



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CANTO

PRESENTA

DORA ISEL GARCIDUEÑAS ALMAGUER

ASESORA DE NOTAS AL PROGRAMA

MTRA. EUNICE PADILLA LEON

ASERORA VOCAL

MTRA. LORENA BARRANCO ZAVALA

MÉXICO, 2011



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.

A mis padres y hermanas.

Agradecimientos

A Dios, a la vida y a la música por las bendiciones.

A la UNAM y la Escuela Nacional de Música, por brindarme los conocimientos, el espacio y las oportunidades para realizar mi formación como universitaria, como persona, como profesional y artista.

A la maestra Lorena Barranco, por sus conocimientos, su experiencia, su valiosa amistad y dedicarme tiempo siempre con la mejor disposición los años de mi formación en la escuela. Por ayudarme a ser mejor músico, cantante y creer en mí.

A la maestra Eunice Padilla, por guiarme con claridad y puntualidad en el proceso de la realización de este trabajo, y por los años que me impartió su conocimiento y experiencia musical.

A mi Papá, por cultivar en mí desde la niñez la sensibilidad hacia la música, hacia la naturaleza, cosas presentes en tu vida que ahora son inherentes en la mía. Gracias por tener fe en mí y apoyarme siempre con todo tu hermoso esfuerzo.

A mi Mamá, por inculcarme siempre ser una buena estudiante, luchar por ser la mejor y sobre todo ser valiente en la vida. Gracias por creer en mí y dar lo imposible por ayudar y hacerme crecer.

A Mónica, gracias a ti llegué al lugar indicado para descubrir desde niña que la música y el canto serían mi manera de vivir plena y feliz, descubrir quién soy. Gracias por dar sin medida, gracias a ti sigo en este sueño.

A Gloria, gracias por guiarme y acompañarme en el inicio de mi carrera y apoyar siempre este sueño. Por nuestra complicidad de vivir dentro del arte.

A Rodrigo, por dedicarme tus hermosos vocalises, por los sueños compartidos, la complicidad y comunión entre los dos hacia la vida y la música, por ser un gran apoyo musical y por creer en mí como artista y cantante.

A los músicos y sinodales que me han hecho el honor de ser parte de este proceso, aportando su valioso tiempo y su trabajo artístico.

Al Centro de la Artes, al Instituto de Cultura de Guanajuato y a Felipe Carvajal por las oportunidades de crecer como artista, músico y cantante, por el trabajo en las producciones y estar en los escenarios. A la familia Moncayo por el gran apoyo y cariño incondicional. A todos y cada uno de los maestros de Canto y colegas que han aportado algo valioso para mi formación de cantante. A todos los maestros de esta escuela que me hicieron mejor músico y artista. A los pianistas acompañantes, directores, coaches, directores de escena, ensambles y amigos con quienes he compartido un escenario.

PROGRAMA

que presenta la alumna Dora Isel Garcidueñas Almaguer
para obtener el título de LICENCIADA EN CANTO

Auf Rogate: Deine Toten werden leben

G. PH. Telemann
(1681-1767)

Cantata para soprano, flauta de pico y bajo continuo TWV1:213

De la colección: *Harmonischer Gottesdienst*

Aria: "Deine Toten werden leben"

Recitativo: "So scheut das Sterben weiter nicht"

Aria: "Ihr Sterblichen!"

Vorrei spiegarvi, oh Dio!

W. A. Mozart
(1756-1791)

Aria de concierto para soprano K. 418

De la ópera: *I Capuleti e I Montecchi*

V. Bellini
(1801-1835)

Recitativo: "Eccomi in lieta vesta"

Aria: "Oh, quante volte!"

De la colección: *Des Knaben Wunderhorn*

G. Mahler
(1860-1911)

Wer hat dies Liedlein erdacht?

Vocalise Op. 34, No. 14

S. Rachmaninov
(1873-1943)

Vocalise I

R. Sierra Moncayo
(n. 1983)

Vocalise para soprano, violoncello y piano

A. Previn
(n. 1929)

INDICE

INTRODUCCION.....	7
1. Kantate No. 28- <i>Auf Rogate</i> TWV1:213 “Deine Toten werden leben”	G. Ph. Telemann (1681-1767)
1.1 Georg Philipp Telemann	8
1.2 Contexto Histórico.....	8
1.2.1 La dinámica entre la palabra y la música	9
1.2.2 La estética de la voz en el barroco	9
1.3 La Cantata Barroca.....	10
1.4 La Cantata Luterana.....	11
1.5 Análisis Musical.....	12
2. <i>Vorrei Spiegarvi, oh Dio!</i> (K. 418)	W. A. Mozart (1756-1791)
2.1 Wolfgang Amadeus Mozart.....	18
2.2 La Ópera Bufa Italiana de la 2 ^a . parte del siglo XVIII	18
2.3 <i>Il curioso indiscreto</i> de Pascuale Anfossi y su relación con Mozart.....	20
2.4 El aria de concierto	21
2.5 Mozart y Aloysia Lange: compositor-intérprete	22
2.6 Análisis Musical.....	24
3. “Eccomi in lieta vesta...Oh! Quante volte.”	Vincenzo Bellini (1801-1835)
3.1 El Bel Canto.....	27
3.2 Vincenzo Bellini.....	28
3.3 <i>I Capuleti e I Montecchi</i>	28
3.4 Análisis Musical.....	30
4. <i>Wer hat dies Liedlein erdacht?</i>	Gustav Mahler (1860-1911)
4.1 Mahler el Liederista.....	35
4.2 Las canciones.....	36
4.3 Análisis Musical.....	37

5. Vocalise.....	40
5.1 Vocalise op. 34 No.14 de Sergei Rachmaninov.....	41
5.2 Vocalise para soprano, violoncello y piano de André Previn	43
5.3 Vocalise No.1 a Dorita, de Rodrigo Sierra Moncayo.....	47
BIBLIOGRAFÍA.....	51

INTRODUCCIÓN

El canto, en el terreno espiritual, estimula al cantante a explayarse hacia el mundo, pero de igual manera a profundizarse hacia sí mismo. Esto nos da la gran posibilidad de identificarnos con nosotros mismos y de expresar nuestro propio ser a través de la voz. En este sentido se explica la sensación de profunda felicidad que sentimos al atestiguar el desarrollo y crecimiento de nuestra voz. Por conclusión no sólo nuestra voz se desarrolla sino uno mismo es quien crece a la par.

Por otro lado, al cantar ponemos en movimiento gran cantidad de músculos de manera muy precisa y compleja, se intensifica la respiración, se realizan movimientos para sostener el aire, para pronunciar y articular, se accionan los resonadores; es decir, se transforma todo nuestro cuerpo en un instrumento lleno de energía, de tal forma que éste se vivencia a sí mismo al cantar y nuestro ideal sería llevar a cabo todas estas actividades unificadoras conectadas a nuestra interpretación.

Para tales fines, uno de los propósitos de este trabajo es lograr el conocimiento del repertorio y la interpretación más cercana de la obra que aborda nuestra actividad artística, a través de la investigación que todo interprete debe llevar a cabo.

Este trabajo es una investigación que concierne a las obras que interpretaré en el programa correspondiente al examen profesional que sustentaré para obtener el título de Licenciada en Canto.

Dicha investigación comprende aspectos histórico-biográficos y un análisis musical. Las obras abarcan una línea musical histórica que va desde el período Barroco hasta la actualidad, abordando distintos géneros: la cantata, el aria de concierto, la ópera y el lied.

Dentro de la revisión histórica y biográfica se aprecian las referencias de los compositores y el contexto histórico en que las obras fueron escritas, así como las referencias literarias en que fueron basadas, esto como un elemento más en el cual se apoya la interpretación de un cantante.

Las obras que conforman el programa se caracterizan por ser melismáticas, cuyas demandas técnico-vocales y estilísticas pertenecen al repertorio de soprano, mi tesitura, propiamente al de soprano ligero.

Una finalidad más de este trabajo es compartir una herramienta para otros colegas intérpretes interesados en este repertorio o en las referencias de los compositores o géneros, esperando que logre su cometido.

1. Kantate No. 28- *Auf Rogate* TWV1:213

“Deine Toten werden leben” *Kantate für hohe Stimme, Blockflöte und Basso continuo*

(Cantata para soprano, flauta de pico y bajo continuo)

De la colección: *Harmonischer Gottesdienst*

1.1 Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 - Hamburgo, 1767) Compositor alemán cuya obra amplísima se sitúa entre el barroco y comienzos del clasicismo.

Los factores determinantes para que Telemann se convirtiera en el músico más famoso de su época en Alemania fueron su sentido del humor, una personalidad amigable, una tremenda confianza en sí mismo y una productividad increíble desde temprana edad, pues escribe su primer opus a los 12 años. Estudió leyes en la Universidad de Leipzig, pero abandonó la carrera por su fuerte inclinación y facilidad hacia la música.

Autodidacta en el campo de la música, Telemann aprendió a tocar la flauta de pico, el órgano, el violín, la viola da gamba, la flauta traversa, el oboe y el chalumeau entre otros instrumentos musicales. Sus múltiples viajes le permitieron conocer nuevos estilos musicales e incorporarlos a su música. Sus primeras influencias fueron Johann Rosenmüller y Arcangelo Corelli.¹

Fue un trabajador infatigable, tan prolífico que nunca fue capaz de contar el número de sus composiciones; una somera relación de sus obras recoge unas 40 óperas, 50 pasiones, 36 oratorios o grandes composiciones corales, 1 765 cantatas para el servicio litúrgico, cerca de otras 200 cantatas de distinto género, 16 misas, 60 motetes, además de 600 odas y *Lieder*, alrededor de 600 obras instrumentales, donde 46 conciertos son para instrumento solista, 27 conciertos dobles, 15 conciertos de grupo y 8 *concerti grossi*.²

En la forma de presentar el discurso musical, inteligente aunque amanerado, reside la modernidad de la música de Telemann. “Evita todos los excesos técnicos que podrían agradar sólo a los maestros, y prefiere la amable alternancia de tonos a la búsqueda de efectos artificiosos”³

1.2 Contexto Histórico

Barroca, era la expresión que se le daba a la caprichosa redondez irregular de la perla natural. De ahí la expresión fue transferida peyorativamente al estilo sobrecargado y voluptuoso de la pintura y arquitectura, la música finalmente recibió este mismo término. Se habla desde entonces del “estilo barroco” refiriéndose, en cuanto a la música, al período comprendido entre 1600-1750.

Desde el siglo XVI los músicos se preocuparon cada vez más por encontrar un lenguaje musical capaz de expresar de forma adecuada los textos a los que acompañaban,

¹ GOTTSCHED, Johann Christoph. *Der Biedmann*. Pág. 58.

² <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1115>

³ GOTTSCHED. *Ibid.*

reaccionando contra la polifonía amanerada y recargada de la época. Estos músicos de la “Camerata Fiorentina” al regresar a interesarse en los documentos en que la música griega aparecía íntegramente relacionada con el estilo teatral, no buscaron la “consonancia entre las voces” sino la expresión musical más perfecta posible de las palabras.⁴

1.2.1 La dinámica entre la palabra y la música

Al final del Renacimiento, el diálogo entre los dos elementos básicos de la música vocal -el sonido y la palabra- había llegado a un punto en el cual parecía necesario un nuevo impulso. La música había dominado al texto a tal grado que este último se había reducido a un acompañamiento del discurso musical y al final ya no se entendía.

Entonces, la primera regla del nuevo estilo de composición exigía restituir el texto antes que la música, ejemplo de esto fueron las famosas canciones monódicas de Giulio Caccini. Con sus declamaciones expresivas y su parco acompañamiento de laúd, las canciones eran fiel expresión de la nueva regla. Tal austeridad brindó a la palabra las condiciones para buscar y encontrar su expresión musical adecuada. El texto mismo generó formas musicales, el lenguaje verbal se convirtió en “discurso sonoro” como lo llama Nikolaus Harnoncourt en su *Musik als Klangrede*.⁵

Después de estos inicios determinantes, muy pronto la música volvió a exigir sus derechos, sobre todo en manos de Claudio Monteverdi. En sus obras vocales reintegró la parte melodiosa y virtuosa respetando la importancia de la palabra. El virtuosismo de la voz llegó a un nuevo nivel. Así dos formas principales seguían coexistiendo: una más declamatoria con el dominio de la palabra: *El Recitativo*; y una melodiosa con hincapié en la música: *el Aria*. De esta manera se constituyeron como los dos ingredientes principales de un nuevo género musical: la ópera.⁶

1.2.2 La estética de la voz en el barroco

El ideal de la voz en la época renacentista era el de un sonido menos solista capaz de ensamblar con la demás voces en un coro, un sonido etéreo. En el barroco la voz se individualizó para convertirse en una voz de solista, además el nuevo género de la ópera lo exigía. Con este proceso, la voz se separó de grupo coral. En concordancia con el desarrollo de la voz y de la ópera como género nuevo, cambió también la arquitectura de las salas de

⁴ BUKOFZER, Manfred F. “De Monteverdi a Bach” en *La música en la época barroca*. Pág. 356.

⁵ LOREY, Barbara. “Música barroca para dos sopranos” en el CD *Due alme innamorate*. Ensamble Kairós. Urtext.

⁶ *Ibíd.*

concierto y teatros. Salas más grandes exigían voces más grandes, voces impostadas y apoyadas: empezó la era del Bel Canto.

Hoy en día cuando cantamos música de la época barroca tratamos de ponernos en la situación ideal de los inicios como ya comenté, en esta búsqueda de la espontaneidad de las emociones y en su maestría de la concordancia entre palabra y sonido, las cantatas son ejemplos extraordinarios de su época.

1.3 La Cantata Barroca

Este género nace en Italia, en un principio el término significó únicamente una pieza y aparece por primera vez en 1620 de la mano de Alessandro Grandi (colaborador de Monteverdi).

Es una composición vocal con acompañamiento instrumental. Su tema puede ser religioso o profano, su forma es inicialmente la de la ópera pero sus dimensiones y necesidades son distintas, la principal diferencia entre una cantata y una ópera radicó únicamente en su duración y el uso de escenografía.

