

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

LIEDER DE BRAHMS
ARIAS DE VERDI, BOITO, PUCCINI Y CILEA

NOTAS AL PROGRAMA
QUE PRESENTA

MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ MÉNDEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA-CANTO

ASESORES:

EDITH CONTRERAS BUSTOS
Examen práctico

ALFREDO MENDOZA MENDOZA
Trabajo teórico

CD. DE MÉXICO

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

Quiero dedicarle este trabajo a una de las personas más importantes de mi vida, que es mi padre, el **Sr. Arturo López Sánchez**, por su apoyo incondicional en los momentos más críticos de mi vida, tanto en el ámbito emocional como en el profesional.

¡Muchas gracias, papá, por todo tu amor y entrega! Sin ti esto no hubiese sido posible.

TE AMO.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todos los maestros que compartieron sus conocimientos conmigo y a los que todavía lo siguen haciendo, como la maestra Edith Contreras Bustos, a quien respeto y admiro. No tengo cómo agradecerle todo lo que me ha dado: más que una maestra es una gran amiga, en toda la extensión de la palabra, y es mi madre musical.
¡Muchas gracias maestra!

Gracias al maestro Alfredo Mendoza Mendoza por toda la pasión y tiempo que le invirtió a mi trabajo, y al maestro Alfredo Portilla Manga por ayudarme a resolver problemas técnico-vocales, por todo su cariño y sus consejos, así como por las porras de él y su maravillosa esposa Analilia. ¡Gracias por su apoyo incondicional!

¡Muchas gracias a mis grandes amigos Gerardo Bautista, Violeta Vázquez y Gustavo Adrián Chacón! A éste último especialmente por ayudarme a analizar las obras del presente trabajo.

Ciudad de México, 16 de mayo de 2018.

PROGRAMA

I. LIEDER DE BRAHMS

Immer leiser wird mein Schlummer, Op. 105 No. 2 Johannes Brahms (1833-1897)
(Hermann von Lingg)

Von ewiger Liebe, Op. 43 No. 1
(August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)

Meine Liebe ist grün, Op. 63 No. 5
(Felix Schumann)

Die Mainacht, Op. 43 No. 2
(Ludwig H. C. Hölty)

Liebestreu, Op. 3 No. 1
(Robert Reinick)

Auf dem Kirchhofe, Op. 105 No. 4
(Detlev von Liliencron)

Botschaft, Op. 47 No. 1
(Georg F. Daumer)

O wüsst ich doch den Weg zurück, Op. 63 No. 8
(Klaus J. Groth)

II. ARIAS DE VERDI, BOITO, PUCCINI Y CILEA

Signore, ascolta (Liù) Giacomo Puccini (1858-1924)
(“Turandot”)

Donde lieta uscì (Mimi)
(“La Bohème”)

Senza mamma (Suor Angelica)
(“Suor Angelica”)

Salce, salce! - Ave Maria (Desdemona) Giuseppe Verdi (1813-1901)
(“Otello”)

Io son l'umile ancella (Adriana Lecouvreur) Francesco Cilea (1866-1950)
(“Adriana Lecouvreur”)

L'altra notte in fondo al mare (Margherita) Arrigo Boito (1842-1918)
(“Mefistofele”)

PROEMIO

Este programa presenta repertorio vocal de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, mostrando dos de los géneros más representativos de la era romántica: el Lied y la ópera. Las obras fueron elegidas tanto por su interés para la sustentante como por su adecuación a la tesitura de soprano lírico.

En las presentes notas primero se exponen brevemente las características del lenguaje musical romántico, para después comentar las dos partes del programa.

En cada una de éstas se presenta, antes de los comentarios analíticos sobre las piezas, un panorama del género en cuestión y un acercamiento al estilo empleado por el compositor. La exposición teórica resume datos y puntos de vista extraídos de publicaciones de musicólogos (principalmente Batta, Benedetto, Bianconi, Casini, Ribera, Salvetti), o bien, de intérpretes y maestros que han escrito sobre la interpretación (sobre todo Fischer-Dieskau y Schilhawsky).

En el caso del Lied todas las piezas son de un solo autor, Brahms, y constituyen una selección de su vasto catálogo para voz solista y piano, que junto con el de Hugo Wolf representa la culminación del Lied romántico a fines del siglo XIX. El comentario de cada canción contiene:

- a) datos sumarios: título original y su traducción, número de opus, fecha de composición y nombre del poeta;
- b) texto original y traducción;
- c) nota de Paul Schilhawsky sobre la pieza, y
- d) análisis.

En cuanto a la ópera italiana, se abarca desde el último Verdi (*Otello*, 1887) y su colaborador Boito (*Mefistofele*, 1868) hasta la obra póstuma de Puccini (*Turandot*, 1926) pasando por la *Adriana Lecouvreur* de Cilea (1902); por lo tanto se aborda dentro del melodrama romántico italiano una fase tardía, en que se liga el naturalismo verdiano con el verismo o “Joven escuela italiana”. El comentario de cada aria incluye:

- a) datos sumarios: título original y su traducción, título de la ópera y su traducción (cuando es necesaria), fecha de composición, nombres de los autores de música y libreto, fuente del libreto (en casi todos los casos) y ubicación del aria dentro de la ópera;

- b) sinopsis literaria de la ópera: personajes, lugar, época y argumento;
- c) nota de Andrés Batta sobre la ópera;¹
- b) texto original del aria, con su traducción, y
- d) análisis.

En el análisis se ha insistido en la relación entre el texto literario y su versión musical, considerándola como punto de partida para el trabajo de los intérpretes. Al referirse a las notas se utilizan los nombres acostumbrados en el ámbito iberoamericano (Do, Re, Mi, etc.). Al hablar de acordes y tonalidades se ha empleado el sistema alfabético usual en el análisis armónico (A, B, C, C, etc., para acordes o tonalidades mayores; a, b, c, etc., para acordes o tonalidades menores).

Para brindar un contexto musical y literario más completo en torno a las obras del programa, se han incluido varios apéndices.

Aparecen primeramente algunas notas informativas sobre el Lied: incorporación del género a la música de cámara entre C. P. E. Bach y Schubert (A), su tratamiento por Wolf, Mahler y Strauss (B), las corrientes literarias que enmarcan a los poetas alemanes desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del XX (C) y las correspondencias entre éstos y los compositores (D). Vienen luego, en relación con los Lieder de Brahms, una lista de poetas de sus canciones famosas (E), las semblanzas de los poetas de los Lieder del programa (F) y, como curiosidad, el texto original eslavo del que proviene el poema de *Von ewiger Liebe* (G).

Sobre la ópera italiana se proporcionan listas de las óperas más relevantes del período romántico, junto con sus secuelas en la época moderna (H), las óperas de Verdi (I) y las de Boito, Puccini y Cilea (J), además de las semblanzas de los libretistas de las óperas del programa (K).

Al final del trabajo hay dos anexos con copias de las partituras. En el caso de las arias de ópera se usó partitura orquestal, salvo en los dos casos en que ésta no se pudo obtener (*Io son l'umile ancella*, *L'altra notte in fondo al mare*) y tuvo que sustituirse por la reducción a voz y piano.

¹ Salvo en el caso de *Mefistofele*, que no está comentada en su libro.

CONTENIDO

I.	LENGUAJE MUSICAL DEL ROMANTICISMO	11
	A. ARMONÍA	14
	B. MELODÍA	15
	C. FORMA	15
	D. PROCESO COMPOSITIVO	15
	E. TIMBRE	16
II.	LIEDER DE BRAHMS	17
	A. EL LIED	19
	B. EL LIED CLÁSICO	20
	C. EL LIED EN SCHUBERT, SCHUMANN Y BRAHMS	22
	D. ANÁLISIS DE LOS LIEDER DEL PROGRAMA	16
III.	ARIAS DE VERDI, BOITO, PUCCINI Y CILEA	47
	A. LA ÓPERA	49
	B. LA ÓPERA ITALIANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX	51
	C. LA ÓPERA ITALIANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y EL COMIENZO DEL SIGLO XX	54
	D. ANÁLISIS DE LAS ARIAS DEL PROGRAMA	64
IV.	APÉNDICES	95
	A. INCORPORACIÓN DEL LIED A LA MÚSICA DE CÁMARA (Dietrich Fischer-Dieskau)	97
	B. EL LIED EN OTROS COMPOSITORES ROMÁNTICOS (Paul von Schilhawsky)	101
	C. CORRIENTES LITERARIAS EN ALEMANIA (1786-1910)	105
	D. LAS ESCUELAS POÉTICAS Y EL LIED DEL SIGLO XIX (Eva Wolff)	113
	E. POETAS DE LOS LIEDER FAMOSOS DE BRAHMS	115
	F. POETAS DE LOS LIEDER DEL PROGRAMA	117
	G. "VON EWIGER LIEBE" (texto original en vendo)	123
	H. ÓPERA ITALIANA DEL ROMANTICISMO	125
	I. ÓPERAS DE VERDI	127
	J. ÓPERAS DE BOITO, PUCCINI Y CILEA	131
	K. LIBRETISTAS DE LAS ÓPERAS DEL PROGRAMA	133
V.	BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA Y MESOGRAFÍA	137

I. LENGUAJE MUSICAL DEL ROMANTICISMO

Los autores y los géneros abordados en este programa (segunda mitad del s. XIX y primer cuarto del s. XX) son una muestra de la abundante producción vocal del período romántico (paralela a la instrumental), que se caracteriza por un fuerte sentido melódico, independientemente de su gran variedad estilística y de los impulsos innovadores que se manifiestan sobre todo en la armonía y la forma.²

La ópera tiene a figuras como Rossini, Verdi, Ponchielli y Puccini (Italia), Weber y Wagner (Alemania); Meyerbeer, Gounod, Berlioz, Bizet y Massenet (Francia); Glinka, Músorgski, Chaikovski, Borodín, Rajmáninov y Rimski-Kórsakov (Rusia) o Smetana (Bohemia).³

En el oratorio figuran las obras de Spohr, Loewe, Mendelssohn, Schumann, Liszt y Bruch (Alemania); Rubinstein (Rusia); Dvořak (Bohemia); Berlioz, Franck, Saint-Saëns, Gounod, Massenet y Dubois (Francia); Elgar (Inglaterra) o Parker (E.U.).⁴

El siglo XIX es también la época de florecimiento del *Lied* (con Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, y las primeras obras de Mahler y Strauss),⁵ la *mélodie* (con Berlioz, Lalo, Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Bizet, Délibes, Franck, Chabrier, Fauré, Duparc y Debussy)⁶ y la romanza rusa (con Músorgski y Dargomyzhski).⁷

Junto con el gran número de obras se dan importantes cambios musicales. Si en la primera parte del siglo XVIII la ópera napolitana (1720-1750), tan encomiada por Rousseau y por Charles Avison, había empobrecido el acompañamiento de las arias, reduciéndolo a un esquemático apoyo rítmico-armónico, los escritores románticos rechazarán firmemente esa concepción. Ya antes de ellos el clasicismo vienés la desechó al introducir el “acompañamiento obligado” (que implica que las voces intermedias estén completamente escritas, con una individualidad que sigue o contradice a la melodía principal) y el “calado” (*durchbrochene Arbeit*) mediante el cual la melodía pasa de una voz a otra, con lo cual los roles (canto o acompañamiento) cambian continuamente. Por otra parte, el clasicismo consolidó el dominio del principio armónico en la determinación de la forma

² Benedetto, R. di (1999). *El siglo XIX, Primera parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de Musicología, Edición española coordinada por Andrés Ruiz Tarazona, Tomo 8). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México). p. 27.

³ Batta, A., Neef, S. et al. (2005). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Versión española: Carmen García del Carrizo (coord.). Barcelona: Könemann (Tandem Verlag), pp. 884-886

⁴ Smither, H. E. “Oratorio” (ap. 13-15), en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Versión digital.

⁵ Benedetto, *op. cit.*, p. 47. Wolff von Krakau, Eva (1985). *Text zu Ton* [Texto en música]. La Haya: Conservatorio Real. p. 7.

⁶ Tunley, D. y Noske, F., “Mélodie” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Versión digital.

⁷ Chew, G., “Song” (ap. 9) en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Versión digital.

(desde las unidades menores hasta las mayores) mediante puntos de tensión y reposo. Tocar a los compositores románticos amplificar, exagerar y finalmente disgregar los procedimientos clásicos.⁸

A. ARMONÍA

Ésta constituye el terreno privilegiado de la exploración de los músicos románticos:

- 1) se expande el área tonal con la inclusión de tonalidades lejanas;
- 2) se explora audazmente la disonancia (7ª y 9ª);
- 3) se distorsionan y enmascaran los acordes mediante la alteración cromática y la enarmonía;
- 4) se deja de lado la clara relación funcional de la armonía clásica;
- 5) la resolución de la disonancia se aleja al resbalar sobre otra disonancia;
- 6) se enlazan acordes muy lejanos mediante la transformación enarmónica;
- 7) se pasa de lo unívoco a lo ambiguo;
- 8) la marcha armónica se vuelve imprevisible;
- 9) los límites de la tonalidad se hacen lejanos y difusos;
- 10) no se definen claramente los puntos de partida y de llegada;
- 11) como sustituto de la tónica en los inicios se prefiere (en lugar de la dominante) la medianta;
- 12) la tonalidad principal a veces aparece escasamente: hay una perspectiva de evasión, acorde con el sentimiento de la “unendliche Sehnsucht” (nostalgia infinita), tan recurrente en la expresión romántica;⁹
- 13) como antítesis del “progresismo” en torno al cromatismo y la disonancia, se explora la música del pasado y se explota el modalismo eclesiástico (por el “conservador” Brahms y sus seguidores);
- 14) dado el contacto intenso con la música popular emergen sistemas musicales diferentes al hegemónico de Europa Occidental.¹⁰

⁸ Benedetto, *op. cit.*, p. 28.

⁹ Véase el apartado “Romanticismo” en el apéndice C, p. 9a.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 28-30.

B. MELODÍA

Aquí hay también modificaciones:

- 1) el perfil melódico se vuelve a veces accidentado y áspero, a veces vago y etéreo;
- 2) se altera el equilibrio entre ascensos y caídas, o entre saltos y descensos por grados conjuntos;
- 3) la frecuente dilatación de los movimientos cadenciales (sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX) altera la simetría en la sucesión de frases y períodos, en un combate consciente a la “cuadratura”.¹¹

C. FORMA

Existe, por una parte, una tendencia a prolongarla en dimensiones y a hincharla en sonoridad; por la otra, como impulso contrario, una necesidad de concentrarla y agudizarla en la intensidad lírica de la pieza breve:

- 1) en la música instrumental, la primera tendencia se da en la forma sonata; la segunda, en la forma ternaria (a-b-a) o el rondó;
- 2) en la música vocal, se sitúan en el primer ámbito la ópera y el oratorio; en el segundo, el Lied solístico o coral, principalmente el totalmente compuesto (*durchkomponiert*), en el cual cada parte del poema tiene su propia música, a diferencia del estrófico tradicional, en que la música es igual para todas las estrofas.¹²

D. PROCESO COMPOSITIVO

Se oscila entre una aspiración a la continuidad (flujo incesante y homogéneo) y una tendencia a la fragmentación (yuxtaposición de episodios por analogía o contraste):

- 1) en la ópera se desvanecen las fronteras entre recitativo, escena y aria, aboliendo la pieza cerrada; en el caso del drama wagneriano se teje la trama musical sobre los distintos *Leitmotive*;

¹¹ Benedetto, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹² *Ibid.*, p. 30.

- 2) en el Lied se establece la forma *durchkomponiert*;
- 3) en la forma sonata de tipo “progresivo” y abierto, la elaboración temática totalizante llega hasta la forma cíclica (Liszt); en contraste con la forma sonata clásica, se anula, mediante una movilidad continua pero indiferenciada, la clara distinción entre zonas temáticas y zonas de transición y de cadencia, entre tensión y distensión, entre tema y desarrollo;
- 4) las formas breves, estructuradas por secciones contrastantes, permiten expresar la concentración de cada momento musical; la búsqueda de continuidad y organicidad lleva a extraer todos los episodios de un solo núcleo temático;
- 5) se retoman también procedimientos compositivos del pasado, como la variación sobre un bajo *ostinato* (chacón, pasacalle) o la expansión modulante de una figura instrumental (los estudios y preludios de Chopin, con el modelo de los de Bach); al igual que en los siglos XVII y XVIII la perspectiva se prolonga no sólo por el cromatismo o el alejamiento de la resolución sino también por el mantenimiento de la progresión.¹³

E. TIMBRE

La nueva sensibilidad hacia él constituye un punto fundamental de la música romántica:

- 1) se explora la sonoridad de cada instrumento y se alienta así el virtuosismo;
- 2) se prefiere la plenitud del sonido, especialmente el rico y pastoso (corno, clarinete, órgano);
- 3) se busca mediante la fusión de los timbres orquestales un flujo homogéneo comparable al discurso musical de la forma;
- 4) la exploración del sonido abarca una búsqueda armónica en cuanto a la afinidad tímbrica de los agregados sonoros, dejando de lado la funcionalidad estructural y buscando el juego de claroscuros mediante el cromatismo y la enarmonía, es decir, convirtiendo el color en factor estructural;
- 5) hay predilección por el piano, con sus recursos armónicos y su sonoridad.¹⁴

¹³ Benedetto, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

II. LIEDER DE BRAHMS

A. EL LIED

Con el término *Lied*¹⁵ se designa comúnmente el género de la canción de arte –o canción de concierto– alemana, en su presentación habitual: voz solista y piano. Mientras que el Lied a varias voces y el oratorio afirman la identidad colectiva, el Lied para solista proyecta la expresión individual, es decir, el repliegue del yo sobre sí mismo y la contemplación romántica de la “misteriosa corriente” que fluye en cada corazón humano. Por sus altos y singulares frutos poéticos a lo largo del s. XIX, constituye la voz más sincera, vibrante y profunda del romanticismo musical alemán.¹⁶

El Lied implica, más allá de su arquitectura formal, un timbre, un aura y una antiquísima raíz cultural: bardos germanos, canción medieval en latín, *Minnesang*, canción renacentista, coral luterano, etc. Desde el punto de vista del texto, el Lied es “poesía para música”: una composición de breves dimensiones, en una o varias estrofas iguales, cuya disposición de rimas y regularidad de acentos (además de su contenido poético) se prestan a la musicalización. Musicalmente la *Liedweise* (estilo de Lied) se reconoce por la melodía simple, la armonía elemental, el diseño breve y circular, y la simetría de las frases, que revela su parentesco original con la danza. Por su historia, en fin, que se confunde con la de la nación alemana, el Lied se vuelve medio de expresión de una espiritualidad común y una identidad nacional que habían esperado siglos para plasmarse en la realidad.¹⁷

Es importante distinguir el *Kunstlied* (canción de arte) –que se está tratando aquí– del *Volkslied* (canción folclórica). Éste último es un poema sin pretensiones, siempre rimado y unido inseparablemente a la melodía con la cual nació; vive en la conciencia del pueblo y se toma como propiedad común; su autor (al contrario de lo que ocurre con el *Kunstlied*) generalmente no es conocido. En tiempos del romanticismo se creía que tanto la canción como la poesía popular eran ante todo una creación directa del alma del pueblo; para el pensamiento moderno la canción popular representa siempre la creación individual (si bien desconocida y un tanto soterrada) de una particular canción de arte. La sencillez popular y la melodía pegadiza y simple hacen posible su recepción por parte del pueblo y su persistente transmisión oral. Con ello el autor original pierde el derecho sobre su creación: ésta funge como un bien sin dueño y con el paso del tiempo se deforma al acomodarse a la sensibilidad y al estilo del pueblo, siendo objeto de arreglos,

¹⁵ “Canción” en alemán (plural: *Lieder*).

¹⁶ Benedetto, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

transformaciones y ampliaciones. A diferencia del *Volkslied*, se designan como “volkstümliche Lieder” o “Lieder in Volksliedton” (“Canciones en estilo popular” o “Canciones con tonada popular”) las canciones de arte de autor conocido que imitan su estilo (por ejemplo, *Heidenröslein* de Goethe y *Lorelei* de Heine).¹⁸

La forma musical del Lied, que a través del tiempo ha tendido a adaptarse más y más al poema, se da principalmente dentro de los siguientes moldes:

- 1) **Lied estrófico**, en el cual la música de la primera estrofa sirve para todas las demás (como *Heidenröslein*, de Schubert);
- 2) **Lied totalmente compuesto** (*durchkomponiert*), en el que cada parte del texto tiene su propia música, sin que esto excluya repeticiones musicales (como *Das Veilchen* de Mozart o *Erlkönig* [El rey de los alisos] de Schubert), y
- 3) **Lied estrófico variado** (o de forma mixta), que mantiene un mismo tema musical, pero introduce cambios de mayor o menor importancia en la melodía vocal o en la parte de piano (como *Gute Nacht [Winterreise]*, de Schubert).¹⁹

B. EL LIED CLÁSICO

El Lied con acompañamiento de piano comienza en la segunda mitad del setecientos, cuando en el teclado se sustituye el bajo continuo por un acompañamiento obligado –totalmente escrito– que permite esa activa interacción entre voz e instrumento que en el Lied romántico se volverá una mágica alquimia de colores y sonido, más que un mero intercambio de líneas y motivos. En sus inicios sigue modelos del racionalismo francés adoptado en el Berlín de 1750 a 1770 –durante el reinado de Federico II “el Grande” (1740-1786)– por los músicos de la llamada “primera escuela berlinesa del Lied”, concentrados en lograr una máxima unidad entre palabra y sonido mediante una escueta simplicidad armónica y una subordinación de la melodía a la declamación del texto.²⁰

¹⁸ Wolff von Krakau, Eva (1985). *Text zu Ton* [Texto en música]. La Haya: Conservatorio Real. pp. 180-181. (Traducción: Alfredo Mendoza.)

