientas para forzar la puerta, a la vez que obliga a la Condesa a acompañarle para que no pueda abrir al que estuviese oculto. Mientras los condes están fuera de escena, Susana sale de la alcoba en la

que había estado escondida y va a liberar a Cherubino de su escondite, pero al no poder salir del lugar en que están, Cherubino salta por una ventana y Susana entra en la alcoba en la que había estado escondido Cherubino.

Vuelven el Conde y la Condesa. Ésta pensando que Cherubino está aún oculto en la habitación contigua, se lo dice al Conde y le pide perdón. El Conde, furioso y espada en mano, abre la puerta y aparece Susana para sorpresa, no sólo del Conde, sino también de la Condesa. Cuando se recobra de la impresión, la Condesa dice a su esposo que su "confesión, fue una artimaña para avergonzar al Conde y que, por supuesto quien había estado todo el tiempo en aquella habitación había sido Susana. Avergonzado por sus celos, es ahora el Conde quien pide perdón a la Condesa.

Antonio, el jardinero tío de Susana, aparece todo enfadado porque alguien saltó desde la ventana y estropeó sus plantas. Fígaro, que ha entrado en escena, dice que fue él quien saltó pero Antonio le pone en un aprieto al mostrar un papel que se le cayó a la persona que saltó por la ventana: el papel es la credencial de Cherubino. Aunque Fígaro dice que Cherubino se lo había dado, porque le faltaba un sello, el Conde no queda con vencido. Ahora se presentan como aliados suyos, en este momento en que duda de Fígaro Marcelina, Bartolo y Basilio quienes plantean ante el conde la demanda de la primera, que pretende que Fígaro se case con ella en compensación de una deuda que no le ha pagado. La complicación de este nuevo caso queda en el aire cuando cae el telón del segundo acto.

**ACTO III.-** Susana, siempre pensando en chancear al Conde, promete a éste en un dueto encontrarse con él en el jardín aunque alguna confusión entre 'sí' y 'no' no deja de levantar las sospechas del Conde, sospechas que aumentan porque ha oído el diálogo que Susana, al salir, ha mantenido con Fígaro Y desahoga su ira: *Vedro, mentr'io sospiro, felice il servo mio?:* (¿Veré feliz a mi criado en tanto que yo sufro?)

Ahora Marcelina, acompañada por Don Bartolo y Curcio exigen a Fígaro el cumplimiento de su promesa de casarse con Marcelina. Fígaro, entonces, dice que él es de familia noble no puede contraer matrimonio sin la autorización de sus padres. Como testimonio de la nobleza de su cuna dice que no sólo puede mostrar los finos pañales en los que fue hallado sino también una curiosa señal en su brazo derecho. Al ver la señal, Marcelina, muy excitada, dice que Fígaro es su hijo, desaparecido al poco de nacer y lo que resulta más sorprendente Bartolo es el padre de Fígaro.

Sigue a esto un sexteto de cómica reconciliación; incluso el Conde se ve, en cierto modo, reducido a la impotencia ante el hecho. Fígaro abraza a su recién encontrada madre, Marcelina. Cuando entra Susana, a quien la Condesa ha dado el dinero de la deuda pendiente de Fígaro con Marcelina, y ve abrazados a la madre y al hijo, desconocedora de lo ocurrido, se dirige airada a Fígaro y le golpea en el rostro. Marcelina entonces explica a Susana la situación. y ésta repite: *Sua madre?, Suo padre?:* (¿Su madre?, ¿Su padre?) e insiste en que se lo confirmen.

Salen todos entonces y entra en escena la Condesa, recordando los días de su pasada felicidad: *Dove sono?* (¿Dónde están?) y preguntándose si podrá volver a ganar el amor de su esposo. Sigue pensando en la trama que ha urdido para castigarlo: la falsa cita con Susana, que servirá de trampa; y dicta a Susana una carta para el Conde, ofreciéndole el encuentro; en el 'Dueto de la Carta'. Susana repite lo que le dicta la Condesa.

Entra ahora un grupo de campesinas ofreciendo flores a la Condesa; entre ellos está Cherubino disfrazado de mujer. Antonio y el Conde lo descubren, pero entonces Barbarina

recuerda que el Conde le había prometido darle lo que pidiera y que Cherubino está disponible.

Ahora Fígaro anuncia que va a comenzar la ceremonia y el baile, y dos parejas felices piden la bendición del Conde: las parejas son Fígaro y Susana, pero también Bartolo y Marcelina, que han decidido unirse en matrimonio. Mientras se baila el fandango, Susana pasa al conde una notita, la que ella escribió al dictado de la Condesa, fijando una cita para la noche. El plan de la Condesa es que cuando el Conde acuda a la cita se encuentre no con Susana, ni con Cherubino, como se pensó al principio, sino con la propia Condesa, para lo cual Susana y la Condesa intercambian sus vestidos.

En este acto, se prefiere a veces un orden alternativo de números musicales, basados en la conjetura de que Mozart debió utilizar una secuencia de los acontecimientos más lógica (como en la comedia), pero estaba condicionado porque en el reparto original una cantante tenía que hacer dos papeles y no habría tiempo suficiente para cambiar de vestidos.

**ACTO IV.-** En el jardín del palacio Fígaro se encuentra con Barbarina. El Conde ha confiado a la joven el encargo de devolver a Susana, como confirmación de la cita, el broche que sellaba la nota, pero Barbarina lo ha perdido y anda buscándolo. Entonces, Fígaro conoce que Susana va a tener una cita con el Conde, pero ignora el plan que han tomado las mujeres. Furioso con su esposa, su infiel esposa, piensa él, invita a Bartolo y a Basilio a ser testigos del vergonzoso encuentro de Susana con el Conde. Y ahora les advierte sobre la infidelidad de las mujeres: *Aprite un po quelli occhi* (Abrid un poco vuestros ojos).

Cuando Fígaro se retira entran la Condesa y Susana, cada una disfrazada con la ropa de la otra. Susana canta su esperanza en las delicias del amor: *Deh vieni. non tardar* (Oh, ven, no tardes). Y se da cuenta de que el celoso Fígaro la está viendo.

Comienza ahora el complicado encuentro, complicado aún más porque también Cherubino tiene allí una cita con Barbarina. Cherubino ve a la Condesa. La toma por Susana e intenta besarla. Llega en ese preciso momento el Conde y es a él a quien besa Cherubino y el golpe que el Conde quiere dar a Cherubino lo recibe Fígaro, que también interviene en ese preciso instante. Ahora el Conde suplica a la que supone que es Susana que le conceda su amor. Fígaro quiere pagar al Conde con la misma moneda y corteja a Susana, imaginándose que es la Condesa, y cuando Susana olvida el 'complot' y no finge la voz, Fígaro la reconoce y le declara su apasionado amor, que llena de furor a Susana, quien no se da cuenta que ha sido reconocida por Fígaro. Sale Susana de su error y la pareja se abraza apasionadamente, lo que llena ahora de ira al Conde que, naturalmente, confunde a Susana con la Condesa. Cuando se prepara a descubrirlos, aparece la Condesa, con lo que el Conde queda en una violenta situación.

El Conde, en fin, pide excusas y perdón a su esposa, tanto por sus infundadas sospechas como por su mala conducta hasta entonces. La Condesa le perdona y todos comienzan una alegre fiesta que durará toda la noche.



### 1.1.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.

Esta obra de Beaumarchais fue una bomba política de tiempo. La pieza de teatro presenta a un conde que actúa de rival de su sirviente y pierde en el juego. Años más tarde Napoleón afirmaría: 'Ésta fue la revolución en acción'. La fecha de su primera presentación pública como pieza teatral fue el 27 de abril de 1784 en Francia, con un éxito colosal. En tanto que en Viena el emperador José II consideró que la obra era "altamente escandalosa" y prohibió su representación en público como pieza teatral, pero permitió publicarla, ya que los sirvientes de cámara y las doncellas de Viena asistían al teatro, pero no leían obras teatrales. En esta situación Mozart tomó el tema y se lo ofreció a Lorenzo Da Ponte para la creación de un libreto en lengua italiana. A mediados del año 1780 era costumbre escoger una pieza teatral contemporánea en lugar de un libreto habitual y puesto en música en varias ocasiones. Pero componer una ópera basada en una obra prohibida por el emperador era inconcebible. Sin embargo, las ideas liberales de José II hacen pensar que tal vez compartiera la opinión de Fígaro: "Los disparates impresos sólo serán peligrosos allí donde se repriman"<sup>7</sup>, intentando instruir a la nobleza con la idea política de que a un sirviente se le pueda dar la razón frente a su señor. En su contexto histórico, las relaciones entre la nobleza y el emperador se tensaron en su aspiración de poder absoluto para el Estado, aboliendo privilegios de la nobleza y separando iglesia de Estado. De esta forma, el ejemplo del conde Almaviva le ofreció una parábola sobre los nobles cerrados del medio rural que se negaban a comprender las nuevas tendencias de la época.

De cualquier forma, la ópera de Mozart no logró imponerse en Viena: la primera serie de representaciones se redujo sólo a nueve funciones. El éxito estrepitoso y la consagración definitiva se consiguieron primero en Praga, donde el espíritu del libreto y la genialidad de la música se comprendieron en su justa medida.

El autor de la obra teatral Pierre-Agustin Caron de Beaumarchais (1732-99) era procedente de una familia pobre de relojeros que tuvo la habilidad para entrar a formar parte de la nobleza e hizo una carrera como sólo era posible en vísperas de la Revolución Francesa. A sus 21 años obtuvo un triunfo legal de una creación literaria contra un plagiarlo. Era un buen arpista, tocaba la flauta y la viola. Con ayuda de la música y de sus habilidades como orador, ascendió en la escala social y se convirtió en profesor de música de las princesas de la corte real francesa. Incluso, le regaló a la influyente Madame de Pompadour un anillo con un reloj incorporado. En el ámbito público era muy conocido por sus numerosos procesos judiciales. Su obra literaria principal es la trilogía de Fígaro antes mencionada. En su obra hace muchas observaciones satíricas y divertidas de la sociedad dominante de un feudalismo tardío. Mostró el destino de Fígaro que -como él mismo- procedía de la clase baja y triunfó con su conciencia burguesa e intrépida contra los obstáculos sociales y legales.

---

<sup>7</sup> Andras Battas, *op. cit.*, pp. 368-367.

### 1.1.2. Análisis Musical.

El personaje de Fígaro se halla en una batalla de rivalidades con el conde de Almaviva. Donde Fígaro es el omnisciente barbero de la pequeña ciudad y el conde es joven y ardiente. Sin embargo, Fígaro está definido de una forma más marcadamente política. No obstante, su opinión política no se menciona. Cuando él tiene conocimiento de la intención del conde, canta una Cavatina descarada de plebeyo *Se vuol ballare Signor Contino...* (Si quiere bailar señor condesito...), un baile que tiene lugar después de transcurridas tres cuartas partes del primer acto, y con rasgos de canción en forma de marcha militar. El acompañamiento de la orquesta (*pizzicati* de los instrumentos de arco) ensordinado de un modo amenazador y los saltos repentinos de la melodía permiten entrever la furia y el amargo desdén.

*Se vuol ballare*  
Estructura literaria

<i>Se vuol ballare Signor Contino, il chitarrino le suonerò. Se vuol venire nella mia scuola la capriola le insegnerò. Saprò... ma piano, meglio ogni arcano dissimulando scoprir potrò!</i>	<b>A</b>	Si quiere bailar, señor condesito el guitarrico le tocaré, sí. Si quiere venir a mi escuela la cabriola le enseñaré, sí. Sabré... pero despacio, mejor, todos los secretos, disimulando descubriré.
<i>L'arte schermendo, l'arte adoprando, di qua pungendo, di là scherzando, tutte le macchine rovescerò.</i>	<b>B</b>	El arte esgrimiendo, utilizando el arte por aquí pinchando, bromeando por allá, todas las intrigas trastocaré.
<i>Se vuol ballare Signor Contino, il chitarrino le suonerò.</i>	<b>A'</b>	Si quiere bailar, señor condesito el guitarrico le tocaré, sí.
Instrumental	<b>B'</b>	Orquesta Sola

Traducción: Propia.

*Se vuol ballare*

## Estructura musical

<b>A</b> (Compases 1-63)	<b>B</b> (Compases 64-103)	<b>A'</b> (Compases 104-122)	<b>B'</b> (Compases 123-131)
<b>Tonalidad:</b> Fa M –Do M- La M- re m- Fa M  Muestra conformidad burlona, maliciosa, coraje reprimido.	Fa M- Do M- Re M- sol m- Do M- Fa M- Do M  Suspenso Armónico. Muestra sagacidad y manifiesta la rabia contenida.	Fa M –Do M- La M- re m- Fa M  Vuelve la aparente calma	Fa M- Do M  Fígaro sale de escena. Resuelve armónicamente.
<b>Compás:</b> 3/4  <b>Ritmo:</b> Binario	Cambio de compás 2/4  Se acelera el ritmo repentinamente. Como si el corazón de Fígaro se apresurara.	Regresa el compás 3/4  Vuelve la tranquilidad inicial.	Cambio de compás 2/4 nuevamente  Termina aceleradamente.
<b>Dinámica:</b> Voz en <i>piano</i> y saltos repentinos en la melodía que reflejan furia contenida. Orquesta en <i>piano</i> y <i>staccato</i> ,  Expresan recelo, listo para atacar.	Voz y acompañamiento van estrepitosamente de <i>piano</i> a <i>forte</i> continuamente, mostrando una profunda tensión.	Voz en <i>piano</i> , orquesta en <i>staccato</i> y <i>piano</i> .  Regresa la tranquilidad	Orquesta en <i>forte</i> , no hay voz.
<b>Agógica:</b> <i>Allegretto</i> .  Fígaro encubre un desafío malicioso hacia su señor conde.	<i>Presto</i> .  Muestra sus planes de desenmascarar al conde con mucha sagacidad.	<i>Allegretto</i> .	<i>Presto</i> .

*Le nozze di Figaro* muestra un especial erotismo cortesano. Los palacios y jardines son todo un símbolo de amor en la época rococó. Desde cuadros, frescos y estatuas sonríen innumerables amorcillos. Amor y erotismo cortesano eran idénticos y los romances pertenecían a la vida de la alta sociedad. El cuerpo del ser humano, la mayoría de las veces era un juguete de los placeres palaciegos. La situación social de las mujeres era bastante especial. A menos que perteneciesen a la clase baja, solían ser educadas en un convento, y con frecuencia la familia las casaba cuando todavía eran adolescentes, a menudo sin conocer a su futuro esposo, pues se trataba de un matrimonio de conveniencia. De esta forma, las mujeres se convertían siendo bastante jóvenes en esposas de un conde, barón o marqués, un burócrata de categoría o un oficial. Según las reglas de su clase social, no podían educar a sus hijos, ni siquiera tenían permiso para alimentarlos. A un amor por voluntad propia se llegaba sólo dentro de la vida social palaciega que se fomentaba en una especie de conversación corporal. El lenguaje de la sensualidad era conocido por todos pero silenciado.

Este preámbulo es necesario para entender el aria *Non più andrai, farfallone amoroso*, donde Fígaro se dirige a un personaje muy interesante de la ópera Cherubino, quien es un *farfallone amoroso* (un 'picaflor enamorado') que vuela de mujer en mujer. Cherubino aparece como una figura presa de una pubertad desenfrenada. Gracias a Cherubino surge la magia de la obra, pues no tiene mucho de interesante la historia de dos hombres celosos, una esposa engañada y una novia cuya noche de bodas se hace esperar un poco, si un muchacho joven pariente pobre y noble del conde no trastocara todo en el palacio. Cherubino tiene algo de fantástico en sí mismo, un querubín del amor, de apariencia sexual dudosa, interpretado, por si fuera poco, por una mezzosoprano, quien le roba un beso a la futura esposa de Fígaro. Es un obstáculo para todos los hombres, sobre todo para los maridos. Por eso el conde le envía a luchar con las tropas.

*Non più andrai*  
Estructura literaria.

<p><i>Non più andrai, farfallone amoroso, notte e giorno d'intorno girando; delle belle turbando il riposo Narcisetto, Adoncino d'amor.</i></p>	<b>A</b>	<p>No irás más, picaflor amoroso día y noche rondando alrededor de las bellas, turbádoles el reposo, Narcisito, pequeño Adonis del amor.</p>
<p><i>Non più avrai questi bei pennacchini, quel cappello leggero e galante, quella chioma, quell'aria brillante, quel vermiglio donnesco color.</i></p> <p><i>Tra guerrieri, poffar Bacco! Gran mustacchi, stretto sacco. Schioppo in spalla, sciabola al fianco, collo dritto, muso franco, un gran casco, o un gran turbante, molto onor, poco contante,</i></p> <p><i>Non più andrai, farfallone amoroso, notte e giorno d'intorno girando; delle belle turbando il riposo Narcisetto, Adoncino d'amor.</i></p> <p><i>Ed invece del fandango, una marcia per il fango. Per montagne, per valloni, con le nevi e i solleoni. Al concerto di tromboni, di bombarde, di cannoni, che le palle in tutti i tuoni all'orecchio fan fischiar.</i></p>	<b>B</b>	<p>No tendrás ya estos bellos penachos, ese sombrero ligero y galante, esa cabellera, ese aire brillante, ese sonrosado color femenino.</p> <p>Entre guerreros ¡voto a Baco! Grandes mostachos, ajustada casaca, el fusil a la espalda, el sable al flanco, cuello erguido, gesto franco, un gran casco, un gran turbante, mucho honor, poco dinero,</p> <p>No irás más, mariposón amoroso día y noche rondando alrededor de las bellas, turbádoles el reposo, Narcisito, pequeño Adonis del amor.</p> <p>Y en vez del fandango una marcha por el fango, por montañas, por valles, con las nieves y los grandes calores al concierto de trombones, de bombardas, de cañones, que las balas en todos los tonos al oído hacen silbar.</p>
<p><i>Non più andrai, farfallone amoroso, notte e giorno d'intorno girando; delle belle turbando il riposo Narcisetto, Adoncino d'amor.</i></p> <p><i>Cherubino alla vittoria: alla gloria militar.</i></p>	<b>A'</b>	<p>No irás más, mariposón amoroso día y noche rondando alrededor de las bellas, turbádoles el reposo, Narcisito, pequeño Adonis del amor.</p> <p>Cherubino a la victoria, a la gloria militar.</p>

Traducción: Propia.

*Non più andrai*  
Estructura musical.

<b>A</b> (Compases 1-14)	<b>B</b> (Compases 15-77)	<b>A'</b> (Compases 78-114)
<p><b>Tonalidad:</b> <b>Do M-</b> Sol M-Do M</p> <p>Coraje y burla hacia Cherubino</p>	<p><b>Sol M-</b> Re M- La M- Sol</p> <p>Desarrolla el Tema A y hace variaciones:</p> <p>Muestra más claramente su miedo y coraje hacia el Armorcillo.</p>	<p><b>Do M-</b> Sol M-Do M</p> <p>Se convierte en marcha militar, con la idea de mandar a la guerra al incómodo querubín.</p>
<p><b>Compás:</b> 4/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Binario</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Voz y orquesta en <i>piano</i> y figuras rítmicas con puntillos</p> <p>Que expresan malicia ante el Armorcillo.</p>	<p>Voz y orquesta en una dinámica creciente del <i>piano</i> al <i>forte</i>.</p>	<p>La voz y el acompañamiento se vuelven marciales.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Allegre vivace.</i></p> <p>Fígaro teme y desafía al mismo tiempo al desenfrenado muchachillo.</p>	<p>Aparecen algunas fermatas que hacen tomar aliento a Fígaro ante su embestida con su peligroso amigo.</p>	<p>Una última fermata es el preámbulo de la marcha militar con la que pretende Fígaro deshacerse de Cherubino.</p>

### 1.1.3. Reflexión Personal.

Son varias las emociones y valores que refleja el personaje de Fígaro, entre ellas el desconcierto frente a la posibilidad de que el Conde de Almaviva le quite el amor de su prometida Susana, y a pesar de ello, se porta generosamente con él, al ofrecer tocar la guitarra si desea bailar o enseñarle la cabriola, un brinco de danza que consiste en cruzar varias veces los pies en el aire. Otra situación interesante es el erotismo palaciego y el malestar que le provoca el conquistador Cherubino, como un rival potencial al confundido Fígaro, esto me lleva a pensar en la importancia de la seguridad en sí mismo para amar incondicionalmente.

Vocalmente, el personaje de Fígaro demanda una pastosidad en el color de la voz y una extensión amplia, con una voz brillante y sonora.

Escogí estas arias de ópera porque mi colorido vocal y agilidad en el registro se adaptan a estas piezas. Mi tesitura es de barítono con brillantez en las notas altas y elasticidad en la voz, tanto en el registro como en la velocidad de la música. Las dificultades que yo encontré fueron varias, al momento de hacer contrastes, la obra requiere de *fortes* y luego *pianos* súbitos. Lo resolví pensándolo en que el personaje está en un continuo juego donde está descubriendo las acciones del Conde y está actuando como un detective cantando sigilosamente. Con lo cual, me imaginaba en situaciones de un investigador que lanza el anzuelo para atrapar al culpable. Otra dificultad es que existen saltos de 7ª con el sonido de la 'I' que es una vocal cerrada; si no se hace con cuidado se puede apretar la voz e incluso quebrar el sonido, lo resolví haciendo ejercicios de vocalización con esa vocal donde hubieran saltos, incluso de intervalos 13ª. Otro recurso importante fue vocalizar los segmentos difíciles con la letra 'U', esta vocal también es cerrada pero para emitir ese sonido se tiene que elevar la base del paladar, con lo cual queda cubierto el sonido y al mismo tiempo brillante, posteriormente 'resbalé' en ese mismo lugar de la 'U' el sonido de la 'I'.

Finalmente, lo que más trabajo me costó fue encontrar el lado amable del personaje y acomodarlo en mi vida. A través de una reflexión del contenido literario de la ópera, me encontré que Fígaro logra ser generoso con su patrón y con el joven enamorado Cherubino, a pesar de que tanto uno como el otro, son una amenaza para conservar su amor, es capaz de enseñarles lo que él sabe hacer, por ejemplo; bailar una danza, tocar la guitarra, hacer saltos acrobáticos como la cabriola, e incluso enseñar al jovenzuelo Cherubino a ser un hombre responsable y maduro que vaya a la guerra y deje de estar únicamente cortejando en el palacio. En último lugar Fígaro se da cuenta que para tener el amor de la persona amada no depende de lo que hagan los demás por ella, sino lo que haga él mismo por cuidar y conservar el amor. Creo que el amor de Susana es una lucha constante consigo mismo, de vencer continuamente sus propios miedos para entregarse al amor. Estas arias son un reto constante porque después de un agudo, viene otro y el último tiene que ser más pleno que el primero, pero al final es un gozo poder terminar esplendorosamente.

## 1.2. Don Giovanni

*Il Dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*

Drama jocoso en dos actos.

Música de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo 1756 - Viena 1791) y libreto de Lorenzo da Ponte (Ceneda 1749 - Nueva York 1838) fue un encargo de Bondini, jefe de la compañía del Teatro Nacional de Praga.

El estreno tuvo lugar el 29 de octubre de 1787 en el Teatro Nacional de Praga bajo la dirección del propio Mozart con un éxito clamoroso

### Personajes

<b>Don Giovanni</b>	Caballero Licencioso	Barítono
<b>Doña Ana</b>	Dama Enamorada de D. Octavio	Soprano
<b>Don Octavio</b>	Caballero Prometido de Doña Ana	Tenor
<b>El Comendador</b>	Padre de Doña Ana	Bajo
<b>Doña Elvira</b>	Dama Abandonada por D. Juan	Soprano
<b>Leporello</b>	Criado de D. Juan	Bajo
<b>Masetto</b>	Campesino Prometido de Zerlina	Barítono
<b>Zerlina</b>	Campesina Prometida de Masetto	Mezzosoprano

La acción tiene lugar en Sevilla en el siglo XVII

**ACTO I.-** La acción se inicia en el exterior de la casa de Doña Ana. Don Giovanni está dentro, enmascarado y tratando de seducirla. La primera voz que se oye es la de Leporello, criado de Don Juan, que está esperando afuera y que se queja de las penalidades de su trabajo. Aparece Don Juan, que sale apresuradamente de la casa de Doña Ana; ella va tras él, intentando descubrir la identidad de su enmascarado ofensor. Su anciano padre, el Comendador sale también de la casa y se bate con Don Juan; en el duelo, el Comendador resulta muerto. Don Juan y Leporello huyen: Ana y su prometido Don Octavio, descubren el cadáver del Comendador. Antes de salir de escena, Doña Ana hace jurar a Don Octavio que vengará la muerte del anciano.

Don Juan y Leporello están en una calle cuando aparece una mujer cantando sobre un amante que la ha abandonado. Don Juan determina ‘consolarla’, pero al acercarse a ella descubre que es Doña Elvira, de Burgos, a la que él, precisamente, abandonó. Escapa de allí y deja a Leporello el cruel trabajo de obligar a Elvira a escuchar la lista de las conquistas de Don Juan: *Madamina, il catalogo* (Señorita, la lista).

Ahora la escena es en una aldea cercana. Dos campesinos, Masetto y Zerlina, van a casarse. Llega Don Juan y encarga a Leporello la tarea de echar de allí a Masetto; pronto encuentra fácil deslumbrar a Zerlina con aristocrático encanto: *La ci darem la mano* (Allí nos



daremos la mano). Don Juan está a punto de llevarse a Zerlina cuando aparece Elvira, que canta un aria advirtiéndole a Zerlina. Entran Ana y Octavio: en un cuarteto, Elvira les dice que Don Juan es un bribón, mientras Don Giovanni les señala que está loca. Doña Ana reconoce a Don Juan por la voz y se lo dice a Octavio: *Or sai chi l'onore* (Sabe ahora quien me robó el honor). Solo en escena, Octavio canta el aria *Dalla sua pace* (De su paz depende la mía).

Ahora Don Juan, solo, canta su intención de invitar a los lugareños a una fiesta y aumentar su lista de conquistas. Se marcha de escena, y entra Masetto ofendido con su coqueta Zerlina. Pero Zerlina consigue que se reconcilie con ella: *Batti, batti* (Pégame, pégame). Entra de nuevo Don Juan y los deseos de venganza de Masetto se debilitan ante la invitación a la fiesta. Octavio, Ana y Elvira, enmascarados, piensan unirse a la fiesta y atrapar a Don Juan en ella. Los tres pronuncian una corta pero profunda plegaria: *Protegga il giusto celo* (Proteja el justo cielo).