En el siglo XVII destacaron en este género: B. Strozzi, A. Stradella y A. Scarlatti en Italia; D. Buxtehude, J. S. Bach, G. F. Haendel y G. Ph. Telemann en Alemania.⁷

Durante la segunda mitad del s. XVII y por un tiempo más la cantata para solista con continuo, con o sin instrumentos fue la forma más popular de música vocal profana, sobre todo en Roma. A mediados de este siglo el género se extendió a otras ciudades, más o menos como lo hizo la ópera. La cantata para solista ocuparía el lugar de la forma predilecta, cultivada principalmente por los compositores de ópera dado que sus componentes musicales, el recitativo y el aria eran también los de este último género.⁸

En sus comienzos, las cantatas eran obras largas y variadas que contenían varias secciones y una mezcla de estilos vocales, donde las arias eran generalmente más breves y a menudo estróficas o con un estribillo.

Los textos se limitaban principalmente a poemas de amor marinistas (Giambattista Marino, 1569-1625) marcados por el amaneramiento, el ingenio, la elegancia, las metáforas extravagantes, la hipérbole, el juego de palabras y mitos originales, escritos con gran sonoridad y sensualidad con el propósito de *far stupire* (dejar pasmado).⁹

⁷ www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/musica.pdf

⁸ BUKOFZER. *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

Hacia finales del período la tendencia de la cantata de cámara fue una separación más clara entre el recitativo y el aria: ambos se hicieron más largos según pasaba el tiempo, llegaron a ser más frecuentes y con cierres más claros en sus terminaciones, y con mayores diferencias en sus rasgos característicos.

1.4 La Cantata luterana

Aproximadamente durante la primera década de 1700 surgió un nuevo tipo de obra vocal religiosa luterana en la parte occidental de Sajonia, desde donde se extendió a todas las ciudades luteranas de la región. Este nuevo género fue llamado “cantata”, en los escritos modernos se la suele llamar “cantata madrigal” o “nueva cantata”.¹⁰

La Cantata Sacra, fue un punto de apoyo de la espiritualidad germánica y constituyó el momento fundamental de la liturgia musical luterana, colocándose antes que el sermón y tomando su inspiración de los pasajes evangélicos fijados para cada una de las festividades. Las 120 cantatas escritas por Buxtehude son la prueba de la importancia otorgada a una intención litúrgica que hacía de los fieles unos protagonistas del servicio divino.

El poeta más directamente involucrado con la creación de la nueva cantata luterana fue Erdmann Neumeister (1671-1756), teólogo que estudió en la universidad de Leipzig, quien además era clérigo luterano y predicaba todas las semanas. Neumeister decía que: “una cantata se parece a un fragmento extraído de una ópera”.¹¹

Este poeta dio a entender que el nuevo género estaba destinado a reemplazar a la música vocal religiosa de los tipos tradicionales. En 1708 escribe dos ciclos de cantatas para Eisenach en 1711 y 1714, la mayoría de las cuales fueron musicalizadas por Georg Philipp Telemann. El compositor ponía en música textos de Neumeister, donde combinaba pasajes bíblicos con la poesía original y se seguía el esquema de un sermón: presentación de un pasaje bíblico, interpretación del mismo y aplicación de la lección que contiene, algunas veces dividida en reflexión y exhortación.

En su libro *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusik* (Ideas ocasionales sobre la música religiosa) de 1721, el teólogo luterano Gottfried Scheibel escribió acerca del papel de la música para movilizar los afectos de los fieles de acuerdo con el Evangelio, fruto de una exaltación mística. La recuperada confianza en uno mismo, en la personalidad del fiel, provocó una mutación tanto en el plano de los textos como en el de la música que había de

¹⁰ WALTER, John. “Tradiciones e innovaciones alemanas” en *La Música Barroca, música en Europa occidental, 1580-1750*. Pág. 463.

¹¹ www.kd.dk/en/nb/samling/ma/digmus/telemann_hg_index.htm

adornarlos. Los textos adoptaron la poesía madrigalística, sustituyendo la cita bíblica directa y la paráfrasis evangélica por la esencia lírica y sentimental.

Los poetas preparaban ciclos regulares de cantatas según el calendario eclesiástico, principio al cual los músicos se adaptaron. De este modo se convirtió en una norma o costumbre la composición de ciclos anuales completos de cantatas. Entre las de Telemann se puede recordar la primera parte del *Harmonischer Gottesdienst* (“El Servicio Litúrgico Armónico” de 1725; la segunda parte 1731-1732 se ha perdido) que comprende 72 cantatas para una voz, un instrumento melódico (violín, oboe, flauta de pico y flauta travesa) y bajo continuo. A la cual pertenece: “Deine Toten werden leben” TWV1:213 (1725-1726).

1.5 Análisis Musical

Auf Rogate: Deine Toten werden leben (TWV 1:213)

La música de estas cantatas *Harmonischer Gottesdienst* está escrita sobre textos inspirados en la Biblia, basada su teología fundamental de la Alemania Luterana. Dichas cantatas funcionaban como una homilía musical que solía enmarcar el sermón.

Esta cantata está compuesta por:

Aria *Allegro*: “Deine Toten werden leben”

Recitativo: “So scheut das Sterben weiter nicht”

Aria *Andante*: “Ihr Sterblichen!”

Aria, Allegro

Deine Toten werden leben,
und mit Freud und Licht umgeben,
Herr, zu deiner Rechten stehn.

Uns das Sterben sanft zu machen,
zwang dein Arm des Todes Rachen.

O, wie stirbt sichs itzt so schön!
Süßigkeit muß von dem Starken,
Speise von dem Fresser gehn ¹²

Tus muertos vivirán
y con alegría y luz rodeados,
Señor, se postrarán a tu derecha.

Para hacernos apacible la muerte
Tu brazo forzadamente abrió las
mandíbulas de la muerte.

¡Oh, qué hermosa es la muerte ahora!
la dulzura debe venir del fuerte,
el alimento del devorador.

La característica de la composición de esta cantata, además del tema, es el color de la célula original tratado sobre 3 voces, de modo que esta música parece una creación pictórica, un ejemplo perfecto del manejo del timbre y una manifestación del arte de la instrumentación.

Esta aria tiene una forma A, B y *da capo* (A) escrita en *Mi* menor. Otra característica de esta aria es el virtuosismo en el entrelazamiento de las tres voces (soprano, flauta y bajo

¹² Jueces 14, 14 “Entonces les dijo: Del devorador salió el alimento, y del fuerte nació la dulzura”.

continuo) que se suceden contrapuntísticamente en una constante imitación sobre las células musicales que permean toda el aria:



El mensaje de vida eterna después de la muerte que expresa el texto está enfatizado mediante esta sucesión de ritmos enérgicos que ascienden y descienden en dieciseisavos, siendo un motivo de larga duración que se repite constantemente.

La progresión contrapuntística que sucede del compás 1 al 10, pasa de *Mi* menor a *Sol* mayor. Desde aquí la armonía, que es el motor continuo en cada tiempo del compás, desciende por segundas en acordes principalmente en 1ª. inversión hasta regresar a *Mi* menor, mientras que las voces de la flauta y el bajo cantan al intervalo de tercera un amplio desarrollo de la célula.

Para esta aria, Telemann parece basar la mayor parte de su inventiva melismática en las palabras *leben* (vivir=vivirán), *Rache* (mandíbulas) y *Fresser* (devorador). En la interpretación se debe buscar la intención y color para cada una de estas palabras. Por ejemplo utiliza *Rache* que está en la sección B sobre una armonía que pasa a *Sol* mayor. En el caso de *Fresser* el resultado es tímbrico ya que la voz de la flauta y la soprano ejecutan a la par una progresión por terceras sin acompañamiento del bajo continuo.

Desde el c. 26 la voz canta la célula principal en un registro más grave y desarrolla una variación del motivo, realiza una cadencia que regresa a *Mi* menor donde la flauta y el bajo tocan el mismo material musical con el que inició el aria, hasta llegar a la sección B en el c. 37.

Los primeros compases de la sección B nos dan la idea de haber dejado el motivo melismático y haber modulado a *Sol* mayor, pero pronto regresa a *Mi* menor. La voz ahora canta notas más silábicas alternando con los melismas ya conocidos. El texto nos habla por un momento de “hacer apacible la muerte”, hasta llegar a *Fresser* (devorador). Justamente con esta palabra la voz hace una cadenza final sobre *Si* menor y de esta armonía regresa al *Da capo*.

Cadenza:



Recitativo

So scheut das Sterben weiter nicht,
das nur der Seelen Schale bricht;
des Todes Abendstunde
trägt, wie der Morgen, Gold im Munde.¹³
Beglückte Zahl der abgeschiednen Frommen!
Da euren Seelen sich bei ihrer Himmelfahrt
die größte Wollust offenbart,
so ruht der Leib indeß
in seiner stillen Kammer
von allem Schmerz, von allem Jammer
bis zu der Zeiten Schluß,
der finstre Raum der Totenhöhlen

die Leiber ihren Seelen
aufs neue wiedergeben muß.
Denn dieses Tages Schein
wird wie der Tag der ersten Schöpfung sein,
an welchem wir aus Staube,
Ton und Erde von neuem wie geschaffen werden;
doch stellet er, was sonst verweslich war,
hinfüro unverweslich dar.
So seid denn ferner stark und fest
und nehmet mehr und mehr im Werke Gottes zu,¹⁴
da Gott euch solche Ruh'
nach eurer Arbeit hoffen läßt.
Nur der darf vor dem Tod
und jenem Tag erstaunen,
der hier an lauter Sünden klebt
und außer Gottes Gnade lebt;
doch wer sich dieser trösten kann,
den kündiget der Schall der weckenden Posaunen,
wie dorten Israel, des Halljahres Anfang an.

Entonces, no tengan miedo de morir,
sólo rompe las cascaras del alma;
la hora nocturna de la muerte
trae, como en la mañana, oro en la boca.
¡Dichoso el grupo de los piadosos!
cómo a nuestras almas, en su resurrección
se ofrece el más grande placer,
mientras el cuerpo descansa
en su claustro quieto (el féretro)
de todo dolor, de toda pena
hasta el final de los tiempos,
el espacio lúgubre de las cuevas de los
muertos
tiene que devolverle sus almas
a los cuerpos.
Porque la luz de ese día
será como el día de la primera creación
en el cual seremos creados de nuevo de
polvo, arcilla y tierra;
pero, lo que antes podía pudrirse
en el futuro será incorruptible.
Entonces estén firmes y fuertes
y crezcan más y más en la obra de Dios,
porque Dios nos deja tener esperanza
a tal descanso después de nuestro trabajo.
Sólo alguien puede sorprenderse
de la muerte y de este día
quien está apegado aquí en meros pecados
y vive fuera de la gracia de Dios;
pero, el que puede consolarse con esa gracia
será convocado por el despertar de trompetas
como allá en Israel, al principio del año
de jubileo.

En los versos de los recitativos, explica Neumeister, la rima debe ser irregular o evitarse del todo y las líneas de la poesía no deben tener cesuras (interrupciones internas regulares). La expresión y el significado deben ser claros y sencillos.¹⁵

Uno de los trabajos en un recitativo, sobre todo en uno tan extenso como este, es el declamar cuantiosas veces el texto, con claridad y convicción del significado, para transformar la enseñanza de este recitativo en un objeto de nuestro conocimiento, de tal forma que el discurso nos pertenezca.

¹³ (según el proverbio alemán: "Morgenstund", trägt Gold im Mund".

Quiere decir: levántate temprano, el trabajo en la mañana es bendecido y lleva mucho efecto.)

¹⁴ 1ª. Corintios 15, 58 "Así que hermanos míos amados, estad firmes y constantes, creciendo en la obra del Señor siempre, sabiendo que vuestro trabajo en el Señor no es en vano."

¹⁵ www.kd.dk/en/nb/samling/ma/digmus/telemann_hg_index.htm

Algunas partes que se apreciaban en un sermón son: presentación del pasaje bíblico, interpretación del pasaje, aplicación de la lección, que a su vez contenía dos partes: reflexión y exhortación. He utilizado algunas de estas categorías para identificarlas en el recitativo, ya que éste tenía el propósito de mover los afectos de los fieles de acuerdo al Evangelio, igual que el sermón.

Compás	Progresión armónica	Significado y Relación con el texto
1-5	<i>Sol, Do, Sol, Si, Mi</i> menor, <i>Fa</i> sostenido	Exhortación de dejar el miedo, y la Reflexión sobre el trabajo bendecido.
5-16	<i>Si</i> menor, <i>Sol, Fa</i> sostenido, <i>Si</i> menor, <i>Sol</i> sostenido disminuido, <i>Mi, La, Re, Sol, Mi, La</i> menor, <i>Re</i> menor, <i>Mi</i>	Pasaje Bíblico, que habla del cuerpo y el alma, pues según San Pablo, las almas al final de los tiempos van a revestirse con nuevos cuerpos.
16-23	<i>La</i> menor, <i>Si</i> disminuido, <i>Do-La-Re</i> menor- <i>Fa-Fa</i> con séptima- <i>Si</i> bemol- <i>Do</i> menor- <i>Fa</i> .	Reflexión, el día de la Gloria resucitaremos y seremos incorruptibles.
24-28	<i>Si</i> bemol- <i>Do</i> con séptima 7- <i>Fa-Re-Sol</i> menor- <i>Do</i> menor- <i>Re-Sol</i> menor	Pasaje Bíblico, Estar firmes y constantes creciendo en la obra de Dios, sabiendo que nuestro trabajo será recompensado (ver nota al pie #14).
29-32	<i>Sol</i> menor- <i>Mi-La</i> menor- <i>Fa</i> sostenido- <i>Si</i> menor- <i>Sol</i> sostenido disminuido.	Aplicación de la lección, despegarse de los pecados para vivir en la Gracia de Dios.
33-37	<i>La-Re-Mi</i> menor- <i>La</i> menor- <i>Re-Sol</i>	Exhortación, quien logre llegar a esa Gracia, se la anunciará la Gloria con el sonido de las trompetas.