¹⁹ Schilhawsky, P. v. (2004). *Wege zur Liedinterpretation*. (Robert H. Pflanzl, ed.). Viena-Munich: Musikverlag Doblinger, pp. 16-17. (Traducción: Alfredo Mendoza.)

Fischer-Dieskau, D. (1990). *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Madrid: Ediciones Turner. p. 57.

²⁰ Benedetto, *op. cit.*, p. 48.

En el decenio siguiente, con el ejemplo de Herder y la irrupción del *Sturm und Drang*,²¹ la poesía del joven Goethe se vuelve el catalizador de una “segunda escuela berlinesa del Lied”. Animado por el estudio de la canción popular que emprendió junto con Herder, Goethe acercó en su lírica la lengua y la música de forma tal que los elementos más importantes actuaban conjuntamente. En ese momento la inspiración del músico por medio de la poesía fue tan decisiva que no pudo dejar de tener consecuencias en la interpretación. El ritmo de la poesía alemana, a diferencia de la de las lenguas romances, permite medidas simples con versos sencillos de igual número de pies, sin exceso de sílabas átonas. La poesía tiene aquí casi su propia música; el compositor sólo tiene que descubrir las cadencias latentes dentro del lenguaje.²²

Las composiciones de J. F. Reichardt y K. F. Zelter, basadas (como las de la “primera escuela berlinesa”) en la sencillez, la claridad y la adherencia al texto poético, ya no imitan como aquellas las *ariettes* francesas sino siguen los moldes de la canción popular alemana, además de buscar una mayor sutileza dramática.²³

Por otra parte, se desarrolla ampliamente la balada, género poético-musical de carácter épico-lírico que recibe un primer impulso en Inglaterra y encaja perfectamente con el *Sturm und Drang* y con el interés por la poesía y la cultura nórdica. De 1770 en adelante Goethe, Schiller y Bürger escriben numerosas baladas de tono popular y contenido romántico, que ambientan misteriosamente las leyendas nórdicas. El compositor que destaca en la balada es Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1862),²⁴ quien influyó en el joven Schubert. La balada extendería después su influencia al oratorio (*El paraíso y la Peri* de Schumann) y la ópera nacional alemana (con la inclusión de baladas en óperas de Weber y Wagner).²⁵

El Lied de fines del s. XVIII está muy ligado al clasicismo literario alemán. Sin embargo, en Berlín la fuerte presencia de Goethe fue más bien un freno que un estímulo para los músicos. Curiosamente Viena, donde por un lado imperaba el gusto italiano y francés en la música, y por el otro había un gran declive en la poesía, sería el centro cultural en el que el Lied, llegado como producto de importación, habría de elevar su vuelo en el romanticismo. En el ambiente musical vienés, más libre, empírico y despreocupado, los tres clásicos dieron a la música una autonomía de lenguaje que aumentó su potencia expresiva, permitiéndole así equipararse a la poesía y penetrar

²¹ “Tempestad e ímpetu”, movimiento literario pre-romántico de Alemania (1767-1785). https://es.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang (Ver apéndices IV y V.)

²² Fischer-Dieskau, *op. cit.*, p. 50.

²³ Benedetto, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ Johann Rudolf Zumsteeg, amigo de Schiller en Stuttgart, promovió (como director musical de la corte de Suabia) la obra de los compositores alemanes. Entre 1800 y 1805 se publicaron sus *Kleine Lieder und Balladen*, que fueron muy conocidas hasta 1830.

https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Rudolf_Zumsteeg

²⁵ Benedetto, *op. cit.*, pp. 48-49.

en cada uno de sus matices afectivos para alcanzar una verdadera unidad con ella. El piano abandona la función neutral de sostén de la voz para dialogar con ella en íntima simpatía y correspondencia profunda, volviéndose, con un timbre enriquecido, su interlocutor discreto pero insustituible.²⁶

Si bien Haydn y Mozart dedicaron al Lied una atención marginal e intermitente (que no impidió al último crear dos obras maestras: *Das Veilchen* y *Abendempfindung*), Beethoven la cultiva moderada pero constantemente desde 1795 (*Adelaide*) hasta 1816 (*An die ferne Geliebte*). Para entonces ya Schubert había escrito la primera página del último y más esplendoroso capítulo de la historia multiseccular del género (*Gretchen am Spinnrade*, 1814).²⁷

C. EL LIED EN SCHUBERT, SCHUMANN Y BRAHMS (1833-1897)

1. FRANZ SCHUBERT (1797-1898)

Aparentemente para él lo decisivo era en primer lugar la inspiración que surgía de un texto y no su calidad. Así se llega a una consonancia tal vez inconsciente entre el compositor de canciones y sus poetas. Schubert no compuso sin escoger; se sabe que eventualmente devolvió textos. Por otro lado, no le interesaba en absoluto poner música dos veces al mismo texto. Cuántas veces Schubert con sus composiciones supera el nivel del texto, y qué raramente queda por debajo, se ve en numerosos ejemplos. Hay una pregunta que sigue siendo nueva e impenetrablemente interesante: si Schubert quiso siempre, rebasando la composición de las palabras, ir a la profundidad del pensamiento y, por lo tanto, eso no siempre le salió bien, o si él no lo pretendió para nada, porque quizá le interesaba más la interpretación de la palabra que el contenido del Lied. En esto – para hallar una comparación afortunada y típica– Hugo Wolf resultaría el primero. Sin embargo, las canciones de Schubert siguen siendo únicas en su entera belleza y en su alcance psíquico. Si se concuerda con la opinión del que el ideal está en el equilibrio entre el don melódico y el desahogo del sentimiento de la canción, entonces Schubert llega a lo más elevado que el Lied con piano en su conjunto ha logrado crear.

(Paul von Schilhawsky)²⁸

²⁶ Benedetto, *op. cit.*, pp. 49-50.

²⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 50.

²⁸ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 54.

2. ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Desde fines de la Edad Media los distintos países de Europa desarrollaron más y más su propia cultura, con lo cual pronto ya no se puede hablar de épocas estilísticas internacionales, como lo fue ampliamente el gótico, por ejemplo. Cada país había fundado sus propias escuelas, en las que halló expresión artística el carácter específico del paisaje y del pueblo. Al correr de los siglos se conformaron también diferencias temporales de los conceptos estilísticos. Así, en Francia todavía hoy se designa como clásica la era de Molière y Racine –o sea, la mitad del siglo XVII–, que por lo tanto se adelanta al clasicismo alemán cerca de ciento cincuenta años. Por lo contrario, la época de finales del siglo XVIII se considera para Francia como romanticismo –pero entonces Goethe acaba apenas de escribir su *Tasso*. Las grandes ideas ciertamente fueron captadas en toda Europa, pero no al mismo tiempo y muchas veces se manejaron de manera bastante diferente.

Así sucedió también con el romanticismo, que se difundió rápidamente desde Alemania. Pero, mientras que en la mayoría de los países fue entendido como oposición al formalismo del período clásico, los románticos alemanes, en cambio, forzaron la forma para dar cabida a sus efusiones sentimentales. De ese modo el romanticismo fue un terreno ideal para la poesía y la música; es la era de los compositores-poetas.

Robert Schumann pertenece a esta corriente, aunque no haya creado él mismo los textos para su música. Su gran ventaja radicaba en una formación literaria completa y un gusto sensible. Él, a diferencia de Schubert, al escoger textos para sus canciones se fijaba mucho en su calidad literaria. Ya para Schubert la palabra era de tanta importancia que por amor a ella modificaba o incluso abandonaba las formas antiguas. Schumann da un paso más adelante, pues para él el contenido y el valor literarios son decisivos. Aunque ciertamente su inspiración –medida a gran escala– no se iguala a la de Schubert, su exaltado entusiasmo suple eventualmente la auténtica imaginación. Schumann recorre en el Lied caminos semejantes a los de Wagner en la ópera: todos los componentes deben supeditarse, con la misma importancia, a la obra de arte total.

Naturalmente la idea del ciclo de canciones no era nueva; los padrinos musicales de Schumann fueron Beethoven y Schubert. Es evidente que, a la velocidad increíble con la que Schumann creó la mayor parte de sus Lieder, no todo podía salir bien. De ahí que se tenga que elegir con cuidado; sin embargo, veremos también en Schumann que muchas veces puede valer la pena dejar los caminos trillados y estudiar con interés canciones desconocidas.

En la lírica de Schumann se dan todos los matices de una rica gama del sentimiento y la expresión. El sueño romántico de países lejanos y la conciencia patriótica se hallan frente a frente, del mismo modo que las piezas operísticas de gran aliento y la declaración más íntima e incluso la canción de estilo popular. Schumann hallamos todo, todo lo que halaga a un corazón romántico: castillos y palacios, el bosque, las peñas, la aldea, la ciudad y, desde luego, también los eternos problemas humanos, como en el *Frauenliebe* (Amor de mujer) o en el *Dichterliebe* (Amor de poeta). Aunque estos problemas a veces se tratan de manera un tanto anticuada para nuestro modo de pensar, no pierden nada de su

perenne interés, y la música compensa cuando la palabra se va demasiado a lo sentimental.

La máxima especialidad de Schumann era la extensa parte de piano; otra más, los silencios en medio de las frases, que sin embargo pueden sostenerse y compensarse fácilmente. A menudo los silencios ofrecen incluso un encanto especial (*Lotosblume, Allnächtlich im Traume*). Sobre la producción liederística de Schumann se tiende un gran arco constituido por una multiplicidad de detalles preciosos.

(Paul von Schilawsky)²⁹

3. JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

“Tal como era él, así son sus canciones”. En efecto, se pueden reconocer los rasgos personales de Johannes Brahms en sus canciones y documentarlos mediante ejemplos. Ni la muy citada virilidad amarga ni la potencia magistral son los únicos matices; encontramos también humor, juventud exaltada y canciones muy, muy tiernas, que nos revelan la sensibilidad de Brahms como ser humano.

El sonido, el sonido exuberante tiene que haber sido para él de la mayor importancia. Éste se halla en él no sólo en la voz cantada sino también en el acompañamiento pianístico, que es de gran valor. La parte de piano de sus canciones no está teorizando en pequeño sino adaptándose siempre, concreta y viva, a los estados de ánimo momentáneos de la canción. Brahms mismo se expresaba desfavorablemente sobre el “murmurar” [*säuseln*] del piano; él hacía siempre al piano “intervenir en la conversación” y lo dotaba dinámicamente de gran vigor. Por ello, sabiendo que la plenitud sonora del piano era consciente y no casual en el compositor, con Brahms se tiene que ser cuidadoso en la selección de las canciones. Las voces más pequeñas deberían limitarse a las piezas más ligeras y tiernas, si no quieren arriesgarse a ser permanentemente dominadas por el piano. Eso es digno de mención porque realmente es una auténtica característica de los Lieder de Brahms. Ni Schubert ni Schumann o Hugo Wolf son a este respecto tan susceptibles como Brahms.

En la elección de los poetas de sus textos Brahms ocupa un lugar intermedio entre los demás compositores. Prefería los buenos poemas, pero sin dejarse influir por el texto como Schumann o Wolf. Prefería poemas desconocidos y deliberadamente esquivaba textos varias veces puestos en música.

Brahms era un hombre muy contenido, cualidad que a veces le valió el reproche de frialdad de sentimientos. En la realidad, sin embargo, hay suficientes ejemplos que revelan el temperamento del artista. Tampoco trató, de ninguna manera, de esconder su temperamento en la música; sólo lo controló. Este control se hace muy evidente en lo formal. A lo largo de su vida Brahms se ocupó de los problemas de la forma; simplemente no iba con su personalidad el crear música sin restricciones y muchas veces también sin consistencia, como hacían muchos

²⁹ Schilawsky, *op. cit.*, pp. 55-56.

de sus contemporáneos. Quizá también debido a su tenaz estudio de la polifonía, permaneció siempre fiel al principio arquitectónico. Por ello en el Lied se decidió frecuentemente por la forma estrófica, que le parecía la más elevada de todas las formas del Lied. Brahms seguramente reconoció también las debilidades de la forma estrófica estricta, pero le contrariaba sacrificar la estructura y la arquitectura a la idea; no quería perderse, no quería filosofar, y por ello entró en deliberada contradicción con sus contemporáneos.

Con Brahms hallamos en las cerca de doscientas canciones de arte –sin contar los arreglos de canción popular– muchas variantes de la forma estrófica y también piezas de composición integral. Sin embargo, esencialmente permanece siempre un rasgo de carácter que se podría definir mejor como “concentración compositiva”. Es decir, Brahms siempre se lanza sin rodeos al núcleo de un sentimiento y lo aprehende con recursos temáticos. Se distingue también de los “nuevos alemanes” por su énfasis en el contenido de la composición musical o del poema en lugar del énfasis en las palabras de éste; y también se distingue de Schumann, quien ciertamente perseguía el mismo objetivo, pero más a través de la sonoridad que por medios temáticos.

(Paul von Schilawsky)³⁰

Brahms fue un maestro de la canción. A lo largo de cuarenta y tres años (1853-1896) publicó 277 Lieder: 190 para voz solista; 5 para una y dos voces; 2 para canto, viola y piano; 20 para dueto y 60 para cuarteto vocal.³¹ Así como se le considera sucesor de Beethoven y Schubert en las grandes formas (orquesta y música de cámara), o de los compositores renacentistas y barrocos en la música coral, se le ve como continuador de Schubert y Schumann en la música para piano y en el Lied. Además supo sintetizar creativamente la práctica musical de tres siglos en torno a la canción y la danza tradicionales del ámbito alemán.³²

Apasionado de la poesía, Brahms puso música a poemas de grandes escritores, como Goethe, Heine, Eichendorff, Höly, Mörike, Rückert y Storm, pero también a muchos otros de poetas menores, como Daumer (*LiebesLieder*), Candidus, Halm, Groth, Schack y Schenkendorf.³³ Esto le valió fuertes críticas, pero él argumentaba que en estos casos el poema dejaba sitio para una mejora mediante la composición; en cambio, comentaba, “todos los poemas de Goethe parecen tan perfectos en sí mismos que ninguna música puede mejorarlos”. El texto debía prestarse de por sí a

³⁰ Schilawsky, *op. cit.*, pp. 84-85. (Traducción: Alfredo Mendoza)

³¹ Georges S. Bozarth, G. S. y Frish, Walter. *Johannes Brahms: Lieder and solo vocal ensembles*. Oxford Music online.

³² *Johannes Brahms (1833-1897): Cartas (1853-1897)*. Barcelona: Nortedur, 2010. Orrey et al., “Lied” en Oxford Music Online.

³³ Para datos sobre los poetas relacionados con los Lieder de Brahms, véanse los apéndices D-F.

a ser puesto en música y tenía que impresionar al compositor, pero no con tal fuerza que le restara independencia al crear su obra.³⁴

D. ANÁLISIS DE LOS LIEDER DEL PROGRAMA³⁵

1. *Immer leiser wird mein Schlummer*, Op. 105 No. 2 (1886)³⁶
(Cada vez más tenue se hace mi sueño)
Hermann von Lingg.

*Immer leiser wird mein Schlummer,
nur wie Schleier liegt mein Kummer,
zitternd über mir.
Oft im Traume hör' ich dich
rufen drauß vor meiner Tür,
niemand wacht und öffnet dir,
ich erwach' und weine bitterlich.*

Cada vez más tenue se hace mi sueño;
sólo como un velo se tiende mi pena
temblando sobre mí.
A menudo te oigo en sueños
llamar afuera ante mi puerta;
nadie vela para abrirte;
yo despierto y lloro amargamente.

*Ja, ich werde sterben müssen,
eine Andre wirst du küssen,
wenn ich bleich und kalt.
Eh' die Maienlüfte wehen,
eh' die Drossel singt im Wald:
willst du mich noch einmal sehen,
komm, o komme bald!*

Sí, yo tendré que morir;
tú besarás a otra
cuando yo esté pálida y fría.
Antes de que soplen las brisas de mayo,
antes de que cante el tordo en el bosque:
si quieres verme todavía una vez,
¡ven, oh, ven pronto!³⁷

Hasta en esta pieza el compositor mantuvo la forma estrófica (por supuesto, variada). El texto, original pero también sentimental, fue interpretado por Brahms de manera por completo trascendente, pues con la música se expresan aún más palabras como el último llamado nostálgico y la expiración de la muchacha enferma.

La mano izquierda de la parte de piano es delicadamente liviana. Brahms, con notable coherencia, ha mantenido en todo el Lied este carácter mediante los silencios en el primer tiempo, y presenta centros de gravedad sólo ahí donde se trata del despertar del sueño febril y el reencuentro con el amado.

³⁴ Orrey et al., *op. cit.*

³⁵ Salvo indicación contraria, las fechas de composición se han tomado del manual *Texte deutscher Lieder* de Dietrich Fischer-Dieskau (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7ª ed., 1986).

³⁶ Esta partitura y las demás del programa están disponibles en los anexos.

³⁷ Traducción de Alfredo Mendoza.

La mano derecha primero cobija suavemente las palabras de la enferma y luego trata de dejarla seguir hablando sola en “oft im Traume”; enseguida describe a través de las síncopas la temblorosa agitación de “niemand wacht”.

La gradación del final es de una fuerza especial; el cambio de menor a mayor no tiene nada de triunfal; es la representación de una fuerte desesperación. Aquí el mayor cobra por una vez su significado original de “duro”, en contraste con el menor (“suave”)³⁸

La construcción del Lied pone en claro tan bien su interpretación, que casi no hay nada más que decir sobre la ejecución. Pero se debería pensar siempre en el carácter flotante de esta música y acentuar correctamente, sobre todo al comienzo de la segunda estrofa.

(Paul von Schilhawsky)³⁹

FORMA	Lied estrófico variado, con forma binaria: A-A ¹ .
-------	---

PARTE	A cc. 0-24		A ¹ 24-53	
PERÍODO	a cc. 0-9	b 9-24	a ¹ 24-36	b ¹ 36-53

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN	TESITURA
<i>Langsam und leise</i> ⁴⁰	4/4	f-F	Re ₅ -La ₆	Media

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Parte A		
Período a (cc. 0-9)	<p>El lúgubre inicio, en la que la fórmula rítmica del bajo va a contratiempo con la voz superior, anuncia ya la muerte.</p> <p>La mano derecha del piano, en una especie de lamento, va doblando la melodía vocal, con el agregado de una 2ª voz a la 6ª inferior (a veces a la 3ª).</p> <p>El bajo, que primero desciende arpegiando lentamente el acorde de la tónica, para luego realizar un gradual ascenso por grados conjuntos hasta la dominante, genera (con el ritmo de octavo y cuarto) una 3ª voz que realiza saltos ascendentes (8ª, 5ª, 6ª, 7ª, 3ª) y que bien podría entenderse como el fuerte latido del corazón de la protagonista en medio del silencio.</p> <p>La austeridad del acompañamiento, con un predominio de los acordes abiertos, da una sensación de vacío que expresa mucho</p>	f

³⁸ Los términos alemanes *dur* (mayor) y *moll* se remontan al sistema hexacordal empleado por Guido d'Arezzo. Entre el *hexacordium durum* (G-E) y el *hexacordium molle* (F-D) la diferencia de notas consistía en que el primero empleaba el B, pero en el segundo, como éste resultaría “duro”, se introdujo en su lugar el B *molle* (suave), medio tono abajo (B_b). (Nota del traductor.)

³⁹ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰ “Espacio y quedo”.

	cansancio físico y moral. A partir del compás 4, el uso de apoyaturas largas, el discreto cromatismo y las inflexiones armónicas hacia el relativo mayor (Ab) y hacia el V grado (c), dan una cierta sensación de vaguedad, como si la mujer moribunda no estuviera en la tierra ni en el “cielo”.	
Período b (9–24)	En el piano se inicia desde el grave un arpeggio (como un murmullo o una ráfaga, o bien, como la reanimación de la mujer al imaginar que llega su amado). En una voz interna se mantiene la fórmula rítmica predominante en la voz (cuarto con punto y octavo).	f–Ab
	En el c. 15 cambia el tejido musical, introduciendo acordes sincopados, como latidos cardíacos.	Gb–Fb
	La línea melódica de la voz llega a un punto climático con el texto “ich erwach und weine bitterlich” (me despierto y lloro amargamente). Al repetir “weine bitterlich” se va desvaneciendo poco a poco.	ab–f

Parte A ¹		
Período a ¹ (24–36)	La frase inicial de la obra, ligeramente variada en la mano izquierda, sirve de breve interludio pianístico. La voz se reincorpora a partir de la 2ª frase. Se inserta, en progresión descendente, una variante de esa frase. El canto es ahora un suave lamento, ya que la hora de morir se acerca.	f–Ab f–Gb–f
	Período b ¹ (36–53)	La textura se mantiene como en el sitio análogo de la primera parte; la única variación es que se va creciendo. En la línea vocal los silencios crean tensión: la mujer, cansada y moribunda, y da todo de sí unos segundos antes de morir.
	La línea melódica vocal culmina en el primer “ <i>komm, o komme bald!</i> ” (c. 46), para después decaer poco a poco repitiendo esas últimas palabras. En el piano disminuye la actividad rítmica del bajo en los últimos seis compases, con notas largas que sugieren la debilidad y el desvanecimiento lento de la muchacha. Tras un gradual descenso melódico, se termina en un acorde de F (tonalidad homónima de la inicial), como representando la muerte.	D–F

Dada la importancia que tienen en este Lied el *legato* y los matices dinámicos, se debe apoyar correctamente para sostener las frases. Por otra parte, la expresión de la obra demanda en la voz matices especiales del timbre para dar vida a las diversas emociones representadas.