En la fiesta se escuchan a la vez un minueto (para los señores), una contradanza (para los lugareños) y una danza alemana (que Leporello insiste que Masetto baile con él). Don Juan intenta de nuevo conquistar a Zerlina y cuando ella grita, Leporello dice que el ofensor ha sido él. Pero la verdad es puesta de manifiesto por Octavio, Ana y Elvira, que se han quitado las máscaras.

**ACTO II.-** Ahora Don Juan ha cambiado de objetivo: su presa es una criada de Doña Elvira. Y para lograr su propósito intercambia su traje con el de Leporello. Juega ahora otra burla cruel a Elvira, cantando bajo su balcón una apasionada serenata, en la que le dice que aún la ama; cuando baja la enamorada la recibe Leporello, disfrazado con el traje de Don Juan y cuando los dos se han marchado; éste vuelve a cantar a la criada acompañado de mandolina: *Deh vieni alla finestra* (Ah, sal a la ventana).

Llega Masetto con unos amigos, con el propósito de dar muerte a Don Juan. Pero Don Juan en la oscuridad, pretende pasar por Leporello, hace marchar a los amigos de éste y le da un gran paliza. Llega después Zerlina y consuela a Masetto: *Vedrai carino* (Ven, cariño mío). Elvira y el todavía disfrazado Leporello, se encuentran con Zerlina y Masetto, y después con Doña Ana y Octavio; pensando que Leporello es Don Juan, los cuatro le amenazan, pero ante su sorpresa le defiende Elvira. En un sexteto, Leporello es obligado a identificarse y entonces, con un aria, se las arregla para escapar. Octavio canta de nuevo su amor por Doña Ana: *Il mio tesoro* (Tesoro mío) y Elvira pregona su sentimiento de haber sido traicionada *Mi tradi quell'alma ingrata* (Aquel ingrato me traicionó).

En un cementerio, Don Juan y Leporello contemplan la estatua del Comendador. Se oye de pronto una voz de ultratumba, la de la estatua, que recrimina su conducta a Don Juan. Leporello se llena de terror; pero Don Juan, impávido, invita audazmente a la estatua a que cene con él aquella misma noche, y la invitación es aceptada.

Doña Ana ruega a su prometido Octavio, que comprenda su dolor por la muerte del padre y acceda a aplazar la boda: *No mi dir* (No me digas que soy cruel).

Don Juan está cenando alegremente en su casa, mientras unos músicos amenizan la velada, y Leporello aguarda de pie según la letra de las canciones que interpretan los músicos, Don Juan tiene compañía femenina (en la mayor parte de las producciones modernas canta solo). Aparece Elvira suplicando a Don Juan que cambie de vida, pero su petición es inútil. Cuando sale, da un espantoso grito por algo pavoroso que ha visto fuera. Y lo mismo ocurre con Leporello cuando sale a ver qué ocurre: es la estatua del Comendador, dispuesta a cumplir la invitación a cenar que le hizo Don Juan. El Comendador entra, habla a Don

Juan, tratando de que se arrepienta sin conseguirlo; le da la mano y lo arrastra consigo a las llamas del infierno mientras canta un invisible coro de demonios.

Cuando entran en la estancia Doña Elvira, Doña Ana, Don Octavio, Zerlina y Masetto, todos con la idea de venganza Leporello les dice que el Comendador se les ha anticipado. Todos ahora deciden su porvenir: Elvira se marchará a un convento; Doña Ana guardará un año de luto, antes de casarse con Don Octavio; Zerlina y Masetto se marchan a cenar y Leporello buscará un nuevo amo. Todos, con alegre corazón, dicen al público que aprendan la lección que les ofrece el destino de Don Juan.

### 1.2.1. Contexto Histórico y social de la Obra.

La ópera comienza como una novela policíaca: un allanamiento de morada y un asesinato en plena calle. En realidad, durante toda la historia se busca al asesino, pero no se trata tanto del pecado y del castigo como del apogeo y la decadencia de Don Giovanni. No obstante, la fuerza demoníaca y la conducta de libertino de este héroe mozartiano plantean la cuestión de si Don Giovanni es en realidad de este mundo, pues al final de la obra va a dar a los terroríficos infiernos.

Se sabe que Da Ponte robó el libreto de la ópera *Il convitato di pietra* de Giovanni Bertati, estrenada en Venecia en enero de 1787 y la adaptó con un genial instinto teatral. Tomar una historia de otras fuentes era una situación habitual en el mundo operístico del siglo XVIII, por lo que Bertati no se molestó ni en lo más mínimo.

Como consecuencia del éxito de *Le nozze di Figaro* en Praga, el estreno de *Don Giovanni* tuvo lugar también en dicha ciudad. El italiano Pasquale Bondini que era empresario y el arrendatario del Teatro Nacional de Praga, encargó a Mozart su *Don Giovanni*, que compuso parte en Viena y parte en la villa Bertramka, en Praga. En su estreno, es posible que entre los invitados al estreno triunfal de *Don Giovanni* estuviera Giacomo Casanova que tenía una buena amistad con el libretista de Mozart, Lorenzo Da Ponte.

Da Ponte fue una de las personalidades más fascinantes de su época. Era procedente de una minoría que vivía relegada a un ghetto; era judío, hijo de un zapatero y tenía trece hermanos mayores; su nombre era Emmanuele Conegliano, recibió el nombre de Lorenzo Da Ponte del obispo que lo bautizó. Con dificultades, luchó abriéndose paso a través de las capas sociales hasta llegar al palacio del emperador de Viena. Tuvo eternas necesidades económicas y siempre se mostró como un gran emprendedor y amante de las mujeres, como su amigo Giacomo Casanova. Ambos viajaban a menudo por Europa y donde vivían sus experiencias con una mirada crítica hacia la sociedad; puesto que eran ciudadanos ilustrados que intentaban dominar su mundo a través del talento y la creatividad. Ambos eran escritores de teatro y dejaron una herencia literaria considerable.

Lorenzo Da Ponte estudió en el seminario conciliar de Venecia y fue profesor de música y retórica en Treviso, donde fue despedido por difundir las ideas de Rousseau; finalmente, acabó desterrado de la República de Venecia y fue primeramente a Dresde y después, en 1782, a Viena. Allí, llamó la atención de la corte por alguno de sus poemas y encontró el ambiente propicio para la ópera italiana, puesto que el *Singspiel* nacional promovido por José II, no tenía el éxito deseado. Así fue como empezó su trayectoria como libretista. Durante sus nueve años en Viena escribió numerosos libretos, especialmente para Mozart

como *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*; aunque también para Salieri y otros compositores de la época.

En 1790 se supo que también lo expulsaban de Viena. En 1792 fue a Londres y en 1805 viajó a Nueva York, perseguido por sus acreedores. Fue profesor honorario de la prestigiosa Universidad de Columbia, donde fundó la Facultad de Lengua y Literatura italianas. A edad avanzada asistió al estreno en Estados Unidos de *Don Giovanni* y en 1832 presenció la apertura del primer teatro de ópera, en la que él mismo había colaborado como parte de una asociación de personas interesadas en la ópera.

En las óperas de Mozart, compuestas sobre libretos de Lorenzo Da Ponte, el encanto erótico está presente. Estas obras conservan el espíritu de un mundo que desapareció poco a poco después de la Revolución Francesa. El estilo de vida decadente y a menudo libertino de la aristocracia del Antiguo Régimen se presenta en estas piezas en todo su esplendor. Da Ponte y Mozart despliegan una galería de individuos típicos de una sociedad que poco a poco va desapareciendo. La vida de Mozart transcurrió en la época en la que Casanova y Da Ponte, como buenos amigos, se entregaban a sus romances que immortalizaban en sus memorias picantes y detalladas; al igual que las divagaciones sexuales y perversas del marqués de Sade.

La deslealtad libertina de Don Juan se manifiesta en la escena del baile al final del acto-I, donde Don Juan ha invitado a todos al baile. En el mismo entarimado de los jardines coinciden la campesina Zerlina, lo mismo que Doña Ana, la hija del Comendador de Sevilla asesinado por el seductor. Este baile ‘democrático’ tiene sus raíces en la costumbre de la sociedad vienesa en tiempos de José II, que puso innovadoramente al alcance de su pueblo los jardines del imperio y también los bailes de disfraces. El recibimiento de Don Giovanni con ‘Viva la libertad’ no está exento del peligro en vísperas de la Revolución Francesa. De esta forma, la ‘libertad’ es la libertad del placer, y en el caso de Don Giovanni, también lo es en un sentido sexual.

El mejor retrato de Don Juan lo da su criado Leporello en su “Aria del Catálogo” (Acto I, nº 4). En esta aria, Leporello, orgulloso y a la vez envidioso de la fortuna de su amo con las mujeres, revela a Doña Elvira con descaro y crueldad la notable disposición erótica de su señor. Don Giovanni es un ser camaleónico e inconstante, que sabe adaptarse a todas sus situaciones y las diferentes mujeres. Es todo un Casanova, pero a diferencia del personaje histórico, su moral es nula. La cantidad de sus víctimas es considerable: 640 en Italia, 231 en Alemania, 100 en Francia, 91 en Turquía y 1,003 en España; en total 2,065. Leporello también permite conocer los estratos sociales. Su señor es muy igualitario en los asuntos del amor, y su paleta abarca desde las campesinas hasta las duquesas, incluyendo tanto a las mujeres más jóvenes como a las maduras. No se llega a saber la edad de Don Juan, aunque ya no debe ser muy joven, a pesar de que todavía es seductor y dueño de una energía casi sobrehumana. La música de Mozart, hace que en cierto modo, Don Juan no tenga una edad determinada, aunque Da Ponte lo caracterice como un joven noble. Incluso, el primer Don Juan, Luigi Bassi, tenía 21 años en su estreno.<sup>8</sup> Este personaje puede ser

---

<sup>8</sup> Luigi Bassi (1766-1825) empezó su trayectoria teatral y operística a los 13 años, y cuando tenía 21 e interpretó por primera vez al personaje de *Don Giovanni*, ya era un prestigioso cantante. Tenía una voz de barítono, pero alcanzaba la parte del registro de tenor. Pero sobre todo fue la personalidad fascinante, ensalzada por sus contemporáneos, lo que seguramente, inspiró a Mozart en su concepción musical del

interpretado tanto por cantantes jóvenes como por otros de mayor edad. Sus ganas de luchar y su ímpetu sexual recuerdan a un veinteañero, pero sus experiencias con las mujeres le podrían mostrar como un hombre más maduro.

### 1.2.2. Análisis Musical.

Los dos números de carácter de Don Giovanni son su aria festiva “Fin ch’an dal vido calda la testa”, del acto I, partitura nº 11 y una serenata que canta a la doncella de Doña Elvira cuando está disfrazado de Leporello; *Canzonetta*, acto II, nº 3.

#### *Fin ch'han dal vino* Estructura literaria

<p><i>Fin ch'han dal vino</i> <i>Calda la testa</i> <i>Una gran festa</i> <i>Fa preparar.</i> <i>Se trovi in piazza</i> <i>Qualche ragazza,</i> <i>Teco ancor quella</i> <i>Cerca menar.</i> <i>Senza alcun ordine</i> <i>La danza sia;</i> <i>Chi 'l minueto,</i> <i>Chi la follia,</i> <i>Chi l'alemanna</i> <i>Farai ballar.</i></p>	<b>A</b>	<p>Ahora que del vino Caliente la cabeza Una gran fiesta has preparar Si ves en la plaza alguna muchacha, intenta también traértela contigo. Sin ningún orden sea la danza; a unos el minueto, a otros la folía, a otros la alemanda harás bailar.</p>
<p><i>Ed io frattanto</i> <i>Dall'altro canto</i> <i>Con questa e quella</i> <i>Vo' amoreggiar.</i></p>	<b>B</b>	<p>Y yo, mientras tanto y por mi parte, con unas y otras galantearé.</p>
<p><i>Ah! la mia lista</i> <i>Doman mattina</i> <i>D'una decina</i> <i>Devi aumentar!</i></p>	<b>A'</b>	<p>¡Ah, mi lista mañana temprano en una decena habrás de aumentar!</p>

Traducción: Propia.

---

personaje. Beethoven llamaba a Bassi, presente en los escenarios operísticos durante 40 años, “un italiano de fuego”. Ver: Andras Batta, *op. cit.*, p. 384.

*Finch' han dal vino*  
Estructura musical

<p style="text-align: center;"><b>A</b> (Compases 1-56)</p>	<p style="text-align: center;"><b>B</b> (Compases 57-68)</p>	<p style="text-align: center;"><b>A'</b> (Compases 69-159)</p>
<p><b>Tonalidad:</b> <b>Sib M-</b> Fa M- Do M- Sol M- DoM- Fa M</p> <p>Don Giovanni muestra descaro y deseo sexual, esperando la oportunidad de encontrar doncellas para la fiesta.</p>	<p><b>Sib menor-</b> Fa M.</p> <p>Modula sorpresivamente al modo menor.</p> <p>Se muestra el aspecto diabólico de Don Giovanni al hablar de lo que hará por sí mismo.</p>	<p><b>Sib M-</b> Fa M- Do M- Sol M- DoM- Fa M- Sib M.</p> <p>Regresa al Modo Mayor. Hace variaciones al tema.</p> <p>El texto divide esa parte al hablar de su maléfica lista de innumerables conquistas.</p>
<p><b>Compás:</b> 2/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Binario</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Comienza la orquesta en <i>forte</i>, posteriormente la voz en <i>piano</i>. Se intercalan rítmicamente <i>fortes</i> y <i>pianos</i> con síncopas que recuerdan la excitación sexual por el vino y el baile.</p>	<p>Voz y orquesta en <i>piano</i> maliciosamente.</p>	<p>La voz y el acompañamiento inician en <i>piano</i>. Se intercalan rítmicamente <i>fortes</i> y <i>pianos</i> con síncopas que recuerdan la excitación sexual por el vino y el baile.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Presto</i>.</p> <p>Don Giovanni tiene prisa por saciar su instinto y aumentar su lista de conquistas.</p>	<p>Al final se da un suspenso musical que une a la siguiente parte en modo mayor.</p> <p>Suspenso.</p>	<p>Se mantiene el <i>presto</i> y la sensación de perseguir a las doncellas, e incluso de una cacería.</p>

*Deh, vieni alla finestra*  
Estructura literaria

<p><i>Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro, Deh, vieni a consolar il pianto mio. Se neghi a me di dar qualche ristoro, Davanti agli occhi tuoi morir vogl'io!</i></p>	<b>A</b>	<p>¡Asómate a la ventana, oh tesoro mío! Ven a consolar mi llanto. Si rehúsas darme algún consuelo, Ante tus ojos quiero morir yo.</p>
<p><i>Tu ch'hai la bocca dolce più del miele, Tu che il zucchero porti in mezzo al core! Non esser, gioia mia, con me crudele! Lasciati almen veder, mio bell'amore!</i></p>	<b>A'</b>	<p>Tú que tienes la boca más dulce que la miel, tú que el azúcar llevas en el corazón, no seas, vida mía, cruel conmigo. Déjame al menos ver, mi bello amor.</p>

*Deh, vieni alla finestra*  
Estructura musical

<p><b>A</b> (Compases 1-23)</p> <p><b>Tonalidad:</b> Re M- Sol M- La M- Re M- si m- Mi M- La M- fa# m- Si M, mi m, la m-ReM7- Sol M- Re M- Sol M- Re M- Re+6- Sol M- LaM- Re M.</p> <p>Don Giovanni canta con una mandolina una serenata con mucha ternura.</p>	<p><b>A'</b> (Compases 24-44)</p> <p>Iguals recorridos tonales, sólo cambia el texto, que determina la estructura rítmica.</p> <p>Le ruega dulcemente que acceda a salir a asomarse a la ventana.</p>
<p><b>Compás:</b> 6/8</p> <p><b>Ritmo:</b> Terciario</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p> <p>Es dulce y delicado al cantar a su amor.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Mandolina y voz en piano.</p>	<p>Se mantiene la dinámica en <i>piano</i>. Con cuidado para convencer a su amada.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Allegretto</i>.</p>	<p>Se mantiene la agógica en <i>allegretto</i>.</p>

**1.2.3. Reflexión Personal.**

La música y texto de *Don Giovanni* reflejan un personaje complejo, inmerso en la polaridad humana; por un lado la corporalidad de su instinto sexual, en la prisa por conseguir a las doncellas a la fiesta para aumentar su lista de conquistas, y por otro lado; la espiritualidad y ternura al cantarle una serenata al pie de su balcón. Esa polaridad humana es la que hace al personaje de Don Giovanni tan vigente después de dos siglos; pues demuestra la dicotomía hombre-mujer, amor-deseo, pasión-ternura, prisa-calma, etcétera.

Desde luego se trata de un personaje que vocalmente exige unos agudos firmes y a la vez dulces; una fuerza de roble que sea capaz de lograr una filigrana. Además la interpretación de un personaje fuerte que sea capaz de emocionarse.

La mayor dificultad que enfrenté al interpretar estas arias fue mantener el color de barítono, pues al situarse la música en las regiones agudas, a veces llega a salir una voz tenoril y eso confunde al oyente. Logré mantener el color de barítono al elevar el velo del paladar y dejar puesto siempre el hueco, algunas veces eso hacía que se oscureciera el sonido o se hiciera opaco; así que también tuve que mantener el sonido brillante y al mismo tiempo cubierto.

Otra dificultad fue cantar en *piano* el aria *Deh, vieni alla finestra*, pues se trata de una serenata frente al balcón. Esto lo resolví meditando la forma en que habría que cantarlo. De esta forma saqué de mi interior mi propia ternura para interpretar esta aria. Así, cuando cantaba tiernamente ya no hacía falta pensar en sonidos *pianos*, sino que salían inmediatamente en consecuencia de cantar con dulzura. Cuando dejé de mirar solamente los requerimientos técnicos y observé que emoción tenía que mostrar, la voz se acomodó por sí misma.

Por otro lado, aunque la música es muy bella; está hablando de un personaje difícil, que mata al Comendador, que engaña a las mujeres, que las cuenta como trofeos, etcétera. Eso me costó trabajo integrarlo a mi mundo personal. Pero cuando observé que en las letras también se enamora y se puede mostrar sensible, comprendí que *Don Giovanni* era un personaje magnífico porque revelaba la naturaleza humana; incluso la mía, con partes amables y aspectos difíciles. Entonces me preguntaba a mí mismo: ¿Cómo puedo cantar esto, si tengo dentro mi cabeza la figura de un juez que juzga al personaje? Tuve que quitarme la presencia del juez dentro de mí para aceptar la polaridad de *Don Giovanni*; y aceptar mi propia polaridad. Cantar es una forma de conocerse a sí mismo y de mirar hacia dentro, creo que ese fue el mayor reto, o mejor dicho; una gran oportunidad.

### 1.3. La Flauta Mágica

*Die Zauberflöte*  
*Singspiel* u Ópera alemana en dos actos

El *Singspiel Die Zauberflöte* fue el último estreno de Wolfgang Amadeus Mozart, quien dirigió las primeras representaciones, muriendo cuando la obra aún se encontraba en cartel. La ópera, en alemán, está dividida en dos actos y su libreto es obra de Emanuel Schikaneder. Se estrenó en el pequeño teatro *Theater auf der Wien* (hoy *An der Wien*) de Viena el 30 de septiembre de 1791. El argumento de esta obra ha sido muy controvertido, por su desordenado entramado y su aparente falta de sentido. Parece ser que es una apología encubierta de la masonería. La música de toda la ópera es de una extraordinaria calidad y variedad, conformando una de las partituras más admirables de la música europea.

#### Personajes

<b>SARASTRO</b>	Gran Sacerdote	Bajo
<b>TAMINO</b>	Príncipe Japonés	Tenor
<b>PAMINA</b>	Hija de la Reina de la Noche	Soprano
<b>REINA DE LA NOCHE</b>	Reina de las Fuerzas del Mal	Soprano
<b>PAPAGENO</b>	Hombre-Pájaro	Barítono
<b>PAPAGENA</b>	Mujer-Pájaro	Soprano
<b>MONOSTATOS</b>	Negro Lascivo, Servidor de Sarastro	Tenor
<b>SACERDOTES</b>	Servidores de Sarastro	Bajo
<b>DAMAS</b>	Damas de la Reina de la Noche	Sopranos
<b>MUCHACHOS</b>	Geniecillos Benéficos	Sopranos

La acción transcurre en el antiguo Egipto

**ACTO I.**-El príncipe Tamino, tratando de escapar de una enorme serpiente, cae inconsciente. Las tres Damas, camareras de la Reina de la Noche, matan a la serpiente y salen después de escena. Cuando Tamino recobra el conocimiento, ve acercarse a un extraño personaje: es Papageno, cazador de pájaros, con un vestido hecho de plumas. Se presenta cantando un cancioncilla de estilo popular y con una flauta de Pan. Se jacta ante Tamino de ser él quien ha dado muerte a la serpiente; por esta mentira, las Tres Damas, que vuelven a entrar en escena le castigan cerrando su boca con un candado.



Las Damas muestran ahora a Tamino una miniatura, retrato de la hija de la Reina de la Noche, Pamina, y Tamino se enamora de ella: *Die Bildnis ist bezaubernd schon* (Este retrato es maravillosamente bello). Cuando las Tres Damas le dicen que Pamina está prisionera de Sarastro, a quien pintan como a un ser malvado, Tamino decide ir a rescatarla. Aparece entonces la Reina de la Noche y alienta el propósito del príncipe.

En el quinteto que sigue, en el que intervienen las Tres Damas, Tamino y Papageno, este último, que no puede hablar, solamente actúa cantando a boca cerrada. Pero ahora las Tres Damas liberan a Papageno y dan a Tamino una flauta mágica que le ayudará en su propósito, y a Papageno, que acompañar al príncipe, un carillón mágico. Cuando van a marcharse, las Tres Damas les dicen que Tres Muchachos o Espíritus les guiarán en el camino.

La escena transcurre ahora en un salón del palacio de Sarastro, en donde Pamina, allí secuestrada, está siendo importunada por el moro Monostratos, capitán de la guardia de Sarastro, que trata de cortejarla. Papageno, que se había separado algo de Tamino, se sobresalta al ver al moro, pero a su vez, Monostratos también se asusta ante el aspecto del cazador de aves. Monostratos sale huyendo y Papageno asegura a Tamina que pronto va a ser rescatada por alguien que la ama; en un dueto ella dice que también él, Papageno, encontrará algún día quien le quiera: *Bei Mannern, welche Liebe Fuhlen* (A los hombres que buscan el amor).

De nuevo cambia la escena. Los Tres Muchachos conducen a Tamino a un templo con tres puertas. Desde la primera puerta una voz ordena a Tamino: *Zurück* (Atrás) y lo mismo ocurre en la segunda puerta. Pero desde la puerta tercera sale la voz del Portavoz del Templo, quien con sus palabras despierta en Tamino un deseo de sabiduría y una sospecha sobre la Reina de la Noche. Un coro oculto le asegura que Pamina vive. Tamino tañe su flauta y escucha la respuesta de Papageno; sale rápidamente en busca de Papageno, al cual encuentra, pero son detenidos por Monostratos. Éste y su banda de esclavos van a arrestarlos, cuando Papageno, haciendo sonar su carrillón los detiene en su intento y les hace danzar.

Se oye una marcha que anuncia la llegada de Sarastro y de sus cortesanos. Papageno pregunta a Pamina qué le dirán cuando sean acusados de intentar huir: *Die Wahrheit* (La verdad), responde solemnemente Pamina. Sarastro dice ahora que si retiene allí a Pamina es para librarla de su madre y que el verdadero destino de una mujer es estar bajo la guía y dirección de un hombre. Monostratos, que ha detenido a Tamino, lo trae ahora a escena, y dice a Sarastro que su vigilancia ha impedido que rapten a Pamina; pide por ello su recompensa. Pero entonces Pamina, a su vez, acusa a Monostratos de haber querido seducirla, por lo que la recompensa pedida se transforma en un castigo: Sarastro ordena que azoten al moro. El acto termina con un coro en honor de Sarastro.

**ACTO II.**-Entran en escena los sacerdotes a los acordes de una marcha solemne. Sarastro anuncia que antes de unirse en matrimonio con Pamina, Tamino debe pasar las pruebas para ser admitido en el templo. Los sacerdotes manifiestan su acuerdo haciendo sonar sus

trompetas. Sarastro ruega por Tamino en el comienzo de las pruebas de iniciación: *O Isis und Osiris* (Oh, Isis y Osiris).

Advertidos por dos sacerdotes de que deben guardar silencio y no prestar atención a las mujeres, Tamino y Papageno (que va a sufrir una iniciación menos rigurosa que la de Tamino) se encuentran con las Tres Damas, pero las ignoran, cumpliéndose así, positivamente, la primera fase del ritual.

La escena se traslada ahora al lugar donde descansa Pamina. Monostratos, lleno de excitación, se acerca a ella, cuando aparece la Reina de la Noche y entrega a su hija una daga con la comisión de dar muerte a Sarastro. De este modo se cumplirá "la venganza del infierno" (*Der Holle Rache*).

La Reina de la Noche desaparece. Entra nuevamente Monostratos, con sus pretensiones sobre Pamina, pero llega Sarastro y lo arroja de allí. Pamina pregunta a Sarastro por qué no toma venganza de su madre la Reina de la Noche, a lo que él contesta que en aquel feliz lugar no hay cabida para tales pensamientos (*In diesen heil'gen Hallen*).

Tamino y Papageno esperan ahora el nuevo estadio de su iniciación. Papageno se encuentra con una anciana que le dice que es su prometida Papagena. Aparecen en escena los Tres Muchachos y devuelven a Tamino su flauta mágica y a Papageno su carillón encantado. Sale Pamina y cuando Tamino, cumpliendo lo ordenado, rehúsa hablar con ella, la joven, que no conoce la prohibición, entona una canción en la que se lamenta tristemente: *Ach, ich fühl's* (Ay, yo siento).

Sarastro dice a Tamino y a Pamina que se despidan para siempre. Papageno, por su parte, busca a alguien a quien amar *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich* (Una jovencita o una mujercita). Aparece de nuevo la anciana y cuando ha logrado que Papageno le jure serle fiel se transforma en una bella joven, vestida de plumas como él. Pero un sacerdote le impide seguirla, porque aún no ha superado las pruebas.

En un jardín, los Tres Muchachos cantan simbólicamente al amanecer. Pamina, angustiada por el aparente abandono de Tamino, piensa quitarse la vida, pero los Muchachos se lo impiden. Dos Escuderos, cantando un coral solemne, vigilan la última etapa de la iniciación de Tamino, la prueba del fuego y del agua, a la que se unirá Pamina. La flauta, que tañe Pamina, les ayudará a salir airosos de la prueba.