El dibujo musical enmarca y enfatiza el texto. La línea asciende al agudo en palabras como: mañana (*Morgen*), placer (*Wollust*), la creación (*Schöpfung*), firmes y fuertes (*stark und fest*). Es decir, cuando habla de luz, clamar al cielo, o de cosas indestructibles:



So seid denn ferner stark und fest

Al contrario encontramos palabras como: *Abendstunde* (hora nocturna), *Totenhöhlen* (cuevas de los muertos), en tonos bajos, en una idea lúgubre o descanso del alma.

Las figuras rítmicas cambian, aceleran o calman la dirección del discurso, por ejemplo:



von allem Schmerz, von allem Jammer

Aria *Andante*

Ihr Sterbliche!
Was scheut ihr Tod und Erde?
Dass beides euch nicht schrecklich werde,
so lasst die eitle Lust vorher zu Grabe gehn.

¡Ustedes mortales!
¿Por qué temer a la muerte y a la tierra?
que ninguno de los dos les provoque terror,
entonces dejen el vano deseo de ir antes
a la tumba.

Macht, dass in euch ein Leben Kraft gewinne,
vor dem die Furcht der Ewigkeit zerrinne,
ja, lasst in dieser Zeit schön durch Verneuerung
eurer Sinne
der künftigen Verwandlung Vorbild sehn.

Hagan, que en ustedes una vida gane fuerza,
ante la cual el miedo de la eternidad se dispersa
sí, renueven sus sentidos en este tiempo

para ver el modelo de su futura transformación.

Traducción: Dora Isel Garcidueñas A.

Esta aria tiene una forma A, B y *da capo* A, escrita en *Mi* menor. Hace un perfecto contraste con la primer aria, es menos virtuosa, menos melismática y más silábica, el bajo continuo tiene una función más armónica. El carácter es también distinto, sugerido por un tempo *Andante* y por la figura rítmica con que comienza la flauta, que evoca un suspiro.



Los cuatro primeros compases están enmarcados por la flauta que canta el motivo principal (ej. 1) y a manera de diálogo responde con el segundo motivo (ej.2). Hacia el compás 5 y 6 la flauta hace un desarrollo más largo del segundo motivo.

El bajo continuo de esta aria tiene una función más armónica, camina por saltos en figuras de octavos. La armonía se mueve alrededor de *Mi* menor, *Sol*, después una secuencia descendente que llega a *Si* menor, *Mi* menor, *Sol*, *Mi*, *La* menor, *Sol*, *Mi* menor, y hacia el compás 25 repiten el material que expusieron la flauta y el bajo en compás 4, 5 y 6.

El trabajo de la voz se basa en tres frases, que se repetirán en varias ocasiones y diferentes alturas:

1. *Was scheut ihr Tod und Erde?*, escrito en un dibujo musical perfecto al descender el final de frase creando la sensación de pregunta.
2. *Das beides euch nicht schrecklich werde.*
3. *So lasst die eitle Lust...*, en una línea que asciende hasta *Lust* (deseo) y desciende para llegar a *vorher zu Grabe gehn* (ir a la tumba).



En esta parte hay un contraste tímbrico ya que la flauta interviene sólo en tres ocasiones haciendo una especie de acotación breve a lo que la voz canta. El ritmo armónico cambia al moverse ahora el bajo en figuras de dieciseisavos, la voz continua silábicamente, ahora el texto nos exhorta a llevar a cabo acciones para ver el modelo de nuestra transformación. La tonalidad cambió a *Sol* mayor y se mueve hasta llegar a la cadencia sobre la dominante del relativo menor para regresar al *Da capo*.

2. *Vorrei Spiegarmi, oh Dio!* (K. 418)

Aria de concierto.

2.1 Wolfgang Amadeus Mozart.

Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, fue bautizado como Johannes Crysostomus Wolfgang Gottlieb (este último nombre se latinizaría como Amadeus).

Desde pequeño mostró un talento musical prodigioso, hasta sus juegos los acompañaba siempre con música; a los cuatro años tocaba ya el clavicémbalo, el violín y había compuesto su primer minueto.¹⁶

Su padre, Leopold Mozart, prontamente se dio cuenta de que el niño era un prodigio y se desempeñó con tenacidad como su primer maestro. Con él y con su hermana Nannerl, clavecinista, el pequeño Mozart comenzó a tener conciertos en público, pero era entonces tan pequeño que alguna vez lloraba asustado por los aplausos y los cumplidos excesivos.¹⁷ Desde la edad de siete años su vida se convirtió en un interminable viaje por Europa para dar conciertos por las cortes, salas y teatros, despertando la sorpresa y el entusiasmo de quien le escuchaba, sobre todo por la facilidad con la cual tocaba, recordaba y componía la música.

Había conocido a todos los grandes músicos del tiempo, como Johann Christian Bach, quien le aportó todos los elementos necesarios para profundizar en la música galante y con quien estableció una gran amistad; era admirado por príncipes y emperadores (José II de Austria, Federico Guillermo II, el Arzobispo Colloredo, el barón de Swieten, Leopoldo II de Praga, el conde de Thun, etc.) quienes le encargaban componer música para sus cortes. Sin embargo, fue siempre modestamente recompensado y en un modo insuficiente para sostener la balanza familiar.¹⁸

Incomprendido por su esposa Constanza Weber, obsesionado por la depresión y las restricciones económicas, murió el 5 de diciembre de 1791.

Mozart escribió cerca de 626 obras, que comprenden música de cámara, conciertos para instrumento solista, sinfonías, música sacra y operas teatrales (23 títulos) entre los cuales están sus obras maestras como: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* (con los libretos de L. da Ponte), *Die Zauberflöte* (con libreto de E. Schikaneder).

2.2 La Ópera Bufa Italiana de la 2ª. parte del siglo XVIII

Durante la 2ª parte del siglo XVIII el campo de la ópera bufa italiana se difunde sin problemas a través de una estable red europea; esta continuidad (al contrario de la ópera seria) se garantiza con las frecuentes producciones de Piccini (1728-1800) con casi una

¹⁶ *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Pág. 615.

¹⁷ CARESSI, Serena y otros. *L'italiana all'opera*. Pág. 10.

¹⁸ *Ibid.*

ópera al año, de Pietro Guglielmi (1728-1804) y de Pasquale Anfossi (1727-1797). Este último gozará de fama europea con *L'incognita perseguitata* (Roma, 1773) hasta volverse en el antagonista de Piccini y de un Mozart de 19 años.¹⁹

En un momento de madurez la ópera bufa alcanza metas supremas con Mozart en la década de 1780-1790, a la que Paisiello y Cimarosa dan un impulso decisivo.²⁰

El tema que se maneja es la burla de las modas filosóficas y las imitaciones de la antigüedad. En el proceso de concretización de la ópera bufa el tema apuntaba hacia la persona individual, es decir, utilizaba nombres y apellidos de la clase social que conocía todo el mundo.²¹ La hilaridad incidía también al aplicarse a un tema de la vida cotidiana, hecho que resultó desconcertante inmediatamente, por ejemplo *Le Nozze di Figaro*, de Mozart, donde los personajes principales son sirvientes que ridiculizan al Conde.

Se produjo una revolución en la técnica dramática. Se creó un nuevo tipo de arte partiendo de la dirección escénica, lo novedoso no era el descubrimiento rebuscado de la verdadera identidad de un personaje, ni su llegada inoportuna a una escena, ni su disfraz que inconscientemente se desenmascaraba, sino la rapidez con que se producían los episodios.²²

Hacia mediados de los años setenta en la corte de Nápoles, que hasta ese momento se había identificado sólo con la prestigiosa ópera seria, comienza a mostrar un interés oficial por la ópera bufa. En estos años, por ejemplo, la fama de Paisiello ha superado las fronteras de Italia y su carrera europea prosigue hasta Rusia. La ópera se traduce pronto en francés y en alemán y llega a los escenarios de París y Viena en 1780 y 1781 respectivamente.

Da Ponte habla de un género de espectáculo casi nuevo en el prefacio de *Le nozze di Figaro* (1786) y el tema de la dinámica de las clases sociales penetra ampliamente en los libretos cómicos. La Viena de los años ochenta se convierte en la sede privilegiada para el éxito de la ópera bufa con *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello en 1783, y un reestreno de *La buona figliola* de Piccini, en traducción alemana. Consecutivamente aparecen nuevos compositores con grandes éxitos: el español Vicente Martín y Soler con *Una cosa rara*; Francesco Bianchi con *La villanella rapita*; el propio Mozart escribe dos piezas de conjunto para esta obra y tres arias más para la ópera *Il Curioso Indiscreto* de Pasquale Anfossi: “No, che non sei capace”, “Per pietá ricercate no” y “Vorrei spiegarvi, oh Dio!”.²³

¹⁹ PESTELLI, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven*. Pág. 83-95.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

²² ROSEN, Charles. *El Estilo Clásico “Haydn, Mozart, Beethoven”*. Pág. 351-373.

²³ PESTELLI, Giorgio. “La época de Mozart y Beethoven” en *Historia de la Música*. Pág. 90.

2.3 *Il Curioso Indiscreto* de Pascuale Anfossi y su relación con Mozart

Il curioso indiscreto, es un drama jocoso en tres actos de Pascuale Anfossi sobre un libreto de Giovanni Bertati, basado en un episodio de *Don Quijote* de Cervantes; se estrena en Roma, en el Teatro delle Dame en 1777.

El compositor de dicha ópera, Pascuale Anfossi (Taggia, 1727- Roma, 1797) fue uno de los protagonistas de la escuela napolitana, junto con Piccini, Traetta, Paisiello y Cimarosa lideraban la ópera de gran altura. Estudió violín pero tras diez años de tocar en una orquesta se convierte en un compositor y productor de óperas. Escribió un considerable número de música para la iglesia, 20 oratorios sacros y alrededor de 70 ópera heroicas y cómicas, de las cuales *La Finta Giardiniera*, *L'avar*, *La vera Constanza* e *Il curioso indiscreto* le dieron gran fama.²⁴

En su obra se observa una vena lírica elegante, su estilo es cercano a la música de Piccini, armonías diatónicas, melodías que contienen elegancia y calidez.²⁵ Pero sus óperas revelan evidencia de apuro en la composición y fue criticado varias veces por no resaltar suficientemente a los personajes o por no crear impacto dramático.

Por esta razón para la producción en Viena en 1783 Mozart escribe tres arias (K. 418-420) que fueron insertadas: dos para Aloysia Lange y una para el tenor Valentín Adamberger. Este hecho es contado por el mismo Mozart (así como su relación con Aloysia y las críticas suscitadas con dichas arias) a su padre, en su carta del 2 de Julio de 1783, en Viena:

*El último día de correspondencia mi mente estaba llena de tantas cosas, que yo simplemente olvidé escribirte. Madame Lange estuvo aquí probando sus dos arias; nosotros discutíamos cómo podríamos impresionar a nuestros enemigos, pues tengo mucho de ellos, Madame Lange también ha tenido demasiado de Storaci²⁶... La ópera *Il Curioso Indiscreto* de Anfossi me ha sido dada el lunes, anteayer, por primera vez -fue un completo fracaso excepto por las dos arias con que he contribuido, de hecho mi segunda aria de bravura, tuvo que ser repetida- Ahora debo decirte que mis enemigos fueron suficientemente maliciosos como para empezar un rumor de antemano, diciendo que Mozart quería mejorar la ópera de Anfossi, yo mismo escuché el rumor. Entonces mandé una nota al Conde Rosenberg para aclarar que no quise dar mi aria a ninguno a menos que el texto continuara siendo impreso en el libreto en alemán e italiano.*

NOTA

Las dos arias en páginas 36 y 102 fueron musicalizadas por Signor maestro Mozart para complacer a la Signora Lange, porque las arias del Signor maestro Anfossi no han sido

²⁴ ROSENTAL, Harold and John Warrack. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. Pág. 133.

²⁵ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Pág. 421.

²⁶ Ann Selina Storaci, la nueva cantante, una soprano inglesa que venía de Viena y cantó la primera Susana en *Le Nozze di Figaro*.

escritas para las cualidades de su voz, sino para alguien más. Es importante hacer esta notificación para que ese honor pueda ir acorde a quien lo merece sin dañar la reputación y el nombre del bien conocido Napolitano.

El texto fue impreso en el libreto y les permití tener las arias que a mi cuñada y a mí nos brindaron gran honor, mis enemigos estaban muy confundidos.²⁷

El anunciar arias insertadas en un libreto era extremadamente inusual; el hecho de que Mozart se sintiera obligado a explicarlas refleja las posturas relativas de Anfossi y Mozart en la Viena de aquel tiempo.

La ópera *Il Curioso Indiscreto* es una trama amorosa entre amantes, la historia está ambientada en Génova. *Clorinda* (soprano) es una dama de Milán destinada en matrimonio al *Marquese Calandrino di Genova* (bajo), hombre de carácter curioso. Pero apenas llegada a la capital es puesta enseguida a la prueba de su prometido esposo, el cual siente curiosidad de experimentar la fidelidad y constancia de su futura esposa: en efecto el marqués induce a su amigo el *Contino di Ripaverde* (tenor) a fingir estar enamorado de ella. Clorinda efectivamente se enamora del Contino, quien tenía una relación con *Emilia* (soprano), sobrina del marqués. Esta última, a su regreso, entra en las miradas de Aurelio (tenor) amigo del marqués. Al final Calandrino será castigado por su propia curiosidad, pues en el tercer acto verá sancionada la triple unión entre Clorinda y el Contino, Emilia y Aurelio, Serpina (soprano) y Próspero (bajo), estos últimos unos sirvientes que completan el reparto. Clorinda supera la prueba, ya que en la comedia sería impensable un final infortunado.²⁸

2.4 El aria de concierto

El aria de concierto es por lo general un aria o escena similar a las de una ópera, escrita en estructura y estilo libre, compuesta para un cantante y orquesta, no como parte de una ópera. Las arias de concierto han sido compuestas usualmente para cantantes particulares pues el compositor solía sostener que la voz y la maestría del cantante le inspiraban para componerla.

El término también se empleaba para hacer referencia a arias que eran compuestas, específicamente para ser insertadas en óperas ya existentes, ya sea como adiciones a la partitura o como sustituciones para otras arias.

²⁷ SPAETHLING, Robert (Ed.). *Mozart's Letters, Mozart's Life*. Pág. 356.