2. *Von ewiger Liebe*, Op. 43 No. 1 (1864)
(Sobre el amor eterno)
August Heinrich Hoffmann von Fallersleben⁴¹
(atribuido por Brahms a Joseph Wenzig)

<i>Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!</i>	¡Oscuro, qué oscuro en el bosque y en el campo!
<i>Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.</i>	Ya es de noche, ahora está en silencio el mundo.
<i>Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch, ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.</i>	En ningún lado queda luz y en ningún lado queda humo, sí, y la alondra ya está en silencio también.
<i>Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus, gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,</i>	Sale de la aldea el muchacho, escolta a la novia a casa,
<i>führt sie am Weidengebüsche vorbei, redet so viel und so mancherlei:</i>	la lleva por el sauzal, habla muchísimo y de muy distintas cosas:
<i>"Leidest du Schmach und betrübest du dich, leidest du Schmach von andern um mich,</i>	"Si sientes vergüenza y te preocupas, si sufres afrentas de otros por mi causa,
<i>werde die Liebe getrennt so geschwind, schnell, wie wir früher vereinigt sind.</i>	que se rompa cuanto antes el amor, tan rápido como antes nos unimos.
<i>Scheide mit Regen und scheide mit Wind, schnell wie wir früher vereinigt sind."</i>	Dime adiós con lluvia y dime adiós con viento, tan rápido como antes nos unimos."
<i>Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht: "Unsere Liebe sie trennet sich nicht!</i>	Habla la muchacha, la muchacha habla: "¡Nuestro amor no se romperá!
<i>Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr, unsere Liebe ist fester noch mehr.</i>	Aunque sean muy firmes el acero y el hierro, nuestro amor es más firme todavía.
<i>Eisen und Stahl, man schmiedet sie um, unsere Liebe, wer wandelt sie um?</i>	Al hierro y al acero los forjan; a nuestro amor, ¿quién lo hará cambiar?
<i>Eisen und Stahl, sie können zergehn, unsere Liebe muß ewig bestehn!"</i>	El hierro y el acero pueden fundirse, ¡nuestro amor tiene que durar eternamente!" ⁴²

⁴¹ Sobre la traducción libre de Leopold Haupt de una canción folklórica en vendo. Ver apéndice G.
<http://classicmusica.blogspot.mx/2013/02/brahms-von-ewiger-liebe.html>

La canción representa una escena rural. En primer lugar se describe con el máximo énfasis la situación externa. Esto no ha de cantarse con demasiado interés subjetivo, pues el Lied es extenso y exige una firme gradación de la intensidad del trazo. Luego entran los dos jóvenes. El muchacho propone la separación final, primero titubeando y luego atropelladamente, como si quisiera llevársela cuanto antes tras de sí.

Después de un corto y magistral interludio, que une el mundo exterior con el interior, sigue la “eterna” melodía de la muchacha sobre el amor eterno. Esta melodía fue originalmente una canción nupcial para soprano y coro femenino. Así que sigue habiendo una conexión más profunda entre la idea musical original y las ideas de esta representación. Con la mayor insistencia, el sonido siempre repetido en la voz superior del piano, por encima de la tierna voz inferior, describe la permanencia del sentimiento.

Se recomienda no dar todavía a las palabras “spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht” el mismo color que a la declaración de la muchacha en la siguiente línea. Tampoco hay que pasar por alto la fuerza impulsora del *un poco animato*, que junto con el *crescendo* lleva a los clímax melódicos. Sin embargo, me parece que la culminación vocal es más expresiva si se coloca sobre el último “ewig”; además, no es muy favorable la “u” en el sonido alto.

(Paul von Schilhawsky)⁴³

FORMA	Lied totalmente compuesto ⁴⁴ , con forma ternaria: A-A ¹ /B/C-C ¹ .
-------	--

PARTE	A cc. 1-21				A ¹ 21-41			
PERÍODO	Intro- ducción cc. 1-4	a cc. 5-12	Puente cisural 12-13	b 14-21	Interludio 21-24	a ¹ 25-32	Puente cisural 32-33	b ¹ 34-41

B 41-78				
Interludio 41-44	c 45-52	c ¹ 53-60	c ² 61-68	Interludio 68-78

C 79-98			C ¹ 99-121		
d 79-86	e 87-94	Interludio 94-98	d ¹ 99-106	e ¹ 107-117	Postludio 117-121

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN	TESITURA
<i>Mässig (Moderato)</i>	3/4	c# / Db	Si ₄ – Lab ₆	Media

⁴² Traducción de Alfredo Mendoza.

⁴³ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴ *Durchkomponiert.*

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
1ª SECCIÓN		
Partes A–A ¹ (cc. 1–21 y 21–41)	<p>El poema es narrativo e incluye a tres personas: el narrador, el muchacho y la muchacha.</p> <p>Con la introducción en modo menor, matiz <i>piano</i> y registro grave se crea una atmósfera nocturna tranquila y silenciosa. El juego rítmico (un bajo en ritmo tético y una voz superior en contratiempo) plasma los pasos de la pareja de novios.</p> <p>Enseguida el narrador describe el ambiente y la situación en que tendrá lugar el diálogo entre los enamorados.</p>	<p>c#-e</p> <p>e-g#-c#</p> <p>c#-e</p> <p>e-g#-c#</p>
2ª SECCIÓN		
Parte B (45–78)	<p>En la intervención del muchacho (“Leidest du Schmach und betrübtest du dich..”) hay un cambio en la textura musical: en la m. d. del piano aparece un insistente motivo en tresillos, mientras la m. i. mantiene la regularidad métrica apoyando la melodía vocal. Los tresillos provocan una sensación de apresuramiento y alteración anímica, que se refuerza en la m. i. con el reiterado motivo de cuarto con punto y octavo.</p> <p>Para cerrar el discurso del muchacho, un amplio interludio (cc. 68-78) lleva a un tenso clímax los motivos de la sección, para luego ir decayendo en línea melódica, dinámica y agógica.</p>	<p>c# - g#</p> <p>c# - g#</p> <p>c#</p>
3ª SECCIÓN		
Parte C (79–98)	<p>El acorde del V grado de c# resuelve sorpresivamente a un modo mayor (C#, enarmonizado como D_b). Conservando el tresillo en la nueva figura de acompañamiento (con su 6/8 en <i>tempo</i> lento y <i>pianissimo</i>), el narrador introduce a la muchacha.</p> <p>Ella, con una gran paz y seguridad, afirma: “Unsere Liebe, sie trennet sich nicht!” (“¡Nuestro amor no se romperá!”). En una primera exaltación, su canto asciende hasta el Sol₆ de la última frase, pero baja luego tranquilamente para una pausa.</p> <p>El piano llena el reposo vocal con un nuevo interludio de cinco compases, construido con una variación de la figura de acompañamiento; en él la voz superior de la m.d. primero glosa el motivo descendente del cierre del canto y luego se mantiene estática sobre la nota de la dominante (Lab). Mientras el bajo mantiene también un pedal en Lab, las voces intermedias crean una momentánea oscilación armónica entre los acordes del V de D_b y el VII disminuido de E_b.</p>	<p>D_b</p> <p>D_b–G_b</p> <p>G_b–A_b D_b–A_b</p> <p>D_b</p>
Parte C ¹ (99–121)	<p>Para los dos últimos dísticos del poema, la parte C¹ varía y amplía la frase final alcanzando la nota más alta (Lab₆) y luego el punto climático del Lied (Sol₆), sobre la palabra “ewig” (“Unsere Liebe muß ewig, ewig bestehn!”: nuestro amor tiene que durar eterna, eternamente!). El piano, que desde el c. 113 venía doblando la melodía vocal pero en 3/4, vuelve al 6/8</p>	<p>D_b–G_b</p> <p>G_b–A_b–D_b</p>

	dando un efecto de amplitud y desahogo, antes de ir al postludio con los mismos elementos hasta concluir nuevamente en calma.	
--	---	--

Al inicio de las partes C (cc. 79-85) y C¹ (99-105) aparece, como nota pedal en la m.d., un Lab que se halla también al final de la parte C (91-98, m.i; 96-98, m.d.). Lab₆ es la nota cumbre de la melodía vocal (113) y (como Sol#) del motivo de la m.d. en la parte B (cc. 45-48 y 53-56). Quizá hay aquí una imagen del “amor eterno” entre los dos jóvenes, que se vuelven uno solo, como esos sonidos enarmónicos que sólo difieren en nombre. Al final del Lied el piano toca en 3/4 (como al comienzo del Lied, al hablar del novio), ahora superpuesto en hemiola al 6/8 de la voz de la joven.

3. *Meine Liebe ist grün*, Op. 63 No. 5 (1873)
(Mi amor es verde)
Felix Schumann

*Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch,
und mein Lieb ist schön wie die Sonne,
die glänzt wohl herab auf den Fliederbusch
und füllt ihn mit Duft und mit Wonne.*

Mi amor es verde como el arbusto de
lilas,
y mi amor es bello como el sol
que brilla sobre el lilo
y lo llena de aromas y delicias.

*Meine Seele hat Schwingen der Nachtigall,
und wiegt sich in blühendem Flieder,
und jauchzet und singet vom Duft berauscht
viel liebestrunkene Lieder.*

Mi amor tiene alas de ruiseñor,
y se mece en el floreciente lilo,
y grita de júbilo y canta, embriagado de
aromas,
muchas canciones ebrias de amor.⁴⁵

El Op. 63 incluye dos poemas de Félix Schumann, hijo del compositor. Uno de los Lieder más populares de Brahms es *Junge Lieder I* “Meine Liebe ist grün”. La composición está organizada estrictamente en dos partes, y las estrofas difieren musicalmente entre sí. Es tan conocido el Lied que para su comprensión no hay nada que decir, salvo recordar que hay sitios en *piano*, pues a menudo se pasan por alto.

(Paul von Schilhawsky)⁴⁶

⁴⁵ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁴⁶ Schilhawsky, *op. cit.*, pp. 102-103.

FORMA	Lied estrófico variado con forma binaria: A-A ¹ .
-------	--

PARTE	A (cc. 1-20)			A ¹ (21-41)		
PERÍODO	a (cc. 1-8)	b (8-16)	Interludio (16-20)	a ¹ (21-28)	b ¹ (28-36)	Postludio (36-41)

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN	TESITURA
<i>Lebhaft (Animato)</i>	4/4	F#	Mi# ₅ -La ₆	Aguda

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Parte A (cc. 1-20)	La parte pianística, en continua agitación, con su movilidad armónica, con los acordes rotos en la m.i. y con las síncopas en la m.d., está describiendo la oscilación de la rama del lilo, en concordancia con la “embriaguez” del enamoramiento que expresa el poema. Éste cobra vida en el canto mediante la predominante dirección ascendente de las frases, que se encadenan para llevarlo progresivamente hasta el clímax melódico.	F# E-F#-C# F#-A-F#
	El interludio (cc. 16-20), en el que el alma parece desbordarse totalmente de alegría, termina con el bajo ascendiendo por grados conjuntos contra una voz intermedia que desciende cromáticamente hasta llegar, en la <i>fermata</i> , a un retardo que luego resuelve al acorde de tónica; éste, a su vez, prepara (en <i>piano con crescendo</i>) la repetición estrófica.	B-F#
Parte A ¹ (21-41)	El texto, exaltado ahora con las palabras “liebestrunkene Lieder” (canciones ebrias de amor) recibe el mismo tratamiento que en la parte A. El postludio es enteramente igual al interludio, salvo la adición del acorde final de la tónica, en <i>piano</i> , que parece remitir, después de tanta exaltación, a la naturaleza íntima del sentimiento amoroso.	(Como en la parte A)

Muchas veces se interpreta este Lied demasiado rápido; aunque el tempo es *animato*, debe procurarse no violentarlo. Además, en cada frase hay que conducir adecuadamente la melodía, de acuerdo con el progresivo ascenso de la línea.

4. *Die Mainacht*, Op. 43 No. 2 (1864)⁴⁷
(La noche de mayo)
Ludwig Heinrich Christoph Hölty.

*Wenn der silberne Mond durch die
Gesträuche blinkt,
und sein schlummerndes Licht über den
Rasen streut,
und die Nachtigall flötet,
wandl' ich traurig von Busch zu Busch.*

Mientras la plateada luna brilla entre los
arbustos
y esparce sobre el césped su pálida luz,
y el ruiseñor canta,
yo camino triste de arbusto en arbusto.

*Überhüllet von Laub girret ein Taubenpaar
sein Entzücken mir vor; aber ich wende
mich,
suche dunklere Schatten,
und die einsame Träne rinnt.*

Cubierta por el follaje, una pareja de
palomas zurea
ante mí su arrobamiento; pero yo me
vuelvo,
busco sombras más oscuras,
y la solitaria lágrima corre.

*Wann, o lächelndes Bild, welches wie
Morgenrot
durch die Seele mir strahlt, find' ich auf
Erden dich?
Und die einsame Träne
bebt mir heißer die Wang' herab!*

¿Cuándo, oh imagen sonriente que como
crepúsculo matinal
brilla a través de mi alma, te encontraré
sobre la tierra?
¡Y la solitaria lágrima
tiembla más ardiente al bajar por mi
mejilla!⁴⁸

Die Mainacht, sobre un poema de Hölty, es una de las más destacadas descripciones naturalistas de Brahms. El texto no tiene ningún argumento claramente comprensible, en el sentido del desarrollo de una acción, pero el sentimiento de un sensible corazón juvenil, puesto en relación con un aspecto preciso de la naturaleza, posee mucha poesía y pide directamente expresión musical. Ya las figuras de acompañamiento de los dos compases iniciales contienen, algo escondido, el núcleo temático de la melodía subsiguiente.

La sección “überhüllet vom Laub” ofrece igualmente el mismo tema, pero tan distinto en matiz y acompañamiento que es sólo “ópticamente” perceptible. Puede mencionarse, como detalle de su primorosa elaboración, el pequeño pasaje en “wende mich”, que es imitado enseguida en el piano.

La idea más grandiosa, y generalmente temida por los cantantes, suena sobre las palabras “und die einsame Träne”. Una respiración entre “und” y “die” es la única ayuda aceptable en el texto. Naturalmente sigue siendo ideal la ejecución del pasaje de una sola respiración. Pero nadie tiene obligación de cantar este Lied; es mucho mejor escoger otro que darse aquí por satisfecho con soluciones a

⁴⁷ Poggi, A. y Vallora, E. (1999). *Brahms: repertorio completo* (Trad.: A. Resines y H. Bevia). Madrid: Ediciones Cátedra, p. 183.

⁴⁸ Traducción de Alfredo Mendoza.

medias. El pasaje paralelo “und die einsame Träne bebt” pide incluso un *crescendo* al final de la línea.

Muy propia de Brahms es también la composición en “wamm, o lächelndes Bild”. Aquí se aplica de nuevo el principio, ya conocido en muchas formas, de describir la agitación juntando octavos con tresillos. Para la interpretación se debe poner atención en esto y diferenciarla en expresión de los pasajes musicalmente análogos del principio.

(Paul von Schilhawsky) ⁴⁹

FORMA	Lied estrófico variado con forma ternaria A–A ¹ –A ² .
-------	--

PARTE	A (cc. 1-13)		A ¹ (13-32)			A ² (33-51)	
PERÍODO	Intro- ducción (cc. 1-2)	a (3-13)	Interludio (13-14)	a ¹ (15-31)	Puente cisural (31-32)	a ² (33-48)	Postludio (48-51)

TEMPO Y CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN	TESITURA
<i>Sehr langsam und ausdrucksvoll (Largo ed espressivo)</i>	4/4	G	Re ₅ –Lab ₆	Media

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Parte A (cc. 1-13)	<p>El Lied hace patente, una y otra vez, el doloroso contraste entre el grato ambiente natural de la noche primaveral y el estado emocional sombrío de quien habla: una persona solitaria, desesperada por encontrar el amor.</p> <p>El registro central, la sobriedad y la calma del acompañamiento encajan con la idea poética de la noche. La figura pianística sugiere ya en los cc. 1-2 el paso lento del personaje en medio del paisaje iluminado por la luna.</p> <p>Tras la semicadencia en el c. 8, la melodía se suaviza al introducir, con las palabras “die Nachtigall flötet” (el ruiseñor canta), un Mi_b y un Fa, armonizados en la tonalidad de Bb, para luego pasar a la de g con el texto “wandl’ ich traurig...” Con ello se marca la diferencia entre la hermosura del paisaje nocturno y la tristeza del sujeto.</p>	G Bb g
-----------------------	---	--

Parte A ¹ (13–32)	<p>El tema inicial, expuesto en la tonalidad de Eb (vecina de la anterior, pero muy lejana de la original), adquiere una nueva textura, con acordes repetidos en la m.i. y con un corto motivo melódico en la m.d. (recreación del reclamo de los palomos).</p> <p>El sujeto poético se distancia del entorno al decir “ich wende</p>	Eb C
---------------------------------	--	---

⁴⁹ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 96.

	<p>mich” (yo me vuelvo) con un abrupto descenso de 7ª dism. sobre el VII grado de C y luego con un regreso a g en “dunklere Schatten” (sombras más oscuras).</p> <p>La parte concluye en la tonalidad mayor original (G) con la larga frase “und die einsame Träne rinnt” (“y la solitaria lágrima corre”), que primero asciende hasta un prolongado Sol₆ y luego baja lentamente en una descripción musical del caer de la lágrima.</p> <p>Tras terminar la voz la palabra “rinnt”, la tristeza nuevamente se subraya en la m.i. del piano con el deslizamiento cromático de la 3ª mayor a la 3ª menor y después con un retardo (V4-3).</p>	<p>g</p> <p>G</p>
<p>Parte A² (33–51)</p>	<p>Al repetirse el tema en la tonalidad inicial, el anhelo insatisfecho de felicidad, expresado en la pregunta “Wann, o lächelndes Bild... find’ dich auf Erden dich?” (“¿Cuándo, oh, imagen sonriente... te encontraré sobre la tierra?”) se señala con la tensión que crea la adición de tresillos en la m.d.</p> <p>El núcleo de esta parte es la frase final del texto:</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Und die einsame Träne Bebt mir heißer die Wang’ herab!</i></p> <p style="padding-left: 40px;">(¡Y la solitaria lágrima tiembla más ardiente al bajar por mi mejilla!)</p> <p>Su amplia melodía había surgido ya en la parte A¹ como desarrollo del inciso “und die Nachtigall flötet” (parte A, cc. 9-10). Ahora se amplía agregando primero una variación (“mir heißer, heißer...”), con la cual se alcanza el punto climático sobre el acorde napolitano (Lab), y terminando luego con un desarrollo de la conclusión de la parte A (11-13), en este caso sobre las palabras “die Wang herab!” y en modo mayor. Al final la melodía vocal parece detenerse en el silencio de octavo antes de caer finalmente (como la lágrima) en la palabra “herab”.</p> <p>El postludio elabora la figura pianística inicial sobre una largo pedal en Sol, manteniendo la tensión con el acorde de la dominante del IV grado (G₇) y llevando el motivo hacia el registro agudo con <i>dim.</i> y <i>rit.</i>, como si la persona que hablaba se alejara y desapareciera poco a poco en la penumbra.</p>	<p>G</p> <p>C</p> <p>Ab</p> <p>G</p> <p>C</p> <p>G</p>

5. *Liebestreu*, Op. 3 No. 1 (1852/53)
(Fidelidad en el amor)
Robert Reinick

»O versenk', o versenk' dein Leid, mein
Kind,
in die See, in die tiefe See!«
Ein Stein wohl bleibt auf des Meeres
Grund,
mein Leid kommt stets in die Höh'.

“¡Oh, hunde, hunde tu dolor, hija mía,
en el mar, en el profundo mar!”
Una piedra tal vez se queda en el fondo
del mar;
mi dolor sube siempre a la superficie.

»Und die Lieb', die du im Herzen trägst,
brich sie ab, brich sie ab, mein Kind!«
Ob die Blum' auch stirbt, wenn man sie
bricht,
treue Lieb' nicht so geschwind.

»Und die Treu', und die Treu', 's war
nur ein Wort,
in den Wind damit hinaus.«
O Mutter, und splittert der Fels auch im
Wind,
meine Treue, die hält ihn aus.

“Y el amor que llevas en el corazón,
¡quíbralo, quíbralo, hija mía!”
Si bien la flor muere cuando la arrancan,
el amor fiel no muere tan pronto.

“Y la fidelidad, la fidelidad fue sólo una
palabra,
¡arrójala al viento!”
¡Oh, madre, aunque el viento parta la
peña,
mi fidelidad lo resistirá!⁵⁰

La primera canción de Brahms, *Liebestreu*, sobre un texto de Robert Reinick, cobró fama. Ya el primer compás presenta dos marcas típicas de Brahms: la combinación de tresillos y octavos y el estilo de contrapunto imitativo. Los dos octavos del inicio de la melodía se anticipan en la mano izquierda de la parte de piano, de modo que el cuarto siguiente coincide ya con el primer octavo de la línea de canto. Este rasgo se mantiene en las tres estrofas, y caracteriza los pensamientos de la preocupada madre.