Papageno, frustrado, piensa cómicamente en el suicidio cuando los Muchachos le sugieren que haga sonar su carillón mágico; lo hace así y al final encuentra a su bella prometida. Su cómico, tartamudeante encuentro, se plasma en un dueto que comienza: *Pa-pa-pa-pa* (¡cuarenta y ocho veces!) *-geno*.

La Reina de la Noche intenta, una vez más, derrotar a Sarastro con la ayuda de sus Damas y de Monostratos, que reaparece en la oscuridad. Pero la fuerza de la luz los arroja de allí; bajo la benevolente protección de Sarastro, la Belleza y la Sabiduría serán coronados para siempre.

### 1.3.1. Contexto Histórico y social de la Obra.

*Die Zauberflöte* no sólo es para algunos, la ópera mozartiana de más éxito, sino quizás también la obra más representada de toda la literatura operística. Mozart observó que en su estreno un ‘aplausos sereno’ que crecía noche tras noche, y al final se convirtió en un éxito mundial. Un año después del estreno y de la muerte de Mozart, en noviembre de 1792, Schikaneder anunció la función número cien, y en octubre de 1795, la doscientos. Esto fue un verdadero milagro en la trayectoria teatral de aquella época. Incluso Goethe representó *Die Zauberflöte* 82 veces en Weimer como director artístico. El secreto de la ópera consiste a que responde a los estímulos de todas las edades y estratos. No sólo es un cuento para niños inocentes, sino también un drama universal para talentos filosóficos.

El libretista de la obra fue Emanuel Schikaneder, un hombre de teatro universal que Mozart conoció en Salzburgo en 1780, donde actuaba con su compañía de teatro ambulante. Más tarde se hicieron amigos y fueron miembros de la masonería. En 1789 Schikaneder se convirtió en arrendatario del *Freihaustheater auf der Hieden* (un patio en una gran casa de alquiler), donde planeó representar piezas con argumentos de aventuras para el público de la periferia. Con esta orientación creó el libreto para la *Die Zauberflöte*. El mismo interpretó a Papageno.

En la ópera, Mozart da música a un tema egipcio. La cultura egipcia estaba vinculada de forma íntima con el mundo espiritual de la masonería. Incluso hoy en día, los egipcios contemporáneos afirman que los temas musicales de *Die Zauberflöte* fueron tomados por Mozart del folklore egipcio. Por otro lado, el ideal de Sarastro es puro, inocente y valiente. A Tamino, el príncipe japonés, le dieron también un origen extraordinario. La escena comienza cuando Tamino intenta escapar de la serpiente, símbolo de la maldad.

En la obra los instrumentos mágicos que aparecen son la flauta de Tamino, el carrillón de Papageno y la flauta de Pan característica de Papageno. Sobre el origen de la flauta mágica que Tamino recibe de la Reina de la Noche se sabe por indicaciones de la dirección de escena que es un símbolo del sol y que es dorada. Por su parte, el carrillón de Papageno es un juguete de plata mediante el cual se pueden producir milagros. Éste se utiliza tres veces. Primero cuando Monostatos y los esclavos atrapan a los fugitivos Pamina y Papageno. Los sonidos del carrillón obligan a los guardias agresivos a cantar y bailar. La segunda vez Papageno acompaña su aria con el carrillón. En la tercera Papageno aparece con el sonido plateado del instrumento. Finalmente, la flauta de Pan de Papageno expresa la esencia de la naturaleza con los cinco tonos de la llamada y su sonido exótico de la antigüedad clásica, e instrumento del dios Pan, personificación de la naturaleza.

En la mayoría de las óperas de la época existe una moraleja, pero *Die Zauberflöte* carece de consejo moral, y en vez de ello, sugiere un auténtico drama musical sobre una prueba ritual de agua y fuego. Se reconocen algunos símbolos masónicos como los hermanos de la logia representados en los dieciocho adeptos masculinos de Sarastro, mientras que éste simboliza al ‘maestro venerable’. Entre los miembros impera el respeto y la igualdad. Las pruebas de Tamino son de semejante dureza con las que Sarastro intenta formar el carácter de ‘ante todo un hombre’. Tamino comienza su camino en el reino nocturno y dotado con la claridad de las estrellas de la Reina de la Noche; pero al final, acaba como adepto al lado

de Pamina, en el reino del Sol. Va de la oscuridad a la luz, como prescribe un ritual de iniciación de la masonería.

Mozart estuvo vinculado a las ideas masónicas durante diez años de su vida en Viena, al igual que afín a las ideas políticas de reforma de José II. Las logias hermanaban las mejores fuerzas espirituales de Viena; eruditos, artistas y aristócratas liberales formaban una élite secreta. Al estrecho círculo de familiares y amigos que pertenecían a la sociedad secreta tenemos, entre otros, a su padre, Leopold, Joseph Haydn y Emanuel Schikaneder. Mozart ingresó a la logia en 1789 y se mantuvo fiel a sus ideas, incluso después de que la masonería ya no fuera aceptada en forma oficial.<sup>9</sup>

Un motivo interesante que llama la atención en *Die Zauberflöte* es el tema del suicidio. Que por otra parte, excepto en *Idomeneo in Creta*, no aparece en ninguna ópera de Mozart. De tal forma, la cuestión del suicidio es utilizada dos veces en *Die Zauberflöte*. En Pamina es peligroso pues piensa quitarse la vida ante el aparente abandono de Tamino y al no encontrar su identidad entre el dominio de su madre la Reina de la Noche y el de Sarastro. El significado de la ópera se une al pensamiento masónico: ‘Tienes que matar a tu viejo ego para empezar una nueva vida’. Los Muchachos impiden en el último instante la inmolación de Pamina.

Finalmente, la idea del suicidio en Papageno tiene un efecto cómico cuando los Muchachos le sugieren que haga sonar su carrillón mágico, que al hacerlo, encuentra a su bella prometida. Su tartamudeante encuentro se plasma en el dueto *Pa-pa-pa-pa-geno*.

Igualmente curioso, es la presencia constante del número tres en la ópera. El número tres simboliza la manifestación divina, tanto en los rituales de la masonería como en el mundo encantado. La obertura empieza con tres acordes mayores, también un acorde triple suena después de las palabras de Sarastro, cuando ensalza las tres cualidades notables de Tamino; virtud, discreción y caridad. Aparecen tres damas, tres muchachos, tres instrumentos mágicos; flauta, carrillón y flauta de Pan. Tamino encuentra tres templos a su llegada al reino de Sarastro, intenta entrar tres veces y tiene que pasar tres pruebas. En las arias de Papageno que se van a analizar, se dividen en tres partes, la misma melodía con tres letras distintas.

Una cuestión que llama la atención de la obra, es que el mundo que crea Mozart trasciende el espacio masónico; pues no está compuesto exclusivamente de hombres. Ya que Pamina también se somete a la prueba del agua y del fuego. Para Mozart esta prueba de amor era más importante que el rígido dogmatismo masón. Incluso en el coro final de adeptos

---

<sup>9</sup> La oposición por parte de la Iglesia Católica Romana ha existido, básicamente, porque la masonería; con sus principios obligatorios y su esencia religiosa, ha usurpado los privilegios de la Iglesia. Uno de los principios básicos de las órdenes masónicas en todo ha sido que la religión es un asunto exclusivo del individuo. El masón es consciente de que sus obligaciones fraternas de ayudar a los miembros deben ser subordinadas a la obligación que debe a Dios, su país y su familia, con pleno reconocimiento de sus deberes para con la humanidad. En muchos grupos, los miembros son por lo general seleccionados pero a veces son elegidos.

Actualmente, el número de miembros en el mundo excede los 6 millones. En Latinoamérica las sociedades francmasónicas estuvieron muy ligadas al proceso de emancipación respecto de España a comienzos del siglo XIX. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), 20 de diciembre de 2007.

apuntó voces de mujeres. Aquí reside toda la humanidad de Mozart cuyo nuevo reino de compone de hermanas y hermanos.

### 1.3.2. Análisis Musical.

#### *Der Vogelfänger bin ich ja* Estructura literaria.

<p><i>Der Vogelfänger bin ich ja, Stets lustig, heia, hopsassa! Ich Vogelfänger bin bekannt Bei Alt und Jung im ganzen Land.</i></p> <p><i>Weiß mit dem Locken umzugehn Und mich auf's Pfeifen zu verstehn. Drum kann ich froh und lustig sein, Denn alle Vögel sind ja mein.</i></p> <p>(Toca la flauta)</p>	A	<p>Yo soy el pajarero, siempre alegre, ¡ole, upa! Como pajarero soy conocido por viejos y jóvenes en todo el país.</p> <p>Cazo con reclamo y toco la flauta. Puedo estar alegre y contento, porque todos los pájaros son míos.</p>
<p><i>Der Vogelfänger bin ich ja, Stets lustig, heia, hopsassa! Ich Vogelfänger bin bekannt Bei Alt und Jung im ganzen Land.</i></p> <p><i>Ein Netz für Mädchen möchte ich, Ich fing sie dutzendweis für mich; Dann sperrte ich sie bei mir ein, Und alle Mädchen wären mein.</i></p> <p>(Toca la flauta)</p>	A'	<p>Yo soy el pajarero, siempre alegre, ¡ole, upa! Como pajarero soy conocido por viejos y los jóvenes en todo este país.</p> <p>¡Si tuviera una red para muchachas, las atraparía por docenas para mí! Luego las metería en mi casa y todas ellas serían mías.</p>
<p><i>Wenn alle Mädchen wären mein, So tauschte ich brav Zucker ein. Die, welche mir am liebsten wär', Der gab' ich gleich den Zucker her.</i></p> <p><i>Und küßte sie mich zärtlich dann, Wär' sie mein Weib und ich ihr Mann, Sie schlief' an meiner Seite ein, Ich wiegte wie ein Kind sie ein.</i></p> <p>(Toca la flauta y sigue su camino).</p>	A''	<p>Si todas las muchachas fueran mías, las cambiaría por azúcar: y a la que yo más quisiera le daría enseguida todo el azúcar.</p> <p>Y ella me besaría con ternura, Ella sería mi mujer y yo su marido. Dormiría a mi lado y la acunaría como si fuera un niño.</p>

Traducción: Propia.

*Der Vogelfänger bin ich ja*  
Estructura musical.

<b>A</b> (Compases 1-50)	<b>A'</b> (Compases 51-74)	<b>A''</b> (Compases 75-98)
<p><b>Tonalidad:</b></p> <p><b>Sol M-</b> Re M- LaM7- ReM- Sol M7- Do M, SolM- ReM7- Sol M.</p> <p>Papageno canta alegremente su canción presentándose amistosamente como pajarero.</p>	<p>Iguales recorridos tonales, sólo cambia el texto, con la misma estructura rítmica.</p> <p>Papageno desearía tener una red para encerrar a las muchachas para él.</p>	<p>Iguales recorridos tonales, sólo cambia el texto, con la misma estructura rítmica.</p> <p>Papageno muestra ternura especial por la mujer que más ama.</p>
<p><b>Compás:</b> 2/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Binario</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p> <p>Muestra la naturaleza humana de Papageno.</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p> <p>Es dulce y delicado al cantar a su amor</p>
<p><b>Dinámica:</b> Introducción de la orquesta en <i>piano</i> que hace <i>crescendo</i> hasta llegar al <i>forte</i>, posteriormente la Voz aparece en <i>piano</i>; se dan diálogos con la orquesta algunos en <i>forte</i>, toca la flauta en <i>piano</i>.</p>	<p>Se mantiene la dinámica anterior.</p> <p>· Papageno expresa su espíritu juguetón y desenfadado.</p>	<p>Se mantiene la dinámica anterior.</p> <p>· Refleja la búsqueda humana por encontrar una pareja especial.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Andante</i>.</p>	<p>Se mantiene la agógica en <i>andante</i>.</p>	<p>Se mantiene la agógica anterior.</p>

*Ein Mädchen oder Weibchen*  
Estructura literaria

<p>Papageno (haciendo sonar su cajita de música)</p> <p><i>Ein Mädchen oder Weibchen Wünscht Papageno sich! O so ein sanftes Täubchen Wär' Seligkeit für mich!</i></p> <p><i>Dann schmeckte mir Trinken und Essen, Dann könnt' ich mit Fürsten mich messen, Des Lebens als Weiser mich freun, Und wie im Elysium sein!</i></p>	A	<p>Una muchacha o una mujercita es lo que Papageno desea. ¡Oh, una suave pichoncita sería para mí la felicidad!</p> <p>Entonces me sabrían bien la comida y la bebida, entonces podría competir con los príncipes, disfrutaría la vida como un sabio y estaría como en el Elíseo.</p>
<p><i>Ein Mädchen oder Weibchen Wünscht Papageno sich! O so ein sanftes Täubchen Wär' Seligkeit für mich!</i></p> <p><i>Ach, kann ich denn keiner von allen Den reizenden Mädchen gefallen? Helf' eine mir nur aus der Not, Sonst gräm' ich mich wahrlich zu Tod!</i></p>	A'	<p>Una muchacha o una mujercita es lo que Papageno desea. ¡Oh, una suave pichoncita sería para mí la bienaventuranza!</p> <p>¡Ay! ¿Pero es que nunca gustaré a ninguna de todas esas encantadoras muchachas? Que alguna me saque de mi miseria; de lo contrario, moriré de dolor.</p>
<p><i>Ein Mädchen oder Weibchen Wünscht Papageno sich! O so ein sanftes Täubchen Wär' Seligkeit für mich!</i></p> <p><i>Wird keine mir Liebe gewähren, So muß mich die Flamme verzehren! Doch küßt mich ein weiblicher Mund, So bin ich schon wieder gesund!</i></p>	A''	<p>Una muchacha o una mujercita es lo que Papageno desea. ¡Oh, una suave pichoncita sería para mí la bienaventuranza!</p> <p>¡Si ninguna me concede su amor, me consumirán las llamas! ¡Pero si me besa una boca de mujer, enseguida estaré sano otra vez!</p>

Traducción: Propia.

*Ein Mädchen oder Weibchen*  
Estructura musical.

A (Compases 1-44)	A' (Compases 45-87)	A'' (Compases 88-131)
<p><b>Tonalidad:</b> Fa M- DoM- la m- DoM7- sol m- Do M- Fa M.</p> <p>Cambio de compás: Fa M- Do M- Sib M-si °- SolM7- DoM- Fa M.</p> <p>Papageno canta haciendo tocar sus campanillas o carrillón. Muestra su deseo de tener una pareja para ser feliz.</p>	<p>Iguals recorridos tonales, sólo cambia el texto, con la misma estructura rítmica.</p> <p>Papageno se pregunta si algún día podrá tener una pareja para él, que lo auxilie en su desgracia, sino seguro morirá de pena..</p>	<p>Iguals recorridos tonales, sólo cambia el texto, con la misma estructura rítmica.</p> <p>Si Papageno encontrara una pareja tendría la felicidad. Pero, si no la encuentra se consumirá por las llamas. Y si llega y lo besa, se curará de inmediato.</p>
<p><b>Compás:</b> 2/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Binario</p> <p><b>Cambio de Compás:</b> 6/8</p> <p><b>Cambio de Ritmo:</b> Terciario.</p> <p>Manifiesta su profunda naturaleza humana al cantar al amor y en el cambio de compás señala como cambiaría su vida si encontrara la pareja de sus sueños.</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p> <p>Muestra la naturaleza humana de Papageno de encontrar una pareja, con quien compartir las cosas buenas de la vida como comer y beber.</p>	<p>Se mantienen el compás y el ritmo.</p> <p>Es dulce y delicado al cantar a su anhelado amor.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Introducción de la orquesta en <i>piano</i>, posteriormente la Voz aparece en <i>piano</i>; se dan diálogos con la orquesta y algunos <i>crescendos</i> hasta llegar a <i>mezzoforte</i>.</p>	<p>Se mantiene la dinámica anterior.</p> <p>Papageno expresa su espíritu juguetón y desenfadado aunque melancólico al no encontrar el amor de sus sueños.</p>	<p>Se mantiene la dinámica anterior.</p> <p>Refleja la búsqueda humana por encontrar una pareja especial y la posibilidad de terminar su espera.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Andante</i>. En el cambio de compás: <i>Allegro</i>.</p>	<p>Se mantiene la Agógica en <i>andante</i> y <i>allegro</i> sucesivamente.</p>	<p>Se mantiene la Agógica en <i>andante</i> y <i>allegro</i> sucesivamente.</p>



### 1.3.3. Reflexión Personal.

Las arias de Papageno reflejan la condición humana de encontrar en el amor externo la solución a la tristeza y la soledad. Sin embargo, el amor también duele; no sólo es compartir las cosas buenas de la vida como beber y comer o estar contento; sino también compartir los desconsuelos y los momentos de crecimiento.

El personaje surge en contraposición a Tamino que supera pruebas para conseguir la iluminación y el amor. En cambio, Papageno es en todo más humano sin cuestionar demasiado la vida misma. En este sentido es más un adolescente que trata de satisfacer sus necesidades en ese momento de su vida.

Las arias musicales presentan algunas dificultades técnicas; en primer lugar, *Der Vogelfänger bin ich ja* requiere que la voz sea muy natural, casi hablada. No es necesario hacer una voz muy 'operística' que suene muy fuerte, más bien demanda una voz juguetona y ágil. En algunos segmentos se sitúa en la parte más alta de la tesitura de barítono y llega a cansar, sobre todo si el texto tiene vocales cerradas como la 'I', pero se resuelve si se mantiene abierto el hueco del paladar. Por otro lado, tanto esta aria como *Ein Mädchen oder Weibchen*, se repite la música tres veces con texto distinto y se tienen que hacer matices distintos para cada texto, lo solucioné estudiando el libreto y enfatizando en las palabras más importantes de cada repetición.

Escogí estas arias porque es un gozo cantarlas, las disfruto mucho. Al principio me costó trabajo encontrar el sentido cómico del personaje, por la idea errónea de que la ópera es seria y formal, pero una vez que descubrí que podía ser animado, entonces me divertí mucho, incluso a veces tenía que aguantarme las carcajadas estando en escena. Igualmente, fue complicado actuar y cantar al mismo tiempo, sacar una flauta de Pan o una cajita de música o moverme al lado de los demás personajes, pero finalmente es muy grato y un placer cantarlas.

Finalmente, interpretar *Die Zauberflöte* me ha dejado el descubrimiento de un mundo espiritual donde se presentan pruebas, al igual que la vida misma. Oportunidades para llegar a un conocimiento que hacía falta alcanzar. Un aprendizaje que obtiene Papageno es la capacidad de esperar a que llegue el amor. Paciencia para esperarlo y fortaleza de espíritu para estar preparado a ello. Cuando cree Papageno que todo está perdido y piensa en matarse, es cuando descubre que la persona quien menos se espera, es el amor deseado. También es una lección, el hecho de reconocer que el amor no debe buscarse en el exterior a través del 'otro' a quien delegamos la responsabilidad de amarnos. Sino que uno es el responsable de nuestra propia felicidad y bienestar, mediante el conocimiento interior.

## Capítulo 2 *Mélodie* de Gabriel Fauré

*Mélodie* o *Chanson* es un término francés, que se refiere a una pieza vocal de tema amoroso con letra en lengua francesa. La *chanson* inicialmente era una pieza musical polifónica de la Baja Edad Media y el Renacimiento. Las *chansons* antiguas tendieron a presentar una forma fija como balada, ronda o virelai, aunque posteriormente muchos compositores usaron la poesía popular en variedad de formas musicales.

Durante el siglo XVIII, la música vocal en Francia fue dominada por la Ópera, pero la canción solista experimentó un renacimiento en el siglo XIX, primero con las melodías de salón, y a mediados de siglo con obras más sofisticadas, influenciadas por los *lieder* alemanes. Una figura importante de este movimiento, influenciado por Schubert, fue sin duda Louis Niedermayer, seguido por Eduard Lalo, Felicien David entre otros. Otros compositores franceses del Siglo XIX que crearon *chansons*, también llamadas melodías, fueron Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré, y Claude Debussy. Mientras que muchos compositores franceses del siglo XX han continuado esta fuerte tradición.

### 2.1. *Poeme d'un Jour*

*Poeme d'un Jour* (Poema de un Día) es un ciclo de 3 melodías de Gabriel Fauré (1845-1924) sobre poemas de Charles Grandmougin (1850-1930); dedicadas a la Condesa de Gauville. La obra se divide en:

- 1- *Rencontre* (la mayor),
- 2- *Toujours!* (re menor),
- 3- *Adieu* (re mayor)

Fue creado en París, en la Sociedad Nacional de Música el 22 de enero de 1881. La primera edición para voz aguda fue publicada en París: Durand, 1880.

La primera canción de este ciclo de tres canciones *Rencontre* detalla el misterio del comienzo del amor y el movimiento de la naturaleza. La segunda melodía *Toujours*, describe las demandas del amor y la fuerza incontrolable del que está enamorado, temeroso del abandono. Mientras que la tercera pieza del ciclo *Adieu*, se refiere a las emociones que se sienten cuando el momento de decir adiós se acerca, en la relación y en la vida.

### 2.1.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.

**Gabriel Urbain Fauré** (1845-1924), fue compositor, pedagogo y organista francés. En sus inicios fue un autor romántico; admirador de la música de Richard Wagner. Posteriormente, se sumó a la corriente impresionista en la línea de la música francesa, siendo la suya de una gran finura melódica y equilibrio compositivo.

Nació en Pamiers (Francia), el 12 de mayo de 1845. Fauré era hijo de Toussaint-Honoré Fauré, y de Marie-Antoinette-Hélène Lalène-Laprade. Siendo muy joven, fue enviado con una nodriza; después, a la edad de nueve años (en 1854), dejó el hogar familiar de Pamiers, en el departamento de *Ariège* (Mediodía-Pirineos), y se trasladó a París para estudiar en *l'École Niedermeyer*. Esta escuela formaba organistas de iglesia y directores de coro. Allí estudió durante once años y tuvo como profesor a Camille Saint-Saëns -con quien le uniría siempre una gran amistad-, quien le dio a conocer la música de sus contemporáneos, como Robert Schumann o Franz Liszt.

En 1870, Fauré se enrola en el ejército y participa en los combates para levantar el Sitio de París durante la Guerra franco-prusiana. Durante la Comuna de París, residió en Rambouillet (Suiza), donde dió clases en la Escuela Nedermeyer, que había sido desplazada a dicha población. En Octubre de 1871 regresa a París, y es nombrado organista de la *St. Sulpice*; paralelamente, asiste con regularidad a los salones de Saint-Saëns y de Pauline Viardot-García. Allí se encuentra con los principales músicos parisinos de la época, y forma con ellos la *Société Nationale de Musique*.

En 1874, Fauré deja su trabajo en *St. Sulpice* y remplace en la iglesia de la Madeleine a Saint-Saëns, quien a menudo estaba ausente. Cuando este último se retiró definitivamente en 1877, Fauré se convirtió en el director de coro. Por la misma época, Fauré se compromete con Marianne Viardot (hija de Pauline Viardot-García), pero esta rompe prontamente su compromiso. Decepcionado, viaja a Weimar donde se reune con Liszt, y a Colonia donde asiste a la producción del Nibelungo de Richard Wagner. Fauré admiraba a Wagner, pero es uno de los pocos compositores de su generación que no cae bajo su influencia.

En 1883, Fauré desposa a Marie Fremiet, con quien tiene dos hijos. Para atender las necesidades de su familia, Fauré se compromete con servicios cotidianos en la iglesia de la Madeleine y dicta clases de piano y de armonía. Solamente durante el verano Fauré tiene tiempo para componer. Gana poco dinero con sus composiciones. Durante este periodo, Fauré escribe varias obras importantes, numerosas piezas para piano y canciones, pero las destruye en su mayoría después de algunas presentaciones, no reteniendo más que algunos movimientos para reutilizar sus motivos.

Fauré vivió una juventud dichosa, pero la ruptura de su compromiso matrimonial, así como lo que él percibe como una falta de reconocimiento musical lo conducen a un estado de depresión, que él califica como melancolía. Sin embargo, en la década de 1890 la suerte le sonrío. Viaja a Venecia, donde se reúne con algunos amigos y escribe varias obras. En 1892, llega a ser inspector de los conservatorios de música de la provincia, lo que significa que ya no tiene que enseñar a estudiantes principiantes. En 1896, es nombrado organista

jefe en la iglesia de la Madeleine y sucede a Jules Massenet como profesor de composición en el Conservatorio de París, donde enseña a grandes compositores como George Enescu, Maurice Ravel, Alfredo Casella e incluso a Nadia Boulanger.

Entre 1903 y 1921, Fauré es criticado por el diario El Figaro. En 1905, sucede a Théodore Dubois como director del Conservatorio de París, donde realiza numerosos cambios. Su situación financiera mejora y su reputación como compositor crece.

Tras su elección, en 1909, en el Instituto de Francia, Fauré rompe con la vieja *Société Nationale de Musique*. Su audición se hacía cada vez más débil y su percepción de las bajas y de las altas frecuencias era distorsionada.

Su responsabilidad en el Conservatorio unida a su pérdida de audición hace disminuir notablemente su producción musical. En 1920, a los 75 años, Fauré se retira del Conservatorio. Ese mismo año, recibe la Gran Cruz de la Legión de Honor, una distinción que por aquel entonces no era común para un músico. Su estado de salud es muy delicado, en parte como resultado de su excesivo consumo de tabaco. A pesar de ello, Fauré sigue escuchando a jóvenes compositores, en particular, a los miembros del grupo de Los Seis.

Gabriel Fauré murió de Neumonía, el 4 de noviembre en 1924, en París. Los funerales nacionales tuvieron lugar en la Iglesia de la Madeleine. Fue inhumado en el cementerio de Passy, en París.

### 2.1.2. Análisis Musical.

*Poeme d'un Jour*  
Estructura literaria.