²⁸ SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Opera*. Pág. 1031.

Las arias de concierto que son interpretadas en la actualidad fueron escritas en su mayoría por W. A. Mozart pero existen arias de compositores como Beethoven (ah! Péfido) ó B. Britten (Phaedra, escrita para Janet Baker) etc.²⁹

Vorrei spiegarvi, oh Dio! es actualmente interpretada como Aria de Concierto, ya que la ópera *Il Curioso Indiscreto* no trascendió más allá de sus primeras interpretaciones.

2.5 Mozart y Aloysia Lange: compositor-intérprete

Aloysia Weber (1761-1839) fue una soprano alemana, el primer amor de Mozart, principalmente recordada por su asociación con Mozart, y es desde esta óptica compositor-intérprete que es considerada en este trabajo.

Hija de Fridolino von Weber (primo del compositor Karl María von Weber) hermana de tres sopranos, Josefa, Constanza (futura esposa de Mozart) y Sofia Weber. Consigue bastante éxito en su carrera de cantante en Viena. En 1780 se casa con el actor Joseph Lange y cambia su nombre: Aloysia Lange.³⁰

Su relación con Mozart fue algún tiempo un amor de interés primeramente de Mozart, cuando pasó algún tiempo en Mannheim aguardando un empleo. Por estos años Aloysia tendría 17 años, era una bella mujer con voz bastante agradable. En este tiempo Mozart no sólo tendría gran interés por Aloysia sino también por su familia, los Weber, a quienes vio como su segunda familia, pero pronto por mandato de su padre debería abandonarlos. En una carta, su madre Anna María Mozart, le contaba a Leopold que estaba preocupada porque Amadeus descuidara su carrera: “*en cuanto Wolfgang hace un nuevo amigo, daría su vida por él. Es cierto que ella (Aloysia) canta incomparablemente y, al oírla, Wolfgang se olvida de sus propios intereses. Desde que conoció a la familia Weber nuestro hijo ha cambiado radicalmente...*”³¹

No sabemos a ciencia cierta si Mozart era o no correspondido por Aloysia, salvo por las “amañadas” cartas donde ella, quien era llamada “Weberin”, le hacía creer que le interesaba sobre todo el compromiso que Mozart asumiría por su carrera. Se dice que ese arribismo era de su madre, quien inicialmente quería colocar a su hija en el seno de la burguesa familia Mozart cuando el futuro de la cantante no estaba todavía muy claro.³²

Mozart se traslada a Viena en 1781 empezando a cosechar éxitos, y para 1782 Mozart se ha interesado en Constanza Weber; cuando los dos se casan, Mozart se convierte en cuñado de

²⁹ <http://books.google.com.mx/books?gabriel-jackson+m Mozart&source>. “Mozart, vida y ficción”.

³⁰ ALIER, Roger. *Diccionario de la Ópera*. Pág. 550.

³¹ http://www.sinfonivirtual.com/revista/001/mozart_biografia_01.php. “Biografía de Mozart, Memorias de un genio” por Daniel Martín Saenz.

³² *Ibíd.*

Aloysia y aparentemente no hay a largo plazo mayores resentimientos, dado que Mozart escribe una gran cantidad de música para ella.

Mozart, junto con Goldoni, Lessing y Diderot compartían un sentido de novedad y originalidad, rompiendo esquematismos y avanzando hacia una representación fiel de la realidad. Donde el intérprete debería asumir la enorme importancia de determinar, no sólo los elementos técnicos sino también los estilísticos-expresivos y la personalidad misma del personaje que debían representar.³³

Mozart afirmaba: “*me gusta que un aria le quede a un cantante perfectamente como un traje hecho a su medida*”. En la carta del 28 de febrero de 1778, y en la carta del 30 de julio del mismo año le recomendó a Aloysia ir con el actor Marchand para clases de Recitación, algo que él consideraba esencial para la formación de la personalidad de un cantante.³⁴ Esto, sumado a muchas cartas acerca de sus óperas, muestra que Mozart modelaba sus personajes tanto por las dotes dramáticas de sus cantantes como por sus habilidades puramente vocales.

Mozart le recomienda a Aloysia al término de otra aria de concierto *Popolo di Tesaglia*, en su carta del 30 de julio de 1778:

*entre mis composiciones de este género...usted me dará gran placer si usted quiere involucrarse ahora con todo el empeño sobre mi escena...porque le aseguro, que esta escena le vendrá muy bien...además le recomiendo la expresión de reflejar bien el sentido y a la fuerza de las palabras, de involucrarse con seriedad en el estado y en la situación, y el imaginarse de ser esa misma persona; caminando en este modo con su bellísima voz, con su bello método de cantar, usted se volverá en poco tiempo infaliblemente Excelente...*³⁵

2.6 Análisis Musical

Aria de Concierto: *Vorrei Spiegarmi, oh Dio!* (K. 418)

Vorrei spiegarvi, oh Dio!
qual è l'affanno mio;
Ma mi condanna il fato
a piangere e tacer.
Arder non puo il mio core

Quisiera explicarte, ¡oh Dios!
lo que es mi pena;
Pero me condena el destino
a llorar y callar.
Mi corazón no puede arder

³³ HUNTER and Webster. *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Pág. 106.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ SPAETHLING, Robert. *Mozart's Letters, Mozart's Life*. 174.

per chi vorrebbe amore
e fa che cruda io sembri,
un barbaro dover.

Ah Conte, partite,
correte, fuggite
lontano da me;
La vostra diletta
Emilia v'aspetta,
languir non la fate,
é degna d'amor.

Ah stelle spietate!
nemiche mi siete.
Mi perdo s'ei resta.
Partite, correte,
d'amor non parlate,
é vostro il suo cor.

por quien deseo amar
y hace que parezca dura y cruel
un bárbaro deber.

Ah Conde, márchese,
corra, huya
lejos de mí;
Su amada
Emilia le espera,
no la haga languidecer,
es digna de amor.

¡Ah estrellas despiadadas!
Son mis enemigas.
Me pierdo si él se queda.
Márchese, corra,
no hable de amor
es suyo su corazón.

Traducción: Dora Isel Garcidueñas A.

Es una de las arias más delicadas de Mozart, especialmente por el tratamiento de la voz en relación con los diversos instrumentos. La mayoría de las arias de concierto tenían un acompañamiento de cuerdas, algunas añadían oboes y corno como es el caso de esta aria. Con esta dotación resalta los afectos, aumenta los crescendos, reforza el ritornello de la parte A¹ y sostiene la armonía.

La introducción orquestal que comienza en *Adagio*, establece la tonalidad, *La* mayor, en el primer acorde. El tema es expuesto por el *obbligato* del oboe, que canta una línea de gran lirismo acompañado por las cuerdas en *pizzicato*, oboe II, fagotes y cornos completan la dotación instrumental.

El motivo que estará presente durante toda la pieza está tocado por violines primeros:



La forma es A, A¹, B. En estas arias del último cuarto del s. XVIII, es frecuente encontrar el inicio del aria en un tempo tranquilo (*moderato, adagio, etc.*) con una sección concluyente más rápida. Las complicadas secciones A de las arias gradualmente crecieron a más de cien compases, como es este caso con 111 compases en A y A¹, dominando así a la sección B.

Parte de la maestría de esta aria en la sección A que es totalmente melódica en contraste con B que es armónica, es el manejo y la resolución de la disonancia, tanto en la línea de la voz como del oboe. La disonancia se encuentra en los finales de frase (c. 4, 7, 13, etc.) esta figura con el semitono que resuelve permite expresar el carácter lánguido del aria (ver el siguiente ejemplo).



La exposición del oboe (c. 3) sucede sobre una armonía básica de *La* mayor, que pasa por momentos por el II grado, hace una cadencia y entra la voz con una figura anacrúsica sobre el V de *La*. Estas figuras rítmicas ilustran la intención y la cadencia del texto: *Vorrei spiegarvi* (quisiera explicar...)



La alternancia de exposición de un tema y respuesta entre la voz y el oboe da cohesión y brillo a la pieza, por ejemplo, al término de la primera frase de la voz, el oboe responde con el tema del inicio (c. 3). Esta sucesión llega hasta el compás 27 en un semi-clímax sobre *Piagere e tacer* (llorar y callar), que repite reafirmando en un registro más agudo en c. 30. La maestría de Mozart hace que casi escuchemos el llanto y los sollozos entre las voces del oboe y del canto.



A partir del compás 45 la armonía se desplaza por acordes de paso sobre un bajo cromático que asciende hasta llegar a *Si*, para aterrizar en un calderón sobre el IV grado, la línea de la voz por cromatismo llega a *Mi*, en esta parte regresa a *La* mayor para iniciar el A1. El tema se expone de manera idéntica que en el principio hasta el compás 69, donde inesperadamente de *La* mayor pasa a *La* menor y una vez más mediante el dibujo musical sobre *Piagere e tacer* alcanza el clímax de esta parte en un *Mi* sobreagudo.

En c. 77 el acompañamiento abandona el motivo principal y prepara una cadencia en dieciseisavos que se suspende en un II disminuido y resuelve para caer al *Allegro* de la sección B. Esta sección se distingue por la omisión del *obbligato* del oboe, dando total

importancia a la voz y al texto. Armónicamente no tiene ninguna necesidad de resolución, puesto que permanece en La mayor, Mozart se da el lujo de explotar la agilidad vocal en la más consonante de las armonías.

La parte climática la realiza Mozart mediante enormes saltos en la melodía. Del La índice 6 al Do índice 5, que baja a Si índice 4 desde donde ataca al Re sobreagudo que resuelve en una virtuosa fioritura.

El cambio de tempo a *Allegro*, las figuras cortas, un texto más silábico, el acompañamiento totalmente armónico y el aumento en el tempo c. 124 a *Piú allegro*, constituyen en esta sección una imagen de dudosa huida (como el “querer y no deber” del personaje). Esto se comprueba con las figuras del acompañamiento (en el ejemplo: violines I, II y violas).

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of three staves: Violin I, Violin II, and Viola. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score begins with the instruction "senza sord." (without mutes). The Violin I and II parts are marked with "p arco" (piano, arco), and the Viola part is marked with "p" (piano). The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Y la duda: *mi perdo sei resta*

The image shows a vocal line in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: "per - do s'ei re - sta, oh Dio! mi per - do." The melody consists of a series of notes, including a prominent interval of an octave and a fifth, and a final cadence.

Es un aria sobre todo de exhibición de una excelente agilidad vocal y gracia en el canto, que se logra en la búsqueda de un *cantabile*, y en el legato de los enormes saltos de octava, novena e intervalos compuestos como la octava más una quinta, o hasta dos octavas más una tercera. Además de atacar el registro sobreagudo en repetidas ocasiones.

3. “Eccomi in lieta vesta...Oh! Quante volte”.

De la ópera *I Capuleti e I Montecchi*

3.1 El Bel Canto

El término *bel canto* se aplica al repertorio vocal que se canta de una manera tradicionalmente italiana, es un tipo de canto que exige pureza y belleza de la emisión vocal, con un timbre uniforme en toda la tesitura de la voz, fraseo refinado con gran legato, además de la agilidad en los pasajes con adornos y una facilidad manifiesta para atacar el registro agudo.³⁶

La técnica del *bel canto* nace con la ópera aunque primero se le llamó *buon canto* y fue cultivado por los primeros compositores y cantantes del Renacimiento, Giulio Caccini fue el primero que definió las características que debía tener el canto, que excluía cualquier intención de alcanzar con la voz efectos de violencia pasional o expresividad realista.³⁷

A mediados del siglo XVII comienza a producirse la época dorada del *bel canto*. Este periodo coincide con el florecimiento del cantante Castrato en la ópera italiana.³⁸ Durante esta época cantar de un modo bello no significaba únicamente un virtuosismo y gran flexibilidad vocal, sino la aptitud por parte del cantante para incorporar adornos artísticos y con gusto, para además de adular los rasgos característicos de su voz resaltarían la expresividad de la pieza.

El arte del *bel canto* evolucionó de modo considerable, siguió en vigencia todo el siglo XVIII (con Paisiello, Cimarosa, Anfossi, etc.) e incluso compositores no italianos como Mozart siguieron adheridos a la estética belcantista.

Este género adquiere su máximo esplendor en el siglo XIX con las obras de sus tres compositores más importantes: Rossini, quien sentó las bases del bel canto equilibrando el virtuosismo vocal con la expresión y posteriormente Donizetti y Bellini, los máximos exponentes del Romanticismo Italiano.

“Todos nosotros, los compositores contemporáneos, somos, sin excepción, unos pigmeos al lado de este gran maestro (Rossini)”³⁹ Vincenzo Bellini

En las óperas de Rossini, Donizetti y Bellini, surgieron varias tendencias significativas. Una es el desarrollo de una nueva serie de estereotipos de personajes basados en los tipos vocales. Otra es el tono cada vez más sombrío de los argumentos, los finales trágicos

sustituyen a los argumentos felices de las óperas serias. Además el aria, con la escena introductoria, pasó a ser más larga incorporando cada vez más acción dramática.

³⁶ RANDEL, Don Michael (Ed). *Diccionario Harvard de Música*. Pág. 154.

³⁷ ALIER, Roger. *Diccionario de la ópera de la A a la Z*. Pág. 107.

³⁸ RANDEL, Ibíd.

³⁹ MORDDEN, Ethan. *El espléndido arte de la ópera*. Pág. 127.

3.2 Vincenzo Bellini

(Catania, 3 de noviembre de 1801 - Puteaux, Francia, 23 de septiembre de 1835).

Como se sabe, Bellini no contaba ni siquiera con 34 años cumplidos al morir y ya había dado muestras de sus asombrosas capacidades de compositor y ejecutante, pese a que se hallaban en el esplendor de la fama muchos músicos cercanos en Italia y otros países de Europa.