En las respuestas de la hija sigue estando la mezcla de tresillos y octavos, pero la línea melódica es acompañada por el piano al unísono. Es muy bella y conmovedora la conducción, siempre muy breve, desde las “alturas” (una vez se pone incluso la palabra “Höh”) hasta las serias amonestaciones de la madre. Estos acordes descendentes, que ninguna vez modulan, recuerdan la técnica de composición de Beethoven. Finalmente, con “o Mutter, und splittert der Fels”, las características de la voz de la madre son tomadas por la hija; la hija interrumpe a la madre y con su confianza idealista en la fidelidad amorosa domina el final del Lied.

La ejecución es difícil: representar a dos personas, dos voces, sin volverse teatral. Los G_b (Sol_b) de la madre tienen que sonar muy diferente de los G_b de la hija. La hija, salvo en su última entrada, debe mantenerse en *legato*; la madre, en *portato*. La gradación que atraviesa todo el Lied debe calcularse exactamente; en todos los casos parte del piano. Los últimos seis compases no deben perder por el *diminuendo* el carácter de firmeza, y es recomendable cantar el primer “die hält” todavía medianamente fuerte.

(Paul von Schilhawsky)⁵¹

FORMA	Lied estrófico variado con forma ternaria: A-A ¹ -A ² .
-------	---

PARTE	A (cc. 1-11)		A ¹ (11-21)		A ² (21-35)	
PERÍODO	a (1-10)	Puente cisural (10-11)	a ¹ (11-20)	Puente cisural (20-21)	a ² (21-33)	Postludio (33-35)

⁵⁰ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁵¹ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 85.

<i>Tempo</i> y/o carácter	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Sehr langsam</i> ⁵²	4/4	eb	Mib ₅ –Lab ₆	Media

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Parte A		
Frase α (cc. 1-5)	La melodía de la madre, con su repetición de palabras y motivos melódicos, además de su ejecución en <i>portato</i> , suena imperativa y apremiante. Aunque el inicio es <i>pianissimo</i> , la atmósfera es tétrica. La tesitura grave del piano, el modo menor, la disonancia, la inversión del acorde, el ritmo en dos contra tres y la alternancia del bajo con el canto crean ansiedad y agitación.	eb
Frase β (5-10)	El motivo de tresillos sube al agudo, como surgiendo de lo hondo del mar hasta la superficie, para dar transparencia al parlamento de la hija, que está en el modo relativo mayor y lleva la indicación <i>träumerisch</i> (soñador). Debe cantarse ligado, como se marca en la m.i. (que lo va doblando al principio, antes de que lo haga la m.d. en 9-10). Las inflexiones cromáticas (8-9) corresponden a la tensión psicológica del texto “mein Leid kommt stets in die Höh” (mi dolor sube siempre a la superficie).	Gb Cb
Parte A ¹ (11-21)	Se repite casi idénticamente la primera parte, aunque la línea de la madre ya no está en <i>pp</i> sino en <i>p</i> , además de <i>poco più mosso</i> . La muchacha una vez más (<i>Tempo I</i> , 15-20) responde tranquila y quedamente a la madre.	eb Gb Cb
Parte A ² (21-35)	Con tres nuevas indicaciones (<i>ancora più mosso</i> , <i>agitato</i> y <i>più f</i>) se conduce el diálogo a su culminación. Después de que la madre profiere sus más duras palabras, la hija, como si despertara de un sueño, reacciona con fuerza adoptando primero el tema y estilo de canto de la madre, pero en modo mayor. Luego, tras la resuelta contestación, reitera la idea, pero ahora canta, con aliento entrecortado, una melodía que se dirige hacia abajo y va muriendo (<i>rit. e dim.</i>), como si ella vislumbrara la incertidumbre del futuro, o bien, se resignara a no ser correspondida. Tras un breve paso por la tonalidad de Gb termina en el eb inicial. Al final del Lied parece imponerse el escepticismo de la madre cuando en los últimos tres compases reaparece en los graves su motivo melódico, que (transformado) se había mantenido ahí durante toda esta parte.	eb Eb Gb eb

⁵² “Muy lento”.

6. *Auf dem Kirchhofe*, Op. 105 No. 4 (1886)
 (En el camposanto)
 (Detlev von Liliencron)⁵³

*Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt,
 ich war an manch' vergeßnem Grab
 gewesen,
 verwittert Stein und Kreuz, die Kränze alt,
 die Namen überwachsen, kaum zu lesen.*

El día transcurría lluvioso y tempestuoso,
 yo había estado ante varias tumbas
 olvidadas,
 sus lápidas y cruces desgastadas,
 marchitas las coronas,
 los nombres cubiertos, apenas legibles.

*Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer,
 auf allen Gräbern fror das Wort: Gewesen.*

El día transcurría tempestuoso y lluvioso,
 en todas las tumbas estaba congelada la
 palabra: "Pasado".

*Wie Sturmestot die Särge schlummerten,
 auf allen Gräbern taute still: Genesen.*

Como muertos por la tempestad los
 ataúdes dormitaban,
 sobre todas las tumbas caía
 silenciosamente como rocío:
 "Curado".⁵⁴

También aquí, de manera original, se han dejado los temas usuales. Brahms describe la tormenta y la lluvia y las viejas tumbas abandonadas, para luego, con la palabra "gewesen", estallar en un estremecimiento sincero, no teatral. La conclusión, a partir de "wie Sturmestot die Gräber schlummerten", muestra ya claramente la proximidad temporal con los "Vier ernsten Gesänge".⁵⁵

La música expresa el hilo del pensamiento: de la muerte a la paz, de la paz al sueño, del sueño a la curación. También en este Lied se empleó la forma estrófica variada y aquí también la música lo dice todo acerca de la interpretación.

(Paul von Schilhawsky)⁵⁶

FORMA	Lied totalmente compuesto, con forma ternaria: A-A ¹ -B.
-------	---

PARTE	A (cc. 0-15)			A ¹ (15-26)		B (26-36)	
PERÍODO	Intro- ducción (0-4)	a (4-14)	Puente cisural (14-15)	Inter- ludio (15-19)	a ¹ (19-26)	b (26-33)	Postludio (33-36)

⁵³ De *Adjutantenritte* [Cabalgatas del oficial adjunto].
https://es.wikipedia.org/wiki/Detlev_von_Liliencron

⁵⁴ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁵⁵ *Cuatro canciones serias*, Op. 121 (1896).

⁵⁶ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 116.

<i>Tempo</i> y/o carácter	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
Andante moderado (<i>Massig</i>)	3/4 y 4/4	e-E	Re# ₅ -Sol ₆	Media

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Parte A (cc. 0-15)	Ya desde la introducción, la tormenta se representa mediante un vertiginoso arpegio ascendente que remata en un acorde. Luego entra la voz, también agitadamente. Haciendo un contraste, en los cc. 7-9 el movimiento de la m.i. en cuartos (combinado con contratiempos en la m.d.) sugiere los calmados pasos del protagonista en el cementerio. A partir del c. 9 una nueva figura pianística contribuye a crear el sentimiento de desolación entre las lápidas desgastadas y las coronas marchitas.	e b e
-----------------------	---	-----------------

Parte A ¹ (15-26)	Al repetirse parcialmente la primera parte musical (coincidiendo con la repetición del primer verso en el comienzo de la segunda estrofa del texto), la frase se varía ahora para terminar con un amplio giro melódico en la palabra “Gewesen” (pasado).	e
---------------------------------	--	---

Parte B (26-36)	Modulando sorpresivamente al homónimo mayor, un nuevo canto (a la manera de coral luterano) se levanta suavemente en <i>pp legato</i> para concluir con toda calma en la palabra “Genesen” (curado). Como un suspiro liberador, ésta debe cantarse con una discreta <i>mesa di voce</i> para corresponder a lo indicado en la parte de piano (c. 32). La idea del reposo eterno queda patente en el postludio mediante la insistencia en el acorde de la tónica, repetido como campanada durante los tres últimos compases.	E
--------------------	--	---

7. *Botschaft*, Op. 47 No. 1 (1868)

(Mensaje)

Georg Friedrich Daumer⁵⁷

*Wehe, Lüftchen, lind und lieblich
um die Wange der Geliebten,
spiele zart in ihrer Locke,
eile nicht hinwegzufliehn!*

Sopla, brisa, dulce y suavemente
en torno a las mejillas de mi amada,
juega delicadamente con sus rizos,
¡no tengas prisa de irte!

⁵⁷ De *Hafiz*. Ver nota sobre Daumer en el apéndice F.

*Tut sie dann vielleicht die Frage,
wie es um mich Armen stehe,
sprich: »Unendlich war sein Wehe,
höchst bedenklich seine Lage,*

*aber jetzo kann er hoffen
wieder herrlich aufzuleben,
denn du, Holde, denkst an ihn.«*

Si acaso preguntara entonces
cómo estoy yo, pobre de mí,
dile: “Infinito era su dolor,
gravísimo su estado,

pero ahora él puede esperar
revivir estupendamente,
pues tú, preciosa, te acuerdas de él.”⁵⁸

Es un Lied seductoramente encantador, un refinado *grazioso* en compás de 9/8, cuya parte de piano a primera vista podría fácilmente pasar por demasiado virtuoso. Por lo tanto, se debe procurar muy conscientemente el *piano leggero* y *grazioso*.

En cuanto al contenido casi no hay problemas si se hace presente el jovial carácter básico. Entonces se tiene que cantar el “tut sie dann –vielleicht- die Frage” y el “höchst bedenklich seine Lage” con todo el “charme”⁵⁹ propio de una orden. El “Arme” naturalmente no es ningún pobre, y al final se abre paso francamente la dicha amorosa, antes presentada algo juguetonamente. (Este Lied es propio para voz masculina.)

(Paul von Schilhawsky) ⁶⁰

FORMA	Lied totalmente compuesto, con forma ternaria: A–B–A ¹ .
-------	---

PARTE	A (cc. 1-22)		B (22-36)		A ¹ (36-63)		
PERÍODO	Introducción (1-7)	a (7-22)	Interludio (22-25)	b (25-36)	Puente (36-40)	a ¹ (40-61)	Postludio (61-63)

Tempo y/o carácter	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Grazioso</i>	9/8	bb–Db	Fa ₅ –Lab ₆	Aguda

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Parte A		
Introducción (cc. 1–7)	La primera imagen musical representa en la m.d. las suaves ráfagas de viento mediante una ondulada línea melódica de tendencia ascendente, cuyo ritmo se construye sobre un ligero compás ternario compuesto.	bb–Db–bb
Período a (7–22)	La melodía vocal ondula también con un ascenso gradual hacia el agudo. Hay un primer énfasis en las palabras “Wange”	bb–Db

⁵⁸ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁵⁹ “Encanto”.

⁶⁰ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 97.

	(mejilla) y “Locke” (rizo), antes de llegar al Lab ₆ (en los cc. 17 y 20) sobre sucesivas repeticiones de “eile nicht” (no tengas prisa), palabras que también se subrayan con los dosillos de la m.i., que parecen querer frenar el vuelo de la brisa.	
--	--	--

Parte B		
Interludio (22–25)	El vientecillo corre de nuevo desahogadamente en el interludio, pero la aparición repentina de una síncopa anuncia que podría detenerse para cumplir el encargo. El compositor logra una suave transición al mezclar elementos del inicio del Lied con la síncopa, que será una constante en la parte B.	Db
Período b (25–36)	Correspondiendo a la imaginaria situación de que la amada le pregunte a la brisa por el enamorado, en el piano el movimiento melódico se detiene sin que cese el flujo rítmico, que presenta una serena regularidad métrica en la m.i. (con su corto ostinato melódico) y una reiterada sincopación en la m.d. (que está como suspendida en notas pedal). El canto aquietta su marcha utilizando notas ligeramente más largas y subraya con gracia elementos como “vielleicht”(acaso) –mediante un ligero y corto motivo agudo, que simula un paréntesis– y “mich Armen” (pobre de mí), mediante el ascenso melódico y la prolongación de los valores.	Db f

Parte A'		
Puente (36-40)	Empleando materiales derivados de la introducción (cc. 5-7), el puente (que pinta la reanimación de la brisa) llena la pausa del canto entre el término de la oración condicional (la posible pregunta) y la formulación del mensaje del enamorado, quien parece improvisarlo tras detenerse momentáneamente en la palabra “sprich” (dile).	f–bb
Período a ¹ (40–61)	La repetición del tema inicial se varía para enfatizar primero “höchst bedenklich seine Lage” (gravísimo su estado) repitiendo el motivo agudo, y después “wieder herrlich aufzuleben” (revivir estupendamente) con la repetición del inciso anterior, elevado de Db a eb y subrayado con dosillos. Por último se amplía la frase final para remarcar el entusiasmo del enamorado al saber que ella piensa en él. Como ocurrió en la parte A con “eile nicht”, aquí con las palabras “denn du Holde denkst an ihn” (pues tú, preciosa, te acuerdas de él) se utiliza el tres contra dos, pero en este caso se desarrolla ampliamente el motivo en dosillos hasta alcanzar por última vez el clímax melódico del Lab ₆ .	bb–Db eb Db
Postludio (61-63)	En una última evocación de la brisa, el motivo descriptivo inicial aparece brevemente para culminar en la región aguda del piano.	Db

8. *O wüsst ich doch den Weg zurück (Heimweh II)*, Op. 63 No. 8 (1874)⁶¹
(Ojalá supiera el camino de regreso [Nostalgia II])⁶²
Klaus Groth (1819 - 1899)

*O wüßt ich doch den Weg zurück,
den lieben Weg zum Kinderland!
O warum sucht' ich nach dem Glück
und ließ der Mutter Hand?*

*O wie mich sehnet auszuruhn,
von keinem Streben aufgeweckt,
die müden Augen zuzutun,
von Liebe sanft bedeckt!*

*Und nichts zu forschen, nichts zu spähn,
und nur zu träumen leicht und lind;
der Zeiten Wandel nicht zu sehn,
zum zweiten Mal ein Kind!*

*O zeig mir doch den Weg zurück,
den lieben Weg zum Kinderland!
Vergebens such ich nach dem Glück,
ringsum ist öder Strand!*

¡Ojalá supiera el camino de regreso,
el grato camino al país de la infancia!
¡Oh! ¿Por qué fui tras la felicidad
y dejé la mano de mi madre?

¡Oh, cómo ansío descansar,
sin que me despierte afán alguno,
cerrar mis cansado ojos,
dulcemente arropado por el amor!

Y no indagar nada, no observar nada,
y sólo soñar ligera y suavemente;
no ver el cambio de los tiempos,
¡ser niño por segunda vez!

¡Oh, enséñame pues el camino de regreso,
el grato camino al país de la infancia!
En vano voy tras la felicidad,
¡todo alrededor es una playa desierta!⁶³

Muy conocido y frecuentemente cantado, su popularidad es ciertamente comprensible pero no parece estar del todo en proporción con su valor. El fuerte sentimentalismo del texto a menudo se acentúa aún más con la melancolía de la composición. Se tiene que cantar este Lied con muy buen gusto para no banalizarlo.

(Paul von Schilhawsky) ⁶⁴

FORMA	Lied totalmente compuesto, con forma ternaria: A / B-B ¹ / A ¹ .
-------	--

PARTE	A (cc. 1-13)		B (13-24)		
PERÍODO	Introducción (1-4)	a (4-13)	Interludio (13-14)	b (15-24)	Puente cisural (24)

⁶¹ El Opus 63 contiene 9 números e incluye poemas de Max von Schenkendorf (1-4), Felix Schumann (5-6, como *Junge Lieder I-II*) y Klaus Groth (7-9, como *Heimweh I-III*).

⁶² De *Quickborn* (1853). <https://www.britannica.com/biography/Klaus-Groth>

⁶³ Traducción de Alfredo Mendoza.

⁶⁴ Schilhawsky, *op. cit.*, p. 103.

PARTE	B ¹ (25-35)		A ¹ (35-47)	
PERÍODO	b ¹ (25-34)	Puente cisural (34-35)	a ¹ (35-44)	Postludio (44-47)

<i>Tempo y/o carácter</i>	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Etwas langsam (Un poco lento)</i>	6/4 (9/4)	E	Mi ₅ -Fa# ₆	Media

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

	<p>La forma musical, con su división en cuatro partes, se ajusta perfectamente a las cuatro estrofas del poema. El texto se canta linealmente, salvo la repetición de palabras al final de cada parte (dos últimos pies del verso en las partes A, todo el verso en las partes B).</p> <p>La uniformidad rítmica proporcionada por el pie ternario básico (troqueo: larga-breve) se respeta a lo largo de la melodía vocal, aunque ocasionalmente el troqueo se sustituya por un tríbraco (tres breves).</p>	
Parte A (cc. 1-13)	<p>En la parte A (y luego en la A¹) la textura pianística es de una ondulación constante en la m.d., que en cada compás toca un suave arpeggio ascendente-descendente de corcheas, sobre un bajo calmado, de dos notas de un tiempo (o a veces tres notas en hemiola).</p> <p>El compás binario compuesto (6/4) evoca un continuo balanceo, como de canción de cuna. Sólo se cambia levemente dos veces por el ternario 9/4, alargando la frase justo al cerrarse las partes A y A¹ (cc. 12 y 43).</p> <p>La contraparte musical del poema (con su visión sentimental, idealizada y mágica de la infancia perdida) se centra en gran medida en la figura pianística que aparece desde la introducción.</p> <p>Armónicamente se mantiene una cierta vaguedad, tanto por el abundante uso de inflexiones hacia distintos grados de la tonalidad (generalmente mediante dominantes auxiliares) como por las notas pedal y los acordes alterados. Con todo ello se crea un efecto general de breves iridiscencias.</p> <p>Los cambiantes matices del color armónico complementan y realzan una melodía vocal de persistente uniformidad en el diseño, que parece representar un hermoso recuerdo inalterado por el tiempo.</p> <p>Sin embargo, a pesar de su discreción, el canto responde al contenido textual.</p> <p>En la primera frase (4-6) el impulso ascendente concuerda con el anhelo de regreso a la infancia.</p> <p>La segunda (6-8), con sus arpeggios triádicos, en los que se</p>	E F E

	<p>percibe más el constante mecer (de brazos, de cuna o de columpio), enfatiza la añoranza del feliz tiempo pasado.</p> <p>En la tercera frase (c. 9-10), al cantarse el verso “O warum sucht’ ich nach dem Glück...?” (“¡Oh! ¿Por qué fui tras la felicidad...?”), se rompe el encanto mediante un súbito cambio de escala (F) y una nueva textura en el piano, que hace sentir un relativo vacío armónico al suspenderse la figura arpegiada inicial.</p> <p>La cuarta frase recupera la figura de acompañamiento y vuelve a la tonalidad inicial (E) y al impulso ascendente, pero al final cae desalentadoramente hacia la tónica.</p>	
Partes B (13-24) y B ¹ (25-35)	<p>La suma de estas dos partes representa la sección más activa de la obra.</p> <p>En el piano la m.d. cobra protagonismo melódico y lleva ahora generalmente dos voces (a veces tres), doblando el canto una de ellas (casi siempre la superior). La m.i. toma los arpeggios en corcheas, cuyo diseño rítmico presenta ya sea la división regular de tres cuartos por tiempo, ya sea (en momentos de mayor tensión) la de seis octavos.</p> <p>Al comienzo de la parte B, en correspondencia con el anhelo apremiante contenido en el poema, se indica <i>Lebhafter werdend</i> (“avivándose”).⁶⁵ La expresión intensa de la nostalgia se apoya en el cambio agógico, aunado a una mayor actividad armónica y melódica (al insistir más el canto en los intervalos ascendentes).</p> <p>Sin embargo, en la dinámica el único matiz básico sigue siendo <i>p</i> (si bien con reguladores o con la indicación <i>cresc.</i> en varios sitios), lo cual obliga a contener un tanto el desahogo emocional, manteniendo la atmósfera intimista general del Lied.</p> <p>El impulso hacia adelante en el <i>tempo</i> sólo se revierte hasta el final de la parte B¹ (c. 34) con el <i>poco ritenuto</i> indicado antes de entrar a la parte A¹ y volver al <i>Tempo I</i>.</p> <p>Ambas partes son musicalmente casi idénticas, salvo una leve variación (27-28), que responde a la necesidad de dar una expresión suave y ondulante al tercer verso de la 3^a estrofa: “und nur zu träumen leicht und lind” (“y sólo soñar ligera y suavemente”).</p>	e G e c# B
Parte A ¹ (35-47)	<p>La repetición exacta de los dos primeros versos del poema (más una variación del tercero) se aprovechan para una recapitulación musical que en lo melódico sólo difiere de la parte A en la cuarta frase (cc. 41-44), por una leve variante rítmica y por la terminación en la escala menor (e), en vez de la mayor (E) con que se había finalizado en la parte A.</p> <p>En la tercera frase (39-41) con “Vergebens such’ ich nach dem Glück” (“En vano voy tras la felicidad”), el efecto armónico de repentino vacío es muy marcado, por el unísono</p>	E C e

⁶⁵ El término italiano que corresponde es *Animando* y no el *Più animato* que aparece en la edición Peters.