<p style="text-align: center;"><i>1. Rencontre</i></p> <p><i>J'étais triste et pensif quand je t'ai rencontrée, Je sens moins aujourd'hui mon obstiné tourment,</i></p> <p><i>Ô dis-moi, serais-tu la femme inespérée Et le rêve idéal poursuivi vainement ? Ô passante aux doux yeux, serais-tu donc l'amie Qui rendrait le bonheur au poète isolé,</i></p> <p><i>Et vas-tu rayonner sur mon âme affermie Comme le ciel natal sur un cœur d'exilé ?</i></p> <p><i>Ta tristesse sauvage, à la mienne pareille, Aime à voir le soleil décliner sur la mer! Devant l'immensité ton extase s'éveille Et le charme des soirs à ta belle âme est cher.</i></p> <p><i>Une mystérieuse et douce sympathie Déjà m'enchaîne à toi comme un vivant lien, Et mon âme frémit, par l'amour envahie Et mon cœur te chérit sans te connaître bien!</i></p>	<p style="text-align: center;">1. Reencuentro</p> <p>Yo estaba triste y pensativo cuando te encontré Hoy siento menos mi continuo tormento</p> <p>Oh, dime; ¿Podrías ser la mujer inesperada, y el sueño ideal perseguido en vano? Oh, paseante con tiernos ojos, ¿Podrías ser la amiga quien podría devolver la felicidad al solitario poeta?</p> <p>¿Y brillarás en mi fortalecida alma como el cielo natal en el corazón de un exiliado?</p> <p>Tu triste mirada se parece a la mía, ¿Amas mirar la puesta del sol bajo el mar! Mirar la inmensidad que su éxtasis despierta, y el encanto del atardecer es querido por tu hermosa alma,</p> <p>Una misteriosa y dulce simpatía me encadena a ti como un lazo vivo, y mi alma tiembla, arrollada por el amor, ¡y mi corazón te quiere sin conocerte bien!</p>
---	--

<p style="text-align: center;">2. <i>Toujours</i></p> <p><i>Vous me demandez de me taire, De fuir loin de vous pour jamais Et de m'en aller, solitaire, Sans me rappeler qui j'aimais! Demandez plutôt aux étoiles De tomber dans l'immensité, À la nuit de perdre ses voiles, Au jour de perdre sa clarté ! Demandez à la mer immense De dessécher ses vastes flots Et quand les vents sont en démente, D'apaiser ses sombres sanglots ! Mais n'espérez pas que mon âme S'arrache à ses âpres douleurs Et se dépouille de sa flamme Comme le printemps de ses fleurs !</i></p>	<p style="text-align: center;">2. Siempre</p> <p>Tú me pides que me calle, que huya de ti para siempre, Y me aparte en soledad, ¡Sin recordar que una vez te amé! Bastante piden las estrellas y caen al infinito, La noche pierde su velo, ¡El día pierde su brillo! Pídele al inmenso mar que agote sus vastas olas, Y entonces los vientos enloquecerán con locura, A su quieto y lastimoso llanto, Pero no creas que mi alma se liberará de su amargo pesar Y abandone su fuego como la primavera eche sus flores.</p>
<p style="text-align: center;">3. <i>Adieu</i></p> <p><i>Comme tout meurt vite, la rose Décloze, Et les frais manteaux diaprés. Des prés; Les longs soupirs, les bienaimées, Fumées!</i></p> <p><i>On voit dans ce monde léger Changer, Plus vite que les flots des grèves, Nos rêves, Plus vite que le givre en fleurs, Nos coeurs!</i></p> <p><i>À vous l'on se croyait fidèle, Cruelle, Mais hélas! les plus longs amours Sont courts! Et je dis en quittant vos charmes, Sans larmes, Presqu'au moment de mon aveu, Adieu!</i></p>	<p style="text-align: center;">3. Adios</p> <p>¡Qué rápido mueren las cosas, la rosa se marchita! Y el fresco y colorido manto del prado. El largo suspiro, el bienamado, desaparece en el humo. Vemos en este voluble mundo cambios, Más rápidos que las olas en la orilla. ¡Nuestros sueños! Más rápidos que el rocío de las flores, ¡Nuestros corazones!</p> <p>Una vez creyeron en ser fiel a ti. Qué cruel, Pero, ¡ay! ¡Los largos amores son cortos! Y digo, dejar su encanto, Sin lágrimas, Casi en el momento de mi confesión: ¡Adios!</p>

Traducción: Propia.

*Poeme d' un Jour*  
Estructura musical.

<b>1. Rencontre</b> (Compases: 43)	<b>2. Toujours</b> (Compases: 47)	<b>3. Adieu</b> (Compases: 34)
<p><b>Tonalidad:</b> La Mayor</p> <p>Detalla el misterio del comienzo del amor y el movimiento de la naturaleza.</p>	<p><b>Tonalidad:</b> Re menor</p> <p>Describe las demandas del amor y la fuerza incontrolable del que está enamorado, temeroso del abandono.</p>	<p><b>Tonalidad:</b> Re Mayor- re menor.</p> <p>Se refiere a las emociones que se sienten cuando se acerca el momento de decir adiós; tanto en el amor como en la vida.</p>
<p><b>Compás:</b> 4/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Binario</p>	<p><b>Compás:</b> 4/4</p> <p><b>Ritmo:</b> En el piano Ternario En la voz Binario.</p>	<p><b>Compás:</b> 4/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Binario en Re Mayor. Ternario en el piano cuando pasa a re menor, la voz se mantiene en subdivisión binaria.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Comienza el piano en <i>pianissimo</i>. La voz en <i>dolce</i>. <i>Crescendo</i> a <i>Diminuendo</i>. <i>Poco a poco crescendo</i> <i>Mezzoforte</i> a <i>Forte</i> <i>Diminuendo</i> <i>Piano</i> <i>Pianissimo</i>.</p>	<p><b>Dinámica:</b> Comienza el piano en <i>forte</i>. Entra la voz en <i>forte</i>. <i>Diminuendo</i> <i>Piano</i>. <i>Crescendo</i> <i>Forte</i>. <i>Diminuendo</i>. <i>Piano</i>. <i>Crescendo</i> <i>Diminuendo</i> <i>Forte</i> <i>Piano</i>.</p>	<p><b>Dinámica:</b> Piano y voz: <i>Dolce</i>. <i>Crescendo</i>. <i>Diminuendo</i> <i>Piano</i>. <i>Dolcissimo sempre</i>. <i>Crescendo</i> <i>Mezzo forte</i> <i>Piano</i>. <i>Crescendo- diminuendo</i>. <i>Dolce</i> <i>Pianissimo</i>.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Andante</i>.</p>	<p><b>Agógica:</b> Allegro con fuoco.</p>	<p><b>Agógica:</b> Moderato.</p>

### **2.1.3. Reflexión Personal.**

La obra tiene un encanto muy especial por su melancolía, tiene el contenido del amor: la emoción cuando uno se enamora de alguien sin conocerlo de nada, y se pregunta si será ese el verdadero amor quien quitará la sombra de la tristeza. Luego la inseguridad que se siente cuando uno le dice 'te quiero' a la persona amada y el miedo que causa no ser correspondido de la misma forma. Por último, el final de la relación, que como dice la canción; 'como todo en la vida muere, la rosa se marchita'. Al igual se marchita el amor y la vida misma. Sin embargo, vale la pena vivirla y enamorarse. Musicalmente tiene todos los elementos para hacer un clímax y en la voz se da un lucimiento maravilloso al acompañar la emoción con cada una de las frases que describen cada emoción.

La dificultad inicial fue encontrar la partitura para la tesitura de voz baja, pues anteriormente cantaba las piezas en otra tesitura y no eran cómodas para mí. Pero cuando encontré la versión para mi voz sentí que había encontrado la talla exacta de un traje, sin que me quedara demasiado apretado. De ahí la importancia de buscar el repertorio idóneo para cada voz, pues en vez de decir 'cada cabeza es un mundo', se podría decir 'cada voz es un mundo'.

Otra dificultad fue la pronunciación correcta, esto lo logré recitándolos textos muchas veces de forma hablada para que se fueran acomodando a la voz y posteriormente cantarlos.

Escogí estas obras porque la música romántica tiene que ver mucho conmigo, los poemas refieren mucho a experiencias de mi vida, tales como el encuentro, o mejor dicho 'desencuentro' de los corazones, cuando uno se enamora de otra persona sin conocerla suficientemente; el sentimiento que se siente cuando se pide callar las emociones y reprimirlas cuando se está locamente enamorado. Y consecuentemente, aceptar que todo en la vida acaba y es el momento de decir adiós.

Sin embargo, la principal dificultad es que para cantar estas piezas se debe estar enamorado, sentir lo que dice la música y los poemas. Sólo así se puede cantar con la intención expresada por los autores. Si no se está enamorado en ese momento se debe recordar en carne propia los sentimientos vividos durante un intenso amor.





## 2.2. *Après un Rêve*

*Après un Rêve* (Después de un Sueño) es una obra onírica de Gabriel Fauré (1845-1924) sobre el texto de Romain Bussine (18..-1899) que relata la imagen de un sueño encantado por la presencia del ser amado, donde la felicidad era plena al escuchar su clara voz y contemplar sus dulces ojos. En el espejismo, la persona amada llama al soñador y se abren los cielos, abandonando la tierra; en un viaje celestial o un desprendimiento. Pero vuelve la triste realidad al despertar de los ensueños; pidiéndole a la noche que le devuelva las ilusiones, que regrese el esplendor del sueño con la noche misteriosa.

### 2.2.1. Contexto Histórico y social de la Obra.

*Après un Rêve* es una *mélodie* creada en París, estrenada en la *Société nationale de musique*, el 11 de enero de 1871. La primera edición fue publicada en París por el sello Hartmann, en 1871. Sobre Romain Bussine se sabe muy poco; no se conoce exactamente el año de su nacimiento, sólo que nació en el siglo XIX y murió en 1899.<sup>1</sup>

### 2.2.2. Análisis Musical.

#### *Après un Rêve* Estructura literaria.

<p><i>Après un Rêve</i></p> <p><i>Dans un sommeil que charmaient ton image Je rêvais le bonheur, ardent mirage, Tes yeux étaient plus doux, ta voix pure et sonore, Tu rayonnais comme un ciel éclairé par l'aurore.</i></p>	<b>A</b>	<p>Después de un sueño</p> <p>En un sueño encantado por tu imagen, Soñé la felicidad, ardiente mirada; Tus ojos eran más dulces, tu voz pura y sonora. Tú eras radiante como un cielo claro por el amanecer.</p>
<p><i>Tu m'appelais et je quittais la terre Pour m'enfuir avec toi vers la lumière, Les cieux pour nous entr'ouvraient leurs nues,</i></p>	<b>A'</b>	<p>Tú me llamabas y yo abandoné la tierra. Huí la contigo hacia la luz. Los cielos abrieron sus nubes para nosotros,</p>
<p><i>Splendeurs inconnues, lueurs divines entrevues,</i></p> <p><i>Hélas! Hélas! triste réveil des songes Je t'appelle, ô nuit, rends moi tes mensonges, Reviens, reviens radieuse, Reviens ô nuit mystérieuse!</i></p>	<b>B</b>	<p>Esplendores desconocidos, asomos de luz divinos.</p> <p>¡Ay, ay! Dije despertando de mis sueños, Te llamo ¡Oh noche! Devuélveme tus ilusiones. Regresa con tu resplandor, Regresa, ¡Oh noche misteriosa!</p>

Traducción: Propia.

<sup>1</sup> <http://mediatheque.cite-musique.fr/> consultada el 20 de diciembre de 2007.

*Après un Rêve*  
Estructura musical.

<b>A</b> (Compases 1-16)	<b>A'</b> (Compases 17-26)	<b>B</b> (Compases 27-48)
-----------------------------	-------------------------------	------------------------------

<p><b>Tonalidad:</b> Si menor. La armonía impresionista recuerda el acompañamiento modal.</p>
<p><b>Compás:</b> 3/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Binario. Aparecen figuras de tresillos en la voz haciendo un contraste con el piano.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Comienza el piano en <i>pianissimo</i>. La voz en <i>dolce</i>. <i>Crescendo a Diminuendo</i>. <i>Poco a poco crescendo</i> <i>Forte- Diminuendo</i>. <i>Piano- Pianissimo</i>.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Andantino</i></p>

*Après un Rêve*  
Estructura dramática

<p><b>A</b> (Compases 1-16)</p>	<p><b>A'</b> (Compases 17-26)</p>	<p><b>B</b> (Compases 27-48)</p>
<p>Relata la imagen de un sueño encantado por la presencia del ser amado, donde la felicidad era plena al escuchar su clara voz y contemplar sus dulces ojos.</p>	<p>En el espejismo, la persona amada llama al soñador y se abren los cielos, abandonando la tierra; en un viaje celestial o un desprendimiento.</p>	<p>Pero vuelve la triste realidad al despertar de los ensueños; pidiéndole a la noche que le devuelva las ilusiones, que regrese el esplendor del sueño con la noche misteriosa.</p>

### 2.1.3. Reflexión Personal.

Esta canción habla sobre la posibilidad de soñar y vivir ese sueño como si fuera real; donde se añora una vez despierto esa imagen y la felicidad en la que se vivió ahí. Creo que la búsqueda de la realización de un sueño, es lo que hace a una persona cumplir con esa meta propuesta, de llegar a ese lugar donde todo es felicidad y auto realización. Musicalmente la pieza está llena de matices donde se puede llegar a un momento de plenitud vocal y donde el texto también marca el momento de dolor en que se despierta de la ensoñación.

Esta pieza es muy especial para mí, primeramente por la belleza de la música y por el contenido literario. Sin embargo, fue duro aprender a cantarla bien. Principalmente porque apretaba la voz. La resolución de este problema tocó el fondo de mi preparación vocal: el asunto de la tesitura.

Para mi persona, la principal dificultad técnica fue cantar libremente sin apretar la garganta desde la primera frase que comienza con *Dans un sommeil* (En un sueño). Como se trata de un giro melódico ascendente en modo menor tiene que hacerse con mucho cuidado. Al principio me salía gritado, con un sonido abierto, incómodo y desagradable; lo solucioné después de un largo proceso de autoconocimiento donde las imágenes mentales mantenían abierto el flujo del aire sin apretar los músculos del sistema fonatorio.

Otro pasaje fue el del clímax de la obra donde dice *Helás!* (¡Ay!) el sonido sonaba apretado, y lo resolví de una forma casi milagrosa cuando vivía en España y tomaba clases con el maestro Pedro Gilabert del Conservatorio Teresa Berganza, que había tenido los mismos problemas que yo. Gilabert había hecho la carra en la Escuela Superior de Canto de Madrid como tenor y había ganado concursos en esa tesitura, sin embargo no se sentía cómodo hasta que cambió de ‘cuerda’ a barítono. Buscó con muchos maestros hasta que en Italia una maestra confió en su voz como barítono. Me sentí muy identificado con esa experiencia, pues mi voz también había sido trabajada como tenor sin éxito; y el profesor Pedro Gilabert se dio a la tarea de hacer brillante y cubierta mi voz al mismo tiempo. Recuerdo que él decía a la voz brillante ‘voz clara’ y yo temía sacar esa característica en mi voz porque parecía de tenor. Sin embargo, una vez que estaba afuera la redondeaba con ejercicios para abrir la garganta, cubriendo el sonido, pensando en que las vocales a medida que iban subiendo se iban alargando hacia arriba. Entonces ya no era una ‘A’ abierta, vertical; sino una ‘A’ cubierta como el sonido en iglés de la palabra ‘church’. Rememoro que cuando decía que iba subiendo las notas al registro agudo tenía que pensar que un hilo entraba por mi garganta para no cerrarla. Incluso en esta pieza al ir subiendo me pedía que pensara que un puño se quedaba en mi garganta en el registro agudo. Me acuerdo que cuando me imaginé por primera vez esa imagen mental, al cantar el sonido salió perfecto, redondo y amplio. Y me dijo: ¿Facil, verdad? El hecho de haberlo conocido y haber grabado sus clases donde me pone ejemplos, fue maravilloso. Pues como barítono que había sido confundido como tenor durante toda su carrera de estudiante, entendía perfectamente la situación en que yo me encontraba.

Ahora, a la distancia reconozco que a lo que más temía no era a la oscuridad sino a la luz. Cuando dejé de temer a la voz brillante parecida a la de tenor, puede manejar mi voz de barítono, redondearla y hacerla aterciopelada.

## Capítulo 3 *Lieder*

*Lied* es el término para ‘canción’ en el idioma alemán, en plural: *Lieder*. En la historia de la música clásica europea, es un género musical de canción para un cantante con acompañamiento de piano que surgió en la época clásica (1760 - 1820). Los determinantes de esa forma musical son la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, el enlace fundamental con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana (*Volkslied*). El desarrollo de la forma iba mano a mano con el redescubrimiento de la cultura popular alemana como fuente de producción artística

### **Formas y Características del *Lied*.**

La forma musical del *Lied* se adapta al poema puesto en música. El *Lied* es derivado de la poesía popular, en forma estrófica y rimada. Por lo tanto, estrofa y rima tienen una fuerte influencia en la estructura musical. Se distinguen formalmente:

#### **Canción estrófica simple**

Todas las estrofas de un poema se adaptan a una sola melodía y su acompañamiento. El carácter emotivo de la música es igual en la obra entera y sólo se puede variar en un marco pequeño por el intérprete. Ejemplo: *An die Musik* de Franz Schubert.

#### **Canción estrófica variada**

La Melodía y el acompañamiento son variados para dar énfasis a las diferencias en el contenido de las estrofas. Ejemplo: *Der Lindenbaum* del ciclo *Winterreise* de Franz Schubert.

#### **Canción compuesta adecuándose individualmente a cada línea del poema**

En cada línea del texto se crea una melodía y el acompañamiento es compuesto individualmente. Se pierde la estructura estrófica. Ejemplo: *Allerseelen* de Richard Strauss.

## Historia

### **Reforma y barroco**

La oposición de Alemania luterana a las prácticas de la Iglesia Católica resultó en una nueva liturgia, cuyas formas debían ser entendibles por el creyente común. Los poemas usaban el alemán en vez del latín, y la música eclesiástica para las nuevas formas litúrgicas basaba en los principios de la canción popular. El canto polifónico de la Contrareforma (Palestrina) fue remplazado por el *Kirchenlied* (Canción eclesiástica), una canción estrófica con poemas rimadas en alemán, y con música prestada de la música popular de la época. Los poetas más influyentes fueron Martin Luther (1483 - 1546), Paul Gerhardt (1607 - 1676) y Joachim Neander (1650 - 1680). La técnica de composición fue consolidada por Heinrich Albert (1604-1651), Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) y Christian Gottfried Krause (1719-1770) y Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). La colección *Schimellis Gesangbuch* (Cancionero de Schimelli) con contribuciones de Johann Sebastian Bach es una colección de las *Kirchenlied* populares en el límite entre colección y creación propia.

## Época clásica.

Al término del barroco los compositores renuncian al uso del bajo continuo. Con eso, el camino está libre para el uso del piano solo (*Hammerklavier*) como instrumento de acompañamiento. Para Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) (poeta) y Carl Friedrich Zelter (1758 - 1832) (compositor), la música debía adaptarse a la propia forma del poema como mero acompañamiento. Un ejemplo clásico es la versión de Zelter del poema *Es war ein König in Thule* del *Faust I* de Goethe. Zelter propone un solo acompañamiento para todas las estrofas del poema y todavía no hace uso del potencial ilustrativo del piano.

Para hacer mejor uso del potencial del piano, se desarrolla el *Lied* con acompañamiento compuesto individualmente para cada estrofa. Los primeros ejemplos son de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. En el caso de Mozart destacan ejemplos como *Das Veilchen*, *Abendempfindung an Laura* y *Dans un bois solitaire*; uno de los primeros ejemplos de canciones en francés.

Cabe destacar que **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) introduce características del *Lied* también en las arias de sus óperas tardías, sobre todo *La clemenza di Tito* y *Die Zauberflöte*. El ejemplo más popular son las arias del Papageno en *Die Zauberflöte*.

**Joseph Haydn** (1732-1809) compuso *Lieder* con instrumentación de cámara. El grupo más popular son los *Schottische Lieder*, canciones escocesas instrumentadas para voz o voces, piano, violín y violonchelo.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827) es el primero en agrupar *Lieder* a un ciclo programático (*Liederkreis*, *Liederzyklus*) en su obra *An die ferne Geliebte* (1816). En este ciclo, Beethoven definía un orden fijo para los seis *Lieder*, siguiendo una trama imaginaria. El ciclo describe los sentimientos de un amante mientras que su amada está separada de él. Con la presentación como ‘paquete’, la forma breve del *Lied* se convirtió en un medio para presentar ideas más amplias que la mera impresión momentánea. El ciclo de *Lieder* también da la posibilidad de presentar *Lieder* en forma de concierto o recital en el marco de una reunión.

El tipo de *Lied* narrativo; denominado ‘balada’ se basó en el modelo de **Johann Friedrich Reichardt** (1752-1814). Los ejemplos más célebres son las baladas *Der Zwerg* y *Erlkönig* de Franz Schubert y las obras de Carl Loewe (1796-1869) *Erlkönig*, *Die Uhr*, *Graf Oluf*.

## El Lied romántico

Con **Franz Schubert** (1797-1828), el *Lied* fue liberado de todas las convenciones de aria de ópera y reducido al núcleo de la forma - el poema, la melodía y la ilustración a través del piano. Schubert escogía textos de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller y también amigos de sus círculos en Viena, Johann Mayrhofer (1787 - 1836) entre otros. El poeta más importante fue Wilhelm Müller (1794 -1827), quien escribió los textos para *Die schöne Müllerin* y *Winterreise*. En esos ciclos, Schubert agrupó poemas en un orden que sigue a tramas imaginaria. En ambos casos, se describe el sufrimiento y la muerte de individuos expulsados de la sociedad por un conflicto entre amor y orden social.

Sin embargo Schubert no describió los actos mismos de la trama, sino los sentimientos del protagonista al haber experimentado ciertos actos como destierro, rechazo amoroso, soledad, locura y muerte. Aunque Schubert tendía a reflejar los lados tristes y oscuros de la vida, muchos de sus canciones son considerados canciones populares hoy en día, como es el caso de *Am Brunnen vor dem Tore* y *Das Heideröslein*.

**Robert Schumann** (1810-1856) desarrolló la técnica del ciclo más allá de la trama lineal. Ejemplos son el *Liederkreis nach Joseph Eichendorff*, y los ciclos con poemas de Heinrich Heine *Der arme Peter*, *Myrthen*, *Dichterliebe*, *Liederkreis op. 24*. A diferencia de Schubert, la mayoría de los ciclos de Schumann ya no obedece a una lógica de trama linear, sino los poemas son ordenados intuitivamente para crear una ‘trama intuitiva’.

La colección de canciones populares fue la fuente principal de inspiración para los *Lieder* de **Johannes Brahms** (1833-1897). Su colección *Deutsche Volkslieder* es el gemelo musical de la colección de Cuentos de los hermanos Grimm. En esa obra, el límite entre colección y creación propia es difícil de identificar. Sus propias canciones también fueron fuertemente inspirados por textos y melodías populares, en las cuales Brahms sentía un acceso directo a un mundo de sentimientos básicos y honestos. El ciclo *Die schöne Magelone* revela también influencias del historicismo, la interpretación del pasado alemán en el sentido de la utopía de una sociedad guiada por virtudes del caballero medieval.

**Hugo Wolf** (1860-1903) introdujo la melodía y la armonía de Richard Wagner a la pequeña forma del *Lied*. Además de sus *Lieder* sobre textos de Johann Wolfgang von Goethe, Joseph Eichendorff, Michelangelo, Eduard Mörike y otros autores, escribió los notables ciclos sobre poemas populares de España e Italia, los *Spanisches Liederbuch* e *Italianisches Liederbuch*.

**Richard Strauss** (1864 - 1924) ampliaba el acompañamiento con versiones orquestradas para adaptarlos al uso en la sala de concierto. Ejemplos son *Cäcilie*, *Morgen*, *Schlechtes Wetter*, *Ich trage meine Minne*, *Die Nacht* etc. El ciclo *Vier letzte Lieder* de 1948 expone las posibilidades de esa forma de modo ejemplar, haciendo uso también de una orden de ciclo.

**Gustav Mahler** (1860-1911) integraba sus composiciones de *Lied* en su obra sinfónica. Para todos sus *Lieder* existen versiones orquestradas tales como *Des Knaben Wunderhorn*, *Rückert-Lieder*, *Lieder eines fahrenden Gesellen* o *Kindertotenlieder*. Además muchos de sus *Lieder* están integrados en el contexto de una Sinfonía, como es el caso del cuarto movimiento de la segunda sinfonía, titulado *Urlicht* o las canciones sinfónicas *Lied von der Erde*. Mahler prescindió a los textos de poetas famosos en favor de textos anónimos de la cultura popular alemana o textos que imitaban el tono del poema popular.

### ***Lied* moderno**

La segunda escuela vienesa tales como **Anton von Webern** (1883 - 1945), **Alban Berg** (1885 - 1935), **Arnold Schönberg** (1874 - 1951) experimentó los límites posibles de la brevedad en la forma y aplicó el lenguaje dodecafónico. La elección de textos fue fuertemente influenciado por el simbolismo vienés. En las canciones tempranas de

Schönberg se puede estudiar el giro estilístico de la composición tonal a la composición dodecafónica. En las composiciones de la segunda escuela vienesa, los compositores prescindían a la cantabilidad para explorar nuevos mundos estéticos.

**Hanns Eisler** (1890-1960) retomó la técnica dodecafónica de su maestro Schönberg y la amalgamó con influencias del jazz y del canto de protesta a un lenguaje muy individual. Con el poeta Bertold Brecht colaboraba un autor congenial. Otros poemas compuestos por Eisler fueron de Friedrich Hölderlin, Johann Wolfgang von Goethe, Anakreon, Blaise Pascal, Johannes R. Becher y textos propios. Sus canciones de protesta fueron consideradas herramientas de la lucha política. Su ciclo sobre la fuga de Alemania Nazi, en forma y tono de diario, *Hollywood Songbook* es una creación lírica a la altura de los ciclos de Schubert y Schumann.

Compositores actuales de *Lied* son **Hans Werner Henze** (1926), **Aribert Reimann** (1936) y **Wolfgang Rihm** (1952). Sin embargo, el *Lied* esta pasando por una crisis, ya nuevas composiciones ya no alcanzan la simplicidad, brevedad y cantabilidad de las obras románticas (Hallmark:1996, Parsons:2004, Fischer-Dieskau:1996).

### 3.1. Franz Schubert.

**Franz Peter Schubert** (Viena, 31 de enero de 1797 - Viena, 19 de noviembre de 1828). Compositor austriaco, uno de los continuadores del Romanticismo musical iniciado por Beethoven. Gran compositor de *Lieder* y música de cámara. Fue uno de los principales músicos austriacos que vivió a comienzos del siglo XIX; fue el único nacido en la capital musical de Europa en los siglos XVIII y XIX: Viena. Vivió apenas 31 años de edad, tiempo suficiente para una obra musical notable por su gran belleza e inspiración. Su talento creció a la sombra de Beethoven, a quien admiraba; murió al año siguiente (1828) de su ídolo. Su existencia fue opaca; sólo después de muerto su arte comenzó a ser reconocido y a conquistar la admiración de la crítica y el público.