Bellini, mucho más joven que sus contemporáneos Rossini y Donizetti, logró situarse como uno de los principales compositores de óperas italianas, concretamente con su obra *Il pirata* (1827), la tercera que componía. Escribió su primera ópera semidramática, *Adelson e Salvini* (1825), mientras estudiaba en el conservatorio de Nápoles y su aceptación fue lo bastante buena como para que el teatro San Carlo en Nápoles, le encargara *Bianca e Fernando*.⁴⁰

Obtuvo una consagración definitiva con el estreno de *Il Pirata* y acto seguido con *La Straniera* (1828) como luego con *I Capuleti e I Montecchi* (1830), que se llevaron a la escena en todas las grandes salas de Italia y de otros países. Estos hechos fueron el preludio dorado de su extremo esplendor en 1831, en que el prodigio produce *Sonnambula* y *Norma* (donde el talento melódico del compositor brilla en las frases a través de una reflexión musical del acento verbal natural), como después con *Beatrice di Tenda* y finalmente *I Puritani* que se estrenó en París con las máximas estrellas (Grisi, Rubini, Tamburini).⁴¹

Ese mismo año Bellini fallece a consecuencia de lo que se diagnosticó como una infección hepática. Todos los intérpretes famosos que en aquel momento estaban en París cantaron en su funeral.

Lo extraordinario, estéticamente hablando de Bellini, es esa condición apolínea de su obra como compositor y de su personalidad como artista originalísimo, que no padeció los rechazos ni la subestimación de ninguna escuela y de ningún genio contemporáneo suyo o posterior a su era, elogiando su obra estuvieron siempre los públicos, los críticos y los músicos como Donizetti y Rossini quien de su ópera *Norma* llamó “el oráculo musical de París”.

Su estilo consistía en la pureza, la sencillez y el encanto de las líneas melódicas.

3.3 *I Capuleti e I Montecchi*

Ópera en dos actos, subdivididos en cuatro cuadros, con música de Vincenzo Bellini y texto de Felice Romani (1788-1865) quien se basó en la obra de teatro *Giulietta e Romeo* de 1818 de Luigi Scevola y en las narraciones de Luigi Da Ponto y de Matteo Bandello. Se estrenó el 11 de marzo de 1830 en el Teatro *La Fenice*, de Venecia.

La leyenda de Romeo y Julieta, situada primero en Siena por Masuccio Salernitano (s. XV) fue transportada luego a Verona por una narración de Luigi Da Ponto y por la novela de las

⁴⁰PARKER, Roger (compilador). “El siglo XIX en Italia” en *Historia Ilustrada de la Ópera*. Pág. 186.

⁴¹LIZALDE, Eduardo. *La ópera hoy, ayer, siempre*. Pág. 102.

Novellas cortas de Matteo Bandello, publicada en la segunda mitad del siglo XVI. Sobre estas narraciones Shakespeare escribió su admirable drama *Romeo and Juliet* en 1597. Con esta densa tradición no es extraño que el tema fuese muy frecuentado por los compositores operísticos y sus libretistas, sobre todo a partir de los primeros atisbos del Romanticismo.

Para componer esta ópera, Bellini dispuso sólo de un mes y medio. Un plazo tan breve en un autor que se tomaba su tiempo sólo se explica porque el compositor contaba con el recurso de desbaratar su ópera anterior, *Zaira*, que había fracasado el año anterior en Parma y no iba a circular por Italia. Algunas piezas de *Zaira* fueron incorporadas y muchas veces rehechas, a esta ópera Bellini añadió, además, un aria para Giulietta procedente de su primer ópera *Adelson e Salvini*. El resultado fue una ópera nueva que fue bien recibida en Venecia y supuso un paso adelante en la carrera de Bellini.

Éste, en la creación de los personajes se dejó llevar por la estética belcantista todavía en rigor, que exigía voces ligeras y flexibles en los papeles masculinos (que años atrás eran otorgados a los castrati), esta costumbre se mantenía en vigor desde hacía varios años, dada la incapacidad de los tenores para adaptarse a las nuevas exigencias dramáticas que impulsaban la nueva estética romántica, por eso Bellini escribe el papel de Romeo para una mezzosoprano de coloratura.⁴²

Personajes

GIULIETTA, hija de Capellio, obligada por su padre a renunciar a Romeo. Soprano coloratura, de papel ornamentado y difícil.

ROMEO, jefe de los Montecchi, enamorado de Giulietta. Papel escrito para mezzosoprano que requiere flexibilidad y extensión.

TEBALDO, sobrino de Capellio y primo de Giulietta. Tenor ligero de tesitura aguda.

CAPELLIO, padre de Giulietta, jefe de la casa de los Capuletos, Bajo.

LORENZO, médico, bajo. (en esta versión no es sacerdote)

CORO.

Argumento

La acción describe el odio perenne que divide a Verona entre los partidarios de los Capuleti y los de los Montecchi. En una revuelta, Romeo mató al hijo de Capellio, jefe de la casa de los Capuleti.

Acto I, Cuadro I

Los Capuleti, reunidos, juran venganza por esa muerte y Tebaldo, sobrino de Capellio y enamorado de su hija Giulietta, anuncia que los Montecchi están preparando un ejército, aunque primero enviarán a alguien para parlamentar. Capellio anuncia su decisión de rechazar todo trato, a pesar de que el médico Lorenzo, amigo suyo, trata de favorecer el diálogo y le aconseja que ponga fin al constante derramamiento de sangre.

Capellio declara que hoy mismo Tebaldo se casará con Giulietta y le ordena que se prepare.

Llega el enviado de los Montecchi (que es el propio Romeo bajo disfraz) que anuncia a Capellio que Romeo lamenta la muerte de su hijo y que quiere ser un nuevo hijo para el anciano casándose con Giulietta. Capellio anuncia que ya tiene ese nuevo hijo en Tebaldo y exige que haya guerra. Romeo declara que la culpa de la carnicería que haya será de los Capuleti.

Acto I, Cuadro II

⁴²ALIER, Roger. *Guía Universal de la Ópera*. Pág. 58.

En la habitación de Giulietta, ésta lamenta el matrimonio que le ha sido impuesto y canta el recitativo “Eccomi in lieta vesta...”, y en la exquisita aria “Oh! quante volte” en la cual declara su amor por Romeo. Lorenzo anuncia a Giulietta el regreso de Romeo a Verona; por un pasaje secreto el amante se reúne con Giulietta. Lorenzo se va y los dos amantes discuten la fuga; Giulietta no quiere dejar a su padre ni Verona. Romeo insiste, sin éxito, y finalmente se va.

Romeo y sus partidarios atacan el palacio de los Capuleti para estorbar la boda. Giulietta se siente feliz del aplazamiento de la boda, pero lamenta que su gente tenga que matarse, armas en mano.

Romeo vuelve para convencer a Giulietta, pero entran Capellio, Tebaldo y varios Capuleti y detienen a Romeo creyéndolo todavía el enviado. Romeo revela su identidad, pero los suyos lo rescatan justo a tiempo.

Acto II, Cuadro I

Giulietta con el ánimo encogido, no sabe qué partido tomar. Lorenzo entra y le dice que Tebaldo planea llevársela de Verona; la mejor salida es tomar una poción que la haga pasar por muerta induciendo un profundo sueño, del cual podrá despertar para huir junto con Romeo. Tendrá que yacer en la tumba de los Capuleti, pero cuando despierte, Romeo estará a su lado para huir. Giulietta duda, pero bebe la poción y cuando entran Capellio y Tebaldo, Giulietta anuncia su muerte inmediata. Pero Capellio hace que se la lleven y sospechando de la actitud del doctor, da órdenes de que lo mantengan encerrado en el palacio, por lo que Lorenzo no puede avisar a Romeo.

Acto II, Cuadro II

Romeo, en un lugar apartado se extraña de que Lorenzo no acuda a darle noticias de Giulietta. Llega Tebaldo, que insulta a Romeo y empieza con él un duelo a espada; el combate queda interrumpido por la llegada del cortejo fúnebre de la supuestamente difunta Giulietta. Romeo se desespera y frente a sus ruegos, todos lo dejan solo ante la tumba. Romeo toma un veneno y se dispone a morir justo cuando Giulietta empieza a despertar. Giulietta decide morir con él. Los amantes mueren y los Capuleti acuden a la tumba. Capellio se desespera, pero todos lo acusan de ser el culpable de todo, por su intransigencia.

3.4 Análisis Musical

Eccomi in lieta vesta...Oh! quante volte.

Recitativo

Eccomi in lieta vesta...

Eccomi adorna...

come vittima all'ara

Oh! almen potessi qual vittima

cader dell'ara al piede!

O nuziali tede, aborrite

cosi, cosi fatali,

siate, ah! siate per me

faci ferali.

Ardo... una vampa, un foco

tutta mi strugge.

(Si affaccia alla finestra, e ritorna)

Un refrigerio

ai venti io chiedo invano

Ove sei tu, Romeo?

in qual terra t'aggiri?

Aquí estoy vestida de fiesta...

Aquí estoy adornada...

como víctima del altar.

¡Oh, si al menos como víctima
pudiera caer a los pies del altar!

Oh antorchas nupciales,
tan aborrecidas, tan fatales,

sed, ¡ah! sed para mí

antorchas salvajes

Ardo... un ardor, un fuego

toda me oprime.

(se asoma a la ventana y regresa)

Un refresco pido en vano

a los vientos.

¿Dónde estás tú, Romeo?

¿En qué lugares vagas?

Dove, dove, inviarti,
dove i miei sospiri?

¿A dónde, dónde,
enviarte mis suspiros?

La escena introductoria es una de las más largas, fue una de las innovaciones de Bellini, veintidós compases de un *Andante maestoso* en *Mi* bemol. La intención era la preparación del drama y la acción del personaje de Giulietta. Comienza con una figura tocada por los contrabajos que anuncia la tragedia, continúa un diseño melódico que desciende por grados conjuntos en terceras con bien marcadas ligaduras de articulación que dan el efecto de languidez.

Otro recurso dramático a lo largo de la introducción y el recitativo es el calderón, Bellini lo utiliza para detener el tiempo, crear tensión sobre todo al escribirlo sobre el IV o V grado.

Sabiendo que Bellini es considerado como uno de los grandes melodistas, encontramos a partir del compás 6, una línea de gran lirismo expuesta por el corno:



Dicha línea está estructurada sobre el arpeggio de *Mi* y lo eleva incrementando el dinamismo ahora sobre el acorde del quinto grado con séptima y termina con una cadencia sobre la escala melódica, todo esto sobre un bajo de acordes cerrados en figuras de octavos.

Se observan 3 partes en el recitativo:

1ª. “Eccomi in lieta veta...” escena en que lamenta su matrimonio. Las primeras frases están escritas en un estilo declamatorio basado en 4 sencillas notas *Mi* bemol, *Si* bemol, *La* bemol y *Sol*. A cada intervención del canto el acompañamiento expone una respuesta a manera de diálogo entre las voces y los instrumentos, además de crear el tiempo de pensamiento y reacción del personaje.

Este compositor daba mucha importancia a la relación entre música y texto, con lo que conseguía mayor efecto dramático, de ahí el gran éxito de sus óperas⁴³.

Estas figuras son un claro ejemplo de esa relación, la cadencia y fuerza de las palabras:

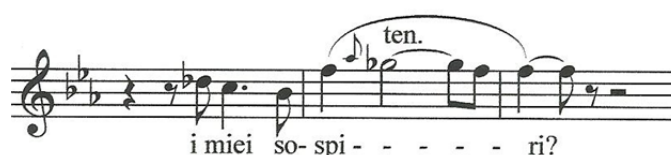


Termina esta primera parte con un arpeggio del canto, que asciende al *Do* sobreagudo, una región brillante de la voz de la soprano. Sostiene este clímax con un calderón y desciende por grados conjuntos en una caída con mayor peso a la tónica en el registro grave, seguida por un reposo de un silencio que crea expectativa.

⁴³ LIZALDE, Eduardo. *La ópera hoy, la ópera ayer, la ópera siempre*. Pág. 102.

2ª. Compás 19, Tempo I, Bellini construye el discurso del canto sobre el mismo tema que cantó el corno en la Introducción. La voz hace una especie de contracanto, que sobre un ritmo armónico lento permite que la soprano tenga todo el tiempo de expresar sólo tres palabras: *Ardo, una vampa, un foco*, sobre una armonía de *Mi* bemol. Al término de la cadencia que toca el corno, la voz muestra su desaliento en: *un refrigerio ai venti, io chiedo in vano*, el acompañamiento toca sobre el quinto grado con séptima, que no resuelve para abrir de esta manera la 3ª parte.

En esta sección una arpa abre con un arpeggio ascendente sobre *Si* bemol, entra la voz preguntándose dónde se encontrará Romeo, el arpa continua el diálogo con un arpeggio de *Mi* bemol, la voz canta sobre el modo lidio repitiendo en varias ocasiones *Dove! dove inviarte* que concluye con un arpeggio disminuido. El término de esta frase Bellini la marca con un claro dibujo musical de suspiros, sobre un acorde disminuido de *Fa*.



Aria

Oh! quante volte, oh quante
ti chiedo al ciel piangendo!
Con quale ardor t'attendo,
e inganno il mio desir!
Raggio del tuo sembiante
ah! parmi il brillar del giorno,
ah! l'aura che spira intorno
mi sembra un tuo sospir.

¡Oh, cuantas veces, oh cuantas
le pido al cielo llorando!
¡Con qué ardor te espero,
y engaño a mi deseo!
Rayos de tu rostro
¡ah! me parece el brillar del día
¡ah! el aire que sopla en torno mío
me parece tu suspiro.

Traducción: Dora Isel Garcidueñas A.

El aria comienza con un acompañamiento de arpeggios en tresillos que toca el arpa. Esta figura atresillada, es común en las arias de Bellini, recordemos el acompañamiento de “Ah, non credea!” o “Qui la voce”. Donizetti también utiliza este recurso en el Romance “Il faut partir” de *La Fille du Regiment*. Y es que esta figura ternaria contra una binaria proporciona un desfase rítmico el cual acompaña perfecto la languidez y el dolor del personaje.

A partir del compás 2, las maderas presentan el tema que en el compás 8 repite la voz. Consta de una línea melódica de gran legato a pesar de los saltos de octava. El registro vocal exige del *Re* índice 5 al *Fa* índice 6, cuando rebasa este registro muestra la plenitud y brillantez de la voz, el manejo de la línea y el legato para llegar a las notas agudas (*Si* y *Do* sobreagudo) e igualmente la maestría en el descenso de una cadencia hasta un registro grave.