	<p>de todo el c. 40.</p> <p>Aquí, además, en la cuarta frase –“ringsum ist öder Strand” (“¡todo alrededor es una playa desierta!”)– ya no se recupera el arpegio ondulante de corcheas (como en el c. 11) sino se reduce el movimiento en la m.d. (42-43) usando valores de cuarto y quitando el <i>ictus</i> de cada tiempo, ya sea mediante el silencio, ya sea mediante la síncopa.</p> <p>Será el postludio (44-47) el que insista una última vez en la magia del recuerdo. Junto con la tonalidad E, se reintroduce la figura pianística inicial, pero ahora, a partir de un comienzo casi igual al de la introducción, viene una armonización diferente, mediante la cadena de dominantes auxiliares que llevan al IV (en mayor y luego en menor) para la cadencia plagal con que concluye el Lied. En el penúltimo compás, sobre los acordes de la subdominante, el arpegio de la m.d. asciende suavemente al agudo.</p>	<p>E</p>
--	--	----------

III. ARIAS DE VERDI, BOITO, PUCCINI Y CILEA

A. LA ÓPERA

*“Oscuridad en la sala, una leve música surge del foso de la orquesta, el telón se abre lentamente... y nos lleva a mundos desconocidos. Momentos de lirismo y tragedia se suceden creando un ambiente de suspense, escudriñando en las profundidades del alma humana, arrebatando a los espectadores con intensas melodías... Al final, las ovaciones del público en pie inundan todo el teatro: la experiencia de una velada en la ópera posee infinitas facetas y forma parte de la vida cultural europea desde hace 400 años”.*¹

La ópera es como espectáculo musical uno de los géneros más completos e implica una producción compleja, en la que confluyen distintas artes:

- 1) literatura (libreto),
- 2) música (canto solista, canto coral [casi siempre], orquesta y concertación),
- 3) teatro (dramaturgia, dirección escénica y actuación),
- 4) artes plásticas (vestuario, maquillaje, decorado, utilería, iluminación, efectos escénicos) y, algunas veces,
- 5) danza.

Dado que está obligada a entretener y conmover al público, la ópera exige a los ejecutantes un alto rendimiento. El cantante debe mostrar, además de una voz privilegiada y un dominio musical y técnico del canto, una actuación convincente (que implica la comprensión musical y escénica de la obra, especialmente en cuanto a su personaje). Para poder emocionar al espectador el cantante-actor debe abrirle su alma y proyectarle su fuerza interior por medio del canto.

No en balde la introducción del teatro de ópera fue para Italia, y para Europa entera, la novedad más llamativa del s. XVII. A la vez, por las especiales características de la ópera, su historia y fortuna han estado siempre condicionadas por la situación económica y política. El espectáculo operístico, tan vistoso como complejo, ha servido así como demostración de autoridad política, propaganda ideológica, celebración comunitaria de la vida civil o, simplemente, diversión colectiva.²

¹ Batta, A., Neef, S. et al. (2005). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Versión española: Carmen García del Carrizo (coord.). Barcelona: Könemann, Tandem Verlag – Equipo de Edición, 1ª solapa.

² Bianconi, L. (1999). *El Siglo XVII* (Historia de la Música, Sociedad italiana de Musicología, Vol. 5). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), p. 151.

El nuevo género nació al término del siglo XVI con la pretensión humanista (enunciada por la “Camerata” florentina³) de revivir, o al menos emular, la tragedia antigua, al escenificarse en la corte de Florencia la *Dafne* de Ottavio Rinuccini, con música de Jacopo Peri (¿1594-1598?),⁴ y poco después la *Euridice* de los mismos autores, con participación musical de Giulio Caccini (1600). Curiosamente las primeras veinte óperas –representadas en las cortes de Florencia, Mantua y Roma en los cuatro decenios iniciales del siglo XVII– llevan títulos de “fábula” (*favola in musica* = fábula musical) y tienen una ambientación pastoril, muy alejada de la catarsis trágica de los mitos heroicos griegos. Sus argumentos, sobre temas mitológicos extraídos generalmente de Ovidio, por lo común tienen final feliz.⁵

Al respecto debe recordarse que el antecedente inmediato de la ópera fue el *intermezzo* que en las cortes italianas (durante el s. XVI y la primera mitad del s. XVII) se solía intercalar en las piezas teatrales. Consistía en la representación cantada de un breve episodio mitológico (una especie de mini-ópera) y se realizaba con los cantantes e instrumentistas al servicio del palacio, adaptándolo a los espacios disponibles. Desde luego, la asistencia quedaba limitada a la familia aristocrática y sus invitados, que no sólo constituían el público sino también, con frecuencia, participaban en la obra.

Otros precedentes de la ópera pueden encontrarse en:

- 1) los madrigales extensos del siglo XVI;
- 2) los madrigales a una voz incluidos en las colecciones de piezas vocales con acompañamiento de acordes (Luzzasco Luzzaschi, en Ferrara);
- 3) las comedias madrigalescas venecianas de fines del s. XVI (Orazio Vecchi y Adriano Banchieri) o
- 4) los dramas bucólicos como *Aminta* de Torquato Tasso e *Il pastor fido* de Giovanni Battista Guarini, que incluían canciones y coros.⁶

³ Tertulia de eruditos y artistas, encabezada primero por el conde Giovanni Bardi y después por Jacopo Corsi, de la cual formaron parte los poetas Ottavio Rinuccini y Gabriello Chiabrera, así como los músicos Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini y Emilio de Cavalieri. Una de sus inquietudes era crear una “música nueva” que despertara las emociones y profundizara en el contenido poético de los textos, de modo que el cantante pudiese “favellar in musica” (hablar con música) y que el “parlar cantando” (hablar cantando) surgiese del carácter natural de la lengua. Esta nueva función de la música vocal, que destaca la expresión, propició el surgimiento del *bel canto* italiano. [Batta, *op. cit.*, pp. 326 y 330.]

⁴ Obra extraviada, de la que sólo existe el libreto y algunos fragmentos musicales. [Batta, *op. cit.*, p. 326. [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Dafne_\(Peri\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Dafne_(Peri))]

⁵ Bianconi, *op. cit.*, pp. 152, 154-155 y 161-162.

⁶ Batta, *op. cit.*, p. 326.

La primera modalidad del espectáculo, la ópera de corte, fue pues un acto de celebración único e irrepetible, dedicado a realzar, como demostración suntuosa de la magnificencia del soberano, alguna circunstancia dinástica o diplomática.⁷

En cambio, la ópera empresarial –surgida con la aparición del primer teatro público de ópera (Teatro de San Casiano, Venecia, 1637)– vino a ser un acontecimiento repetible. Además de su conveniencia para el mito del buen gobierno, podía conciliar el ocio con el negocio al ponerse al alcance de muchas personas de diversos sectores sociales, que mediante un pago podían asistir voluntariamente a él y contribuir a su mantenimiento y rentabilidad.⁸

Con ese mecanismo operativo la ópera (vuelta costumbre) pudo ir insertándose en la vida social y adquirir, a la par que estabilidad, una solidez económica y artística suficiente como para convertirse en el espectáculo dominante de Italia y de Europa en los siglos subsiguientes. Por lo mismo, puede advertirse en ella, desde el s. XVII hasta hoy, una continuidad institucional sólo modificada en el s. XX por la aparición de capitales teatrales extraeuropeas (Nueva York, San Francisco, Buenos Aires, Sidney).⁹

B. LA ÓPERA ITALIANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

1. GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Tras su éxito precoz y fulgurante (primero en Italia y luego en París), Rossini ejerce un duradero dominio en la ópera europea hasta mediados del siglo. En sólo diecinueve años de carrera –entre las primeras farsas representadas en Venecia (1810-1812) y el *Guglielmo Tell* estrenado en París (1829)– crea el modelo del melodrama¹⁰ italiano, que marca indeleblemente a la generación de Bellini, Donizetti y Mercadante, mientras en Verdi condiciona las óperas del período juvenil y persiste incluso en el principio del *Otello* (en cuanto a la estructura formal típica de la introducción rossiniana, descrita en la siguiente página, inciso a).¹¹

⁷ Bianconi, *op. cit.*, p. 152-153.

⁸ *Ibid.*, pp. 152-153 y 168.

⁹ *Ibid.*, pp. 151-153.

¹⁰ *Melodramma* (plural: *melodrammi*) es un término del s. XVII que designa ya sea un texto destinado a la composición de una ópera, ya sea la propia ópera. <https://en.wikipedia.org/wiki/Melodramma>
En otra acepción, puramente teatral, es un género más bien extravagante en el que predomina la trama y la acción física sobre la caracterización. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/melodrama>

¹¹ Casini, C. (1999). *El siglo XIX, 2ª parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de Musicología, Vol. 9). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), p. 77.

Fuera de Italia su huella se advierte –sobre todo en cuanto al estilo vocal– en músicos del área alemana (Weber, Schubert) y especialmente en los operistas franceses a partir de 1830 (Auber, Hoffmann, Meyerbeer), pues contribuye al establecimiento de la *grand-opéra* parisina¹². Por una parte aplica al modelo aristocrático de la *tragédie-lyrique*¹³ una mezcla de tradicionalismo con virtuosismo vocal e instrumental italianizante; por la otra, integra los amplios recursos del teatro *L'Opéra* de París en un proceso de tipo industrial (división del trabajo) que combina adecuadamente el canto, el sinfonismo, la coreografía y la escenografía.¹⁴

Rossini es realmente quien crea y estabiliza la forma melodramática, aprovechando los avances anteriores de ésta en el género cómico:

- a) Organiza la introducción de la ópera configurando episodios de la acción mediante una cadena de piezas completas, unidas por recitativos acompañados y coros, con menor utilización del *recitativo secco* típico del s. XVIII. Asimismo, amplía enormemente el final de acto, no sólo en extensión y duración sino también en densidad vocal, coral y orquestal.
- b) Como reflejo de la tendencia evasiva de la burguesía decimonónica (oscilante entre compromiso y desinterés), crea su propio mundo abstrayéndose de la realidad socio-política, de la sensibilidad romántica (Schubert) y del afán de dotar de significado ideológico a la música (Beethoven). La condición esencial de su planteamiento teatral es su ubicación en el límite entre realidad y abstracción.
- c) Logra una perfecta unidad en su lenguaje musical, que dista igualmente de los clasicistas y de los románticos, y que él aplica con total autonomía en la dramaturgia, ya sea cómica o trágica.

¹² La *grand-opéra* de Meyerbeer, que tuvo su auge en la época de Luis Felipe (1830-1848), resulta un espectáculo ecléctico de tendencia evasiva, bastante ajeno a los cánones éticos que caracterizan a la ópera romántica. Revela una profunda división entre acción y estructura musical, pues la música es totalmente autónoma respecto al drama, cuyo argumento se hilvana muy inconexamente. Se sustenta en un vocalismo extraordinariamente virtuosista, nuevas sonoridades armónicas y tímbricas en los pasajes corales e instrumentales, acumulación de episodios en los finales de acto, y empleo especial de la coreografía y de efectos escénicos espectaculares (derrumbes, naufragios, etc.). En Italia la cultivó exitosamente Amilcare Ponchielli (*La Gioconda*, 1876, 1880). [Casini, *op. cit.*, pp. 16-18 y 147.]

¹³ Inicialmente llamada *tragédie en musique*, constituye la respuesta francesa al *dramma per musica* italiano. Creación de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), con Jean-Philippe Rameau (1683-1764) como continuador, se basa, por una parte, en géneros franceses (la tragedia clásica de Racine y Corneille, y el ballet de la corte o *ballet de cour*; por la otra, en géneros italianos (la ópera y la pastoral). Sus temas proceden de la mitología grecorromana. Construida en un prólogo y cinco actos, se distingue tanto por el monólogo declamatorio, las arias cortas y los dúos como por los *divertissements*, números con pantomima y danza. [Batta, *op. cit.*, pp. 286 y 876.]

¹⁴ Casini, *op. cit.*, pp. 5-6, 8 y 77-78.

- d) Explora la reacción sensorial ante determinadas cualidades de la música y crea asociaciones entre el lenguaje musical y la situación teatral.
- e) Ejerce un poder de fascinación (que algunos califican como sentido dionisiaco de la música) basado en la eufonía, la repetición y la simetría, aun con las variantes exigidas por el argumento.
- f) Excluye toda complejidad: la armonía sigue las reglas dieciochescas, y la acumulación tímbrica refuerza la regularidad del ritmo y la repetición (por ejemplo en su típico *crescendo*).
- g) Elimina la improvisación del cantante al fijar totalmente la línea melódica.¹⁵

2. LA INFLUENCIA DE ROSSINI

A lo largo de los años treinta, durante el silencio voluntario del compositor en boga, despuntaron sucesivamente cuatro destacados operistas que se basaron en la producción rossiniana y siguieron desarrollando sus diversas propuestas, a veces contradictorias entre sí. Ellos fueron:

Vincenzo Bellini (1801-1835),
 Gaetano Donizetti (1797-1848),
 Saverio Mercadante (1795-1870) y
 el joven Giuseppe Verdi.¹⁶

De Rossini mantuvieron:

- a) la estructura formal;
- b) la concepción del melodrama como espectáculo teatral centrado en el canto;
- c) la antítesis entre una dramaturgia realista y una interpretación musical imaginaria y antirrealista, caracterizada por el formalismo vocal y la estructura episódica del melodrama;
- d) la intención de crear perfiles psicológicos mediante la melodía y el estilo vocal;
- e) el empleo de los coros como expresión del ideal colectivo y patriótico;
- f) la adaptación al género dramático de ciertas inflexiones provenientes del cómico,
- g) la función crítica del teatro musical, vetada entonces al teatro en prosa.¹⁷

¹⁵ Casini, *op. cit.*, pp. 8, 78-80 y 91.

¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 92 y 100.

Como novedades introducidas por ellos pueden señalarse:

- a) el reflejo en los libretos de la ideología burguesa y provinciana (conflictos entre pasión, honor y lealtad), con una prudente ambientación novelesca o histórica que da a los temas distancia temporal;
- b) algunos detalles particulares en los giros vocales.¹⁸

Las óperas de ésta época quedaron a la sombra de Rossini durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, y sólo en tiempos recientes se les ha revalorado:

- a) a Bellini, por la correspondencia de la melodía vocal con el afecto y la adaptación de los usos dieciochescos a la sensibilidad romántica;
- b) a Donizetti por el nexo entre el comportamiento melódico y las variaciones psicológicas de los personajes;
- c) a Mercadante, por su sentido de la forma y por su nitidez y claridad rossinianas;
- d) al joven Verdi por su tratamiento de los temas dramáticos y su trabajo en las relaciones internas del lenguaje musical.¹⁹

C. LA ÓPERA ITALIANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y EL COMIENZO DEL SIGLO XX

1. GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Este compositor –sin duda el operista más importante de Italia en el siglo XIX, y para algunos el mejor músico italiano– tuvo en grado máximo el instinto de dramaturgo y representa, dentro del melodrama del s. XIX, la fuerte tendencia (grácil, elemental, ingenua e incluso tosca) que lo llevó del carácter idílico al realismo.²⁰

Sobre las huellas de Rossini y Donizetti, Verdi renovó el lenguaje melodramático para representar libremente la acción. Su proceso compositivo puede resumirse en los siguientes rasgos:

- a) uso de las fórmulas melodramáticas (en ritmo, melodía, armonía, timbre) como medios de representación libre de un tema realista;
- b) preferencia por personajes simbólicos que encarnan valores morales;
- c) concepción de la melodía vocal como retrato psicológico;

¹⁸ Casini, *op. cit.*, p. 91.

¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁰ *Ibid.*, pp. 107 y 151. Batta, *op. cit.*, p. 666.

- d) búsqueda progresiva de la continuidad musical, siempre con adhesión esmerada a la palabra;
- e) congruencia del aria con la acción dramática, predominando el texto sobre el corte estrófico de la melodía;
- f) integración de recitativo, aria, conjunto (*ensemble*) y coro en una unidad dramática;
- g) acumulación de tensión dramática en la sucesión de preludio, recitativo, aria y *cabaletta*²¹ (o bien, primera parte y *stretta*²² de un dúo, *ensemble* o final);
- h) en las dos últimas óperas (*Otello* y *Falstaff*), unidad de acción, lugar y tiempo dentro del melodrama.²³

La producción operística verdiana puede dividirse en tres etapas:

a) Epoca juvenil (1839-1850)

- Introducción discreta pero persistente de la temática nacionalista –en colaboración con libretistas importantes (Temistocle Solera, Francesco Maria Piave y Salvatore Cammarano)– aun con las limitaciones impuestas por la censura y las costumbres sociales de la época.
- A raíz de *Nabucco*, asociación popular de su nombre y su creación musical con la lucha por la unificación y liberación de Italia.²⁴
- Empleo del molde melodramático heredado pero mostrando ya la capacidad de delinear un personaje con unas pocas notas.
- En el recitativo, empleo habitual de una estructura en fragmentos, con muestras esporádicas de continuidad y cuidadosa adecuación al texto.
- Primeras quince óperas (desde *Oberto, Conte de San Bonifacio* hasta *Stiffelio*),²⁵ con momentos muy logrados en *I due Foscari* (1844), *I masnadieri* (1847) y *Luisa Miller* (1849).²⁶

²¹ Parte final de un aria o dúo, muy melodiosa y rítmica, que se queda fácilmente en la memoria. El término fue inicialmente *coboletta*, diminutivo de *cobola* (palabra derivada del provenzal *cobla* [copla, *couplet*]). Rossini divulgó su uso. [Della Corte, A. y Gatti, G. M. (1949). *Diccionario de la música* (M. Ferrara y N. Lamuraglia, trad.). Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 81.]

²² Parte de conjunto en los dúos de las óperas italianas, especialmente las de Verdi. [*Ibid.*, *loc. cit.*]

²³ Casini, *op. cit.*, pp. 108-109, 111 y 149.

²⁴ Incluso el apellido del compositor se entendía como consigna: V.E.R.D.I. = Vittorio Emanuele Re d' Italia. [Batta, *op. cit.*, p. 666.]

²⁵ Posteriormente transformada en *Guglielmo Wellingrode* (1851) y *Aroldo* (1857). [Casini, *op. cit.*, p. 118.]

²⁶ *Ibid.*, pp. 107-108. Batta, *loc. cit.*

b) Madurez (1851-1871)

- Predominio del texto sobre la música de corte estrófico; desarrollo del recitativo y su conexión con la melodía estrófica.
- Asimilación de diversas influencias, entre ellas la francesa.
- Búsqueda de la credibilidad dramática (ya en *Aida* desaparece la *cabaletta*, las arias se acortan y se integran cada vez más a un flujo musical continuo).
- Mayor cuidado en la instrumentación.
- Nacimiento de las obras más célebres:

Rigoletto (1851)

Il trovatore y *La traviata* (1853)

I vespri siciliani (1855)

Simon Boccanegra (1857, 1881)

Un ballo in maschera (1859)

La forza del destino (1862)

Don Carlo (1867, 1884)

Aida (1871)²⁷

c) Última época (1874-1893)

- Acentuado predominio de la palabra dentro de un estilo más declamatorio que melódico, como se muestra ya en la *Messa da Requiem* (1874).
- Rompimiento (bajo influencias francesas y alemanas) con los clichés del *bel canto*, al poner la línea vocal al servicio del drama, anticipando así el verismo.
- Últimas dos óperas, con libretos de Boito que adaptan obras de Shakespeare:

Otello (1887)

Falstaff (1893)²⁸

2. ARRIGO BOITO (1842-1918)

Erudito literato, libretista y crítico destacado de música y teatro,²⁹ además de compositor, Boito no puede ser considerado, sin embargo, un operista profesional, a pesar de su experimentalismo,

²⁷ Casini, *op. cit.*, p. 109.

²⁸ *Ibid.*, pp. 108-109. Batta, *loc. cit.*

²⁹ Además de escribir el libreto de *La Gioconda* (1876, 1880) para Amilcare Ponchielli (1834-1886) y *Amleto* (1865) para Franco Faccio (1840-1891), fue colaborador de *La perseveranza* y el *Giornale della Società del Quartetto di Milano*, así como coeditor del efímero *Il Figaro*. Realizó también versiones italianas de *Lieder*

conectado en cierto modo a la *Scapigliatura*.³⁰ Ciertamente persiguió la unión entre literatura y música, pero sólo la logró en su colaboración con Verdi (revisión de *Simon Boccanegra*, libretos de *Otello* y *Falstaff*). Como compositor fue un tanto despreocupado respecto a la técnica musical.³¹

Fue el mayor experto italiano en la obra de Shakespeare y uno de los mayores conocedores de Wagner, cuya influencia es notoria en su ópera *Mefistofele* (1868), que compuso a los 26 años sobre un libreto propio. En ésta trató de insertar el tema literario en la forma musical de la *grand-opéra*, pero el resultado, híbrido y demasiado enfático, explica su fracaso inicial en *La Scala*. Posteriormente la ópera fue reelaborada y repuesta en Bologna (1875) y Venecia (1876), antes de volver a Milán (1881).³²

Por otra parte, Boito dejó inconclusa la ópera *Nerone*, para cuya elaboración había estudiado extensamente la literatura y el *ethos* musical de la antigüedad. La obra se estrenó póstumamente en 1924, tras una revisión en que tomó parte Arturo Toscanini.³³

3. LA JOVEN ESCUELA ITALIANA (VERISMO) (1890-C.1914)³⁴

Más que una escuela definida, esta corriente se dio como un fenómeno de múltiples éxitos y grandes autores, alentado por un nuevo interés hacia el melodrama, con:

Pietro Mascagni (1863-1945),
Ruggero Leoncavallo (1858-1919),
Umberto Giordano (1867-1948),
Giacomo Puccini (1858-1924),
Francisco Cilea (1866-1950),
Alberto Franchetti (1860-1942) y
Riccardo Zandonai (1883-1944).³⁵

(entre ellos los *Wesendonck-Lieder* de Wagner) y de óperas (*Armide*, *Der Freischütz*, *Ruslán y Ludmila*, *Rienzi*). [Casini, *op. cit.*, p. 146-147.]

³⁰ Movimiento artístico y literario italiano de la 2ª mitad del s. XIX, que (a imitación de *La Bohème* parisina) renegaba de la tradición y buscaba una originalidad extrema mediante la influencia de la cultura europea contemporánea y la evocación de mitos románticos y academicistas. [Casini, *op.cit.*, p. 18.]