Hijo de una familia de personas muy humildes, era el duodécimo de catorce hijos. Residía en el barrio de Liechtental de Viena, donde su padre ejercía de maestro de escuela.

A los once años entró como cantor en la capilla imperial, consiguiendo una beca que le permitió estudiar gratuitamente en la escuela municipal de Stadtkonvikt. Allí fue alumno de Antonio Salieri y gracias a la orquesta de la escuela, para la que escribió sus primeras sinfonías, se familiarizó con la obra de Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven.

A los 14 años crea sus primeros *Lieder* y antes de cumplir los 18 ya había creado una de sus obras maestras, *Gretchen am Spinnrade*, el primero de los muchos *Lieder* inspirados en poemas de Johann Wolfgang von Goethe. A los diecinueve años había escrito ya más de 250 *Lieder*.

Pese a sus dotes musicales, su padre pretendía que Franz se dedicara a su misma profesión y ejerciera de maestro. Esto motivó el enfrentamiento entre ambos y el abandono de Franz de la casa paterna.

Fuera del hogar de nacimiento y decidido a ganarse la vida con la música, Franz Schubert se refugió en la casa de su amigo Franz von Schober. Éste fue el inicio de un largo



peregrinaje, ya que nunca consiguió mantenerse sólo con sus composiciones y sobrevivió gracias a la generosidad de sus numerosos amigos, que lo fueron acogiendo sucesivamente en sus respectivas casas. Schubert nunca mantuvo una relación duradera y no tuvo hijos. Pero se adscribió a un círculo íntimo de amigos que le brindó muchas satisfacciones personales, además que constituyó un público fiel y sensible a su arte.

Schubert no consiguió estrenar o publicar ninguna de sus obras operísticas u orquestales. A lo sumo se interpretaron algunas composiciones vocales o pianísticas en las célebres *schubertiadas*.

En estos años Schubert contrajo sífilis. Habitualmente pasó estrechez económica. Se volvió inseparable de sus gafas, que conformaron parte indisoluble de su apariencia, acentuando su fisonomía tímida.

En Viena, Schubert llevó una vida bohemia rodeado de intelectuales, amante de las tabernas y de los ambientes populares, alejado de los salones y de la etiqueta de la nobleza. De este entorno procede el famoso término de *schubertiadas*: reuniones de artistas de todos los ámbitos que formaban un círculo brillante y animado dedicado a la música y a la lectura.

Durante sus últimos años escribió piezas magistrales, fruto y reflejo de sus experiencias personales y siempre con el sello inconfundible de una inagotable inspiración melódica. Por ejemplo, una tensa profundidad marca la *Wanderer-Fantasie* (1822), *Die schöne Müllerin* (1823), estos últimos inspirados en poemas de Wilhelm Müller. Hacia el final de su vida, el intenso dolor y el aislamiento dejaron su impronta en el *Winterreise, D.911 Op.89* (1827), también con textos de Müller.

En 1827, además del ciclo de *Lieder Winterreise*, compuso la Fantasía para piano y violín en Do (D.934), y los dos Tríos para piano (n.º 1 en si bemol, D. 898; n.º 2 en mi bemol, D. 929). En 1828 compuso una colección de canciones publicadas póstumamente con el nombre de *Schwanengesang, D.957*, que sin ser un verdadero ciclo de canciones, mantiene unidad de estilo entre las distintas canciones, entre la profunda tragedia y lo mórbidamente sobrenatural. Seis de estas canciones son sobre versos de Heinrich Heine, cuyo *Buch der Lieder* apareció en otoño.

Por aquel entonces, Schubert tenía solamente 31 años y acababa de matricularse para estudiar fuga. Pero una sífilis, complicada finalmente con una fiebre tifoidea, lo llevaron a la muerte el 19 de noviembre de 1828.

Los grandes temas de la música schubertiana son el amor, el viaje y la muerte, temas típicamente románticos. Schubert es uno de los grandes creadores de melodías; a la altura de Mozart. Le llevó tiempo llegar a dominar la composición orquestal; cuando llegó a la cumbre en este aspecto con su Sinfonía No 9 se podían esperar más obras maestras, pero la muerte se lo llevó joven. En cambio, Schubert mostró un talento innato y una rara maestría para la música de cámara y ciertos géneros considerados injustamente "menores": el *lied* y la pequeña pieza para piano. Su producción total bordea el millar. Una bella melancolía está presente en gran parte de su obra.

Schubert dejó más de 600 *Lieder* compuestos en gran parte sobre poemas de Goethe (como el hermoso *Lied Gretchen am Spinnrade*), Schiller, Muller y otros autores menores. Hay

que anotar que Schubert admiraba la obra de Goethe y le dedicó algunas de sus composiciones, pero Goethe ni siquiera se dignó contestar. El más famoso *Lied* de Schubert es el *Ave María*, habitual en los servicios religiosos. Otra de sus composiciones célebres es *Die Forelle*. Son muy destacables los tres ciclos de canciones *Die schöne Müllerin*, *Die Winterreise* y *Schwanengesang*. En sus canciones, el texto y la música se encuentran perfectamente equilibrados en una armonía tanto intelectual como emocional. Aunque escribió canciones estróficas, no se limitó a unos patrones preestablecidos, sino que dió con nuevas e imaginativas formas de adecuar la música a los textos.

### 3.1.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.

En la obra de Franz Schubert fueron muy importantes los autores románticos de la época. El *Lied Der Lindbaum* fue creado por Wilhem Müller, *An die Musik* por Franz von Schober y *Du bist die Ruh* por Fiedrich Rückert.

**Wilhem Muller** (1794-1827) fue un poeta lírico alemán, escritor de cartas, novelas, traductor, crítico literario y editor. Müller nació en Dessau, Alemania el 7 de octubre de 1794, creció muy cerca del río Mulde. Las imágenes de este río y de Dessau concurren frecuentemente en la poesía de Müller. Estudió filología, historia y literatura en la recién fundada Universidad de Berlín, luchó en la armada prusiana en la guerra de la Liberación contra Napoleón. Finalmente, murió en Dessau el 30 de septiembre de 1827.<sup>1</sup>

La contribución de su producción a la literatura se plasmó en los ciclos de poesías líricas del romanticismo tardío, que fueron tomadas por su sencillez como letra de canciones folklóricas populares. Hizo poemas sobre Grecia sobre la independencia de Turquía, como *Lider der Griechen*. Hoy Muller es más conocido por los ciclos líricos *Die schöne Müllerin* de 1820 y *Die Winterreise* de 1824.

Los poemas más conocidos que corresponden a estos ciclos son *Wanderschaft* y *Der Lindbaum*; han sido parte importante de la tradición popular de la canción alemana. Incluso hoy en día, se cantan estas canciones en las aldeas rurales.

#### *Die Winterreise.*

El ciclo tiene su origen en los poemas de Müller. Los doce primeros aparecieron como *Wanderlieder von Wilhelm Müller verfasst. Die Winterreise. In 12 Lieder* (Canciones de viaje de Wilhelm Müller. Viaje de invierno. En 12 lieder) (Urania, 1823). Sólo en 1824 apareció toda la colección con el título ‘Poemas de los papeles legados por un poeta del bosque errante. Canciones de la vida y el amor’.

Schubert transcribió los primeros doce *Lieder* en febrero de 1827, y se publicaron el 24 de enero de 1828, por el editor vienés Tobias Haslinger. Posteriormente, al parecer a finales del verano de 1827, Schubert conoció los otros 12 poemas y acabó de ponerles música en octubre de ese año. Haslinger los publicó sólo seis semanas después de la muerte de Schubert.

---

<sup>1</sup> <http://encyclopaediabritanica.uk>, consultada el 20 de diciembre de 2007.

Joseph von Spaun relata cómo Schubert interpretó él mismo los *Lieder* ante sus amigos. El poeta Franz von Schober comentó que sólo le había gustado uno, *Der Lindenbaum*. Schubert contestó: “A mí estos lieder me gustan más que todos los otros y también llegarán a gustaros a vosotros”.<sup>2</sup>

El núcleo de los poemas es el amor no correspondido. Un hombre amaba a una muchacha, pero ella lo dejó. Aquí arranca la historia. No hay una línea dramática, sino que los lieder expresan las reflexiones o impresiones del cantante mientras pasea solo, durante el invierno. Predominan los temas del frío, la oscuridad, el paisaje desolado, y la soledad, pues salvo el organillero final, no encuentra cara a cara a ninguna otra persona. Los frecuentes cambios de tonalidad marcan las variaciones del sentimiento (de la alegría a la desesperación), si bien la segunda mitad va hundiéndose totalmente en un tono sombrío y melancólico.

### **Los Líder del ciclo *Die Winterreise* (El Viaje de Invierno).**

*Gute Nacht* (Buenas noches), en re menor.

Es el *Lied* de mayor duración. Comienza diciendo “Llegué como un extraño, como un extraño me marchó”, marcando así el aire de tristeza y aislamiento que predominará en toda la obra. Fue feliz (“la joven habló de amor, la madre incluso de matrimonio”), pero su historia de amor, por razones no concretadas, tiene que acabar. Una noche de invierno, se despide del lugar y de su amada. Él se despide de su amada, aún dormida, dándole las buenas noches. Se trata de un lied en ritmo de caminante, como indica el propio Schubert: “moderado, en movimiento de caminar”. El piano entona un preludio. Las dos primeras estrofas son musicalmente idénticas, mientras que la tercera y la cuarta varían. La cuarta estrofa recurre a re mayor, cuando el caminante se dirige a su amada y añora el pasado. Al final cambia de nuevo al re menor.

*Die Wetterfahne* (La veleta), en la menor.

Una veleta en el tejado de la amada indica simboliza tanto la clase media alta como la inconstancia. El texto sugiere que su amada rompió con él porque sus padres deseaban casarla con un pretendiente rico. El caminante se ve a sí mismo caer en la insignificancia: su niña será una novia rica. El acompañamiento para piano consiste en una melodía que es interpretada por ambas manos, en una octava de diferencia y es idéntica a la voz cantante. El movimiento en octava otorga a la canción un carácter terrible que resulta fortalecido por el tiempo rápido.

*Gefrorne Tränen* (Lágrimas heladas), en fa menor.

Las lágrimas se hielan sobre las mejillas del caminante. Se sorprende, porque nacen de su ardiente añoranza de la amada. El acompañamiento al piano viene marcado por elementos rítmicos que marcan el estado inquieto del caminante.

---

<sup>2</sup> <http://wikipedia.org>, consultada el 20 de diciembre de 2007.

*Erstarrung* (Entumecimiento), en do menor.

Por la nieve, el caminante sigue el rastro de su amada y llora. Lo único que le queda de ella es el dolor. Grabará su imagen en el corazón, sin volver a enamorarse nunca. El acompañamiento es continuo y rápido, marcando la búsqueda del protagonista de los rastros de su amada. Cuando, en la sección central, recuerda el pasado, se sigue la tonalidad mayor.

*Der Lindenbaum* (El Tilo), en mi mayor.

Esta quinta canción es la más popular del ciclo. El caminante pasa junto a un tilo que hay a las puertas de la ciudad, donde otras veces soñó y grabó palabras de amor en su corteza. El tilo, en la literatura romántica, frecuentemente simboliza el hogar y la seguridad. Ahora sus ramas lo llaman, invitándole a descansar entre ellas, lo que se toma como una insinuación de suicidio. Pasa de largo, sin dirigir la mirada atrás, en medio del viento helador, pero muchas horas después, y lejos del lugar, aún recuerda a las ramas: aquí encontrarás descanso.

*Wasserflut* (Torrente), en mi menor.

El caminante invoca a la naturaleza. Le dice a la nieve que cuando se funda, siga el fluir de sus lágrimas, con ellas llegará a la ciudad y, allí donde las mismas se templen, será la casa de su amada. El ritmo continuo recuerda el paso lento de una marcha fúnebre.

*Auf dem Flusse* (En el arroyo), en mi menor.

El caminante se encuentra a orillas de un río, hoy helado y silencioso, en el pasado, alegre y sonoro. Escribe sobre el hielo el nombre de su amada. Su corazón se le parece, pues bajo la corteza helada late un rugiente torrente. El comienzo recuerda a *Gute Nacht*, y es de nuevo un un lied en ritmo de caminante. El recuerdo del pasado está de nuevo en tono mayor. La última estrofa está muy acentuada, para indicar que bajo su apariencia helada, el caminante está intensamente emocionado.

*Rückblick* (Mirada atrás), en sol menor.

Huye de la ciudad, precipitadamente, no descansará hasta que deje de ver las torres. Recuerda que lo recibieron amistosamente, y añora regresar. Es de nuevo un lied en ritmo de caminante. El contraste entre el presente y el pasado se marca, de nuevo, con el cambio de tonalidad (menor a mayor). La última estrofa cambia a tono menor, pero finaliza en tono mayor, pues añora volver.

*Irrlicht* (Fuego fatuo), en si menor.

Un fuego fatuo lo engaña y se pierde en las montañas. El caminante compara la obra del fuego fatuo con las preocupaciones de su vida, y piensa en la muerte: así como todos los ríos van a dar a la mar, todas las penas alcanzan la tumba. En algunos momentos, como en

*Wasserflut*, recuerda a una marcha fúnebre, lo que parece corresponderse con la mención a la tumba.

*Rast* (Descanso), en do menor.

El caminante se detiene un momento, para descansar, y es en ese momento cuando se da cuenta de cuán cansado se encuentra, y nota el dolor de su corazón. Es de nuevo un *Lied* en ritmo de caminante. En el *Lied* predomina el sentimiento de descanso en este *Lied*, salvo la agitación de la exclamación final.

*Frühlingstraum* (Sueño de primavera), en la mayor.

El caminante está soñando con la primavera y el amor, pero el gallo lo despierta bruscamente. Es incapaz de superar su decepción, y al cerrar de nuevo los ojos, el corazón le pregunta: ¿cuándo reverdecen las hojas? ¿Cuándo sostendré de nuevo a mi amada entre los brazos? La música de este *Lied* se divide en tres planos, marcados por la tonalidad mayor-menor-mayor: el alegre sueño, el brutal despertar y el deseo de volver al sueño. Estas tres partes se repiten con las tres estrofas de la segunda mitad. Sin embargo, al final del *Lied* no se vuelve a la tonalidad mayor, conservando la variante en oscuro tono menor, como indicación de la desesperanza del viajero. La última pregunta de la canción, es contestada negativamente por la música.

*Einsamkeit* (Soledad), en si menor.

Después de la tempestad llega la calma de un cielo despejado y tranquilo, pero el caminante se siente como una nube solitaria en el cielo claro, más desgraciado que cuando a su alrededor rugía la tormenta. Es otro *lied* en ritmo de caminante, cuya soledad se expresa en la música. Tiene un carácter de ‘punto final’, pues es el último del primer grupo de *Lieder*, dado que Schubert aún desconocía la existencia del resto de poemas.

*Die Post* (La diligencia postal), en mi bemol mayor.

Suena el cuerno de la diligencia postal, y el caminante se siente contento sin saber por qué, porque no espera ninguna carta. Entonces se le ocurre que quizá venga de la ciudad de su amada, y puede preguntar cómo van las cosas allí. *Lied* de tonalidad alegre, su ritmo recuerda el trote de los caballos de la diligencia, con una música muy parecida a la que ya había usado Schubert en el *Lied Erlkönig* (El rey de los elfos).

*Der greise Kopf* (La cabeza cana), en do menor.

La cabeza cubierta de nieve del caminante le hace parecer viejo, lo cual le alegra. Pero pronto se derritió y volvió su cabello negro, sorprendiéndole su propia juventud, ¡tan lejos está su funeral! En su depresión, desea envejecer y morir. Es un *Lied* en estilo recitativo.

*Die Krähe* (La corneja), en do menor.

Una urraca o corneja le sigue desde que abandona la ciudad. El caminante cree que le mira como una presa, y como ella, cree que su vida acabará pronto, y le pide que sea fiel hasta la tumba. La corneja es considerada como una amiga y es al tiempo un símbolo de los muertos. El agudo acompañamiento de piano simboliza el vuelo del ave, repitiendo el motivo principal con lo que representa los círculos de la corneja alrededor del caminante. Una fuerte exclamación tiene lugar con la palabra final: *Grabe!* (¡Tumba!), que expresa el deseo de muerte del caminante.

*Letzte Hoffnung* (Última esperanza), en mi bemol mayor

El caminante se deja llevar por el juego: apuesta sus esperanzas a la resistencia de una hoja de un árbol, que tiembla en el viento y que, finalmente, cae. También él cae al suelo, llorando por sus esperanzas perdidas.

*Im Dorfe* (En el pueblo), en re mayor.

Este es un *Lied* ‘visionario’. El caminante pasa un pueblo mientras sus habitantes duermen y le ladran los perros guardianes. Los campesinos sueñan con las cosas que no tienen; el caminante pide a los perros que no le dejen dormir a él, que ya ha perdido toda esperanza y no quiere tener más sueños.

*Der stürmische Morgen*, (Mañana tormentosa) en re menor.

Con menos de un minuto, esta canción es la más breve del ciclo. El cielo matutino está desfigurado por la tormenta: a través de las nubes desgarradas brilla un sol rojizo. Su propio corazón se refleja en el cielo invernal: no es más que un ‘invierno frío y salvaje’, expresión similar a la de *Auf dem Flusse*. El tiempo, rápido y fuerte, así como la alternancia entre sonidos ligados y staccato, representa la tormenta.

*Täuschung* (Engaño), en la mayor.

Una luz engaña al caminante, que espera encontrar el calor y la seguridad. Pero es sólo una ilusión, un engaño que lo distrae de su desgracia. El texto tiene algún paralelismo con *Irrlicht*. La melodía de este *Lied* se remonta al principio del Acto II “Alfonso y Estrella”, con letra de Schober.

*Der Wegweiser* (El poste), en sol menor.

El caminante inicia un soliloquio: se pregunta por qué ignora las carreteras principales que toman los demás viajeros y opta en cambio por caminos solitarios, por qué busca la soledad, sin comprender del todo su tonto comportamiento. Hay un poste indicativo que no puede ignorar, el que lleva a la muerte. Es *Lied* en ritmo de caminante, con un tiempo lento y repeticiones que simbolizan su deseo de morir. Está muy ligado a la primera parte del ciclo, entre otras cosas por la tonalidad de sol menor.

*Das Wirtshaus* (La posada), en fa mayor.

El caminante cruza un cementerio, y ve en él una posada en la que llegará a descansar. Pero allí no hay ninguna tumba abierta, y se siente rechazado. La tonalidad mayor representa juntos con un tempo extremadamente lento, la tentación de la muerte (como en *Der Lindenbaum*). Schubert recurre a la tonalidad menor para expresar el dolor por el rechazo.

*Mut* (Valor), en sol menor.

El caminante intenta insuflarse valor, exagerando su alegría, para no sentir dolor. El *Lied* cambia regularmente de tono mayor a menor.

*Die Nebensonnen* (El Parhelio), en la mayor.

Experimenta el caminante un parhelio, fenómeno óptico que se produce cuando la luz del sol pasa por las nubes cargadas de hielo: ve tres soles. Dice que él también tuvo tres soles dentro y que se habían puesto 'los dos mejores'. El tercer sol simboliza la vida del caminante. Es ambiguo a qué puede referirse con los otros dos soles: pueden ser el amor y la esperanza, o los dos ojos de su amada, que ya no lo miran a él, sino a otro. A su vez, se sigue un simbolismo ternario, con compás de tres por cuatro. El majestuoso acompañamiento de piano representa las apariciones del sol. Deja claro el deseo de muerte del poeta.

*Der Leiermann* (El hombre del organillo), en la menor.

En el último *Lied*, el caminante encuentra a un organillero, a quien nadie presta atención. Pero el hombre no se desanima y gira continuamente su organillo. La figura del organillero se puede interpretar como un ejemplo del arte como último refugio, o bien como la muerte que tanto ansía el caminante. Se produce un paralelismo entre la imagen estática del organillo, sonando sin parar, y el estado de ánimo del caminante, que canta sus tristes *Lieder* en medio del hielo y la nieve. El acompañamiento para piano también es repetitivo y omnipresente. Hay dos estrofas iguales, monótonas, con pocos cambios dinámicos; la tercera estrofa, muy corta, cambia, acorde con el último verso, en el que el poeta interroga al organillero: "Cuando yo cante mi canción, ¿me acompañarás con tu organillo?". La música no contesta la cuestión. La canción permanece en la fatal tonalidad de la menor y así concluye el sombrío viaje de invierno.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Paumgartner, B., *Franz Schubert*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp34-78.

Fischer-Dieskau, D., *Los lieder de Schubert*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 67-98.

### ***An die Musik* (A la Música)**

Es un Lied escrito por **Franz von Schober** (1798-1883). El poema original se llama *Du holde Kunst*, fue publicado por primera vez en 1827. Esta obra es una de las más conocidas de Schubert por su agradecimiento a la Música quien ha dado la oportunidad al ser humano de un mundo mejor en los remolinos salvajes de la vida. Se sabe que Schober fue gran amigo de Schubert, que incluso vivió en su casa después de la salida de Schubert de su casa paterna, cuando su padre quería obligarlo a trabajar en la enseñanza. Quizá por ello, el *Lied* también es de agradecimiento a su amigo Schober por su ayuda en los momentos más difíciles de su existencia. Se sabe que Schober escuchó a Schubert cantar él mismo los ciclos de *Die schöne Müllerin* y *Die Winterreise* y que le dijo que el único *Lied* que le gustaba era *Der Lindenzaun*; Schubert le contestó que en su momento llegarían a gustarle todos a todo el mundo.

### ***Du bist die Ruh* (Tú eres la Paz)**

Es el título de uno de los Lieder más conocidos de **Friedrich Rückert** (1788-1866) musicalizados por Franz Schubert. El autor refleja la espiritualidad lograda como catedrático de filosofía oriental en Erlangen y Berlín.

**Friedrich Rückert** nació el 16 de mayo de 1788 y murió el 31 de enero de 1866, fue un típico representante del romanticismo tardío del *Biedermeier*. Tradujo de muchas literaturas orientales, cuyas formas estróficas y de versificación adoptó también en sus propios volúmenes de poemas: *Rosas orientales* y *Primavera amorosa*.

Algunas de sus composiciones sentimentales entraron en la tradición popular como "Del tiempo de juventud", o pasaron a formar parte del repertorio de la canción artística romántica como *Du bist die Ruh*. También sus baladas ("Barbarossa") y cuentos infantiles ("Del arbolito que quería otras hojas") se mantuvieron bastante en los libros de lectura.

En 1833-34 compuso un libro de 425 poemas a la muerte de los niños, inspirado en sus propios hijos fallecidos. Entre 1901 y 1904, el compositor Gustav Mahler compuso sobre cinco de ellos uno de sus más conocidos ciclos de lieder con acompañamiento sinfónico titulado *Kindertotenlieder* (Canciones de los Niños Muertos). El matrimonio de Rückert con Luise Fischer en 1820, tuvo diez hijos, pero sólo siete sobrevivieron a los padres. En diciembre de 1833 su única hija, la menor, murió por escarlatina a los 3 años. Dieciséis días después, falleció el menor de los sobrevivientes, Ernst, del mismo mal. Del duelo por la muerte de sus hijos surge el ciclo *Kindertotenlieder*. Los 425 poemas fueron escritos en los seis meses siguientes.



### 3.1.2. Análisis Musical.

*Der Lindenbaum*  
Estructura literaria.

<p><i>Der Lindenbaum</i></p> <p><i>Am Brunnen vor dem Tore Da steht ein Lindenbaum; Ich träumt in seinem Schatten So manchen süßen Traum. Ich schnitt in seine Rinde So manches liebe Wort; Es zog in Freud' und Leide Zu ihm mich immer fort.</i></p>	<p><b>A</b></p>	<p>El Árbol del Tilo<sup>4</sup></p> <p>Junto al pozo , fuera de la verja crece un tilo. A su sombra sueño ¡Cuantos dulces sueños ! En su corteza he grabado muchas palabras tiernas. En la alegría y en la tristeza me cobijará su sombra.</p>
<p><i>Ich muß' auch heute wandern Vorbei in tiefer Nacht, Da hab' ich noch im Dunkel Die Augen zugemacht.</i></p>	<p><b>B</b></p>	<p>Esta noche hube de pasar ante él envuelto en las sombras de la noche Y de nuevo en la oscuridad cerré los ojos.</p>
<p><i>Und seine Zweige rauschten, Als riefen sie mir zu: Komm her zu mir, Geselle, Hier find'st du deine Ruh'!</i></p>	<p><b>A'</b></p>	<p>Y sus ramas se agitaron como si me llamaran "Ven a mí, joven. Aquí encontrarás reposo."</p>
<p><i>Die kalten Winde bliesen Mir grad ins Angesicht; Der Hut flog mir vom Kopfe, Ich wendete mich nicht.</i></p>	<p><b>C</b></p>	<p>¡El viento me azotó la cara! Mi sombrero voló. Yo no me di la vuelta.</p>
<p><i>Nun bin ich manche Stunde Entfernt von jenem Ort, Und immer hör's ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort!</i></p>	<p><b>A''</b></p>	<p>Ahora varias horas de camino me separan de ese lugar y aún sigo oyendo su susurro: "Aquí hallarías reposo."</p>

Traducción: Propia.

<sup>4</sup>El tilo es un árbol ornamental de sombra, de copa ramosa y amplia. Es un árbol caducifolio; de los que pierden todas las hojas y mantienen las ramas desnudas durante parte del año; de hasta 25 m de altura. Consultado en [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) el 20 de diciembre de 2007.

*Der Lindenbaum*  
Estructura musical

<b>A</b> Mi Mayor  (Compases 1-24)	<b>B</b> mi menor  (Compases 25-36)	<b>A'</b> Mi Mayor ( Compases 37-44)	<b>C</b> Si Mayor  (Compases 45-58)	<b>A''</b> Mi Mayor  (Compases 59-82)
--	---	--	---	---

**Tonalidad:**

Mi Mayor - Mi menor- Mi Mayor- Si Mayor- Mi Mayor

**Compás:**

3/4

**Ritmo:**

El piano comienza con subdivisión en el tiempo Ternaria.

Posteriormente el piano y la voz en subdivisión Binaria.

Piano solo con ritmo ternario.

Voz con ritmo binario y piano con ritmo ternario al mismo tiempo. Efecto de 2 contra 3.