En compás 19, al término de la cadencia, el acompañamiento se mueve al relativo mayor que por un momento resulta esperanzador. Es justamente aquí donde el discurso de Giulietta cambiará para hablar del semblante de Romeo. En el siguiente compás hace una cadencia para regresar a *Sol* menor.

Uno de los momentos en que Bellini expresa a la perfección las palabras con música es sobre la palabra *Brillar*:



En ocasiones el canto repite un mismo texto que Bellini escribe en un registro más agudo reiterándolo de esta manera. Finalmente llega al clímax del aria con una larga cadencia *a piacere* que la voz canta subiendo a la nota más aguda *Do* sobreagudo y desciende por semitonos con una reiteración de motivos.



El acompañamiento termina con una cadencia del primer grado menor, quinto grado, primero menor, utilizando una vez más el cromatismo descendente aumentando la languidez del aria.

“Oh! quante volte”, no es un aria con grandes coloraturas, ni trinos, ni agilidades, tiene un carácter muy íntimo y de súplica, los elementos fundamentales de cómo cantar esta aria se basan en el manejo de la respiración y el legato, una perfecta afinación en los pasajes con virtuosismo y al mismo tiempo mantener el carácter del aria, para lo cual simplemente hay que seguir todas las indicaciones de tempo, dinámica, agógica, articulación y fraseo que está perfectamente escritas. Asimismo, sugiero atender expresamente el texto porque está muy bien escrito musicalmente en el registro y la articulación.

Des Knaben
Wunderhorn



Alte deutsche Lieder
L. Achim v. Arnim, Clemens Brentano.

Heidelberg bey Mohr u. Zimmer.
Frankfurt bey J. B. Mohr
1806.

4. *Wer hat dies Liedlein erdacht?* (¿Quién ha inventado esta cancioncita?)

De la colección *Des Knaben Wunderhorn* (El corno maravilloso del joven)

4.1 Mahler el Liederista

Gustav Mahler, nace en Kaliště (imperio austrohúngaro, actualmente República Checa) el 7 de julio de 1816 y muere en Viena el 18 de Mayo de 1911. Fue conocido en su tiempo como director de orquesta, pero sobre todo reconocido hoy como un gran compositor de *Lieder*, además de ser uno de los más grandes y originales sinfonistas que ha dado la historia del género.⁴⁴

Aunque como intérprete fue un director que sobresalió en el terreno operístico, como compositor centró todos sus esfuerzos en la forma sinfónica y en el *Lied*, incluso en ocasiones conjugó en una partitura ambos géneros.⁴⁵ Es decir, el compositor del *Lied* se entremezcla con el de la sinfonía.

El Mahler liederista escribió colecciones célebres, los cinco *Rückert-lieder* y los *Kindertotenlieder* (Canciones de los niños muertos), así como el *Das Lied von den Erde* (La canción de la tierra).

Existe una obra poética que inspiró continuamente a Mahler, como también a otros creadores alemanes. No se trata de un ciclo formal sino de una antología de cantos populares que datan de 1509. Estos cantos fueron compilados entre 1805 y 1808 por Clemens Brentano y Achim von Arnim y la titularon: *Des Knaben Wunderhorn* (el corno maravilloso del joven), con dedicatoria a Goethe.⁴⁶ Esta colección de casi 500 textos recogidos de la tradición folklórica logró una inmensa popularidad, puede decirse que *Des Knaben Wunderhorn* ocupó entonces, a su manera, el lugar de los cantares de gesta o de las mitologías en otras naciones, es decir un gran relato, donde los elementos de una identidad nacional se encontraban establecidos.

Mahler reunió fragmentos de esta colección en diferentes momentos de su vida, reacomodando algunos de ellos en sus obras sinfónicas, de manera que *Des Knaben Wunderhorn* no produjo una sola idea redonda en la mente del compositor, sino que le resultó una fuente inagotable de ideas y estímulos.⁴⁷

Publicadas en 1899, esta colección de canciones no forma parte de un ciclo formal ni tampoco las únicas obras procedentes de dicha antología; hay canciones anteriores y posteriores, incluso no hay criterio para organizarlas al momento de su interpretación.

Como director, Mahler trabajó sobre todo en la ópera, ocupó puestos frente a los grandes teatros de ópera como la Corte de la Ópera de Viena y el *Metropolitan Opera House* de

⁴⁴ COOKE, Deryck. *GUSTAV MAHLER: An Introduction to His Music*. Pág. 4.

⁴⁵ PÉREZ de Arteaga, José Luis. *Mahler*. Pág. 18.

⁴⁶ KIMBALL, Carol. *Song, A Guide to Style & Literature*. Pág. 131.

⁴⁷ *Ibíd.* 132.

Nueva York, lo que nos habla no sólo de un gran conocimiento del fenómeno orquestal sino de las capacidades vocales.⁴⁸

Mahler tuvo una particularidad que lo emparenta con Schumann, uno de los grandes *liederistas*, y fue su buen gusto literario al elegir los textos que musicalizaría. Diciendo esto quiero enfatizar la sensibilidad que mostraba Mahler a la poesía, que en conclusión le da gran importancia a la palabra y a la declamación al momento de interpretarlo.

Ernesto Sábato⁴⁹ (1911) escribió que todo artista es un ser que ha conseguido mantener en su adultez las características de la infancia (la curiosidad, el entusiasmo, el don del asombro). En este caso *Des Knaben Wunderhorn* corresponde, justamente, a la creatividad fecunda de la niñez de este Mahler.

En este punto, recordemos también que en los niños se da una mezcla poco reflexiva entre la candidez y la agresividad, que en un caso puede llevar a lo tierno y en otro a lo grotesco, *Des Knaben Wunderhorn* mezcla también lo infantil y lo demoníaco, el sarcasmo con la ingenuidad, la admiración con el desprecio, originando una ambivalencia que no podía dejar de fascinar a Mahler, y que descubrió en ello excelentes maneras de dar cauce artístico a sus ideas.

Mahler se sintió en casa con el colorido mundo de la antología de Arnim-Brentano. En ella encontró huellas sorprendentes del hombre y su destino terrenal, tanto humorísticos y trágicos, como reflexiones sobre la condición humana.⁵⁰

Un dato a tener en cuenta es la evolución estética que desarrolla Mahler entre 1889 y 1901 (los “años *Wunderhorn*”) durante la composición de las 2ª y 3ª sinfonías, donde compone los cinco primeros *Lieder* (donde aparece *Wer hat dies Liedlein erdacht?*) publicados en Viena en 1899 con el título de *Humoresken*. Años más tarde Mahler escribe nuevos *lieder* y sumadas a los anteriores agrupó todo el material, dando como resultado quince canciones en total bajo el epígrafe *Des Knaben Wunderhorn*.⁵¹

Y así como en sus sinfonías que guardan semejanza con sus *Lieder*, las líneas líricas de Mahler guardan una cargada emoción ya sean vocales o instrumentales.

4.2 Las canciones

El compositor escribió 22 canciones basadas en los textos de *Des Knaben Wunderhorn*, las primeras aparecieron en la colección *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (canciones y tonadas de la juventud), escritas unas entre 1882-83 y otras entre 1887-88.

⁴⁸ *Ibíd.* 131.

⁴⁹ Escritor, ensayista, físico retirado y pintor argentino.

⁵⁰ KIMBALL, Carol. *Song, a Guide to Style & Literature*. Pág. 132.

⁵¹ PÉREZ de Arteaga, José Luis. *Mahler*. Pág. 212.

Estas canciones constituyen verdaderos catálogos de temáticas, recursos y rasgos estilísticos del compositor como: resonancias de fanfarrias militares en *Der Schildwache nachtlied* (Canción nocturna del centinela), un atrevido sarcasmo en *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (San Antonio de Padua predica a los peces), el impulso por la muerte en *Ich hab' ein glühend Messer* (Tengo un cuchillo ardiente), el mundo infantil en *Ging heut' morgen übers Feld* (Crucé esta mañana los campos), el abandono, los aires populares, etc. Mahler las concibió desde un comienzo para voz y orquesta, a diferencia de otros ciclos en donde la instrumentación llegó después. Además, salvo Schumann y Brahms, Mahler fue casi el único gran creador que llevó a cimas artísticas la antología de Arnim-Brentano.⁵²

Es relevante la importancia estilística de este ciclo dado que la canción de concierto ocupó siempre la atención central de Mahler, al punto que sus sinfonías, como ya dijimos, le deben mucho a las canciones, ya que diversos procedimientos narrativos, armónicos, instrumentales o temáticos aparecieron primero en la elaboración de *Lieder*, y más tarde en el género sinfónico.⁵³

Wer hat dies Liedlein erdacht? (¿Quién ha inventado esta cancioncita?) fue escrita en 1892 y estrenada en Hamburgo al año siguiente. Este *Lied* de difícil parte vocal fue compuesto originalmente para voz y orquesta.

Esta alegre pieza es una de las más conocidas de Mahler. Su texto proviene de 2 poemas del *Wunderhorn*: “*Wer hat dies Liedlein erdacht?*” y “*Wie Lieben erdacht*”. El compositor utilizó las primeras y las últimas estrofas del primer poema, pero sustituyó la mitad con estrofas del segundo desde la línea “*Mein Herze ist wund*” hasta “*Macht Kranke gesund*”.⁵⁴

4.3 Análisis Musical

Wer hat dies Liedlein erdacht? (¿Quién ha inventado esta cancioncita?)

Dort oben am Berg in dem hohen Haus,
Da guckt ein fein's lieb's Mäd'el heraus
Es ist nicht dort daheime
Es ist des Wirts sein Töchterlein,
Es wohnt auf grüner Heide.
"Mein Herze ist wund,
komm Schätz'el mach's g'sund!
Dein schwarzbraune Äuglein,
Die haben mich verwundt!
Dein rosiger Mund

Arriba en la montaña, en la casa alta,
se asoma una muchacha fina y querida.
¡Ella no es de allí!
¡Es la hija del viejo posadero!
¡Vive en el páramo verde!
“mi corazón está herido,
¡ven tesoro, sánalo!
¡Tus ojos oscuros
me han herido!
Tu boca rosada

⁵² Ibid. Págs. 205-221.

⁵³ COOKE, Deryck. *An Introduction to His Music, GUSTAV MAHLER*. Pág. 36.

⁵⁴ KIMBALL, Carol. *Song, A Guide to Style & Literature*. Pág. 132.

Macht Herzen gesund.	sana los corazones,
Macht Jugend verständig,	hace la juventud prudente,
Macht Tote lebendig,	resucita los muertos,
Macht Kranke gesund."	sana los enfermos".
Wer hat denn das schöne Liedlein erdacht?	¿Quién inventó, pues la bella cancioncita?
Es haben's drei Gäns übers Wasser gebracht,	Tres gansos cruzaron el agua,
Zwei graue und eine weiße;	dos grises y uno blanco;
Und wer das Liedlein nicht singen kann,	Y a quien está cancioncilla no puede cantar
Dem wollen sie es pfeifen	¡ellos se la quieren silbar!

Traducción: Kareol.com

Wer hat dies Liedlein erdacht? está escrita en *Fa* mayor, el ritmo es un *Ländler*⁵⁵ en 3/8, y es notable la cualidad melismática (melodía vocalizada) de la pieza. Se pueden encontrar 3 secciones en la pieza: A, B, C.

Sección A	1-45	<i>Fa</i> mayor. Inicia con una pequeña introducción por parte de la orquesta o el piano que presentan el tema y el carácter de la pieza <i>Mit heiterem Behangen</i> (con placer agradable).
Sección B	46-67	<i>La</i> mayor que pasa a <i>Do</i> sostenido o <i>Re</i> bemol enarmonizado que crea cierta sorpresa. Hay un cambio de carácter a <i>Gemächlich</i> (apacible) que concuerda con la condición amorosa del poema.
Sección C	68-97	<i>Re</i> bemol y regresa a <i>Fa</i> mayor. Es una especie de <i>coda</i> , con el último pasaje de virtuosismo.

En esta obra Mahler muestra sobre todo su don melódico. *Wer hat dies Liedlein erdacht?* tiene una melodía sencilla, fresca pero demandante, con bastante movimiento sostenido por el motor rítmico que lleva el acompañamiento.

Mahler fue bastante específico en sus indicaciones de tempo y articulación. Para llegar a una buena interpretación es primordial atender la puntual articulación: en el canto las frases casi siempre son cortas, separadas por una coma o con silencios, respetando el inicio anacrúsico fijo en toda la pieza. En el acompañamiento prevalece el *Staccato* que genera un carácter ligero, alegre y placentero que pide Mahler completando la idea de *Mit heiterem Behangen*.

Es frecuente encontrar en la obra vocal de Mahler el *word-painting* (dibujar o describir la palabra con música) por ejemplo en *Es wohnt auf Grüneheide* (vive en el páramo o arbusto verde) desarrolla un melisma de 11 compases en una línea melódica que sube y baja creando un dibujo melódico de un arbusto, sobre una escala cromática desde *Fa* índice 6 a *Fa* índice 5.

⁵⁵ *Ländler*, danza folklórica en compás de 3/4 muy popular en Austria, el sur de Alemania y la Suiza del S. XVIII. Varios compositores escribieron o incluyeron el *Ländler* en su música, Beethoven, Schubert y Bruckner. En varias de sus sinfonías Mahler, sustituyó el *scherzo* por el *Ländler*.



Asimismo, la línea vocal tiene figuras expresivas que el compositor escribió con gran atención a la declamación y al énfasis de la palabra, por ejemplo en *wer hat denn das schön schöne Liedlein erdacht?*



Mahler pide al cantante dos extensiones del registro al final de la pieza, con un melisma triunfante de 12 compases, triunfante porque se acentúa en un crescendo gradual dejando un efecto de luminiscencia. Es un desafío para la agilidad vocal, la conducción de la melodía y el *fiato* del cantante.

La unidad de la pieza está creada por el continuo movimiento del acompañamiento sobre motivos repetidos.



En general es una pieza con un buen humor, y ciertamente fantasioso gracias al poema, incluso en la sección B (la cual es más moderada y lastimosa a partir del texto) tiene una marcada felicidad.