³¹ *Ibid.*, pp. 18 y 145-146.

³² *Ibid.*, pp. 146-147. Batta, *op. cit.*, p. 743.

³³ *Ibid.*, p. 146.

³⁴ El término “verismo”, aunque pertenece propiamente a la historia de la literatura, alude al naturalismo que ya aplicó Verdi en obras como *La traviata* y que también se apreciaba en algunos aspectos realistas de la *grand-opéra* y la *opéra-comique*. También se asocia con la corriente verista un cierto exotismo engañoso que se toma de la ópera francesa de finales del s. XIX. [Ribera B., J. (1987) *Adriana Lecouvreur*, Francesco Cilea (Col. Introducción al mundo de la ópera). Barcelona – México: Ediciones Daimon, pp. 20-21.]

El éxito de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (Roma, 1890) es el acontecimiento musical más importante de Italia al final del s. XIX. Como espectáculo popular, que redescubre valores emocionales ligados a la provincia rural, y como hallazgo de un concepto de pueblo que exalta el italianismo tradicional, llama la atención de los centros mundiales hacia el melodrama y encuentra enseguida continuación con *Pagliacci* (1892) de Ruggiero Leoncavallo y *L'Arlesiana* (1897) de Francesco Cilea. Ubicadas en ambientes distintos llegan también:

Le Villi (1884), *Manon Lescaut* (1893) y *La Bohème* (1896) de Giacomo Puccini,
Cristoforo Colombo (1892) de Alberto Franchetti y
Andrea Chénier (1896) de Umberto Giordano.³⁶

Los veristas buscan temas en la literatura de la época, como los cuentos de Giovanni Verga (para *Cavalleria rusticana*), e incluso en sucesos reales, como en el caso del libreto de *Pagliacci*, escrito por el propio Leoncavallo. Cultivan también el drama histórico (*Andrea Chénier*, con libreto de Illica) o el teatro burgués de época (*Adriana Lecouvreur*, con libreto de Legouvé y Scribe).³⁷

Sin embargo, siguen en lo fundamental la tradición, y algunos vuelven incluso a ambientaciones aristocráticas (fiestas de corte, salones, intrigas amorosas y políticas, etc.). Pero, aunque haya un cierto retorno a la *grand-opéra* a lo Ponchielli y a lo Marchetti, lo que se hace es adaptar la concepción dramática verista a temas no veristas (*Manon Lescaut*, *Tosca*, *Andrea Chénier*, *Fedora*, *Adriana Lecouvreur*), además de ampliar las melodías y realzarlas con una orquestación más densa y hábil. En *Andrea Chénier* Giordano usa la técnica verista dentro del molde de una *grand-opéra* (como Ponchielli y Boito). En *Adriana Lecouvreur* Cilea usa pasajes estróficos de tono elegíaco que evocan el melodismo napolitano. En cambio, Alberto Franchetti sigue el modelo wagneriano en *Cristoforo Colombo* (1892) y *Germania* (1902).³⁸

Tomando en cuenta el conjunto de la producción de estos autores, su planteamiento dramático-musical puede resumirse así:

- a) Se quiere plasmar la realidad directamente, dejando hablar a las cosas representadas; la relación entre la obra y la realidad se refleja en la relación de la música con el texto.
- b) Se simplifica la realidad por un “sentido del teatro” que busca lo diverso y lo divertido; abandonando tanto la tradición romántica de compromiso moral como la búsqueda del s. XX, se tiende hacia los géneros ligeros promovidos luego por los *mass media*.

³⁵ Salvetti, G. (1999). *El siglo XX, 1ª parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de musicología). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), p. 144. Casini, *op. cit.*, p. 149.

³⁶ Salvetti, *op. cit.*, pp. 143-144.

³⁷ Casini, *op. cit.*, p. 150.

³⁸ Salvetti, *op. cit.*, pp. 149-150. Casini, *op. cit.*, pp.150-151.

- c) Aunque se da a los protagonistas un carácter muy marcado (a la manera del *Otello*), prevalece la pintura de ambiente sobre el análisis psicológico individual. Mediante el “estudio” de ambientes sencillos se pretende captar los mecanismos de las acciones humanas más elementales.
- d) La estructura y las características de la música surgen del propio tema teatral. Dejando las formas musicales de la tradición, la música se dedica a “amplificar” los gestos escénicos que conforman el texto verista, para lograr una transposición musical fiel del drama. Incluso se empieza a designar la ópera como drama musical.
- e) Se respeta la estructura melodramática del último Verdi: unidad de acción, de lugar y de tiempo.³⁹

Como rasgos estilístico-musicales pueden apuntarse:

- a) La observancia de la tradición italiana de definir un personaje mediante la melodía.
- b) La identificación extrema de la música con la palabra, que puede llegar hasta la renuncia al canto, sustituido por un grito, sollozo o carcajada. La tendencia naturalista en el canto, según la ruta marcada por Verdi, recrea en la entonación dramática el acento musical de la palabra recitada y, a fin de cuentas, de la propia lengua.
- c) La fusión de recitativo y aria, incluso concentrando en el primero los valores melódicos más destacados y el tratamiento más elaborado de la orquesta, mientras el aria se reduce a exclamación, a un mero concentrado simbólico.
- d) El desahogo pasional y lírico mediante melodías a plena voz en el registro agudo.
- e) La expresión de altercados, reproches o confesiones mediante un recitativo roto y descarnado.
- f) El uso de diversos estilos, tomados de la tradición más remota y de la más reciente: melodía belcantista, recitativo *arioso* del Verdi maduro, *leitmotiv* wagneriano, “pasajes de género” y melodías propias de la opereta o del teatro de revista; también, en muchos casos, la combinación de temas musicales característicos (*motto theme*) con entonaciones de carácter popular, simétricas y concentradas a la manera de la canción.
- g) La simplificación y hasta banalización de los recursos musicales del pasado al reducirlos a fórmulas musicales como:
 - lírico = cantable;
 - dramático = parlante;
 - popular = canción cerrada, o

³⁹ Salvetti, *op. cit.*, pp. 144-147, 149-150. Casini, *op. cit.*, p. 144 y 148-151.

festivo = coro y campanas.⁴⁰

Por el perjuicio de su particular enfoque interpretativo sobre el repertorio anterior, la *Joven escuela italiana* actualmente ha perdido parte de su prestigio⁴¹

4. GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

Habiendo llegado a la fama en los años del triunfante verismo, fue el primero en renovar en años sucesivos el favor del público, desde el estreno de *Le Villi* (1884) hasta la representación póstuma de *Turandot* (1926). A pesar de mantener sus concepciones y lenguaje, supo renovar en varios momentos sus formas dramáticas. Sus obras conquistaron todos los escenarios del mundo, y se le considera el operista más popular de principios de siglo.⁴²

Su música es esencialmente italiana, por su melodía fluida, su dramatismo efectivo y su colorida orquestación. En su armonía, si bien no se sumergió en el modernismo, logró suficiente originalidad dando un toque propio al sistema armónico de sus predecesores. Nunca cansó con la repetición de las viejas fórmulas (melódicas, armónicas u orquestales) ni asustó con la introducción de otras totalmente nuevas.⁴³

Puccini recibió dos importantes influencias:

- a) la de su maestro Amilcare Ponchielli (1834-1886), que fundió el melodrama italiano con la estructura pluricéntrica de la *grand-opéra* en *I promesi sposi* (1872), *I lituani* (1874) y *La Gioconda* (1876, 1880);
- b) la de su condiscípulo Alfredo Catalani (1854-1893), que, atraído por la música de Massenet, adaptó al melodrama italiano el antidramatismo y el refinamiento de la ópera francesa, tanto en el tratamiento tímbrico-armónico como en el estilo vocal (más bien camerístico) y la relación entre recitativo y aria. En sus óperas (*Dejanice*, *Edmea*, *La Wally*) resalta, junto al interés por los temas románticos nórdicos, de carácter elegíaco, el preciosismo en la escritura vocal y orquestal.⁴⁴

⁴⁰ Casini, *op. cit.*, pp. 148-151. Salvetti, pp. 145-146 y 149-151.

⁴¹ Casini, *op. cit.*, p. 153.

⁴² Salvetti, *op. cit.*, p. 151. Batta, *op. cit.*, 450.

⁴³ Scholes, P. A. (1984). *Diccionario Oxford de la Música*, T. II. Barcelona: Edhasa – Editorial Hermes – Editorial Sudamericana, pp. 1071-1072.

⁴⁴ Casini, *op. cit.*, pp. 147-149.

Con Puccini la ópera romántica italiana se abre progresivamente a mayores audacias armónicas, a una más nutrida participación orquestal y a la utilización de *Leitmotive* (en el canto y en la orquesta) para designar a los personajes más importantes. Se acoge tanto la musicalidad apasionada de Bizet en *Carmen* como la elegancia y sencillez de Massenet. Por otra parte, ya desde *Manon Lescaut* aparecen las características inflexiones melódicas puccinianas de tierno sentimentalismo, que incluyen repentinas asimetrías rítmicas y procedimientos armónicos modales; asimismo, la rapidez y eficacia en las escenas de conjunto, con su gran vivacidad en la orquesta.⁴⁵

Dentro de la Joven escuela italiana, Puccini inauguró, con *Manon Lescaut*, la vuelta a tramas aristocrático-burguesas en amplias ambientaciones históricas. Se acerca más claramente al verismo en *Tosca* (con sus potentes efectos de *grand-opéra*, su vocalismo agresivo y su gran congruencia teatral), pero sobre todo en *La Bohème*, por el argumento, la brevedad, la correspondencia entre música y trama, y la unión estrecha de los momentos muy melódicos con los declamatorios. La unidad estilística de esta ópera refleja también la asimilación del *Falstaff* de Verdi, al sostenerse sobre un rico tejido orquestal, lleno de apuntes temáticos (rítmicos, melódicos y armónicos) que en una incesante repetición-variación van uniendo y separando los elementos de la acción teatral. Su lenguaje musical muestra aquí una innegable novedad, al manejar una tonalidad ampliada y nuevos tratamientos de la disonancia y del enlace armónico; sin embargo, por su unión con el contenido dramático, la modernidad de *La Bohème* se siente natural y espontánea.⁴⁶

En el ámbito más íntimo de *Madame Butterfly* destaca el desarrollo psicológico del personaje central y la lograda ambientación en un exotismo que implica también a la orquesta (efectos instrumentales delicados, citas de cantos japoneses, ligereza “modal”, empleo de la escala pentatónica). Sin embargo, el fracaso inicial de esta ópera lo hace buscar nuevos temas y estilos, y una escritura más prudente.⁴⁷

Después de un silencio de siete años, el nuevo período se abre con *La Fanciulla del West* (en la que a pesar de su riqueza armónica y orquestal hay pocas melodías realmente cantables) y prosigue con *La rondine* y con la que puede considerarse su obra cumbre, el *Trittico* (*Il tabarro*, *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*). Si en *Il tabarro* desarrolla un sombrío drama verista, con su canto parlante, y en *Suor Angelica* logra un intenso lirismo, en *Gianni Schicchi* utiliza el lenguaje de

⁴⁵ Salvetti, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 153-155.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 155-156.

Falstaff para una historia llena de ironía y comicidad, en la que hay un *concertato* casi continuo de los once personajes.⁴⁸

La monumental e inconclusa *Turandot*⁴⁹ tiene todo el sello pucciniano: abundantes coros, variado instrumental y situaciones escénicas de incesante efectismo. Puccini introduce en el texto elementos patéticos muy emotivos, principalmente el personaje de Liu. Aunque se vale de elementos ya experimentados (uso de temas locales, inserción de partes “cómicar”), sorprende por el uso provocador de la disonancia en las escenas “cómicar”, los acordes politonales, las grandes resonancias del gong y la utilización grandiosa del coro. Además, maneja aspectos en él nuevos: el canto gélido e impersonal de la princesa, la ausencia de intimidad y la constante multitud en las escenas culminantes.⁵⁰

Con todo ello Puccini se muestra sensible a la evolución y búsqueda de la música europea, a la vez que sigue siendo el admirador de *Aida*, el alumno de Ponchielli y el contemporáneo de Catalani (y, en cierto modo, de Mascagni).⁵¹

5. FRANCESCO CILEA (1866-1950)

Ciertamente Cilea se sitúa próximo al verismo, pero su música es más bien lírica y melancólica que apasionada y excesiva. Sus óperas se distinguen por su atractivo melódico.⁵²

A los veintitrés años, siendo aún estudiante del Conservatorio de Nápoles, compuso la primera, *Gina* (1889), *melodramma idílico* con libreto de Enrico Golisciani, sobre *Catherine, ou La Croix d'or* de Mélesville. Le siguió *La Tilda* (1892), melodrama en tres actos, con libreto de Angelo Zanardini. Aunque se presentó con éxito en varios teatros italianos, la ópera recibió en Viena duras críticas por parte de Eduard Hanslick (declarado pro-brahmsiano) y hoy está olvidada.⁵³

Su primera obra importante, *L'Arlesiana* (1897), con libreto de Leopoldo Marengo (basado en un drama de Alphonse Daudet, que recreaba la Provenza rural), dio también un primer éxito al tenor

⁴⁸ Salvetti, *op. cit.*, pp. 156-157.

⁴⁹ El dúo y final del acto III fueron completados por **Franco Alfano** (1876-1954) a partir de los bosquejos de Puccini. Alfano había obtenido su primer y más importante éxito con la ópera *Risurrezione* (1904), pero le dio fama *Leggenda di Sakùntala* (1921), por su refinamiento tímbrico y su inteligente ambientación de cuento. Su intervención en la *Turandot* de Puccini, aunque criticada, atestigua la comunidad de medios musicales y concepciones dramáticas entre sus respectivas generaciones. [*Ibid.*, pp. 159-160.]

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 158-159.

⁵¹ *Ibid.*, loc. cit.

⁵² Batta, *op. cit.*, p. 101. <https://www.britannica.com/biography/Francesco-Cilea>

⁵³ Ribera, *op. cit.*, p. 12. https://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea

Enrico Caruso con la romanza conocida como “El lamento de Federico”. Cilea habría de revisar la ópera tres veces (1898, 1910 y 1937).⁵⁴

Su ópera más conocida (y la única que permanece en el repertorio) es *Adriana Lecouvreur* (1902), con libreto de Arturo Collautti sobre el drama homónimo de Eugène Scribe y Ernest Legouvé, ambientado en la corte parisiense del s. XVIII. La obra de Scribe-Legouvé era una picante pieza de enredo que caracterizaba muy acertadamente el mundo del teatro entre bastidores, recreando históricamente el barroco y rayando por momentos en la comedia. Cilea utiliza por una parte los medios de la *opéra-comique* francesa del romanticismo,⁵⁵ siguiendo a Massenet y a Puccini; esto se observa en las escenas colectivas, donde consigue un tono de conversación relajado y ágil, a menudo de matiz humorístico. Por la otra, mantiene una atmósfera de fondo grave y emotiva; la sonada intriga amorosa permite por momentos cantar con desahogos pasionales a plena voz, sostenidos por una orquesta que usa una amplia e interesante paleta tímbrica.⁵⁶

En conjunto, *Adriana Lecouvreur* podría considerarse más verista en la forma que en el contenido. Como rasgos veristas presenta la continuidad de las partes vocales (eliminando la separación en números definidos), el contraste de la realidad con el artificioso ambiente cortesano dieciochesco (no tan brusco, sin embargo, como en *Tosca*), el uso del teatro dentro del teatro, la recreación musical del barroco en algunas partes instrumentales y el empleo ocasional de procedimientos de la ópera bufa dieciochesca. Como rasgos más refinados y elegantes pueden señalarse el tratamiento de las voces (menos realista y más romántico, casi belcantista), la cuidada orquestación y el diseño temático más preciosista, lírico y decorativo. En suma, el estilo de *Adriana Lecouvreur* podría definirse como una especie de “verismo elegante”.⁵⁷

Por lo que respecta a su última ópera, *Gloria* (1907), ésta, a pesar del gran interés de Cilea y del intenso trabajo que le dedicó, y no obstante haberse estrenado bajo la dirección musical de Arturo Toscanini, tuvo poco éxito y no perduró en el repertorio.⁵⁸

⁵⁴ Ribera, *op. cit.*, pp. 13-14. Salvetti, *op. cit.*, p. 150. https://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea

⁵⁵ La *opéra-comique*, surgida en la 1ª mitad del s. XVIII (y modelo para el *Singspiel* alemán), se compone de diálogos hablados y números de canto de contenido preponderadamente cómico pero también conmovedor y lírico, e incluso trágico (en casos excepcionales). Su período de esplendor va de 1770 a 1870. La última obra representativa del género fue la *Carmen* de Bizet (1875). [Batta, *op.cit.*, p. 873.]

⁵⁶ Batta, *op.cit.*, pp. 100-101. Salvetti, *op. cit.*, 150. Ribera, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁷ Ribera, *op. cit.*, pp- 23-25.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

D. ANÁLISIS DE LAS ARIAS DEL PROGRAMA

1. *Signore, ascolta!* (¡Señor, escucha!)

Turandot, ópera en tres actos (1926).

Música de Giacomo Puccini, completada por Franco Alfano.¹

Libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni

(sobre el drama homónimo de Carlo Gozzi y la versión de éste por Friedrich Schiller).²

Aria de Liu³ (Acto I).

PERSONAJES	<p>Turandot, princesa del imperio chino (soprano dramática)</p> <p>Calaf, príncipe desconocido (tenor lírico-spinto)</p> <p>Timur, anciano ciego, rey tártaro destronado, padre de Calaf (bajo)</p> <p>Liu, joven esclava (soprano lírica)</p> <p>Ping, gran canciller (barítono)</p> <p>Pang, mariscal (tenor ligero)</p> <p>Pong, cocinero mayor (tenor ligero)</p> <p>Altoum, emperador chino (tenor)</p> <p>Un mandarín (barítono)</p> <p>El príncipe de Persia (tenor)</p> <p>El verdugo (personaje mudo)</p> <p>Guardia real, criados del verdugo, niños, sacerdotes, mandarines, notables, los ocho sabios, criadas de Turandot, soldados, guardias, espíritus de los asesinados, plebe (coro).</p>
LUGAR Y ÉPOCA	Pekín, en tiempos legendarios.
ARGUMENTO	La ópera gira sobre la cruel e inalcanzable princesa china que, por afán de vengar el asesinato de una remota antecesora, se niega prácticamente a casarse, al poner como condición a sus pretendientes la solución de tres enigmas, so pena de muerte en caso de fracasar.

¹ Habiendo dejado Puccini la obra inconclusa, su amigo **Franco Alfano** (1876-1954) terminó el acto III con ayuda de sus anotaciones. [Batta, *op. cit.*, p. 484. Salvetti, *op. cit.*, pp. 159-160.]

² La leyenda de Turandot (“hija del Turán”, o sea, de una región de Asia Central perteneciente al imperio persa) aparece en el poema *Las siete bellezas* o *Las siete princesas* de Nezamí Ganyaví (1141-1209), uno de los grandes poetas épicos de la literatura persa. Se conoció en Occidente hasta el siglo XVIII, gracias al orientalista francés François Pétis de la Croix (1653–1713), quien en su colección *Les mille et un jours* (1710-1712) describe a la princesa “Turandokht” (equivalente en español a “Turandojt”) como china. Sobre su relato Carlo Gozzi escribió la tragicomedia que fue traducida al alemán por Schiller. Ya en 1729 se escribió la primera ópera basada en la leyenda: “La Princesa China”, con música de Jean-Claude Gillier y libreto de Alain-René Lesage y D’Ornevall.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Turandot_\(Puccini\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Turandot_(Puccini))

https://en.wikipedia.org/wiki/François_Pétis_de_la_Croix

³ El nombre Liu no lleva acento ortográfico en español, pero sí en italiano (Liù).

	<p>El príncipe Calaf, que anda de incógnito en Pekín (al igual que su padre, Timur, y la esclava Liu), habiendo visto a la princesa durante su aparición pública con motivo de la condena del príncipe de Persia, queda prendado de ella y decide arriesgarse a la prueba.</p> <p>Sorprendentemente sale airoso, pero Turandot se niega a casarse. Calaf le ofrece su vida si ella averigua su nombre antes del amanecer. La dura princesa se vale de todos los medios para descubrirlo. Cuando le llevan a Timur y Liu, que han sido vistos con Calaf, ella los amenaza con torturas, pero Liu, para proteger el secreto, se suicida.</p> <p>Finalmente Calaf a través de un beso se gana a Turandot y se pone ya en sus manos revelándole su nombre. Turandot, transformada, anuncia al pueblo que el nombre del extranjero es “amor”.</p> <p>La primera aria de Liu es parte del acto I, después de que Calaf, en “O divina bellezza! O meraviglia!” (¡Oh, divina belleza! ¡Oh, maravilla) ha declarado su intención de luchar por Turandot, aunque muchas voces le aconsejan que desista.</p> <p>Liu, en uno de los momentos más dramáticos y cautivadores del primer acto, se lo ruega también. Pero el príncipe, responde en “Non piangere, Liù” (No llores, Liu) que lo hará de todas formas y sólo le pide que acompañe a su padre. Enseguida se dirige al gong gigante para dar los tres golpes con los que asume los riesgos de la prueba.⁴</p>
--	--

La temática de *Turandot* se aleja considerablemente de los trabajos anteriores de Puccini. No se trata de un drama realista comparable a otras de sus refinadas obras, tan marcadas por el “verismo”. Más bien nos presenta un cuento cargado de símbolos, a modo de las leyendas populares.