Las figuras de tresillos en el piano y la voz asemejan el follaje del árbol, la vida corriendo dentro de él. La energía de la naturaleza.

**Dinámica:**

Comienza el piano en *pianissimo*.

El piano solo hace *Crescendo* a *Diminuendo* hasta triple piano *ppp*

La voz en piano.

El acompañamiento del piano en *forte*, *diminuendo* a *piano*.

*Decrescendo* a *pianissimo*.

**Agógica:**

*Mäßig*

*Der Lindenbaum*  
Estructura dramática.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>C</b>	<b>A''</b>
(Compases 1-24)	(Compases 25-36)	(Compases 37-44)	(Compases 45-58)	(Compases 59-82)
<p>En el viaje de Invierno encuentra al árbol del Tilo de su niñez donde ha soñado y ha grabado en su cortez algunas palabras de amor. El Tilo lo ha acompañado en los momentos de alegría y tristeza; y le ha dado su cobijo protector.</p>	<p>En la noche pasa ante él envuelto en la sombra de la noche y cierra los ojos nuevamente en la oscuridad.</p> <p>El modo mejor refleja la noche y la oscuridad.</p>	<p>Las ramas del árbol se agitan para llamarlo y decirle “Ven a mí. Aquí encontrarás reposo”</p> <p>Algunos críticos sugieren la idea de una invitación a la muerte. De cualquier modo, es una proposición a encontrar la paz.</p>	<p>El viento azota su cara y su sombrero vuela sin darse cuenta.</p> <p>Crudamente regresa a la realidad.</p>	<p>Lejos del lugar a varias horas de ese lugar aún oye el susurro: “Aquí hallarás reposo”</p> <p>La voz del Tilo le recuerda que bajo su sombra puede encontrar la paz, sentirse seguro y calmar su dolor, salvándolo de su tristeza.</p> <p>.</p>

*An die Musik*  
Estructura literaria.

<p><i>An die Musik</i></p> <p><i>Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden, Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,</i></p> <p><i>Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden, Hast mich in eine bess're Welt entrückt!</i></p>	<b>A</b>	<p>A la Música</p> <p>A ti arte noble, que en las horas amargas cuando estoy atrapado en el remolino salvaje de la vida.</p> <p>¡Has dado a mi corazón el calor del amor Y me has llevado hacia un mundo mejor!</p>
<p><i>Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen, Ein süsser, heiliger, Akkord von dir Den Himmel bess'rer Zeiten mir erschlossen, Du holde Kunst, ich danke dir dafür! Du holde Kunst, ich danke dir.</i></p>	<b>A'</b>	<p>A menudo un suspiro de tu arpa, Un dulce, bendito, acorde tuyo, Un cielo de tiempos mejores me ha abierto.</p> <p>¡A ti arte noble! Yo te agradezco por eso. ¡A ti arte noble, yo te agradezco!</p>

Traducción: Propia.

*An die Musik*  
Estructura musical

<p><b>A</b> Do Mayor (Compases 1-22)</p>	<p><b>A'</b> Do Mayor (Compases 23-43)</p>
--	--

<p><b>Tonalidad:</b> Do Mayor</p>
<p><b>Compás:</b> 2/4</p>
<p><b>Ritmo:</b> Subdivisión Binaria.</p>
<p><b>Dinámica:</b> El acompañamiento comienza en <i>piano</i> y va a <i>pianissimo</i>. Aparece la voz en <i>piano</i>. <i>Crescendo</i> a <i>Diminuendo</i> <i>fp</i> a <i>diminuendo</i> <i>Pianissimo</i>.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Mäßig</i></p>

*An die Musik*  
Estructura dramática.

A (Compases 1-22)	A' (Compases 23-43)
<p>El autor ofrece a la Música su agradecimiento por las tantas horas amargas que lo ha acompañado y ha dado a su corazón el calor del amor y lo ha llevado hacia un mundo mejor.</p>	<p>Recuerda que a menudo, un suspiro de su arpa, un dulce y bendito acorde; abre un cielo de tiempos mejores. Le agradece al arte noble por servir de guía, de consuelo, de musa y de compañía.</p>

El *Lied* sigue la forma de canción estrófica simple, donde todas las estrofas del poema se adaptan a una sola melodía y su acompañamiento. El carácter emotivo de la música es igual en la obra entera y solo se puede variar en un marco pequeño por el intérprete.

*Du bist die Ruh*  
Estructura literaria.

<p><i>Du bist die Ruh</i></p> <p><i>Du bist die Ruh, Der Friede mild, Die Sehnsucht du Und was sie stillt.</i></p> <p><i>Ich weihe dir Voll Lust und Schmerz Zur Wohnung hier Mein Aug und Herz.</i></p> <p><i>Kehr ein bei mir, Und schließe du Still hinter dir Die Pforten zu.</i></p> <p><i>Treib andern Schmerz Aus dieser Brust! Voll sei dies Herz Von deiner Lust.</i></p>	<p><b>A</b></p>	<p>Tú eres la Paz</p> <p>Tú eres la Paz La calma agradable, Tú eres la nostalgia Y lo que la aquieta.</p> <p>A ti me consagro Lleno de dicha y de dolor, Aquí hallarán su morada Mis ojos y mi corazón.</p> <p>Entra en mi casa Y cierra tras de ti Las puertas Con cuidado.</p> <p>¡Expulsa todo pesar de este pecho! Que mi corazón se llene Con tu dicha.</p>
<p><i>Dies Augenzelt Von deinem Glanz Allein erhellt, O füll es ganz!</i></p>	<p><b>B</b></p>	<p>Este templo ocular lo ha iluminado Tu solo fulgor ¡Oh, llénalo a rebosar!</p>

Traducción: Propia.

*Du bist die Ruh*  
Estructura musical

<p><b>A</b> Dedicatoria Invitación (Compases 1-53)</p>	<p><b>B</b> Petición Oración. (Compases 54-68)</p>
--	--

<p><b>Tonalidad:</b> Do Mayor</p>
<p><b>Compás:</b> 3/8 <b>Ritmo:</b> Subdivisión Binaria.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Piano y voz en <i>pianissimo</i>. <i>Crescendo a forte</i>. El silencio conduce a <i>pianissimo</i>.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Langsam</i>.</p>

*Du bist die Ruh*  
Estructura dramática

<p><b>A</b> (Compases 1-53)</p>	<p><b>B</b> (Compases 54-68)</p>
<p>El autor canta a la Energía Universal que le da paz, sosiego, que es nostalgia y tranquilidad. A Él se consagra lleno de dicha y dolor. En él hallarán morada sus ojos y su corazón. A su Espíritu lo invita a entrar a su casa para que expulse todo el pesar de su pecho y que su corazón se llene de dicha.</p>	<p>El cuerpo es el mayor templo sagrado que ha iluminado.  Con su solo fulgor le pide que lo llene a rebosar.</p>

### 3.1.3. Reflexión Personal.

Las letras de estas canciones son de gran contenido espiritual. Nos hacen recordar que en la Totalidad se encuentra el bien y el mal, la dicha y el dolor, el Yin y el Yan, el Alfa y el Omega. Las experiencias dolorosas sirven para encontrar la Paz. El mal es necesario para encontrar el bien. Amad y aceptad el Mal, porque el Mal es el trono del Bien. Nuestros deseos forman parte del gran Propósito Universal.

El género del *Lied* es uno de los que más me apasionan porque en una sólo obra se puede observar una historia independiente, como si cada pieza fuera una ópera en sí misma con su propio clímax y su propio contenido.

*Der Lindenbaum* fue una de las canciones que más escuché desde niño cuando estaba en un coro e interpretábamos ese *Lied* en una versión para conjunto de voces y siempre me imaginé poder cantar esa pieza como solista. En un principio, la principal dificultad fueron los agudos con la letra ‘I’ que es una vocal cerrada. Me costó mucho trabajo meterla en el hueco de la ‘U’, vocal cerrada pero con amplitud en el velo del paladar. No hice un trabajo consciente para lograr ampliar el lugar de la ‘I’, simplemente dejé de cantar la pieza durante mucho tiempo y fui resolviendo el asunto de las vocales cerradas y el ‘paso’ en la voz. La resolución del ‘paso’ consiste en un recurso técnico del aparato fonatorio, que hace que cambie la emisión de la voz ‘natural’ del lenguaje hablado y se ‘pasa’ por un puente formado a través de la colocación del velo del paladar y una columna firme de aire, para que el sonido no se rompa ante un conducto estrecho. Una vez que resolví el ‘paso’ de la voz mediante vocalizaciones y ejercicios cantados, me di a la tarea de atender el asunto de las vocales cerradas, a través de ir ‘resbalando’ una vocal cerrada como la ‘U’ en el hueco de la ‘I’ y viceversa. Después de un largo proceso, después de muchos años; cuando retomé la pieza de Schubert *Der Lindenbaum*, el sonido salía bello y cubierto; incluso hasta podía hacer *pianos*.

*An die Musik* presentó un problema similar aunque más complejo porque inicialmente la cantaba en tesitura de tenor y me costaba mucho trabajo llegar a los agudos, simplemente apretaba y algunas veces se rompía el sonido. La cantaba con mucha dificultad y no disfrutaba de la pieza hasta que empecé a cantarla en secreto en tesitura de barítono. Me la acompañaba yo mismo al piano y cuando por accidente me la escuchó mi profesora de canto, se sorprendió tanto que esa pieza fue el parteaguas para continuar estudiando como barítono.

*Du bist die Ruh* es una de las piezas últimas en poner de mi repertorio y en un principio mi profesora de canto no creyó que pudiera hacer los agudos finales con un *diminuendo*. Sin embargo, estaba tan dominada la técnica que cuando lo hice por primera vez, salió como siempre lo había imaginado, con un sonido firme que se desvanece poco a poco.

Las letras de las canciones hablan mucho del camino espiritual que voy recorriendo y cuando canto, simplemente dejo que mi alma tome el mando de mi voz.



### 3.2. Robert Schumann.

**Robert Alexander Schumann** nació en la ciudad alemana Zwickau, en lo que hoy es el Estado federal de Sajonia, el 8 de junio de 1810 y murió en Endenich cerca de Bonn, el 29 de julio de 1856. Compositor alemán de la época del romanticismo y uno de los músicos de mayor fama en la primera mitad del siglo XIX. Tanto en vida como en obra refleja en su máxima expresión la naturaleza del romanticismo, siempre envuelta en la pasión, el drama y, finalmente, la tragedia. Aúna la ilustración literaria con una gran complejidad musical, creando obras de gran intensidad lírica.

De niño, Schumann ya puso de manifiesto sus dotes musicales. Su padre, de profesión editor, le apoyó y le procuró un profesor de piano. A los 7 años Schumann compuso sus primeras piezas musicales. Así, en esa etapa de su vida no sólo componía obras musicales, sino que también redactaba ensayos y poemas, y de hecho el joven Schumann se identifica tanto con la literatura como con la música. A los 14 años escribe un ensayo sobre la estética de la música. Desde que estudiaba en el colegio, absorbió la obra de Schiller, Goethe, Lord Byron, así como los dramaturgos de la Grecia Clásica.

Su interés por la música había sido estimulado desde niño, al escuchar tocar a Ignaz Moscheles en Carlsbad, y en 1827 a través de las obras de Franz Schubert y Felix Mendelssohn. Su padre, que tanto había fomentado la educación de Robert como pianista y escritor, fallece en 1826; su madre no aprueba la dedicación a la carrera musical y en 1828 le envía a estudiar Derecho a la Universidad de Leipzig. Pero no tardó en abandonar los estudios para consagrarse enteramente a la música.

Hacia 1830, Schumann deseaba por encima de todo convertirse en un virtuoso y admiraba la ejecución de los más renombrados concertistas de su época, como Paganini y Liszt. Por tanto, el joven Schumann, de innegable talento como pianista, se empleó a fondo en perfeccionar su técnica de teclado, siendo sólo el azar o el destino lo que le obligó a abandonar este camino y convertirse finalmente en uno de los más reconocidos compositores de su siglo.

Entre sus amigos se encontraba Friedrich Wieck (padre de Clara, su futura esposa), notable pedagogo musical, que le dio lecciones. Después de abandonar a Wieck prosiguió solo estudiando piano. Pretendía ser un concertista virtuoso pero tuvo una lesión que le impidió realizarlo. Existen varias fuentes que difieren respecto a cómo dañó Schumann su mano derecha en 1830, siendo la más aceptada el que para fortalecer el cuarto dedo, ideó un aparato que de hecho lo inutilizó casi completamente (la musculatura del cuarto dedo está conectada al tercer dedo, convirtiéndolo en el dedo más débil). Otras fuentes citan la cirugía fallida, o incluso los efectos secundarios de la medicación para la sífilis. De cualquier modo, las esperanzas de Robert Schumann de emular a los virtuosos, o tan siquiera de llegar a destacar como concertista, se desvanecieron.

En 1833, la muerte de su hermano Julios y su cuñada Rosalie le causaron una crisis nerviosa e intentó suicidarse. Las crisis, depresiones, intentos de suicidio y periodos de reclusión completa, fueron frecuentes en la vida de Schumann y se acentuaron a partir de 1844, continuando en aumento hasta su muerte. Incluso llegando a escuchar voces y

experimentar alucinaciones. Este declive psíquico se relacionó inicialmente por los historiadores del siglo XIX con la sífilis, o con el terrible tratamiento médico a base de mercurio, habitual en la época y casi peor que la enfermedad en sí, pero la posibilidad ha sido descartada debido a que los síntomas de desequilibrio mental de Robert Schumann ya eran evidentes desde su juventud, antes de que cualquier síntoma de la sífilis pudiera haberse manifestado.

La teoría más aceptada actualmente es que padecía de trastorno bipolar (enfermedad maníaco-depresiva). Pero la gran intensidad creativa de Schumann se concentraba en sus periodos de lucidez, de forma admirable. Tan pronto como se restablecía de un período de enfermedad, se entregaba frenéticamente a la composición, trabajando de modo incansable. No sólo escribía las melodías principales ni se limitaba a las obras para piano, sino que pese a estar en un estado físico y mental muy degradado, escribía la instrumentación sinfónica completa de todas sus obras, hasta la extenuación.

Tras recobrase de una crisis, en 1834 fundaría la revista *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* que dirigió hasta el fin de su vida. Es en esta publicación donde da rienda suelta a su crítica musical, considerada en aquella época como excéntrica, pero que hoy día etiquetaríamos como visionaria. A principios del siglo XIX, compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Carl Maria von Weber eran vistos como figuras menores, por lo que se consideró una excentricidad que Schumann los elevara como grandes compositores, por no hablar de su aprecio a figuras contemporánea, como Chopin o Héctor Berlioz. En esta nueva publicación, hizo todo esto y mucho más.<sup>5</sup>

Conoció personalmente a Mendelssohn en casa de Friedrich Wieck en el año 1835 y le mostró su admiración; poco después conocería a Chopin. Durante toda su vida Schumann mostró hacia sus compañeros músicos una amistad sincera y una actitud de crítica constructiva, libre de rivalidades, algo poco frecuente en un crítico musical que también es compositor. Esta actitud abierta y generosa le permitió ser el "descubridor" de Johannes Brahms cuando éste sólo era un joven y desconocido pianista de 20 años. Brahms se convirtió en íntimo amigo de Schumann (y de su esposa Clara Wieck, especialmente en los años en los que la enfermedad de Schumann se agravó) y se vio claramente influido por su música.

Es en casa de Wieck, su antiguo maestro, donde conoce a su futura esposa. Se trata de Clara Wieck, su hija, y ya para entonces afamada pianista que había sido "niña prodigio", bastante famosa internacionalmente en aquella época, y de hecho se la considera la pianista más importante del siglo XIX. En 1836 inician una relación amorosa en secreto, fundamentalmente por carta, seguramente debido a la diferencia de edad entre ambos (Clara sólo tenía 16 años) y también porque Clara se encontraba de viaje constantemente, actuando por toda Europa. Es durante esta relación clandestina cuando escribe *Escenas de la infancia*, tal y como le relata por carta a la propia Clara. Un año más tarde Robert pide la mano de Clara a su padre, pero éste se niega. Finalmente se casan en 1839, para lo que

---

<sup>5</sup> Consultado en <http://www.biografiasyvidas.com>, <http://www.epdlp.com>, <http://wikipedia.org>, <http://www.biblisem.net>, el día 20 de diciembre de 2007.

deben recurrir a los tribunales al no tener la aprobación de Friedrich Wieck. Permanecieron juntos hasta la muerte de Robert y tuvieron ocho hijos.

Clara era una pianista excepcional y tuvo una gran influencia musical sobre Robert. Ella le instó a no limitarse a la composición para piano (en estos años escribe *Lieder-Album für die Jugend*), recomendándole que se dedicara a la composición para orquesta y se consolidara, así, como un gran compositor de su tiempo. Es precisamente a partir de 1841 cuando compone oberturas sinfónicas y conciertos en los que, sin embargo, el piano sigue teniendo un papel principal.

El Conservatorio de Leipzig le abrió las puertas en 1843 y fue nombrado profesor de piano y composición.

En 1844, tras un viaje a Rusia, atravesó un nuevo periodo depresivo y abandonó Leipzig para instalarse en Dresde. Durante los años siguientes su salud mental y física se iba debilitando, lo cual no le impidió trabajar en multitud de obras, como sus dos sonatas para piano y violín, su *Concierto para violonchelo y orquesta* y su única ópera, *Genoveva* (que no gozó de éxito). Incluso cuando a partir de 1852, sus episodios de locura le mantienen convaleciente casi todo el tiempo, consigue aprovechar sus momentos de lucidez para completar su *Misa, Requiem, Sinfonía en Re menor y Concierto para violín y orquesta*.

El 27 de febrero de 1854, Schumann se arroja al Rhin y es rescatado a tiempo, pero su mente ya se ha perdido para siempre. Es internado en un sanatorio privado en Enderich cerca de Bonn, Alemania, donde permanece hasta su muerte el 29 de julio de 1856. Tenía sólo 46 años. Muere víctima de la sífilis, y posteriormente, fue enterrado en Bonn.

Tras su muerte, Clara se entregó a dar a conocer por toda Europa la obra de Robert, dándole gran fama tras varias décadas de giras.

Para la voz, Schumann escribió numerosas canciones y obras corales acompañadas de piano o de orquesta, entre las que se encuentran:

*Dichterliebe*, Op. 48 (16)

*Gedichte*, Op 35 (12)

*Myrten*, Op. 25

*Lieder-Album für die Jugend*, Op.79

### 3.2.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.

En la obra de Robert Schumann fueron muy importantes los autores románticos de la época. El *Lied Ich grolle nicht* (No te guardo rencor) pertenece al ciclo de poemas *Dichterliebe* (Los amores del Poeta) escrito por **Heinrich Heine**, mientras que *Widmung* (Dedicatoria) pertenece al ciclo *Myrten* (Mirtos)<sup>6</sup> con texto de **Friedrich Rückert**.

**Heinrich Heine** fue uno de los más destacados poetas y escritores alemanes del siglo XIX. Nace con el nombre de Christian Johann Heinrich Heine en Düsseldorf el 13 de diciembre de 1797 y muere en París el 17 de febrero de 1856. Es considerado el último poeta del Romanticismo y al mismo tiempo su vencedor. Dio cualidades líricas al idioma cotidiano, concediendo a la lengua alemana una elegante sencillez nunca antes conocida. Heine fue en algunas ocasiones querido y a veces temido debido a su comprometida labor como periodista crítico y político, ensayista, escritor satírico y polemista. Debido a su origen judío y a su postura política, Heine fue constantemente excluido y hostigado. Su soledad impregnó su vida, su obra y su particular recepción de ideas extranjeras. Hoy día Heine pertenece a los más traducidos y mencionados poetas del idioma alemán.

#### *Dichterliebe*

*Dichterliebe* Op. 48 es el más conocido ciclo de canciones de Robert Schumann. Fue compuesto en 1840. Los textos de las canciones vienen de *Lyrisches Intermezzo* de Heinrich Heine, publicadas como parte del *Buch der Lieder* (Libro de Canciones). Autor de la obra sarcástica *Die Romantische Schule* (La Escuela Romántica), Heine fue un crítico del romanticismo alemán. Muchos de sus poemas fueron hechos con gran ironía. Los estudiosos debaten si Schumann, llamado a sí mismo romántico; entendía la ironía de Heine.

La primera edición de *Dichterliebe* fue publicada en dos volúmenes por la Editorial Peters, en Leipzig en 1844. En esta primera edición sólo fueron incluidos 16 de los 20 *Lieder* que inicialmente escribió Schumann.

Los *Lieder* que conforman el *Dichterliebe* son los siguientes:

1. *Im wunderschönen Monat Mai* (En el maravilloso mes de Mayo)
2. *Aus meinen Tränen sprießen* (De mis lágrimas brotan)
3. *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* (La rosa, el lirio, la paloma, el sol)
4. *Wenn ich in deine Augen seh* (Cuando yo miro en tus ojos)
5. *Ich will meine Seele tauchen* (Quiero bañar mi alma)
6. *Im Rhein, im heiligen Strome* (En el Rhin, en el sagrado río)
7. *Ich grolle nicht* (No te guardo rencor)
8. *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* (Y si las flores saben)

---

<sup>6</sup> El mirto común o arrayán es un arbusto siempre verde perteneciente a la familia de las Mirtáceas. Tiene hojas coriáceas, de color verde oscuro en el haz y muy aromáticas, al igual que las flores, blancas y solitarias. El fruto es una baya de color negro azulado. Se cultiva frecuentemente como planta ornamental. Consultado en [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) el 20 de diciembre de 2007.

9. *Das ist ein Flöten und Geigen* (Hay flautas y violines)
10. *Hör' ich das Liedchen klingen* (Cuando escucho la canción)
11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (El Muchacho ama a una Muchacha)
12. *Am leuchtenden Sommermorgen* (En el brillo de la mañana de verano)
13. *Ich hab' im Traum geweinet* (Lloro en mi sueño)
14. *Allnächtlich im Traume* (Cada noche en mis sueños yo te veo)
15. *Aus alten Märchen winkt es* (Fuera de la vieja hada de los cuentos)
16. *Die alten, bösen Lieder* (Las malas canciones viejas)

El *Lied Ich grolle nicht* constituye la pieza número 7 del ciclo *Dichterliebe*. En ella se refleja el dolor por el amor perdido para siempre. Habla de la elección de no tener resentimiento aunque el corazón se le destroce, es decir de la capacidad de perdonar. Refiere a un sueño donde ve una gran oscuridad en el alma de la persona amada; y la serpiente que carcome su corazón; y finalmente ve la desdicha del ser amado.

Por otro lado, el *Lied Widmung* pertenece al ciclo *Myrten* de **Friedrich Rückert** (1788–1866) el místico poeta autor de *Du bist die Ruh* musicalizado por Franz Schubert. En *Widmung*, Rückert canta una dedicatoria a su propia alma, su corazón; su placer y su dolor; al Todo Universal, la tierra y el cielo, el arriba y el abajo; al propio espíritu donde se aloja lo mejor que tiene. Rückert hace una vez más una canción inspirada en la filosofía oriental, que Schumann aprovecha para hacer una de sus más bellas melodías.

## 3.2.2. Análisis Musical.

*Ich grolle nicht*  
Estructura literaria

<p><i>Ich grolle nicht</i></p> <p><i>Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht, Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.</i></p>	<b>A</b>	<p>No te guardo rencor</p> <p>No te guardo rencor, aunque mi corazón se destroce. ¡Amor perdido para siempre! no te guardo rencor.</p>
<p><i>Wie du auch strahlst in Diamantenpracht, Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht. Das weiß ich längst.</i></p>	<b>B</b>	<p>Aunque brilles con el resplandor de un diamante, sé que ninguna luz ilumina la noche de tu alma.</p>
<p><i>Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich sah dich ja im Traume, Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,</i></p>	<b>A'</b>	<p>No te guardo rencor, aunque mi corazón se destroce. Te vi en un sueño, Y vi la oscuridad de tu alma,</p>
<p><i>Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt, Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist. Ich grolle nicht.</i></p>	<b>C</b>	<p>Y vi la serpiente que tu corazón carcome, Yo vi mi amor, cuán desdichado eres. No te guardo rencor.</p>

Traducción: Propia.

*Ich grolle nicht*  
Estructura musical

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>C</b>
Tema musical (Compases 1-11)	Contraste en <i>forte</i> (Compases 12-18)	Tema musical. (Compases 19-26)	Clímax de la obra. (Compases 27-36)

<b>Tonalidad:</b> Do Mayor
<b>Compás:</b> 4/4
<b>Ritmo:</b> Subdivisión Binaria.
<b>Dinámica:</b> Piano y voz en <i>mezzo forte</i> . Se acentúan los tiempos fuertes del compás 1er. y 4º tiempo, asemejándose a los latidos fuertes del corazón. <i>Forte</i> <i>Sforzando</i> <i>Forte</i> <i>Piano</i> <i>Crescendo</i> <i>Forte</i> .
<b>Agógica:</b> <i>Nicht zu schnell</i> . Aparecen algunos <i>Ritardandos</i> .

*Ich grolle nicht*  
Estructura dramática.

<b>A</b> (Compases 1-11)	<b>B</b> (Compases 12-18)	<b>A'</b> (Compases 19-26)	<b>C</b> (Compases 27-36)
El Poeta canta al amor perdido que no guarda rencor aunque el dolor le destroce el corazón.	Con coraje le dice que aunque brille con el resplandor de un diamante, ninguna luz ilumina su alma.	Con voz más suave reitera el poeta que no guarda rencor aunque el corazón se le destroce.	En un lamento descarnado describe el corazón de su amante carcomido por una serpiente, la oscuridad de su corazón y su desdicha.

*Widmung*  
Estructura literaria.