Esta obra es una pequeña joya dentro de la colección que ostenta gran belleza desde el principio hasta el final y apenas alcanza los dos minutos de duración. El texto es alegre y encantador en mi personal punto de vista, por esto requiere una interpretación asombrosa y simpática valiéndose del apoyo en las consonantes, de la articulación y la posibilidad de acelerar o detener el tiempo, eso le da frescura a la voz y comodidad dentro de la exigencia del *fiato* en las frases largas y la agilidad de los melismas.

El melisma de esta pieza lo resuelvo apoyándome en la velocidad del aire, manteniendo la impostación y la misma posición de la boca evitando de esta manera tensión en la mandíbula y marcar cada melisma haciéndolo pensante. También se pueden pensar grupos de notas dentro del melisma, de esta manera uno al cantar tiene metas cortas y no pensamos en el total del melisma, que es bastante largo.

5. Vocalise

El *Vocalise* es una obra vocal sin texto cuya naturaleza puede ser la de un estudio o una pieza de concierto para ser cantada con una o más vocales. Éste derivó de dos tradiciones: una hacia el año de 1755 con el uso de composiciones como ejercicios vocales sin palabras que Jean-Antoine Bérard realizó en una compilación llamada *L'art du chant* (el arte del canto) que incluía composiciones de Lully, Rameau y otros. Estas composiciones eran seleccionadas para resolver algunos problemas técnicos; el mismo Bérard añadía instrucciones específicas de cómo debían ser solucionados.⁵⁶

La otra data del siglo XIX, cuando los ejercicios vocales se convirtieron por tradición en obras para interpretarse en concierto y así se comenzaron a publicar, como los *solfeggi ed essercizi*, con acompañamiento de piano. Ejemplo de estos están: *The Singer preceptor* de Domenico Corri en 1810 y el *Traité complete de l'art du chant* de Manuel García en 1840. Hacia la mitad del siglo XIX había numerosas publicaciones de este tipo.⁵⁷

Otra muestra del trabajo sobre *Vocalise* fue del maestro de canto Heinrich Panofka, que durante sus años en París publicó 5 volúmenes de vocalises. En este tiempo la idea fue que con un acompañamiento de piano incluso el ejercicio más mecánico podría ser interpretado en una manera mayormente artística.

En el siglo XIX la mayoría de manuales de instrucción para la voz incluían las composiciones originales especialmente escritas con el mismo propósito: “melodías sin palabras” ofreciendo al alumno todas las dificultades de una canción como los de García.

Hacia 1848 Spohr escribe una sonatina para voz y piano en la cual la voz es tratada más como un instrumento (un violín o una flauta); sin embargo, no fue sino hasta los inicios del siglo XX que la mayoría de los principales compositores escribieron un gran número de vocalises como piezas de concierto.

En sus inicios el género fue principalmente cultivado en Francia: *vocalise-étude* de Fauré y *Vocalise en forme de habanera* de Ravel y rápidamente captó la atención de compositores italianos como Cilea, Casella, Giordano y Respighi.⁵⁸

El vocalise Op. 34 No. 14 de Rachmaninov es un ejemplo de este tipo de obras que más frecuentemente se interpreta, así como los tres vocalises para soprano y clarinete de Vaughan Williams; los más ambiciosos son la sonata-vocalise y la suite-vocalise op. 41 ambos de Medtner. Ya para la segunda mitad del siglo XX Peter Racine Fricker y Michael Finnissy se interesaron también en el *Vocalise*.

⁵⁶ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Pág.854.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.*

5.1 Vocalise op. 34 No. 14 de Sergei Rachmaninov

Sabemos que la primera reputación de Rachmaninov fue la de un pianista virtuoso antes que la de compositor. Este vocalise no desmiente su procedencia, ya que el acompañamiento del piano es muy exigente.

Su carrera de compositor realmente comenzó poco antes de ingresar como profesor en el Conservatorio de Moscú, época en la que le dedica cierta importancia a la voz al componer sus óperas más significativas *Aleko* (1892) y *Francesca da Rimini* (1906).

Rachmaninov fue un artista que tomó su arte tal como lo encuentra, es decir, donde lo deja Tchaikovsky, sin mostrar deseos de reformas ni de transformaciones. Con sus técnicas llegó donde se proponía continuando con el espíritu romántico como su medio expresión musical. Él mismo confesaba: “*Trato que la música interprete de un modo simple y directo aquello que siento en el momento que compongo, estos estados de ánimo trascienden a mi música*”⁵⁹

Este *vocalise* fue publicado en 1912 como el último de sus catorce canciones opus 34. Fue dedicado a la soprano Antonina Nezhdanova, de quien se dice fue una importante cantante de ópera con gran flexibilidad vocal, excelente técnica y que representó la voz de la escuela rusa en su mejor momento. Nezhdanova fue la primera intérprete de la versión para soprano y orquesta.

Rachmaninov transcribe su *vocalise* para orquesta y la dirige con la Filarmónica de Filadelfia, esta versión fue la más rápida de todas, menor a 4 min. Eso fue probablemente lo que podía caber en un lado de disco de 78 rpm, la tecnología estándar de la época.

La melodía romántica del *vocalise* no es de carácter atormentado, sino elegante y con la vena de su raíz rusa. David Wrigth escribe que la melodía seductora del *Vocalise* deriva en la forma en que asciende y desciende de los cantos de la iglesia ortodoxa que el compositor escuchó en su juventud.⁶⁰

La voz es tratada como un instrumento, esta gran melodía ha atraído el interés de casi todo tipo de músicos. Puede ser la única pieza en la historia de la música clásica que ha sido más grabada en transcripción para todo instrumento, desde piano solo, hasta orquestas sinfónicas y coros.

Y es que la melodía era tan importante para Rachmaninov que el mismo afirmaba: “*no será jamás un verdadero maestro quien no sea capaz de inventar una melodía que se imponga al público. La melodía constituye el germen de la creación musical pues ella contiene y sugiere la propia realización armónica*”⁶¹

⁵⁹ *Rachmaninov*, Colección música y músicos. Pág. 25.

⁶⁰ www.compactdiscoveries.com/51vocalisevariations.html


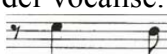
⁶¹ *Rachmaninov*, Colección música y músicos. Pág. 2.

Análisis Musical

Vocalise No. 14 es el último número de sus obras vocales Op. 34. Está escrito en *Do sostenido menor*. La tonalidad es sutilmente presentada sobre el segundo octavo del primer compás en una tríada central del piano que rápidamente se difumina con el desplegamiento del bajo en una escala descendente por grados conjuntos.




El tema de la voz es anacrúsico, la melodía contiene frases largas que requieren soporte de la voz apoyado en el fiato. La armonía permanece suavizada por acordes de séptima y fundamentales en inversión. La tonalidad alcanza su establecimiento definitivo en el compás 7, siendo este lugar donde termina la exposición del vocalise.

El motivo  es la célula primordial del tema, este aparecerá durante todo el desarrollo del vocalise. Hasta el *poco piú animato* (c.7) aparece por primera vez el segundo motivo  el cual, Rachmaninov desarrolla en distintos momentos.

A partir del compás 9 y hasta el compás 18 en la primera casilla el bajo descenderá gradualmente por segundas de forma similar a la de la primera página. Donde: c. 9-10=*Sol* sostenido, c.11-12=*Fa* sostenido, c.12=*Mi* sostenido, c.13-14=*Mi* natural, c.15-16=*Re*, c. 16=*Do* sostenido, cadencia a *Sol* sostenido en c. 18 y regresa a *Do* sostenido en el *da capo*.

En la segunda casilla c.18 *poco piú mosso* es el inicio del desarrollo. Comienza el tema secundario y alterna este último con el primero que llevará la voz del piano. Aquí la armonía se desplaza un poco menos que en la sección anterior, pasa por *Sol* sostenido, *Fa*, *Sol* sostenido, *Do* sostenido, del compás 22 a 25 está escrito sobre un pedal del *Do* sostenido.

En el compás 31 comienza la coda, el piano toca el tema principal, con el que comenzó la

voz en la página 1  y asume el mismo proceder armónico. La voz asciende por grados conjuntos con algunos bordados desde *Mi* índice 5 hasta el *Do* sobreagudo, la nota más aguda.

El rasgo importante para la voz en esta coda es mantener el matiz que pide Rachmaninov, desde el ascenso en la escala pide *p* hasta el *Do* sobreagudo, requiere un total control del apoyo, manejo del aire y facilidad para el agudo en *pianísimo*.

5.2 Vocalise para soprano, violoncello y piano de André Previn

Priwin Andreas Ludwig era su nombre original. Este director, pianista y compositor nace en 1929 en el seno de una familia judía de origen alemán que emigra a EUA en 1938 huyendo de los nazis y años después se nacionaliza estadounidense.

A temprana edad descubrió su talento para tocar el piano, en sus años de estudiante utilizó ese talento musicalizando al piano películas silentes y en poco tiempo trabaja en arreglos y composiciones para Hollywood y MGM. Esto fomentó su ambición por dirigir repertorio clásico y logra hacer presentaciones con músicos de orquestas locales.

Se desempeñó como pianista de jazz y de concierto. Tras su carrera en Hollywood y haber grabado importantes discos de jazz se concentró en la composición de música clásica; para esto recibió clases de composición con Ernest Toch, Joseph Achron y Mario Castelnuovo-Tedesco. Como compositor tuvo un éxito inicial con bandas sonoras basadas en musicales de Broadway.

Previn tiene una reconocida carrera como director de orquesta quien tuvo una gran afinidad hacia la música británica, apasionado por la música de Vaughan Williams y Britten, además de una simpatía por la música romántica, estableciendo nuevos estándares de interpretación con la obra de Rachmaninov. Fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Londres, la Real Orquesta Filarmónica y la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh.

Al dejar compromisos como director, se vuelve hacia la composición generalmente provocada por la interpretación o el canto de algún artista en particular. Por ejemplo, un concierto para piano dedicado a Vladimir Ashkenazy, una oscura e intensa sonata para violonchelo para Yo-Yo Ma y un concierto para violín para Anne-Sophie Mutter, quien fue su 5ª esposa.⁶²

Los cantantes con frecuencia le inspiraban. Escribe 5 canciones para Janet Baker, con texto de Philip Larkin y un ciclo de 6 canciones para Kathleen Battle *Honey and Rue*, con acompañamiento de orquesta de cámara, batería y bajo de jazz.

Previn obtuvo uno de sus grandes éxitos en 1998 con el estreno de su ópera *A Streetcar Named Desire* (un tranvía llamado deseo) en San Francisco con la soprano Renée Fleming.⁶³

Para Barbara Bonney escribe una extensa canción narrativa con texto de Michael Inaatje *Sallie Chisum Remembers Billy the Kid*. Para Sylvia McNair escribe 4 canciones con cello obbligato.

Este *Vocalise para soprano, cello y piano* fue escrito y dedicado para Sylvia McNair y Yo-Yo Ma. Está fechado el 18 de julio de 1995, el 19 de julio fue grabado por los mismos artistas con el propio compositor al piano en el Ozawa Hall, en Tanglewood EUA.

⁶² SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Pág. 309.

⁶³ *Ibíd.*

La versión orquestal del *Vocalise* fue estrenada por Barbara Bonney con la Orquesta Sinfónica de Boston el 21 de marzo de 1996.

Análisis Musical

Lo interesante de esta obra es el resultado tímbrico que aporta el ensamble de voz, cello y piano. El registro de la voz es más central, el cello canta en una amplitud mayor en el registro y el piano toca mayormente en la región central. Además del resultado colorístico por la utilización de superposición de tonos.

Introducción c. 1 a 14	El centro tonal está en <i>Sol</i> , pasa por <i>La</i> bemol, <i>Sol</i> , <i>Mi</i> bemol y a manera de cadencia en el <i>ritardando</i> cede al tempo en c. 11 a <i>Sol</i> menor.	El cello inicia el <i>vocalise</i> con la sordina puesta, lo que da un color menos brillante al instrumento. Se encuentra cierta sonoridad frígida en compás 4 con el <i>Fa</i> bemol. (Ej. 1)
---------------------------	---	--

Ej. 1

Violoncello

En el compás 15 entra la voz con el motivo principal que estará presente en todo el *vocalise*. El cello colorea la armonía con un arpeggio de novena por superposición de quintas.

c. 23 a 28	<i>Fa</i> mayor, <i>Do</i> mayor, <i>Mi</i> bemol menor, <i>Si</i> bemol menor, <i>Fa</i> mayor.	El bajo desciende por grados conjuntos formando acordes en fundamental e inversión, un manejo de la armonía que encontramos en el <i>vocalise</i> de Rachmaninov.
------------	--	---

En la anacrusa del c.19 utiliza tres veces el motivo principal de la voz y hacia c. 27 lo repite dos veces más pero por aumentación. En esta parte, para compensar el recorte del movimiento de la voz de octavos a cuartos establece una línea más continua en el cello. Seguidamente en el c. 31 la voz y el cello se detienen y comienza el movimiento del piano, que hasta entonces había permanecido meramente armónico. Toca sobre *Re* (mixolidio) con novena.

c. 35 a 48	Se desplegará una escala por tonos enteros en la voz (a excepción del <i>Fa</i> en c. 46) dando una importancia modal y colorística. La armonía:	Volvemos a escuchar el tema la voz ahora sin cello. El cello reaparece hasta c. 42 con un dibujo anacrúsico de saltos de quinta llevando un diálogo con la
------------	--	--

	<i>Sol, Fa sostenido, Sol, Do bemol, Sol bemol</i>	voz.
<i>A tempo</i> c. 49 a 56	<i>Do mayor, Do con novena, Re en tercera inversión, Sol.</i>	Se produce el solo del piano, primero en <i>Do</i> mayor con acordes amplios de decena en ambas manos con una melodía que canta en la línea más aguda.
c. 57 a 64	<i>Mi menor, Sol sostenido menor, Mi menor, Si, Si bemol, Re.</i>	El cello dibuja una melodía por segundas donde a cada compás responde el piano con el mismo dibujo en la línea más grave. Hacia c. 61 la voz termina esta sección intermedia con aumentación en la figura rítmica.