Quizá él quisiera hacerle en el año 1920 la competencia a otra obra de gran valor simbólico y espectacularidad, estrenada un año antes, la ópera monumental de Richard Strauss *La mujer sin sombra* (1919). Por otro lado, no hay que olvidar que ha habido más de diez obras sobre Turandot a lo largo de la historia. Además de Puccini, compusieron también una *Turandot* Carl Maria von Weber (1809) y Ferruccio Busoni (1911, 1917). Es posible que Puccini incluso conociera esta última.

La leyenda de la princesa Turandot no es, en realidad, originaria de China; más bien hay indicios que permiten situarla en el Oriente Medio. La ambientación en China surge por primera vez en narraciones árabes del siglo XV y XVI e incluso hay algunas alusiones a ella en *Las mil y una noches*. Carlo Gozzi es el primer escritor importante que selecciona este tema para realizar un drama en el que recurre a los elementos de la tradición china a fin de darle un carácter ameno a la obra (1762).

[...] Puccini tuvo ocasión de familiarizarse con melodías chinas en varias ocasiones; una de ellas fue su viaje a Londres en 1920. Algunos análisis demuestran que en la partitura de *Turandot* se pueden identificar como mínimo seis o siete temas de auténtico origen chino. [...] El compositor evoca asimismo las armonías chinas recurriendo a las escalas pentatónicas y por medio de todo un arsenal de instrumentos de percusión exóticos, tales como gongs, tam-tams, xilófonos y platillos chinos, que se suman a los recursos de percusión tradicionales. [...]

⁴ Batta, *op. cit.*, p. 484.

Liu, tal y como se nos presenta en la ópera, es una creación genuina de Puccini, concebida como figura de contraste de Turandot. Personifica a la “pequeña mujer enamorada” y es la sucesora tardía de otras figuras de este tipo, como Mimí, Cio-Cio-San, Giorgetta o Suor Angelica.

Andrés Batta.⁵

<p><i>LIÙ</i> (avvicinandosi al Principe, supplichevole, piangente)</p> <p><i>Signore, ascolta!</i> <i>Ah, signore, ascolta!</i> <i>Liù non regge più!</i> <i>Si spezza il cuor!</i></p> <p><i>Ahimè, ahimè, quanto cammino</i> <i>col tuo nome nell'anima,</i> <i>col nome tuo sulle labbra!</i></p> <p><i>Ma se il tuo destino,</i> <i>doman, sarà deciso,</i> <i>noi morrem sulla strada dell'esilio.</i> <i>Ei perderà suo figlio...</i> <i>io l'ombra d'un sorriso!</i></p> <p><i>Liù non regge più!</i> <i>Ah, pietà!</i> (Si piega a terra sfinita singhiozzando.)</p>	<p>LIU (<i>acercándose al Príncipe, suplicante, llorosa</i>)</p> <p>¡Señor, escucha! ¡Ah! ¡Señor, escucha! ¡Liu ya no resiste, se le parte el corazón!</p> <p>¡Ay, ay de mí, cuánto camino con tu nombre en el alma, con tu nombre en los labios!</p> <p>Pero si tu destino, mañana, se decide, nosotros moriremos en la senda del exilio. Él perderá a su hijo... ¡yo, la sombra de una sonrisa!</p> <p>¡Liu ya no resiste! ¡Ah, piedad! (<i>Se dobla en el suelo agotada, sollozando.</i>)⁶</p>
---	--

FORMA	<i>Arietta</i>		
	A (cc. 1-8)	A ¹ (8-15)	Coda (16-20)

<i>Tempo</i>	<i>Compás</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Extensión</i>	<i>Tesitura</i>
Adagio-Lento	4/4 - 2/4 – 4/4	G _b	Re _{b5} –Si _{b6}	Alta

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
	El marcado sello oriental de esta lírica <i>arietta</i> en <i>adagio</i> está dado por su melodía pentatónica (armonizada modalmente), sin que en la orquesta intervenga ninguno de los instrumentos exóticos que aparecen en muchos pasajes de la obra.	

⁵ Batta, *loc. cit.*

⁶ Traducción: Alfredo Mendoza.

Partes A (cc. 1-8) y A ¹ (8-15)	<p>Las frases vocales, muy simétricas, tienen generalmente dos incisos anacrúsicos con extensión de un compás. Cada una de las dos partes principales (A y A¹) abarca ocho compases. Empezando y terminando con el acorde de la tónica, la armonización (muy consonante) emplea ante todo las notas de la escala de G_b, con la excepción del Do[♯] (IV[♯]) que con un toque “lidio” aparece en la viola (c. 6) y en el violonchelo (14) antes de la nota Re_b (dominante) en pasajes cadenciales.</p> <p>La parte instrumental, que armoniza muy someramente la melodía vocal, además de doblarla discreta y alternadamente en las cuerdas o en las maderas, es bastante ligera y sobria, llevando a veces sordina en las cuerdas o en los metales. La celesta aparece sólo en la 1ª frase, como recurso de color para la recreación de la música china. La orquesta tiende a mantenerse en los registros medio y agudo, reservando el esporádico apoyo del grave para las cadencias y la frase “noi morrem...” (nosotros moriremos...).</p>	G_b
Coda “(16-20)	<p>En los últimos compases del canto el <i>tempo</i> se alarga y cambia la textura instrumental: los alientos callan y dan paso a unos expresivos <i>glissandi</i> ascendentes del arpa, que (junto con las cuerdas, en notas tenidas) acompañan a la voz. Cuando ésta culmina en el Si_{b6} de “Ah, pietà!” (¡Ah, piedad!), reaparece la celesta con un acorde antes de la conclusión melódica, a cargo de las cuerdas (con el oboe y el arpa), que retoma el inciso final de las partes A y A¹.</p> <p>El canto, correspondiendo al dramatismo de la situación con grandes saltos melódicos, enlaza tres intervalos consecutivos de 8ª en dirección contraria y llega a un sorpresivo final en el extremo agudo. Por su parte, la armonía adquiere movilidad e introduce, sobre un pedal del violonchelo en la tónica (Sol_b), enlaces cromáticos que encadenan E_{bb} (enarmónico de D), F_b (enarmónico de E), f_{7d} y G_b, empleando quintas paralelas en el <i>divisi</i> de los violines I.</p> <p>En la conclusión armónica la cadencia VI-IV[♯]dm₇-V₇-I usa de nuevo la elevación del IV grado como recurso para dar color.</p>	G_b E_{bb} F_b f_{7d} G_b

Evidentemente, por los *tempi*, el diseño melódico, la extensión hacia el agudo y los matices agógicos, *Signore, ascolta!* es un aria muy expuesta. Su gran dificultad técnica e interpretativa demanda a la soprano mucho cuidado.

2. *Donde lieta uscì* (De donde alegre salí)

La Bohème (La Bohemia), ópera en cuatro actos (1896).

Música de Giacomo Puccini.

Libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica

(sobre la novela “La Vie de Bohème” [La vida bohemia] de Louis-Henri Murger).⁷

Aria de Mimí (Acto III).

PERSONAJES	<p>Mimí, costurera (soprano lírica) Musetta, coqueta (soprano ligera) Rodolfo, poeta (tenor lírico o lírico-spinto) Marcello, pintor (barítono) Schaunard, músico (bajo barítono) Colline, filósofo (bajo) Benoît, viejo, casero (bajo) Alcindoro, viejo, político (bajo) Parpignol, vendedor ambulante de juguetes (tenor) Sargento de aduanas Vigilante de aduanas</p> <p>Estudiantes, costureras, sombrereras, ciudadanos, vendedores ambulantes, soldados, camareros, niños (coro).</p>
LUGAR Y ÉPOCA	París, 1830
ARGUMENTO	<p>La ópera narra la historia de amor entre Mimí y Rodolfo (y lateralmente la de Musetta y Marcello), ambientándola en el barrio latino de París y en la pobre buhardilla en que sobreviven los cuatro bohemios (Rodolfo, Marcello, Schaunard y Colline), eludiendo cuanto pueden el pago de la renta al casero Benoît.</p> <p>Mimí conoce casualmente a Rodolfo, que es su vecino de edificio, y comienza a vivir un romance con él. En el café Momus conoce primero a los compañeros de Rodolfo y luego a Musetta (ex amante de Marcello) que va acompañada de Alcindoro. Aleja a éste con un pretexto y se reconcilia con Marcello. Al final todos ellos escapan y dejan el pago de la cuenta a Alcindoro.</p> <p>Tiempo después, Rodolfo acaba separándose de Mimí, a causa de la enfermedad de ésta. Por su parte, Musetta y Marcello discuten y se apartan violentamente. Más adelante, estando un día los cuatro amigos en su vivienda, llega Musetta con Mimí moribunda. Todos la atienden lo mejor que pueden; uno va en busca de un médico y otro va a vender su abrigo. En un momento en que Rodolfo se queda solo con Mimí, los</p>

⁷ Henri Murger (1822-1861, en realidad Louis-Henry Mürger, hijo de un inmigrante de Alsacia) debe su nombre en la historia de la literatura a una única obra, *Scènes de la vie de Bohème* (Escenas de la vida bohemia). [...] Sus personajes provienen del barrio latino. Son jóvenes artistas y otros que se autoproclaman genios artísticos en potencia, con sus amadas, pequeñas costureras y peluqueras, esas pequeñas mariposas agridulces de la pobreza. Todos ellos destacan por su realismo y parece como si estuvieran inspirados en las vidas de personajes reales. [...] [Batta, *op. cit.*, p. 458.]

	<p>dos rememoran su romance. Cuando regresan los demás, ella se queda dormida. Al final, se descubre que Mimí ha muerto, y Rodolfo se desploma entonces llorando junto a su cuerpo.</p> <p>En la obra se incluyen muchos detalles realistas. Además de la pobre pero animada vida de los cuatro bohemios (actos I y IV), se recrea por una parte (en el II acto) el festejo callejero de la Navidad, con un verdadero barullo de vendedores, paseantes, comensales del restaurante y hasta un pelotón militar con su banda; por la otra (en el III acto), una helada mañana de invierno junto a una garita de la ciudad, con los guardias, los vendedores que van entrando y el ruido en la posada cercana. Se vuelve así una de las primeras óperas en retratar la vida cotidiana del siglo XIX.</p> <p>El aria <i>Donde lieta uscì</i> se canta casi al final del III acto. Mimí viene a buscar a Marcello para contarle que Rodolfo la ha abandonado. Cuando, ya para irse, se da cuenta de que Rodolfo va a salir de la posada, se esconde tras un árbol. Al escuchar la conversación entre ellos, se entera de que en realidad, como ella está muy enferma, Rodolfo no quiere que empeore viviendo en la fría buhardilla y prefiere que Mimí encuentre a alguien más que sí pueda cuidarla. Cuando su tos la delata ante Rodolfo, hay una larga conversación entre ellos, que culmina en una amistosa y tierna despedida.⁸</p>
--	--

“Me interesan exclusivamente las pequeñas cosas y no quiero dedicarme a otra cosa que no sean las pequeñas cosas”. Esta poética de Puccini nunca fue tan moderna y acertada como en el caso de *La Bohème*. Una representación de las “pequeñas gentes” con su “pequeñas” alegrías, aunque no siempre “pequeñas” penas. Un ardiente chasquido de las llamas en el fuego, el goteo del carámbano en el cuadro invernal del acto III, un rayo de sol que ilumina repentinamente el rostro de la moribunda. Todo esto no sólo pasa sobre el escenario, sino que va tomando forma en la partitura de Puccini. [...]

Puccini fue el primer compositor que plasmó de un modo tan realista la vida de las calles de París. La música de Puccini da vueltas alrededor del “Café Momus” como la cámara de un director de cine que enfoca alternativamente las situaciones, los rostros, los cuadros de la vida cotidiana. [...]

No se puede considerar una exageración decir que Mimí y Rodolfo son la pareja de enamorados más querida de la historia de la ópera. ¡Son tan corrientes y al mismo tiempo tan únicos en el género operístico! Sus maravillosas melodías describen perfectamente su manera de ser y pregonan el mensaje de que la naturaleza del amor lo convierte en algo que nunca podría ser calificado de cotidiano. En esta ópera no hay ninguna intriga amorosa, ningún personaje malvado. Los golpes del destino aparecen en forma de enfermedad: una tragedia verosímil y de una poesía conmovedora para todos nosotros. [...]

Mimí es la figura más frágil de todas las mujeres creadas por Puccini, sin los gestos trágico-heroicos de una Cio-Cio-San (*Madame Butterfly*) o de una Liu (*Turandot*). No hace nada especial, su suerte se decide ante la vista del público: ama, sufre y muere.

Andrés Batta.⁹

⁸ Batta, *op. cit.*, p. 456.

⁹ Batta, *op. cit.*, pp. 458-461.

<p>MIMÌ <i>Donde lieta uscì al tuo grido d'amore, torna sola Mimì al solitario nido. Ritorna un'altra volta a intesser finti fior. Addio, senza rancor!</i></p> <p><i>Ascolta, ascolta. Le poche robe aduna che lasciasti sparse. Nel mio cassetto stan chiusi quel cerchietto d'or, e il libro di preghiere. Involgi tutto quanto in un grembiule e manderò il portiere.</i></p> <p><i>Bada sotto il guanciale c'è la cuffietta rosa. Se vuoi serbarla a ricordo d'amor!</i></p> <p><i>Addio, senza rancor!</i></p>	<p>MIMÌ De donde alegre salí a tu llamado de amor, torna sola Mimí al solitario nido. Retorna otra vez a tejer fingidas flores. ¡Adiós, sin rencor!</p> <p>Oye, oye: las pocas cosas reúne que dejé esparcidas. En mi cajón están guardados aquel anillito de oro y el libro de oraciones. Envuélvelo todo en un hatillo y mandaré al portero.</p> <p>Mira: bajo la almohada está el gorrito color de rosa. ¡Si quieres conservarlo como recuerdo de amor!...</p> <p>¡Adiós, sin rencor!¹⁰</p>
---	---

FORMA	Recitativo (<i>arioso</i> ¹¹) (cc. 1-16)	Aria (16-39)	
		A 16-28)	B (29-39)

Tempo	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
Lento molto	2/4, 3/4, 4/4	D _b	Re _{b5} -Si _{b6}	Media - alta

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

	<p>A lo largo de la ópera el compositor emplea para Mimí, como para otros personajes, algunos motivos característicos que la definen musicalmente y que contribuyen a la continuidad y coherencia de la obra. Aquí, primero en el recitativo y luego en el aria, esos motivos se adaptan al momento dramático presente, que es el de la separación de los amantes.</p> <p>Como es frecuente en Puccini, ocurren varios cambios de compás en el recitativo (2/4-3/4-2/4-4/4) y en el aria (4/4-3/4-4/4-5/4-4/4), además de numerosas indicaciones agógicas</p>	
--	---	--

¹⁰ Traducción: Alfredo Mendoza.

¹¹ Composición para voz solista que combina el estilo declamatorio del recitativo con el melódico del aria. [Batta, *op. cit.*, p. 868.]

	(<i>poco rit., agitando un poco, rall., rit. col canto, etc.</i>). Todo ello contribuye al manejo fluido y natural del texto, atendiendo a su prosodia y su significado, sin dejar de lado la forma musical.	
Recitativo (<i>arioso</i>) (cc. 1-16)	Las cuerdas abren con el tema de “Si, mi chiamano Mimí” (Acto I). La soprano comienza recitando en notas repetidas, pero después canta una frase muy lírica (“Ritorna...” [Retorna...]), que comienza en el registro agudo (9-12) y que estará seguida –tras otro de los motivos alusivos a Mimí (tocado en las flautas)– por la frase final “Addio, senza rancor!” (¡Adiós, sin rencor!), lenta y en <i>pp</i> .	D _b e _b A _b
Aria		
Parte A (16-28)	Después de esas pocas palabras, cuando ya se ha despedido de Rodolfo y le ha dado la espalda para marcharse, Mimí recuerda de pronto que tiene algunos pequeños encargos que hacerle: con “Ascolta, ascolta” (Oye, oye) comienza una serie de minucias personales que Puccini realiza con una delicada melodía.	D _b A _b D _b
Parte B (29-39)	Como un detalle más surge el recuerdo de la “cuffietta rosa” (gorrito color de rosa) que Rodolfo le había comprado el día que se conocieron. El asunto se subraya con un cambio a la lejana tonalidad de A mediante la conversión enarmónica de la dominante anterior (L _{a_b}) en sensible (Sol#). Las vacilantes y entrecortadas palabras “Se vuoi...” (Si quieres...) se marcan introduciendo la séptima de dominante de D , que de pronto, con otra enarmonía, se convierte en acorde de sexta alemana, de modo que la transición se realiza dejando como nota común la sensible (Do#), transformada en I grado de D_b . Justamente aquí llega el punto climático, cuando Mimí, después de aquel titubeo, canta con todo el corazón “Se vuoi serbarla a ricordo d’amor!” (¡Si quieres conservarla como recuerdo de amor!) alcanzando el Si _{b6} . Enseguida, habiendo interrumpido su parlamento con un silencio, repite muy despacio el triste “Addio, addio senza rancor!” (¡Adiós, adiós sin rencor!) del final del recitativo, mientras en las maderas suena el comienzo del aria (“Ascolta, ascolta...”).	A D D _b

3. *Senza mamma*” (Sin mamá)

Suor Angelica (Sor Angélica), 2ª ópera de *Il trittico* (El tríptico, 1918).

Música de Giacomo Puccini.

Libreto de Giovacchino Forzano.

Aria de Suor Angelica.

PERSONAJES	<p>Sor Angélica (soprano) La princesa, tía de Sor Angélica (contralto) La abadesa (mezzosoprano) La hermana celadora (mezzosoprano) La maestra de las novicias (mezzosoprano) Sor Genoveva (soprano) Sor Osmina (mezzosoprano) Sor Dolcina (soprano) La hermana enfermera (mezzosoprano) Dos hermanas mendicantes (sopranos) Dos novicias (soprano y mezzosoprano) Dos hermanas laicas (soprano y mezzosoprano)</p> <p>Monjas, novicias, voces de ángeles (coro)</p>
LUGAR Y ÉPOCA	<p>Un convento, a finales del siglo XVII.</p>
ARGUMENTO	<p>Es una tarde cualquiera en la vida de un convento de monjas de clausura, con sus rezos, penitencias y ocupaciones sencillas. Sor Angélica no se distingue especialmente entre las demás religiosas.</p> <p>De pronto es llamada a la sala de visitas, pues ha venido a verla su tía la princesa. La distinguida dama, siempre fría y distante, le da a firmar un documento mediante el cual Sor Angélica cede a su hermana menor (como dote matrimonial) la parte de su herencia.</p> <p>Cuando Angélica pregunta por el nombre del novio, la tía responde que es alguien que por amor está dispuesto a pasar por alto la vergüenza que Angélica llevó a la familia teniendo un hijo fuera de matrimonio. Humildemente, Angélica replica que ha sacrificado todo a la Virgen María, pero que no puede olvidar a su hijo, al que hace siete años que no ve. Tras preguntar insistentemente por él, la tía acaba informándole que el niño murió de una larga enfermedad dos años antes. Angélica lanza un grito y cae desplomada. Poco después se recupera y firma el papel maquinalmente; sólo cuando la princesa se va, desahoga su dolor.</p> <p>Al caer la noche recoge en el jardín unas hierbas venenosas y con ellas se prepara una pócima. A poco de ingerir el veneno, dándose cuenta de que ha incurrido en el pecado del suicidio, pide desesperadamente a María que la salve. Entonces se abre la puerta de la capilla y aparece la Virgen acompañada de un niño rubio. Angélica extiende los brazos hacia su hijo y muere.¹²</p>

¹² Batta, *op. cit.*, p. 480.

Hacia 1910, Puccini tuvo la idea de componer una trilogía al estilo de Dante, que consistiera en una pieza tenebrosa realista y naturalista, un misterio y, por último, una ópera bufa estridente. Siguiendo *La divina comedia* de Dante, la primera obra de un acto (*El tabardo*) había de representar el infierno de las miserias humanas, la segunda (*Sor Angélica*) el purgatorio, y la última (*Gianni Schicchi*) el paraíso. Una vez acabadas las tres obras en 1918, un amigo le sugirió a Puccini el título de *Il trittico* (El tríptico) por asociación con los retablos góticos. [...]

El drama de sor Angélica está construido sobre el fondo de una descripción minuciosa y cuidada de la vida en los conventos de clausura de la Toscana de finales del siglo XVII, que eran como un pequeño universo y así funcionaban. Puccini conocía muy bien el ambiente de los conventos ya que una de sus hermanas, Iginia, era monja y llegó a ser madre superiora de un convento en Vicepelago. [...]

A Angélica sólo le queda el jardín como fuente de satisfacción. Vive de él y gracias a él morirá. [...] La aparición de la distinguida tía de Angélica en el convento tiene el efecto de una conmoción. El retrato de esta mujer es una obra maestra de gran valor artístico que, además, configura el único papel para contralto significativo de Puccini. Por primera vez, el prototipo de la maldad toma forma de mujer. [...] En su lucha desesperada contra este demonio implacable Angélica no tiene esperanzas de subsistir. Su revelación musical llega en un aria corta al enterarse de que su hijo ha muerto lejos de ella.