<p><i>Widmung</i></p> <p><i>Du meine Seele, du mein Herz, Du meine Wonn', o du mein Schmerz, Du meine Welt, in der ich lebe, Mein Himmel du, darein ich schwebe,</i></p> <p><i>O du mein Grab, in das hinab Ich ewig meinen Kummer gab.</i></p>	<b>A</b>	<p>Dedicatoria</p> <p>Tú, mi alma; tú, mi corazón; Tú, mi placer; ¡oh tú, mi dolor! Tú, el mundo en el cual vivo; Tú, mi cielo, del que me encuentro suspendido. ¡Oh tú, mi tumba, en cuyo interior entregaré mi pesar por siempre!</p>
<p><i>Du bist die Ruh, du bist der Frieden, Du bist vom Himmel mir beschieden. Daß du mich liebst, macht mich mir wert, Dein Blick hat mich vor mir verklärt, Du hebst mich liebend über mich, Mein guter Geist, mein besser Ich!</i></p>	<b>B</b>	<p>Tú eres el reposo, tú eres la paz, Tú me has sido deparado por el cielo. Que tú me ames, me hace más valioso, tu mirada me torna glorioso, tú haces que me supere a mí mismo, Mi buen espíritu: ¡eres lo mejor que poseo!</p>
<p><i>Du meine Seele, du mein Herz, Du meine Wonn', o du mein Schmerz, Du meine Welt, in der ich lebe, Mein Himmel du, darein ich schwebe,</i></p> <p><i>Mein guter Geist, mein besser Ich!</i></p>	<b>A'</b>	<p>Tú, mi alma; tú, mi corazón; Tú, mi placer; ¡oh tú, mi dolor! Tú, el mundo en el cual vivo; Tú, mi cielo, del que me encuentro suspendido.</p> <p>Mi buen espíritu: ¡eres lo mejor que poseo!</p>

Traducción: Propia.



*Widmung*  
Estructura musical

<b>A</b> Sol b Mayor (Compases 1-13)	<b>B</b> Re Mayor. (Compases 14-29)	<b>A'</b> Sol b Mayor (Compases 30-44)
--	---	--

**Tonalidad:**

Sol bemol Mayor- Re Mayor- Sol bemol Mayor.

Inicia en Sol b y modula a Re Mayor, haciendo un cambio tonal intenso.

**Compás:**

3/2

**Ritmo:**

En la primera parte A la subdivisión es binaria, con un puntillo que da una importancia al segundo tiempo, con la intención de que el oyente ponga atención en ese tiempo, una especie de mirar más allá de lo visible, o escuchar más allá de lo audible. Curiosamente en ese tiempo se dice la palabra más importante a la que se dedica el Lied: “Seele” (“Alma”).

En la modulación de la parte B la subdivisión rítmica del acompañamiento es ternaria, mientras que la voz tiene una subdivisión rítmica binaria, dándose el efecto de 2 contra 3. A pesar de esa diferencia de ritmos, se encuentra la unidad en mundos tan distintos; el material y el espiritual, a través del efecto rítmico.

Finalmente se regresa a la subdivisión binaria cuando regresa a la tonalidad original, con el puntillo que anuncia el segundo tiempo.

**Dinámica:**

Piano en *mezzoforte*.

Constantes *Crescendos*, *diminuendos*.

En la parte B la voz y el acompañamiento en *piano*.

*Crescendo- diminuendo*

*Piano*

Al regresar a la parte A' la voz canta en *forte*.

*Diminuendo*.

*Piano*.

**Agógica:**

*Inning, lebhaft*

Continuos *ritardandos*.

*Widmung*  
Estructura dramática

A (Compases 1-13)	B (Compases 14-29)	A' (Compases 30-44)
El poeta canta a su propio Espíritu, todo lo que lo conforma: la unión de la polaridad; esto es, el alma y las emociones de su corazón; su placer y su dolor; el cielo y la tumba en la tierra en la que entregará su pesar por siempre.	Reconoce en su alma el reposo y la paz. El amor lo hace más valioso y lo hace superar a sí mismo a cada instante. Su buen espíritu es lo mejor que posee.	Le dedica a su propia alma y corazón la devoción del poeta. Valorando que su espíritu es lo mejor que tiene.

### 3.2.3. Reflexión Personal.

Estos *Lider* hacen reconocer, nuevamente, la polaridad humana; por un lado el rencor y el amor a través del perdón; aunque el ser amado nos haya hecho mucho daño y el corazón se nos destrozó, una oportunidad es posible. Por otro lado, el placer y el dolor en el corazón humano que se funden en una Unidad.

Ambos *Lider* refieren aquello que no es visto por los sentidos; en *Ich grolle nicht* a través de un sueño, el poeta puede ver la serpiente que carcome el corazón de su amante, así como la oscuridad que inunda su alma. En tanto que *Widmung* describe aquello que no se ve con los ojos y sólo es posible conocer a través del Autoconocimiento: el propio espíritu y su totalidad: alma, cuerpo y mente. Reconociendo que detrás de nuestro cuerpo y de todas las facetas de la vida, lo único que realmente tenemos, es un ser luminoso que está encarnado en una materia. Una mirada espiritual me conduce a pensar que el autoconocimiento de nosotros mismos nos conducirá a encontrar la paz, la tranquilidad y el sosiego; a través de lo que nos dicen nuestras experiencias, pensamientos y emociones; para llegar nuevamente a casa.

Las principales dificultades fueron de carácter interpretativo, pues requiere estar inmerso en el contenido del texto para expresar lo que la letra quiere decir, eso lo logré a través de vincular mis propias experiencias con las que va narrando el poeta. En *Ich grolle nicht* la principal dificultad fue transmutar el dolor para perdonar y dejar de sentir rencor, tal y como lo manifiesta el poema. Mientras que *Widmung* muestra un terreno espiritual en el que intento transitar, para ello simplemente reconozco lo que dice el texto: 'A ti, mi alma, mi placer y mi dolor. Tú eres el reposo y la paz. Tú mi buen espíritu, eres lo mejor que poseo.' Quizá lo más difícil sea, precisamente, expresar con la voz un plano profundamente espiritual. Lo intento alcanzar a través de conectarme a la Energía Universal, compartiendo mis deseos al gran propósito universal.

### 3.3. Piotr Ilich Tchaikovsky

**Piotr Ilich Tchaikovsky** nació en Vótkinsk el 7 de mayo de 1840 y muere en San Petersburgo el 6 de noviembre de 1893. Es uno de los compositores rusos más importantes del siglo XIX.

Según el calendario juliano (que en esa época se seguía empleando en Rusia), nació el 25 de abril de 1840, pero según el calendario gregoriano nació el 7 de mayo de 1840 (en la ciudad rusa de Vótkinsk, centro minero e industrial al este de Moscú, cerca de los montes Urales), en el seno de una familia de origen ucraniano. Su padre, Iliá Petróvich, ingeniero minero, trabajaba allí a cargo de una importante mina. También residieron varios años en Alapáevsk. La familia vivía al estilo de los grandes terratenientes de la época, tenía una casa imponente y un gran personal a su servicio. Las fuentes rusas mencionan que incluso tuvo bajo sus órdenes una compañía de cien cosacos. Iliá Petróvich casó en segundas nupcias con Aleksandra Adréyevna d'Assier, una aristócrata de origen francés, bella y refinada. De esta unión nacieron seis hijos, de los que Piotr Ilich fue el segundo. Otras fuentes indican que Tchaikovsky tuvo cuatro hermanos: Modest, Ippolit, Aleksandra y Anatoli.<sup>7</sup>

En sus primeros años tuvo como institutriz a Fanny Dürbach, de origen suizo. Inicialmente esta institutriz fue elegida para dar las primeras lecciones a los hermanos mayores de Piotr Ilich, pero éste con apenas cuatro años y medio, insistió para que a él también le dieran las primeras lecciones y así lo determinó su padre. La institutriz permaneció en casa de Piotr Ilich durante cuatro años, que para el pequeño fueron un extraordinario periodo de rápido desarrollo mental.

A los seis años, el pequeño hablaba perfecta y fluidamente el francés y el alemán. Fanny quedó encantada con este niño que además era muy sensible, y cada vez que era regañado quedaba muy afectado. Ello llevó a la institutriz a darle el apelativo de 'criatura de porcelana'. Tenía especial capacidad para la música y aprendió a tocar el piano; tan concentrado se mantenía cada vez que tocaba dicho instrumento, que luego quedaba con frecuencia exhausto, nervioso e insomne.

Piotr estuvo muy afectado por la muerte de su madre. La adoraba, pero en 1854 ésta murió a causa del cólera. Para el joven Piotr fue un golpe durísimo. Se dice que de ella Piotr heredó el carácter neurótico y que al crecer le fue imposible acercarse a otras mujeres porque la había idealizado demasiado. A lo largo de su vida Tchaikovsky mantendría relaciones platónicas con dos mujeres mayores que él y permanecería muy unido a su hermana Aleksandra y a sus hermanos Ippolit, Modest y Anatoli.

Tchaikovsky empezó a estudiar música desde pequeño. A los cuatro años participaba en las clases de piano que recibía su hermano mayor y, a los siete, empezó a tomar lecciones, primero de un maestro local y más tarde de un profesor de Moscú, ciudad a la que se mudó la familia en el año 1848. En 1850, la familia decidió que el joven Piotr estudiara derecho y

---

<sup>7</sup> Consultado en <http://www.biografiasyvidas.com>, <http://www.epdlp.com>, <http://wikipedia.org>, <http://www.biblisem.net>, el día 20 de diciembre de 2007.

lo inscribieron en la Escuela de Jurisprudencia de San Petersburgo, en donde permaneció hasta graduarse de abogado. Paralelo a sus estudios de derecho, continuó sus estudios de piano. A los 19 años Piotr Ilich se convirtió en funcionario del Ministerio de Justicia. El empleo le permitió tener cierta independencia económica. Por esa época frecuentaba lugares frívolos y teatros, no siempre de buena fama, pero también óperas y ballets.

Con respecto a la música; en 1861 realiza su primer viaje al extranjero: estando tres meses en Francia y Alemania. En ese viaje tuvo tiempo de reflexionar sobre su futuro y en 1862, a los 22 años, se matriculó en el Conservatorio de San Petersburgo, que dirigía Anton Rubinstein. Ahí estudió composición, armonía y contrapunto. Sus nuevos estudios lo absorbieron tanto que pronto fue incompatible con su trabajo en el Ministerio. Decidió renunciar a su empleo y dedicarse por entero a la música. Para tener ingresos económicos, tuvo entonces que dedicarse a dar clases de piano y solfeo.

En Rusia, el nacionalismo musical fue creado por Mijaíl Glinka (1803-1857). Consistía en la necesidad de inspirarse en temas populares y folclóricos para crear una música auténticamente nacional y libre de influencias extranjeras. Por aquella época, el legado de Glinka fue recogido por el ‘Grupo de los Cinco’ (Mili Balakirev, Aleksandr Borodín, César Cui, Modest Mússorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov), a los que conoció en 1868. A raíz de este contacto Tchaikovsky compuso algunas obras nacionalistas como la Sinfonía N° 2 “Pequeña Rusia” en 1872. Las relaciones de Tchaikovsky con el Grupo de los Cinco nunca fueron estrechas, ya que él tenía una preparación de Conservatorio, cosa que los nacionalistas rechazaban; además la inspiración de Tchaikovsky buscaba temas que no siempre eran rusos; sin embargo los unía su amor por la música de Glinka.

Entre 1869 y 1875, la carrera de Tchaikovsky se consolida, lo que le proporcionó cierta estabilidad económica; su temperamento, sin embargo, era inestable, siempre oscilante entre la euforia y la depresión. En esta época compuso la obertura-fantasia *Romeo y Julieta*, el Cuarteto para cuerdas N° 1, el Concierto para piano N° 1, las sinfonías 2 y 3, la ópera *Oprichnik* y el célebre ballet *El lago de los cisnes* (estrenado el 4 de marzo de 1877).

El tema de su vida sentimental es un asunto interesante. En octubre de 1869, una compañía de ópera italiana, hizo presentaciones en Moscú. Su estrella principal era la soprano belga Desirée Artôt, quien hizo amistad con Tchaikovsky; sin embargo, el compositor se enamoró platónicamente. A pesar de frecuentarla, a los pocos meses Desirée se casó con otro y pronto Tchaikovsky la olvidaría y se dedicaría a componer su primera ópera: *El Vóivoda*. Ya por esta época Piotr Ilich Tchaikovsky poseía fama y con ella también se desataron las envidias y habladurías: había llegado a ser un compositor reconocido pero también en forma soterrada, los comentarios sobre su homosexualidad, comenzaron a circular por la sociedad moscovita de la época.

En marzo de 1877, cuando se encontraba componiendo su ópera *Eugenio Onegin*, Tchaikovsky recibió una carta de amor de una desconocida, a la que siguieron otras apasionadas misivas. Ella, Antonia Miliukova, le decía que había sido su alumna, pero como Tchaikovsky no la recordaba no contestó ninguna de las cartas que recibía de ella. Pero cuando ella amenazó con matarse si Tchaikovsky no le contestaba, entonces el compositor la visitó. Le pareció agradable, con una mediana educación, y decidió casarse

para satisfacer al padre que lo presionaba, para acallar todo rumor sobre su homosexualidad y para cumplir con su destino.

Tchaikovsky y Antonina Miliukova se casaron el 18 de julio de 1877. Él tenía 37 años y ella 28. Antonia resultó ser una mujer desequilibrada. Pesó en la decisión de matrimonio del compositor la creencia de que con el matrimonio podría superar su tendencia homosexual. Luego de dos meses de sufrimientos de la pareja, y tras intentar el suicidio, Tchaikovsky decidió separarse y marchó a Suiza a reponerse del trauma psíquico. Diecinueve años después, en 1896, Antonina fue ingresada en un psiquiátrico en el que permaneció hasta su muerte en 1917.

Poco antes de conocer a Antonina Miliukova, Tchaikovsky conoció a una mujer muy diferente, que luego sería su segundo amor platónico. En 1876, el compositor inició una relación epistolar con Nadezhda von Meck, ‘mayor que él, viuda rica, madre de doce hijos y mujer culta’. Cierta vez, ella asistió a un concierto donde se tocó música de Tchaikovsky y se enamoró de su música. Ella le propuso donarle sumas de dinero para que él pudiera dedicarse a componer sin preocupaciones económicas. Tchaikovsky aceptó la proposición. Entre ambos se estableció una relación platónica a la vez que económica, pero sólo por cartas. Uno de los frutos de esta relación fue la Sinfonía N° 4, que el compositor le dedicó. Todo marchó bien hasta diciembre de 1890, fecha en que ella rompe bruscamente la relación. Ella arguyó que estaba en bancarrota; sin embargo ello no fue cierto. Se dice que Nadezhda creía que era amada por Tchaikovsky; sin embargo, escuchó las murmuraciones sobre la supuesta homosexualidad de él y éstas la disuadieron de continuar con la relación. Lo real es que esta ruptura fue un duro golpe para el músico. La relación epistolar se había prolongado durante 13 años, tiempo en el cual nunca hablaron en persona. A pesar de la ruptura, Nadezhda, siguió la carrera de Tchaikovsky. Curiosamente, ella murió apenas dos meses después de la muerte del compositor.

El tema de la homosexualidad de Tchaikovsky es un asunto difícil pero imprescindible para comprender su obra. Las investigaciones de sus biógrafos han dicho que le gustaba su sobrino, ya no físicamente, sino su espíritu joven, puro, vividor.<sup>8</sup> Sus obras reflejan un profundo dolor por el abandono y la separación con la promesa de una reunión en un futuro, ya sea en esta vida o en otra, o en un lugar ideal donde sea posible.

Entre 1880 y 1890, Tchaikovsky vivió sus mejores años. Con la ayuda de Nadezhda von Meck, más el aporte económico de sus obras, pudo dedicar todo su tiempo a componer y a viajar. Abandonó el Conservatorio y pasaba largas temporadas en la casa campestre de su hermana Aleksandra, en Kemenk. Realizó varios viajes y giras por Alemania, Francia, Gran Bretaña e Italia. Fue una época de gran estabilidad emocional.

De la primera mitad de esta década datan obras como la Obertura 1812, la Serenata para cuerdas, el Capricho italiano, el trío ‘En memoria de un gran artista’ (en honor a Nikolái Rubinstein) y la Sinfonía *Manfred*. En 1885, compró una casa de campo en Klin, entre Moscú y San Petersburgo.

---

<sup>8</sup> Ver <http://www.biografiasyvidas.com>, <http://www.epdlp.com>, <http://wikipedia.org>, <http://www.biblisem.net>, consultadas el día 20 de diciembre de 2007.

A partir de 1885, la fama de Tchaikovsky como compositor creció extraordinariamente en Rusia y en el resto de Europa e incluso traspasó el Atlántico hasta Estados Unidos de Norteamérica. El zar Alejandro III le concedió la Gran Cruz de San Vladímir, que lo reconocía como compositor oficial, y más aún, le dio su amistad. En 1887 Tchaikovsky debutó como director. Varios críticos entre ellos el compositor francés Saint-Saëns, lo declararon el más genial de los compositores rusos. En 1890, fue invitado a inaugurar el *auditórium Carnegie Hall* de Nueva York y, en 1893, fue miembro de honor de la Academia Francesa y doctor honoris causa de la Universidad de Cambridge.

A pesar de sus éxitos y a raíz de su ruptura con Nadezhda von Meck, en 1890, Tchaikovsky volvió a sus periodos de depresión. Pero su actividad creadora no se interrumpió y a pesar de sus cambios, compuso la Suite Mozartiana, la Sinfonía N° 5, el ballet La bella durmiente del bosque y la ópera Yolanda y sus dos obras más famosas: el ballet El Cascanueces y la Sinfonía N° 6 'Patética'.

Sobre la muerte del compositor, se ha sostenido otra versión distinta al suicidio, en la que que tres días después del estreno de la Sinfonía N° 6 "Patética", a fines de octubre de 1893, Tchaikovsky se sintió mal, se negó a comer y bebió un vaso con agua no hervida, a pesar que en San Petersburgo se había declarado una epidemia de cólera. En Rusia fue muy sentida su muerte, al extremo que el zar ruso declaró: "Tenemos muchos duques y barones pero un solo Tchaikovsky".<sup>9</sup>

Desde 1978 la investigación de la musicóloga Aleksandra Orlova sostiene otra hipótesis sobre su muerte. Da por seguro el suicidio con arsénico. La causa más probable de ésta decisión es la denuncia de un aristócrata por la relación homosexual del compositor con su sobrino. El duque escribió una carta al zar denunciando al compositor, pero la carta llegó a las manos de un importante senador que había estudiado con Tchaikovsky en la Escuela de Jurisprudencia de San Petersburgo. Espantado, mandó formar una corte para juzgarlo; Tchaikovsky fue citado, juzgado y sentenciado. La corte acordó que sólo había un camino para salvar el honor de todos: Tchaikovsky debía suicidarse. Entonces él se envenenó bebiendo arsénico. Este hecho habría sido ocultado para no dañar la imagen de un héroe nacional. Así lo recoge el Diccionario Grove desde la edición de 1980.<sup>10</sup>

De cualquier forma el autor Alexander Poznansky ha rebatido esta versión de Orlova, y para muchos autores las causas de la muerte del compositor siguen siendo inciertas.

Algunas de sus obras más conocidas son:

Las sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta ('Patética').

Los ballets El lago de los cisnes, La bella durmiente del bosque, y El Cascanueces.

Concierto para piano N° 1 en si bemol menor (op. 23)

Concierto para violín (op. 35)

Variaciones sobre un tema rococó para violonchelo y orquesta, op. 33

<sup>9</sup> [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), consultada el 20 de diciembre de 2007.

<sup>10</sup> Stanley Sadie, et. al. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 6ª ed., 1980, pp. 389.

Oberturas La tormenta (op. 76), Fátum (op. 77), Romeo y Julieta, La tempestad, Francesca da Rímini, Capricho italiano (op. 45), Obertura 1812 (op. 49), Hamlet (op. 67), El Voivoda (op. 78) y la Marcha eslava (op. 31).

Cuarteto de cuerda n.º 1 en re mayor (op. 11)

Trío en la menor (op. 50) ('elegiaco')

Obras para piano: Las estaciones (op. 37).

Tchaikovsky dejó terminadas diez óperas, de las cuáles las más conocidas en el mundo fuera de Rusia son *Eugene Onegin* y *La dama de picas*. La lista completa de óperas es la siguiente:

(1867–1868): *El voivoda*, op. 3, destruida por el compositor pero recuperada póstumamente a partir de los bocetos y las partes orquestales

(1869): *Undina* también fue destruida por el compositor y sólo se han encontrado algunas partes.

(1870–1872): *Oprichnik*.

(1874): *Kuznets Vakula*, op. 14; revisada bajo el título de *Cherevichki*

(1877–1878): *Eugene Onegin*, op. 24

(1878–1879): La doncella de Orleans.

(1881–1883): *Mazeppa*.

(1885): *Cherevichki*; revisión de *Vakula the Smith*

(1885–1887): La bruja.

(1890): *La dama de picas*, op. 68.

(1891): *Yolanda*, op. 69.<sup>11</sup>

### 3.3.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.

Es importante mencionar, que aunque el *Lied* es un género típicamente alemán, la estructura del Lied como poesía musicalizada, es retomada en otras lenguas, como la francesa, española, e incluso rusa. En este sentido, se pueden llamar Lieder a las canciones de Tchaikovsky escritas en ruso, con la estructura del Lied alemán.

De esta forma, Tchaikovsky utiliza los textos de algunos poetas importantes. La canción *Sliesa drayit* (La lágrima tiembla) fue escrita por el ruso A. K. Tolstoy, mientras que *Niet, tolvá tot, kto znal* (No, sólo aquellos quienes han deseado) es una versión adaptada en ruso por A. Myey del poema alemán de Johann Wolfgang von Goethe *Nur wir die Sehnsucht kennt*, conocido en español como 'El corazón solitario'.

**Johann Wolfgang von Goethe** (28 de agosto de 1749–22 de marzo de 1832) novelista, dramaturgo, poeta, científico, geólogo, botánico, anatomista, físico, historiador de ciencias, pintor, arquitecto, diseñador, economista, director de teatro, filósofo humanista y, durante diez años, funcionario del Estado de Weimar.

De inteligencia superdotada y provisto de una enorme y enfermiza curiosidad, hizo prácticamente de todo y llegó a acumular una omnímoda cultura. Primeramente estudió

<sup>11</sup> Alfaya, Javier (1995), *Chaikovsky*, Madrid: Alianza Editorial.

lenguas, aunque sus inclinaciones iban por el arte; al tiempo que escribía sus primeros poemas, se interesó por otras ramas del conocimiento como la geología, la química o la medicina.

Estudió Derecho en Leipzig (1765); allí conoció los escritos de Winckelmann sobre arte y cultura griegas. En Frankfurt, escribió la tragedia *Götz von Berlichingen* (1773) y al año siguiente su novela *Las desventuras del joven Werther* (1774) y colaboró con Herder en la redacción del manifiesto del movimiento *Sturm und Drang* (Tempestad y arrebató), considerado el prelude del Romanticismo en Alemania.

La inspiración del *Werther* le venía de mediados de 1772, cuando un amor no correspondido por Charlotte Buff, esposa de un funcionario de apellido Kestner, lo había tenido en dos años de calvario, de los que salió al enamorarse de la jovencísima Maximiliana Brentano. Aquel desamor y el suicidio de un conocido suyo inspiraron en 1774 la composición de la novela, en parte epistolar; tuvo un éxito tan grande y representó tan bien en la figura del protagonista el desencanto de las jóvenes generaciones que suscitó una epidemia de suicidios adolescentes en el país.

Schiller incitó a Goethe a que prosiguiera en la gran obra de su vida, el *Faust*, poema que no paraba de corregir y ampliar y cuya primera versión apareció en 1808.

La Revolución Francesa supuso para Goethe un gran trastorno; a partir de la filosofía de Kant, el desarrollo de la revolución y el cambio provocado por la violencia le parecían una atrocidad. La postura política de Goethe es totalmente conservadora: ‘Prefiero la injusticia al desorden’, escribirá sobre la Revolución Francesa. Eso le supuso algunos recelos por parte de otros artistas a los que no les importaba en lo más mínimo no acordarse con su contexto social, como por ejemplo Beethoven.

Goethe murió en Weimar el 22 de marzo de 1832. La versión final de su gran poema *Faust* apareció póstuma en 1832.

En cuanto a su carrera literaria, Goethe la inició en el seno de un exasperado Romanticismo, cuya obra más representativa se encargó de escribir él mismo: *Las desdichas del joven Werther*.

En las dos versiones de su complejo y grandioso *Faust* se encuentra el último mito que fue capaz de engendrar la cultura europea, el de cómo la grandeza intelectual y la sed absoluta de saber pueden, sin embargo, engendrar la miseria moral y espiritual. Por otra parte, en la lectura y estudio de Spinoza encuentra también un consuelo al desequilibrio romántico que le embargaba, como cuenta en ‘Poesía y Verdad’, donde se extiende en comentar especialmente su frase de que ‘Quien bien ama a Dios, no debe exigir que Dios le ame a él’.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe* (1836–1848), Barcelona, Acantilado, 2005, p. 173.

Hans Gerd Roetzer, y Marisa Siguán, *Historia de la literatura alemana I. De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*. Barcelona, Ariel, 1999, p. 224.

Johann Wolfgang von Goethe, *Poesía y verdad*. Porrúa, México, 1973, p. 13.

Johann Wolfgang von Goethe, *Viaje a Italia*. Ediciones B, Barcelona, 2001, p. 6.

Manuel de la C. García Paz, *Goethe — En dos tiempos*. Alemania, 2007, p. 98.



## 3.3.2. Análisis Musical.

*Sliesa draytit*  
Estructura literaria.

<p><i>Sliesa draytit</i></p> <p><i>Sliesa drayit</i> <i>Vtboiom riefnibom vtorie...</i> <i>O, nie grus ti,</i> <i>Ti fzio mnie daraga!</i></p> <p><i>No ia livit</i> <i>Magu lich na drastorie,</i> <i>Maiu liubov, shirakuii,</i> <i>Kak morie,</i></p> <p><i>Vmiestit nie mogut,</i> <i>Niet!</i> <i>Vmiestit nie mogut,</i> <i>Yyisni bieriega</i></p>	A	<p>La lágrima tiembla</p> <p>La lágrima tiembla En tu celosa mirada... Oh, no estés triste, Aún eres querido por mí!</p> <p>Pero yo te amo Puedo amar solamente en libertad, A mi amor tan extenso Como el mar,</p> <p>No pueden contener los bordes de la vida, ¡No! No pueden contener los bordes de la vida.</p>
<p><i>O, nie grusti, moi drug</i> <i>Ziemnaie miniet gorie,</i> <i>Pas yyi ie scho,</i> <i>Nievalia niedolga,</i></p> <p><i>Vodnu liubov</i> <i>mi fisia saliemsia fzkorie</i> <i>Vadnu liubov, shirakuii, yak morie,</i></p> <p><i>Shto nievmiestiat,</i> <i>Niet! Shto niev miestiat</i> <i>Ziemniie bie riega.</i></p>	A'	<p>Oh, no estés triste, mi amiga terrenal, La aflicción desaparecerá, Espera todavía, La falta de libertad no será larga</p> <p>En un solo amor En un solo amor nos fundiremos, En un amor tan extenso como el mar.</p> <p>A la cual no darán cabida los conflictos, ¡No! A la cual no darán cabida Los confines de la tierra.</p>

Traducción: Propia.