En c. 65 Se reexpone el material musical como en c. 11 y la voz sube hasta *Fa* índice 6 que podría encontrarse como una preparación de clímax de la obra ya que es la nota más aguda que se mantiene por seis tiempos y sube por grados conjuntos hasta *Fa* sostenido en un *f espressivo*, el piano toca un acorde de *Re* menor con séptima, mientras que el cello toca la quinta del acorde pero disminuida, ver Ej. 2. Este recurso expresivo lo encontramos en otros momentos de la pieza.

Ej. 2

c. 74 a 92	La armonía desciende por segundas <i>Fa</i> sostenido, <i>Mi</i> bemol, <i>Re</i> bemol, <i>Do</i> .	En c. 77 la voz comienza a cantar un motivo cromático en figuras largas. En seguida en c. 85 a 88 el cello en intervalos de sexta desciende cromáticamente y del c. 89 a 92 el piano continúa con el proceder cromático descendente hacia el final de esta sección cediendo a la coda.
<i>Coda</i> c. 93 a 105	La cadencia se desplazará a través de <i>Sol</i> menor y <i>Do</i> sostenido menor. La cadencia no resuelve, queda suspendida en un acorde disonante, que bien pudo ser <i>Do</i> con séptima, pero con el sostenido	La voz repetirá como un eco el motivo inicial. A su vez el cello imitará el motivo de la voz en distintas alturas. (Ej. 3)

en el bajo lo torna vago o ambiguo.

100

rall. -----

Ej. 3

p *pp*

8va.....

Detailed description: This musical score consists of three systems. The top system contains two vocal staves. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef. The second staff begins with a 'rall.' marking followed by a dashed line. The middle system contains a piano accompaniment for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piano part features sustained chords with a dynamic marking of *p* and a final dynamic marking of *pp*. The bottom system shows a continuation of the piano accompaniment with a dynamic marking of *pp* and an 8va (octave) marking.

5.3 Vocalise No.1 A Dorita, de Rodrigo Sierra Moncayo

Rodrigo Sierra Moncayo (México D.F. 4 de febrero de 1983) nace y crece en una familia con un gran antecedente y legado musical, nieto de uno de los compositores y directores mexicanos más reconocidos: José Pablo Moncayo y su esposa la pianista Clara Elena Rodríguez del Campo y Rodríguez.

Este joven pianista a su corta edad ha construido una sólida y versátil carrera, cuyo linaje musical queda refrendado a través de su efectivo desempeño como acompañante, su vena de compositor con este ciclo de Vocalises y su disposición en su nueva faceta en la dirección orquestal, elementos que le han ido instaurando un nivel artístico y musical.

Estudió la carrera de piano en la Escuela Nacional de Música con Aurelio León, Alejandro Ávila y Ninowska Fernández-Britto, graduándose con mención honorífica. Sin embargo, para Sierra Moncayo su primer contacto significativo con la música fue la orquesta y desde el comienzo de su carrera supo que el piano sería el mejor medio y herramienta para llegar a la dirección orquestal.

La esencia musical de Rodrigo Sierra tiene un gran vínculo con la música de J. P. Moncayo, sus intereses y aproximaciones musicales están permeados por la carrera y el legado musical de este compositor. Sin embargo, el piano, la composición y la orquesta para este músico no se dan como una necesidad de seguir el camino de J. P. Moncayo, sino como toda inquietud humana “el buscar quién es uno mismo” con su música y tal vez creer que a través de una identidad musical propia exista un nexo espiritual con su precedente familiar, ya que no tuvo oportunidad de conocerlo pues murió 25 años antes de que él naciera.

Esa vocación e interés por la orquesta lo han llevado a colaborar como pianista, chelestista y percusionista, además de comenzar una carrera de director tomando clases con: Sergio Cárdenas, Leo Krämer, María Felicia Pérez, Kenneth Jean, Wilfrido Tarazona, Enrique Diemecke y Kenneth Kiesler. Consecuencia de esto, en marzo de 2011 obtiene la beca para Directores Mexicanos del Sistema Nacional de Fomento Musical de CONACULTA y es invitado por el LIEM (Laboratorio de Investigaciones Escénico-Musicales A.C.) a formar parte como director musical.

Terminados sus estudios de licenciatura comenzó a desempeñarse como pianista acompañante de la cátedra de canto en la Escuela Nacional de Música, estas actividades además de cantar en agrupaciones vocales por muchos años le han dado conocimiento del canto. Por esta razón años atrás escribió *Semati Siyoná* para 4 voces, un prelude para arpa y música para escena.

Vocalise No. 1 fue dedicado y pensado para mí, y ahora forma parte de un ciclo de 4 vocalises, los 3 primeros para voz y piano y el 4º para dos voces humanas a manera de plegaria.

Vocalise No. 1 nació del deseo de hacer una obra utilizando la voz como instrumento. El propio compositor menciona que su deseo fue que se distinguiera la voz por sí misma y

también por no encontrar aún un texto que quisiera musicalizar, es decir, sin recurrir a la expresión de un texto sino de la voz y la música misma.

Este vocalise lo escribe en 2009, durante 2 meses en los que ocurren grandes cambios en la vida del compositor y convive mucho más tiempo conmigo, estuvo más en contacto con el repertorio que yo cantaba y para mi cumpleaños decidió hacerme ese regalo como una obra original, pensada en mi voz y en las dificultades técnicas que podía superar a través del vocalise como un estudio. Dificultades técnicas como el trino, la música modal, accidentes de paso y un registro constantemente alto que representa la mayor exigencia.

Análisis Musical

Este vocalise está formado por 3 partes:

1ª. Del compás 1 al final de la cadenza, esta primera sección es más estática, el ritmo armónico del piano es tranquilo y cada intervención de la voz se da sobre un acorde largo. Inicia con un acorde de *Sol* mayor con novena y séptima que proporciona ambigüedad tonal (con dos posibles tonalidades *Sol* menor o *Re* menor), ya que esta primera sección se construye por bloques de armonías: *Sol* mayor, *Mi* y *Si* bemol, todos ellos con superposición de tonos.

Comienza con arpeggio en *mp* que abre la sonoridad y enseguida entra la voz cantando la novena del acorde ya en un registro agudo, muy brillante con un trino sobre *La* índice 6, que exige la conducción hacia el *La* una octava abajo. Este inicio remite al compositor a la cadenza virtuosa del *Dulcissime* de Carl Orff.



En la siguiente frase la voz ataca nuevamente con un trino en el quinto grado de *Mi*, que conduce hasta *Fa* sostenido la novena del acorde, creando de esta manera la misma sonoridad que en el inicio. De igual forma en el compás 6 al 8 hay una intervención del piano en el que mantiene la ambigüedad tonal por el uso de sextas, novenas y séptimas sobre la nota generadora.

Por tercera vez la voz canta un trino sobre el quinto grado de *Sol* mayor en un *forte* y asciende por grados conjuntos hasta *Si* índice 6, la nota más aguda de esta sección, y termina la frase en *La* que reitera nuevamente la superposición de tonos. El piano hace la imitación de las notas de la línea del canto pero resolviendo a *La* bemol, este efecto suaviza la sonoridad sumado al *diminuendo* y el *mp*, para dar pie a la siguiente frase de la voz que canta una melodía de saltos sobre las notas del acorde.

La cadenza *ad libitum* está escrita sobre el acorde de *Si* bemol con séptima. Fue concebida como la cadenza de un instrumento solista, más cercano al violín por el tipo de ataque. La

figura anacrúsica permite el impulso para conducir cada inicio de las frases, las cuales van ascendiendo en el registro a través de accidentes de paso hasta llegar a la octava de *Fa*, inmediatamente comienza un dibujo en tresillos que sube a *La* bemol y desciende en una ligera progresión para atacar nuevamente con trinos sobre *Fa*, *La* y terminar en la *Do* la novena del acorde de *Si* bemol.



En la segunda sección (c.15), el piano tiene un ritmo armónico más rápido con figuras de seisillos sobre una armonía por compás de *Sol*, *Mi*, *Do* y *Si* bemol con su respectiva superposición de séptimas y novenas. En el canto también encontramos un fraseo por compás. Esta es una sección exigente para la voz ya que se necesita un gran apoyo y soporte del *fiato*, pues está escrito en un registro agudo que asciende a través de accidentes de paso preparando el clímax en el *Do* sobreguido que se debe soportar durante el calderón.



La manera en la concluye el clímax es similar al final de la cadenza, es decir, en tresillos con saltos descendentes. La melodía vuelve a ascender con el recurso del trino que llega a un semi-clímax ahora en *Si* bemol y la melodía baja hasta la zona central de la soprano acompañada por una especie de eco por parte del piano.

El *meno mosso*, es la tercera parte de esta obra. La voz canta un *Fa* índice 5 donde la intención del compositor es que construya diferentes funciones tonales de cada uno de los acordes, lo que mostrará una diferente sonoridad en cada caso.

Acorde	Funciones tonales de <i>Fa</i>
1	Quinta de <i>Si</i> bemol y fundamental de <i>Fa</i>
2	Tercera de <i>Re</i> bemol y sexta de <i>La</i> bemol
3	Quinta de <i>Si</i> bemol
4	Tercera de <i>Re</i> bemol
5	Séptima de <i>Sol</i> disminuido
6	Tercera de <i>Re</i> menor
7	Séptima de <i>Sol</i>

Este *meno mosso* de tres compases es un puente totalmente armónico que nos conduce al acorde del inicio del vocalise que a partir de ahora funge como un quinto grado de Do mayor. La voz canta al final sobre la escala mayor mixta natural de Do mayor.

4

Vocalise I

Sop.

Pno.

leggero

The image shows a musical score for a piece titled 'Vocalise I'. It consists of two staves: a Soprano (Sop.) staff and a Piano (Pno.) staff. The Soprano staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and continues with a series of eighth notes: Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Piano staff begins with a grand staff (treble and bass clefs), a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand plays a bass line. The tempo marking 'leggero' is placed above the piano staff. The score ends with a double bar line.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger. *Diccionario de la Ópera*. Barcelona: Ma non troppo, 2007.
- ALIER, Roger. *Guía Universal de la Ópera*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2000-2001.
- BASSO, Alberto. “*La época de Bach y Haendel*”. Madrid: Turner Libros; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- BUKOFZER, Manfred F. *La Música en la Época Barroca*. Madrid: Alianza, 1986.
- CARESSI, Serena y otros. *L’italiana all’opera*. Roma: Bonaca Editore, 1998.
- *Composers on Modern Musical Culture: An Anthology of Readings on Twentieth-Century*. compilado and editado por Bryan R. Simms. New York: Schirmer, c1999.
- COOKE, Deryck. *GUSTAV MAHLER: An Introduction to His Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. *Der Biedmann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.
- HUNTER and Webster. *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*. Cambridge: Ed. Cambridge, 1997.
- KIMBALL, Carol. *Song, a Guide to Style & Literature*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard, 2006.
- LIZALDE, Eduardo. *La ópera hoy, la ópera ayer, la ópera siempre: antología de crónicas*. México: Escenología, 2003.
- MORDENN, Ethan. *El Espléndido Arte de la Ópera*. Traducción de Lilian Schmidt. Buenos Aires; México: J. Vergara, c1985.
- PARKER, Roger (Compilador). *Historia Ilustrada de la Ópera*. Traducción de Joan Carles Guix, Barcelona; Mexico: Paidós, 1998.
- PERAZA, Guadalupe. “Notas al Programa”. UNAM, Biblioteca de la Escuela Nacional de Música. 2006.
- PÉREZ de Arteaga, José Luis. *Mahler*. Barcelona: Salvat, c1986.

- PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid: Istmo, 1985.
- PESTELLI, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner Libros; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- *Rachmaninov*, Colección música y músicos. España: Parramón, 1982.
- RANDEL, Don Michael (Ed). *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. London: Oxford University Press, edición revisada, 2006.
- ROSEN, Charles. *El Estilo Clásico "Haydn, Mozart, Beethoven"*. Madrid: Alianza, 1986.
- ROSENTHAL, Harold and John Warrack. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. London: Oxford University Press, 1996.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Macmillan: Grove, c2001.
- SALAZAR, Adolfo. *La música moderna: Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- SAMSON, Jim. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. New York: W. W. Norton, 1977.
- SPAETHLING, Robert (Ed.). *Mozart's Letters, Mozart's Life*. New York: Norton, c2000.
- WALTER, John. *La Música Barroca, Música en Europa Occidental, 1580-1750*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

SITIOS WEB

- <http://books.google.com.mx/books?gabriel-jackson+mozart&source>. *Mozart, vida y ficción*. Visitado: 7 de Enero de 2011.
- <http://oidofino.blogspot.com/2010/09/mahler-discografia-esencial-des-knaben.html> Escrito el 3 de Septiembre de 2010 por Quinoff. Visitado: 23 de Marzo 2011.
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1115>. *El poder de la palabra*, sitio web. Visitado: 8 de Febrero 2011.

- http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/mozart_biografia_01.php.
Biografía de Mozart, Memorias de un genio. Escrito por Daniel Martín Saenz. Revisado y corregido por Pablo Ransanz. Visitado: 5 de Marzo de 2011.

- <http://books.google.com/vocalise>
Gregorio Piatigorsky: the life and career of the virtuoso cellist. Escrito por Terry King. Visitado: 10 Marzo 2011.

- www.compactdiscoveries.com/51vocalisevariations.html
Visitado: 9 Marzo de 2011.

- www.kd.dk/en/nb/samling/ma/digmus/telemann_hg_index.htm.
Visitado: 8 de Febrero de 2011.

- www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/musica.pdf.
Historia de la música Moderna. Escrito por Raúl A. Simón Eléxpuru. Visitado: 8 de Febrero de 2011.

DISCOGRAFÍA

- *Due alme innamorate, Música Barroca para dos sopranos*. Ensemble Kairós. México: Urtext, 2005.

- *Harmonischer Gottesdienst, Cantatas für Easter & Pentecost*. Georg Philipp Telemann. Digital CAPRICCIO 1997.

- *Mahler, Des Knaben Wunderhorn*. Bonney-Goerne, Royal Concertgebouw Orchestra, Riccardo Chailly. DECCA 2002.