*Sliesa drayit*  
Estructura musical

<b>A</b> Sol b Mayor Consuelo (Compases 1-37)	<b>A'</b> Sol b Mayor Promesa (Compases 38-80)
--	---

<b>Tonalidad:</b> Sol bemol Mayor
<b>Compás:</b> 4/4
<b>Ritmo:</b> Subdivisión Binaria.
<b>Dinámica:</b> Introducción del Piano en <i>mezzoforte</i> , como si se tratara de un llanto. <i>Pianissimo</i> como si llegara el consuelo. Voz en piano. <i>Crescendo- diminuendo</i> . <i>Mezzoforte</i> . <i>Piano</i> <i>Crescendo a forte</i> . <i>Mezzoforte</i> . <i>Pianissimo</i> . <i>Piano</i> <i>Crescendo- diminuendo</i> . <i>Piano</i> .
<b>Agógica:</b> <i>Moderato assai</i> . <i>Poco stringendo</i> . <i>Rallentando</i> . <i>A tempo</i> . <i>Ritenuto</i> <i>A tempo</i> .

*Sliesa drayit*  
Estructura dramática.

<b>A</b> (Compases 1-37)	<b>A'</b> (Compases 38-80)
El enamorado canta a la lágrima que tiembla a punto de derramarse en los ojos de su amor. Es una canción de consuelo, para que no esté triste. Pues su amor es tan grande como el mar y nada lo puede contener, pues es como los bordes de la vida.	Le pide a su amiga terrenal que no esté triste, su aflicción desaparecera. Le pide que espere pues la falta de libertad no será larga. Le promete que en un solo amor se fundirán, en un amor tan extenso como el mar. Al cual no dará cabida a los conflictos ni los confines de la tierra.

*Niet, tolka tot, ktoznal*  
Estructura literaria.

<p><i>Niet, tolka tot, ktoznal</i></p> <p><i>Niet, tolka tot, kto znal</i> <i>Svidania shdashdu,</i> <i>Paimiet kak ia stradak</i> <i>I kaki a strashdu.</i></p>	<b>A</b>	<p>No, sólo aquellos que han deseado</p> <p>No, sólo aquellos que han deseado ver a alguien otra vez. Comprenderán cómo he sufrido y cómo sufro ahora.</p>
<p><i>Gliashu ia vdal... niet sil,</i> <i>Tusknieiet ako...</i> <i>Aj, ktominial liu bil i znal</i> <i>Dalieko!</i></p>	<b>B</b>	<p>Yo miro en la distancia... con fuerza me he desamaparado... Mis ojos se han empañado...</p>
<p><i>Aj, tolka tot, kto znal</i> <i>Svidania shdashdu,</i> <i>Paimiet kak ia stradak</i> <i>I kaki a strashdu</i></p>	<b>A'</b>	<p>Ah, el único quien conocí y me amó está lejos. Ah, sólo aquellos quienes han deseado ver a alguien otra vez. Comprenderán cómo he sufrido y cómo sufro ahora.</p>
<p><i>Paimiet kak ia stradak</i> <i>I kaki a strashdu</i></p> <p><i>Fsia gruds garit,</i> <i>Kto znal svidania shdashdu,</i> <i>Paimiet kak ia stradak</i> <i>I kaki a strashdu</i></p>	<b>C</b>	<p>Comprenderán cómo he sufrido y cómo sufro ahora.</p> <p>Mi corazón está ardiendo Aquellos quienes han deseado ver a alguien otra vez, Comprenderán cómo he sufrido y cómo sufro ahora.</p>

*Niet, tolka tot, ktoznal*  
Estructura musical.

<b>A</b> Dolor (Compases 1-16)	<b>B</b> Recuerdo (Compases 17-28)	<b>A'</b> Sufrimiento (Compases 29-37)	<b>C</b> Clímax atormentado (Compases 38-54)
--------------------------------------	--	--	--

<p><b>Tonalidad:</b> Re bemol Mayor. Comienza la pieza en la Sensible o 7º grado de la escala. Refleja mucha inquietud armónica.</p>
<p><b>Compás:</b> 4/4</p> <p><b>Ritmo:</b> Subdivisión Binaria. El acompañamiento tiene una síncopa constante que simboliza el llanto por la pérdida sufrida.</p>
<p><b>Dinámica:</b> Introducción del Piano en <i>piano</i>, como si se tratara de los gemidos al llorar. <i>Crescendo- diminuendo</i> del acompañamiento, el piano canta su dolor. Voz en <i>piano espressivo</i>. <i>Crescendo- diminuendo</i>. <i>Mezzoforte</i>. <i>Pianissimo</i> <i>Crescendo a forte</i>. <i>Crescendo a Fortissimo</i>. <i>Pianissimo</i>. <i>Crescendo diminuendo</i>. <i>Pianissimo</i>.</p>
<p><b>Agógica:</b> <i>Andante non tanto</i> <i>Stringendo</i>. <i>Molto ritardando</i>. <i>A tempo</i>.</p>

*Niet, tolka tot, ktoznal*  
Estructura dramática.

<b>A</b> (Compases 1-16)	<b>B</b> (Compases 17-28)	<b>A'</b> (Compases 29-37)	<b>C</b> (Compases 38-54)
El enamorado canta lleno de dolor por el deseo de volver a ver a la persona amada.	El recuerdo atormenta la memoria y se asoma una lágrima.	Sufre porque la única persona que lo amó está lejos.	Desconsoladamente grita de dolor. Sólo aquellos que han amado comprenderán cómo está sufriendo.

### 3.3.3. Reflexión Personal.

Los *Lieder* de Tchaikovsky reflejan el dolor de un amor atormentado; aquel que no se atreve a decir su nombre, como lo dijera Oscar Wilde; que no entiende cualquier persona, sólo aquellos que aman como él. No obstante, las canciones también son de esperanza pues ofrece la posibilidad de amar en otro tiempo, en otro espacio, en otro lugar; en los confines de la tierra.

El amor entre personas del mismo sexo fue muy perseguido en tiempos de Tchaikovsky; a tal grado que se cree que se suicidara por ser descubierto teniendo una relación con su sobrino; relación triplemente estigmatizada; por homosexual, incestuosa y por la diferencia de edades. Hoy en día sigue siendo mal vista la homosexualidad, aunque existan leyes que protejan la unión entre personas del mismo sexo. Sin embargo, los temas de Tchaikovsky reflejan la posibilidad de un amor perseguido que se defiende de los conflictos de la vida. Relatan el deseo de amar en libertad con un amor tan extenso como el mar donde no haya cabida al miedo y la vergüenza.

La principal dificultad del *Lied Siesa drayit* es la forma de entender la pieza. Mientras que para la maestra de canto se debe cantar con amplitud, para mí es algo mucho más íntimo. Llorar una desolación en silencio, sin que los demás se enteren que por dentro me estoy quebrando. El texto en ruso también es difícil porque tiene muchas consonantes antes de comenzar las palabras y diptongos en una sola sílaba. En este sentido, la memorización también ha sido complicada porque se repite la melodía dos veces con distinto texto. Esto lo he resuelto recitando el texto en voz hablada para acomodar los sonidos en mi voz.

Con respecto a *Niet, tolka tot, kto znal* una de las dificultades iniciales es encontrar una pianista que entienda el acompañamiento como un llanto, como si en cada síncopa estuviera un quejido desconsolado. No sólo se trata de tocar solamente las notas, que de por sí es una pieza difícil con muchos acordes de séptimas que requieren una buena técnica; sino un sentimiento más allá de lo escrito; se requiere que el piano vaya literalmente gimiendo. Con respecto a la voz, el clímax requiere de un sonoro agudo, libre y firme; esto lo he logrado a través de cantar esta pieza por mucho tiempo y mejorando los aspectos propios de mi técnica aplicados a esta obra.

### 3.4. Richard Strauss

**Richard Strauss** nació en Munich el 11 de junio de 1864 y muere el 8 de septiembre de 1949. Compositor alemán. Hijo de un intérprete de corno de la corte de Munich, Gorbett Strauss, Richard fue un ‘niño prodigio’. Tras el éxito de sus poemas sinfónicos ‘Don Giovanni’ (1889) y ‘Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel’ (1895), Strauss compuso tres poemas sinfónicos de temática heroica que han sido las obras que más han trascendido para el gran público: *Also sprach Zarathustra* (Así habló Zarathustra), 1896; ‘Don Quijote’, 1897 y *Ein Heldenleben* (Una vida de héroe), 1898. Finalmente, aunque menos conocida para el gran público, Strauss consideraba que su obra cumbre en el terreno del poema sinfónico era la monumental Sinfonía Alpina, 1915.

El elevado número de *Lieder* orquestales evidencia también que se trata de un compositor que se siente especialmente a gusto en todo lo que sea música descriptiva y dramática; su enorme aportación a la ópera ha merecido un apartado propio. El ciclo más célebre es el que vino a ser su testamento musical, *Vier letzte Lieder* (Cuatro últimas canciones) que, con textos de poemas de Hermann Hesse y Joseph von Eichendorff, vieron la luz un año antes de la muerte del compositor.

Su música orquestal no programática es menos numerosa. Destaca sin duda su trabajo para 24 instrumentos de cuerda *Metamorphosen*, 1944; sobre la marcha fúnebre de la tercera sinfonía de Beethoven. En esta obra, en contra de la habitual fórmula de tema con variaciones, el tema original sólo se deja escuchar tal cual hacia la conclusión. Frente a la seriedad de esta obra, donde parece que Strauss se dirige a un público más erudito, sorprenden sus desenfadados últimos conciertos: El segundo concierto para corno, 1942 y el Concierto para oboe, 1945; donde retoma el espíritu mozartiano que ya se había hecho presente en ‘El caballero de la rosa’, aunque con una escritura mucho más virtuosa en lo que a la composición se refiere.

Cuestionado por su adhesión al partido nazi durante su vigencia en Europa, deja en claro su lejana responsabilidad del hecho, en un periodo en el cual la pertenencia al partido era, en esencia, obligatoria para todo ciudadano alemán. Entre otros datos tiene en su haber la composición del himno para los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, celebrados en la Alemania Nazi.

Hizo grandes aportaciones a la ópera. A finales del siglo XIX, Strauss dedicó su atención como compositor a la ópera. Sus primeros dos intentos en el género, *Guntram* (1894) y *Feuersnot* (1901) fueron rotundos fracasos. Pero en 1905, Strauss produjo ‘Salome’, basada en el drama de Oscar Wilde, y la reacción fue tan apasionada y extrema, como había sido con ‘Don Juan’. Cuando se estrenó en la Ópera del Metropolitan, hubo una crítica tan feroz por parte del público que tuvieron que cancelarse las presentaciones posteriores. Indudablemente, muchas de las críticas tenían su origen en el tema escogido, pero también había personas a las que no les agradaba el exceso de disonancias que cargaba la obra, hasta el momento poco escuchadas en el teatro de Nueva York. Sin embargo, la ópera fue exitosa en otras partes, llegando incluso a darle los suficientes ingresos a Strauss para financiarse su casa de *Garmisch-Partenkirchen*.

La siguiente ópera de Strauss fue *Elektra* (1909), donde el límite de disonancia llegó un poco más allá. Fue también la primera ópera que resultó de la colaboración del compositor y el libretista Hugo von Hofmannsthal. A partir de ese momento, ambos trabajarían juntos en varias ocasiones. Sin embargo, en sus siguientes trabajos, Strauss moderó su lenguaje armónico, con el resultado de obras con excelente aceptación por parte del público, como la "mozartiana" *Der Rosenkavalier* (1910). Strauss continuó regularmente la composición de óperas hasta 1940; produciendo así: *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau ohne Schatten* (1918), *Intermezzo* (1923), *Die ägyptische Helena* (1927) y *Arabella* (1932), todas con la colaboración de Hofmannsthal; *Die schweigsame Frau* (1934), con Stefan Zweig; *Friedenstag* (1936) y *Daphne* (1937), con Joseph Gregor y Zweig; *Die Liebe der Danae* (1940), con Gregor; y su última obra, la ópera sobre las óperas, *Capriccio* (1941), con Clemens Krauss.

Strauss también compuso más de 100 canciones, algunas como *Allerseelen* (1882-1883) y *Morgen* (1893-1894) de calidad excepcional. Otras de sus obras son el ballet *Josephslegende* (Leyenda de José, 1914), las obras sinfónicas ‘Sinfonía doméstica’ (1904) y ‘Sinfonía de los Alpes’ (1915) y *Vier letzte Lieder* (1948).

Strauss falleció el 8 de septiembre de 1949 en Garmisch-Partenkirchen.

### 3.4.1. Contexto Histórico y social de la Obra y el Autor.

Como compositor de canciones, Strauss continuó la línea comenzada por Franz Schubert y mantenida por Robert Schumann y Johannes Brahms. Particularmente Brahms influyó decisivamente en los *Lieder* compuestos por Strauss. La mayoría de las canciones de Strauss encajan en el periodo de *art nouveau* que apuntan hacia la simplicidad, la falta de adornos y la sencillez natural. Strauss fue coherente en la franqueza de los poemas y la sencillez de la línea melódica. Constantemente enfatizó que para él la melodía es lo más importante y que trabajaba en las melodías por mucho tiempo.<sup>13</sup>

Cada canción de Strauss es una obra de arte independiente. El compositor sutilmente expande idea melódica básica una vez y otra más hasta llegar al máximo; pero al mismo tiempo cumple con las estrictas reglas formales musicales. El luminoso color del piano como acompañamiento, toma parte del juego con contrastes inmensos. Es conocido que las más finas canciones escritas por Strauss fueron inspiradas en su esposa Paulina de Ahna, primero su alumna y después su esposa. Por muchos años ellos dos dieron recitales de *Lieder* juntos; ella como una de las primeras y mejores intérpretes.

El *Lied Allerseelen* (Día de Difuntos) es una obra maestra en sí misma, fue tomado de un poema de Hermann von Gilm. En la canción, el cantante se dirige a su amante para que deje las flores perfumadas que le ha traído a su tumba y hablen otra vez de amor, como en otro tiempo, en mayo. Es un poema que habla de la posibilidad de amar más allá de la muerte. El cantante, que hace la voz del difunto, pide a la persona amada que deje tocar su mano y le regale una mirada como cuando estaban juntos, en otro tiempo, en mayo. Pues es día del año dedicado a los muertos y las tumbas florecen y exhalan aromas.

<sup>13</sup> *Richard Strauss Lieder*. Jessye Norman, soprano; Geoffrey Parsons, piano. Reino Unido: 1985. Philips.

Finalmente, la voz le pide intensamente a su amor, que se acerque a su corazón para que lo tenga nuevamente, como en aquel tiempo, cuando estuvieron juntos, en mayo.

El autor de este poema, **Hermann von Gilm zu Rosenegg** nació el 1° de noviembre de 1812 en Innsbruck y muere el 31 de mayo de 1864 en Linz. Jurista y escritor de ideas liberales sobre el servicio civil austriaco, que escribió poesía secretamente por sus ideas políticas, la cual fue conocida después de su muerte. La obra de Gilm fue rescatada del olvido por Strauss.

### 3.4.2. Análisis Musical.

*Allerseelen*  
Estructura literaria.

<p><i>Allerseelen</i></p> <p><i>Stell' auf den Tisch die duftenden Reseden, die letzten roten Asten trag' herbei und laß uns wieder von der Liebe reden, wie einst im Mai.</i></p>	<p><b>A</b></p>	<p>Día de Difuntos</p> <p>Pon sobre la mesa las resedas perfumadas, tráeme los últimos asteres rojos y hablemos otra vez del amor, como en otro tiempo, en mayo.</p>
<p><i>Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke und wenn man's sieht, mir ist es einerlei, gib mir nur einen deiner süßen Blicke, wie einst im Mai.</i></p>	<p><b>B</b></p>	<p>Dame tu mano para que la oprima en secreto, y aunque lo vean, me es indiferente, obséquiame tan sólo con una de tus dulces miradas, como en otro tiempo, en mayo.</p>
<p><i>Es blüht und duftet heut' auf jeden Grabe, ein Tag im Ja den Toten frei,</i></p> <p><i>komm an mein Herz, daß ich dich wieder habe wie einst im Mai.</i></p>	<p><b>C</b></p>	<p>Hoy florecen y exhalan aromas todas las tumbas pues un día del año está dedicado a los muertos,</p> <p>ven a mi corazón para que te tenga de nuevo, como en otro tiempo, en mayo.</p>

Traducción: Propia.



*Allerseelen*  
Estructura musical

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
Comienzo en Reb Mayor Intimidación en la música. (Compases 1-17)	Comienzo en Sib Mayor Mayor disonancia. (Compases 18-26)	Comienzo en Reb Mayor Clímax musical (Compases 27-43)

**Tonalidad:**

Re bemol Mayor

Da grandes contrastes armónicos, con muchas disonancias que resuelve en equilibrio armónico, con una brillante línea melódica.

**Compás:**

4/4

**Ritmo:**

Subdivisión Binaria.

Aparecen algunas síncopas en el piano que asemejan al difícil camino del Alma difunta para llegar a la casa a saludar a su deudo.

Emergen al final de la obra algunos tresillos desde los sonidos graves del piano hasta los agudos, que refieren la ascensión del alma al cielo.

**Dinámica:**

Introducción del acompañamiento en *piano*, semejante al andar del alma por el camino hasta llegar a ver a su amor con vida.

Aparece la voz en *piano* como si hablara suavemente sin la intención de asustarlo.

En *pianissimo* le pide que hablen de amor.

*Crescendo- diminuendo*, al recordar como en otro tiempo, en mayo.

*Piano*, al pedirle que le de su mano.

Pequeño *Crescendo* y *piano* para pedirle que le de regale una de sus dulces miradas.

*Crescendo- diminuendo*, como en otro tiempo, en mayo.

*Piano con espressione*. Florecen y exhalan todas las tumbas

*Crescendo*. Un día al año está dedicado a los muertos.

*Molto espressivo*. Ven a mi corazón.

*Crescendo a fortissimo*. Para que te tenga de nuevo

*Diminuendo*. Como en otro tiempo, en mayo.

*Piano*. El acompañamiento hace unos acordes desde lo profundo de los graves a los agudos en tresillos semejante a la partida a los cielos del alma.

**Agógica:**

*Tranquillo*

*Allerseelen*  
Estructura dramática.

A (Compases 1-17)	B (Compases 18-26)	C (Compases 27-43)
El alma se acerca tranquilamente a su amante con vida para hablarle de amor como cuando estaban juntos, en otro tiempo, en mayo.	El espíritu le pide que le de su mano, y lo tranquiliza diciendo que si lo ven no importa. Le pide que le de una dulce mirada, como en otro tiempo, en mayo.	Se sabe que que quien habla es un difunto pues le dice que hoy es Día de todos los Santos, cuando las tumbas florecen y exhalan aromas. Intensamente le pide que se acerque a su corazón para que lo tenga otra vez, como en otro tiempo, en mayo.

### 3.4.3. Reflexión Personal.

Este *Lied* habla sobre la posibilidad del amor sin condiciones, más allá de la vida y de la muerte, donde es posible la unión. Sin embargo, si nos ponemos a reflexionar un poco, el amor es todo lo que hay, el miedo es la otra cara, a veces necesaria para encontrar el amor. Cuando hay amor todo lo ilumina, todo se da y se quiere traspasar las fronteras del espacio y el tiempo.

La muerte es también felicidad, un momento de liberación, cuando hablamos de miedo a la muerte en realidad no estamos teniendo miedo a la muerte, sino a la vida; a vivir con plenitud. Nelson Mandela decía que a lo que más tememos no es a la oscuridad sino a nuestra propia luz. La búsqueda de nosotros mismos nos conducirá al recuerdo de nuestra alma, de nuestro propio espíritu, a lo más luminoso dentro de nosotros, de donde exhala la vida y la propia voz. El aliento es sinónimo de vida, la voz es el reflejo de la vida. El canto es una manifestación del amor.

Por este *Lied* me decidí a ser cantante, por eso es tan significativo para mí. A tal grado que cuando empezaba a estudiar canto quería empezar a estudiarlo. Lo más difícil fue esperar a estar preparado para poder interpretarlo. La mayor dificultad técnica son los agudos del clímax donde dice *Komm an mein Herz, dass ich dich wieder habe* (Ven a mi corazón para que te tenga de nuevo) lo he resuelto al imaginarme una luz que se coloca en mi garganta que me permite mantener abierto el hueco de la base del paladar con las vocales cerradas 'E' y 'I', también lo he trabajado con ejercicios de vocalización trabajando extensión con la letra 'I' buscando la amplitud.

#### IV. Referencias

- Alfaya, Javier, *Chaikovsky*, Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Alier, R., Heilbron, M. y Sans Rivièrre, F., *La discoteca ideal de la ópera*, Planeta, Barcelona, 1995.
- Batta, Andras; Neef, Sigrid, *Ópera, Compositores, Obras, Intérpretes*. Barcelona: Könemann, 2005.
- [Eckermann, Johann Peter](#), *Conversaciones con Goethe* (1836–1848), Barcelona, Acantilado, 2005.
- Fischer- Dieskau, Dietrich: *Schubert und seine Lieder*. Stuttgart: DVA 1996.
- [Fischer- Dieskau](#), Dietrich, *Los lieder de Schubert*, Alianza Editorial, 1996.
- [García, Manuel de la C.](#), *Goethe: En dos tiempos*. Alemania, 2007.
- Walch, Gérard, *Anthologie des poètes français contemporains*, 1924.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Poesía y verdad*. Porrúa, México, 1973.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Viaje a Italia*. Ediciones B, Barcelona, 2001.
- Greenfield, E., y otros, *The New Penguin Guide to Compact Discs*, Penguin Group, 1988,
- Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed., 1995.
- Hallmark, Rufus, *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York: Schirmer, 1996.
- Kunze, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- La magia de la ópera*, Catálogo Philips Classics, 1993
- Martín Triana, J. Mª, *El libro de la ópera*, Alianza Editorial, Madrid, 1987. Valentin, E., *Guía de Mozart*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- McLeish, K., McLeish, V. y Reverter, A., *La discoteca ideal de música clásica*, Planeta, Barcelona, 1996.
- Pahlen, Kurt, *La ópera en el Mundo: Don Giovanni*. Buenos Aires: Vergara, 1993.
- Parsons, James, *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- [Paumgartner](#), B., *Franz Schubert*, Alianza Editorial, 1992.
- Poggi, Amedeo y Vallora, Edgar. *Mozart. Repertorio completo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Roetzer, Hans Gerd y Siguán, Marisa, *Historia de la literatura alemana I. De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*. Barcelona, Ariel, 1999.
- Sadie, Stanley y otros. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Londres: Macmillan Publishers Limited, 6ª ed., 1980.
- Valentin, Erich. *Guía de Mozart*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

#### Fuentes consultadas por Internet

Páginas revisadas el 20 de diciembre de 2007.

- <http://mediatheque.cite-musique.fr>  
<http://www.biografiasyvidas.com>  
<http://www.epdlp.com>  
<http://wikipedia.org>  
<http://www.biblisem.net>  
<http://www.kareol.com>  
<http://encyclopaediabritanica.uk>

### Discografía consultada

- Beethoven, Debussy, Wolf. Salzburg Festival.* Jessye Norman, James Levine. Salzburg, Philips, 1991.
- Brahms Lieder.* Jessye Norman, Daniel Barenboim. Hamburg, Deutsche Grammophon, 1983.
- Cecilia & Bryn. Duets.* Cecilia Bartoli, Bryn Terfel, Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Myung-Whun Chung. London, Decca, 1999.
- Classics.* Jessye Norman. Germany, Philips, 1991.
- Fauré, Chausson: French Airs.* Gérard Souzay, Jacqueline Bonneau. United Kingdom, Decca, 2003.
- Franz Schubert, Winterreise.* Hermann Prey, Wolfgang Sawallisch. Hamburg, Philips 1973.
- Handel, Gluck, Mozart: Heroes.* Andreas Scholl, Orchestra of the Age of Enlightenment, Sir Roger Norrington. London, Decca: 1999.
- Händel, Schubert, Schumann.* Jessye Norman, Geoffrey Parsons. Hohenems Festival, Philips, 1987.
- Kiri: Her Greatest Hits.* Kiri Te Kanawa. London, Decca, 1989.
- Mahler. Kindertotenlieder.* Bryn Terfel, Philharmonia Orchestra, Giuseppe Sinopoli. Hamburg, Deutsche Grammophon, 1994.
- Mozart. Die Zauberflöte.* Heilmann, Ziesak, Kraus, Jo, Moll, Wiener Philharmoniker, Sir Georg Solti. London, London Records, 1991.
- Mozart: Die Zauberflöte.* Gueden, Lipp, Simoneau, Berry, Böhm. Germany, Decca, 1999.
- Mozart: Don Giovanni.* Bacquier, Sutherland, Lorengar, Horne, English Chamber Orchestra, Bonyngé. London, Decca, 1969.
- Opera Arias.* Bryn Terfel, The Metropolitan Opera Orchestra, James Levine. Hamburg, Deutsche Grammophon, 1996.
- Piotr I. Chaikovsky. Cascanueces, La Bella Durmiente, Romeo y Julieta.* London Festival Orchestra, Alberto Lizzio, The New Philharmonia Orchestra London, Lawrence Siegel. Stuttgart, Iberofon, 1994.
- Piotr I. Chaikovsky. Concierto para piano y orquesta n° 1, Capricho Italiano, Célebres piezas para piano.* Orquesta Filarmónica Eslovaca, Bystrík Relucha. Stuttgart, Iberfon, 1994.
- Richard Strauss Lieder.* Jessye Norman, Geoffrey Parsons. Reino Unido, Philips, 1985
- Richard Strauss: Vier Letzte Lieder.* Jessye Norman; Gwvandhausorchester Leipzig/ Kur Masur. EU, Philips, 1983.
- Russian Romances.* Dmitri Hvorostovsky, Oleg Boshniakovich. Londres; 1990.
- Schubert. Winterreise.* Hans Hotter, Gerald Moore. France, Emi, 1955.
- Schubert: Schwanengesang. 4 Lieder.* Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore. Germany, Emi, 1958.
- Schumann. Diecheterliebe, Op. 48. Liederkreis, Op. 24.* Hermann Prey, Leonard Hokansn. Japan, Denon, 1985.
- Tchaikovsky: Eugene Onegin.* Sir Georg Solti. London, DVD Philips, 1988.
- The Singers. Hermann Prey.* Germany