Andrés Batta.¹³

<p><i>SUOR ANGELICA</i> (Appena uscita la Principessa, Suor Angelica scoppia in un pianto disperato.)</p> <p>(sempre in ginocchio, con voce desolata) <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!</i> <i>Le tue labbra, senza i baci miei,</i> <i>scoloriron fredde, fredde!</i> <i>E chiudesti, o bimbo, gli occhi belli.</i></p> <p><i>Non potendo carezzarmi,</i> <i>le manine componesti in croce!</i> (si alza) <i>E tu sei morto senza sapere</i> <i>quanto t'amava questa tua mamma!</i></p> <p><i>Ora che sei un angelo del cielo,</i> <i>ora tu puoi vederla la tua mamma,</i> (umilmente) <i>tu puoi scendere giù pel firmamento</i> <i>ed aleggiare in torno a me ti sento.</i></p>	<p><i>SOR ANGELICA</i> (En cuanto ha salido la Princesa, Sor Angélica estalla en un llanto desesperado.)</p> <p>(siempre de rodillas, con voz desolada) ¡Sin mamá, criatura, has muerto! ¡Tus labios, sin mis besos, palidieron fríos, fríos! ¡Y cerraste, criatura, tus ojos bellos!</p> <p>¡No pudiendo acariciarme, tus manitas pusiste en cruz! (se levanta) ¡Y tú te has muerto sin saber cuánto te amaba tu mamá!</p> <p>Ahora que eres un ángel del cielo, ahora tú puedes ver a tu mamá, (humildemente) tú puedes descender por el firmamento y aletear en torno a mí te siento.</p>
---	--

¹³ Batta, *op. cit.*, p. 479.

<p><i>Sei qui, sei qui, mi baci e m'accarezzi. Ah! dimmi, quando in ciel potrò vederti? Quando potrò baciarti? o dolce fine d'ogni mio dolore, quando in cielo con te potrò salire? Quando potrò morire?</i></p> <p>(come in estasi) <i>Dillo alla mamma, creatura bella, con un leggero scintillar di stella. Parlami, amore, amor! (rimane assorta in estasi)</i></p>	<p>Estás aquí, estás aquí, me besas y me acaricias. ¡Ah!, dime, ¿cuándo en el cielo podré verte? ¿Cuándo podré besarte? Oh, dulce fin de todos mis dolores, ¿cuándo al cielo contigo podré subir? ¿Cuándo podré morir?</p> <p>(como en éxtasis) ¡Díselo a tu mamá, criatura bella, con un ligero cintilar de estrella. ¡Háblame, amor, amor! (permanece absorta en éxtasis)¹⁴</p>
---	--

FORMA				
Aria (cc. 1-21)		Arioso (22-56)		
A (1-12)	A ¹ (12-21)	A (22-34)	B (34-46)	C (46-56)

Sección	Tempo	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
Aria	<i>Andante desolato – Lento grave</i>	4/4-3/4	a	Mi ₅ -Sol ₆	Media
Arioso	<i>Lento grave – Un poco meno – Calmo</i>	4/4-2/4-4/4- 2/4-4/4 (8/8)	F a	Re ₅ -La ₆	Media-alta

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

	<p>Esta obra es singular en muchos aspectos.</p> <p>En primer lugar, los estilos tradicionales de recitativo, arioso y aria se entremezclan. En la primera sección se aprecia la recurrencia de motivos y frases propia del aria, pero la melodía casi todo el tiempo se mantiene dentro de una extensión de 7^am (Mi₅-Re₆) y sólo al final va ascendiendo hasta el Sol₆. La segunda, que tiene mayor extensión vocal y peso dramático, está construida más bien como un <i>arioso</i>. A cambio de no tener desarrollo temático, posee fluidez y eficacia escénico-musical gracias al cuidadoso seguimiento del poema en sus aspectos prosódicos y semánticos.</p> <p>El lenguaje armónico, que adquiere un sabor arcaico por los enlaces modales de acordes paralelos, da a la obra un carácter religioso. La austera orquestación, de sonoridad y textura afín a las de la música impresionista, crea un ambiente sutil y etéreo que envuelve delicadamente la línea vocal sin ocupar nunca un primer plano.</p>	
--	--	--

¹⁴ Traducción: Alfredo Mendoza.

Aria (cc. 1-21) (<p>Es ante todo un sentido lamento por el hijo muerto, pero tiene también, por su construcción reiterativa y su tierno carácter, un dejo de canción de cuna.</p> <p>La línea vocal se construye casi en su totalidad repitiendo y mezclando dos expresivos y sencillos incisos melódicos que se exponen en los cc. 2-4 y 6-8. La orquesta incluye principalmente las cuerdas en sordina, con una discreta intervención de las maderas y el arpa, y toca en <i>ostinato</i> un motivo pentatónico ascendente de tres notas, armonizadas mediante el enlace modal (en movimiento paralelo) de tres acordes del modo menor natural, ya sean d-G-a (iv-VII-i) o (introduciendo pasajeramente el Do_b) c-F-G (iii-VI-VII).</p> <p>Sólo las dos intensas frases finales (desde “E tu sei morto...” [Y tú te has muerto...]) introducen nuevos motivos, con escuetas quintas descendentes, yendo cada vez más arriba (hasta el Sol₆). La orquesta resalta la tensión usando síncopas y acordes de novena.</p>	a
Arioso	El poema toma ahora como centro a la propia Sor Angélica, primero aceptando que su hijo es ya sólo un espíritu con el cual siente que puede comunicarse, y después expresando su deseo de morir para reunirse con él en el cielo.	
Parte A (22-34)	<p>La voz, continuamente presente, teje su discurso con frases musicales siempre nuevas que van siguiendo detalladamente el sentido y la prosodia del texto. Así, la melodía baja con la frase “tu puoi scendere giù...” (tú puedes descender...) o se agita desde “ed aleggiare in torno a me...” (y aletear en torno a mí...)</p> <p>La textura orquestal se aligera con los tenues motivos arpegiados de los violines (que bordan sutilmente el canto, sugiriendo el “aleteo” del espíritu del niño) mientras las demás cuerdas, junto con los cornos y el arpa, van doblando y a la vez armonizando homofónicamente la melodía vocal con un movimiento muy constante que insiste en los valores de mitad.</p>	F C F
Parte B (34-46)	A las efusivas exclamaciones que comienzan en “Ah! dimmi, quando in ciel potrò vederti?” (¡Ah!, dime, ¿cuándo en el cielo podré verte?) corresponde en la línea vocal el despliegue progresivo de la extensión, subrayando el fin de cada pregunta casi siempre con dos notas iguales. Los madrigalismos ¹⁵ siguen	F a E

¹⁵ Se llama “madrigalismo” a la técnica compositiva mediante la cual los pasajes musicales asignados a una determinada palabra expresan su significado por medio de recursos rítmicos, melódicos, polifónicos, texturales, etc. Así, para la palabra “risa” puede emplearse un pasaje de notas rápidas que imiten carcajadas; para “suspiro”, la caída de una nota a un tono inferior. Esta técnica se conoce también como “pintura de palabras” y puede encontrarse principalmente en los madrigales y en otras composiciones vocales de la 2ª mitad del s. XVI y las dos primeras décadas del XVII. Sin embargo, puede hallarse también (de diferentes maneras) en el canto gregoriano y posteriormente en todo el período barroco y en las épocas subsiguientes.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Madrigal_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Madrigal_(m%C3%BAsica))

<https://es.wikipedia.org/wiki/Figuralismo>

	<p>dando vida musical a palabras como “salire” (subir) en el c. 42 o “morire” (morir) en los cc. 43-46. El matiz <i>p</i> se mantiene salvo por un <i>mf</i> en la frase climática “Quando potrò morire?” (¿Cuándo podré morir?), después de la cual la melodía, insistiendo en las mismas palabras, cae y se apacigua.</p> <p>En la orquesta este período es el de mayor densidad instrumental y movilidad armónica, sin que se pierda la atmósfera suave y tenue que rodea toda la pieza.</p> <p>La melodía cantada se va doblando primero en el violonchelo (34-35), luego en la flauta (37-45), el fagot (37-41), los violines I y las violas (38-41) y finalmente los violines I y los violonchelos (42-45).</p> <p>Los ligeros arpeggios de los violines se mantienen todavía cuatro compases y luego pasan, en un diseño más amplio, al arpa. Con los demás alientos y cuerdas se conforma un coro homofónico que acompaña a la melodía principal.</p>	A F C
Parte C (46-56)	<p>Las frases finales del canto, durante las cuales Sor Angélica se queda mirando las estrellas en busca de una respuesta, se insertan en una calma total.</p> <p>El cintilar de las estrellas en el firmamento se describe con un <i>ostinato</i> de acordes de a que, sumando dos ritmos binarios (octavo con punto y dieciseisavo / silencio de octavo, dos octavos, silencio de octavo) sostiene un pulso constante de octavos.</p> <p>El canto, dirigiéndose hacia lo alto, flota sobre los acordes instrumentales; los instrumentos sólo doblan la línea vocal cuando entona notas ajenas al acorde (Re y Sol).</p> <p>La culminación del canto en un La₆ <i>pp</i> es acompañada primero por un acorde de Fa con 9^a (Sol_b), 7^a (Mi_b) y 6^a agregada (Re_b) y luego, después de un silencio, nuevamente por el <i>ostinato</i> en a.</p>	a

4. *La canzon del Salice – Ave Maria*
(La canción del Sauce – Dios te salve, María)

Otello, ópera en cuatro actos (1887).

Música de Giuseppe Verdi.

Libreto de Arrigo Boito

(sobre la tragedia *Otelo, el moro de Venecia* de William Shakespeare).

Recitativos y arias de Desdémona (Acto IV).

PERSONAJES	<p>Otelo, moro, gobernador de Chipre, lugarteniente de Venecia y comandante de la armada veneciana (tenor dramático)</p> <p>Desdémona, su esposa (soprano lírico-spinto)</p> <p>Yago, alférez de Otelo (barítono dramático)</p> <p>Emilia, su esposa (mezzosoprano), doncella de Desdémona.</p> <p>Cassio, capitán (tenor lírico o ligero)</p> <p>Rodrigo, noble veneciano (tenor lírico o ligero)</p>
------------	--

	<p>Ludovico, embajador de Venecia en Chipre (bajo) Montano, oficial, predecesor de Otelo en el gobierno de Chipre (bajo) Un heraldo (bajo o barítono)</p> <p>Soldados y marineros, damas y caballeros venecianos, pueblo de Chipre (coro)</p>
LUGAR Y ÉPOCA	Una ciudad portuaria en la isla de Chipre, a fines del s. XV.
ARGUMENTO	<p>Otelo, siempre (por su origen) inseguro del amor de Desdémona, vive con el temor de perderla. Yago, por envidia a su rival Casio, logra convencer a Otelo de que éste tiene relaciones con Desdémona. Otelo comienza a enloquecer y llega a insultar y humillar en público a su esposa.</p> <p>Al inicio del último acto, Desdémona, acompañada por Emilia, se prepara en su dormitorio para acostarse, antes de que llegue el momento de enfrentar a Otelo. Dominada por la tristeza, recuerda la vieja melodía de la “canción del Sauce”, que contiene presentimientos de muerte. Tras despedirse muy efusivamente de Emilia, reza un avemaría, intercalándole un ruego que alude a su situación personal.</p> <p>Cuando Desdémona ya está dormida, aparece Otelo. La despierta y tras recriminarle su supuesta infidelidad, la asesina. Entretanto, fracasados los planes de Yago contra Cassio, Emilia llega a avisarle a Otelo que Cassio ha dado muerte a Rodrigo, que lo había atacado. Descubre a Desdémona moribunda y da voces acusando a Otelo; al llegar todos se descubren las maquinaciones de Yago. Otelo se suicida, pero antes de morir besa a Desdémona.</p>

Desdémona está iluminada en esta ópera por una luz especial. Es como un ángel. Y no solamente por la caracterización de Shakespeare, sino en gran medida por la magia de la música de Verdi. Con esa aura de ofendida inocencia y ese carácter constituye junto con la reina Isabel del *Don Carlos* uno de los más maravillosos logros del arte verdiano. El compositor creó el papel de Desdémona con una música que en belleza y nobleza no tiene parangón con ninguna otra figura, ni siquiera con otras del propio Verdi.

La construcción de la escena de Desdémona del acto IV se corresponde con la de otra versión operística italiana de “Otelo” (Rossini, *Otelo*) de principios del siglo XIX. En ambas óperas la conversación nocturna entre Desdémona y Emilia se posterga al principio del acto IV como prelude de la tragedia que empieza a perfilarse (en lugar de aparecer en el penúltimo final de acto, como en la obra de Shakespeare). Tanto Verdi como Rossini consiguen crear a través de la elegíaca atmósfera de esa escena un fino prelude, en el caso concreto de Verdi a través de simple música de cámara e instrumentos de madera. Y también en ambas óperas la escena se cierra con una plegaria, que en el *Otelo* de Verdi es una libre adaptación del texto del *Ave María*. Por el contrario, en la obra de Shakespeare no se encuentra ninguna oración. La plegaria (ital., *preghiera*) es un intermedio musical característico, presente siempre en la tipología convencional de la ópera y de una larga tradición en la historia de este género, como resulta notorio en otras obras de este mismo músico.

Los rasgos estructurales básicos de la “canción del Sauce” de Desdémona coinciden en las obras de Verdi y Rossini: en ambas se trata de una forma estrófica con interrupciones recitativas, “prosaicas”. La delicada y artística composición de la escena viene de la propia obra de Shakespeare, ya que la canción está, por decirlo de alguna manera, “entre comillas” y se ve interrumpida de vez en cuando por cortas réplicas entre Desdémona y Emilia. Incluso el episodio de la ráfaga de viento, que simboliza el temor de Desdémona por sus terribles presentimientos, está compuesto, tanto en la obra de Rossini como en la de Verdi, de forma melódico-pictórica. La idea poética de Shakespeare de interrumpir las líneas de la canción con el motivo recurrente del “sauce” se convierte en la ópera de Verdi en la cumbre de toda la escena. El motivo de lamento “Sauce, sauce, sauce” con la tercera menor sin acompañamiento, que destaca del contexto armónico, se encuentra entre líneas de pensamientos y crea una atmósfera que transporta la escena a un nivel trascendental.

Andrés Batta¹⁶

La canzon del Salice (La canción del Sauce)

[Escena de Desdémona y Emilia]

<p>(S'alza la tela)</p> <p>(La Camera di Desdemona.</p> <p>Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie. Una lampada arde appesa davanti all'immagine della Madonna che sta al disopra dell'inginocchiatoio. Porta a destra. Un lume acceso sul tavolo. È notte.)</p>	<p>(Se alza el telón)</p> <p>(La alcoba de Desdémona.</p> <p>Cama, reclinatorio, mesa, espejo, sillas. Una lámpara arde colgada ante la imagen de la Virgen que está arriba del reclinatorio. Puerta a la derecha. Una luz encendida sobre la mesa. Es de noche.</p>
<p>EMILIA - <i>Era più calmo?</i></p> <p>DESDEMONA - <i>Mi pareva.</i> <i>M'ingiunse di coricarmi e d'attenderlo.</i> <i>Emilia, te ne prego,</i> <i>distendi sul mio letto</i> <i>la mia candida veste nuziale.</i> (Emilia eseguisce) <i>Senti. Se pria di te morir dovessi,</i> <i>mi seppellisci con un di quei veli.</i></p> <p>EMILIA <i>Scacciate quest' idee.</i></p>	<p>EMILIA - ¿Estaba más calmado?</p> <p>DESDÉMONA - Me parecía. Me mandó acostarme y esperarlo. Emilia, te lo ruego, extiende sobre mi lecho mi blanco vestido nupcial. (Emilia lo hace) Escucha. Si antes que tú morir debiese, entiérrame con uno de esos velos.</p> <p>EMILIA Desechad estas ideas.</p>

¹⁶ Batta, *op. cit.*, p. 746.

DESDEMONA

Son mesta tanto, tanto.
(sedendo macchinalmente davanti allo specchio)
*Mia madre aveva una povera ancella
innamorata e bella;
era il suo nome Barbara;
amava un uom che poi l'abbandonò,
cantava un canzone:
la canzon del Salice.*

(ad Emilia)

- *Mi disciogli le chiome...*
*Io questa sera ho la memoria piena
di quella cantilena:*

*“Piangea cantando nell'erma landa,
piangea la mesta: ‘O Salce! Salce! Salce!’*

Sedeo chinando sul sen la testa.

*‘Salce! Salce! Salce!
Cantiamo! cantiamo! il Salce funebre*

sarà la mia ghirlanda’.”

(ad Emilia)

- *Affrettati; fra poco giunge Otello.*

“Scorreano i rivi fra le zolle in fior,

*gemea quel core affranto,
e dalle ciglia le sgorgava il cor
l'amara onda del pianto.*

*‘Salce! Salce! Salce!
Cantiamo! cantiamo! il Salce funebre*

sarà la mia ghirlanda’.

Scendean l'augelli a vol dai rami cupi

*verso quel dolce canto.
E gli occhi suoi piangean tanto, tanto,
da impietosir le rupi.”*

(ad Emilia, levandosi un anello dal dito)

- *Riponi quest'anello.*
(alzandosi)
*Povera Barbara! Solea la storia
con questo semplice suono finir:*

DESDÉMONA

Cuán triste, cuán triste estoy.
(*sentándose maquinalmente delante del espejo*)
*Mi madre tenía una pobre doncella
enamorada y bella;
se llamaba Bárbara;
amaba a un hombre que luego la abandonó,
cantaba una canción:
la canción del Sauce.*

(a Emilia)

- *Desátame el pelo...*
*Esta noche tengo la memoria llena
de aquella cantilena:*

*“Lloraba cantando en el yermo páramo,
lloraba la triste: ‘¡Sauce! ¡Sauce!
¡Sauce!’*

*Se sentaba reclinando sobre el pecho la
cabeza.*

*‘¡Sauce! ¡Sauce! ¡Sauce!
¡Cantemos! ¡Cantemos! El sauce
fúnebre*

será mi guirnalda’.”

(a Emilia)

- *Apresúrate; dentro de poco llega Otelo.*

*“Corrían los arroyos entre los terrones
en flor,*

*gemía aquel corazón roto,
y por los ojos le brotaba del corazón
la amarga ola del llanto.*

*‘¡Sauce! ¡Sauce! ¡Sauce!
¡Cantemos! ¡Cantemos! El sauce
fúnebre*

será mi guirnalda’.”

*Descendían los pájaros volando desde
las sombrías ramas*

*hacia aquel dulce canto.
Y sus ojos lloraban tanto, tanto,
que enternecian a las peñas.”*

(a Emilia, quitándose un anillo del dedo)

- *Guarda este anillo.*
(*levantándose*)
*¡Pobre Bárbara! Solía la historia
con este simple son finalizar:*

<p>“Egli era nato per la sua gloria, io per amar...”</p> <p>(ad Emilia) - <i>Ascolta. Odo un lamento.</i> (Emilia fa qualche passo.) <i>Taci. Chi batte a quella porta?</i></p> <p>EMILIA - <i>È il vento.</i></p> <p>DESDEMONA “Io per amarlo e per morir... Cantiamo! cantiamo! Salce! Salce! Salce!”</p> <p>- <i>Emilia, addio.</i> <i>Come m'ardon le ciglia!</i> <i>È presagio di pianto. Buona notte.</i> (Emilia si volge per partire.) <i>Ah! Emilia, Emilia, addio, Emilia, addio!</i> (Emilia ritorna e Desdemona l'abbraccia.)</p>	<p>“<i>Él había nacido para su gloria, yo para amar...</i>”</p> <p>(a Emilia) - Escucha. Oigo un lamento. (Emilia da unos pasos) Calla. ¿Quién toca esa puerta?</p> <p>EMILIA - Es el viento.</p> <p>DESDÉMONA “<i>Yo para amarlo y para morir...</i> <i>¡Cantemos! ¡Cantemos!</i> <i>¡Sauce! ¡Sauce! ¡Sauce!</i>”</p> <p>- ¡Emilia, adiós! ¡Cómo me arden los ojos! Es presagio de llanto. Buenas noches. (Emilia se voltea para partir.) ¡Ah, Emilia, Emilia, adiós, Emilia, adiós! (Emilia regresa y Desdemona la abraza.)¹⁷</p>
---	--

FORMA	<p>Construcción libre:</p> <p>1ª sección: introducción orquestal (exposición-desarrollo)</p> <p>2ª sección: recitativo - arioso – recitativo.</p> <p>3ª sección: canción estrófica variada (con forma A-A¹-A²-A³-A⁴).</p> <p>4ª sección: arioso - puente orquestal (hacia la próxima escena).</p>
-------	---

<i>Tempo y/o carácter</i>	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Andante – Andante mosso</i>	4/4 - 2/4	c#- f#- F#	Do# ₅ -La# ₆	Media

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

1ª sección (introducción orquestal)		
Exposición (cc. 1-11)	<p>En general, en todas las secciones de la “canción del Sauce” las maderas crean una atmósfera más bien sombría, triste y desgarradora.</p> <p>El corno inglés expone el expresivo tema de la canción (cc. 1-5), en modo menor armónico, con su estilo pastoril, su final de escala pentátona y su carácter melancólico. Le responden primero las flautas con un breve motivo que evoca un lamento (cc. 4-5) y luego (cc. 6-11) los clarinetes, en su registro grave, con un motivo fúnebre que comienza con un intervalo armónico de 5ª tocado tres veces, a modo de campanadas.</p>	c#

¹⁷ Traducción: Alfredo Mendoza.

Desarrollo (12-34)	<p>Al irse sumando todas las maderas y el corno, se desarrolla el tema principal y los otros dos motivos característicos. Viene enseguida otro tema (23-25), que anticipa el canto de Desdémona cuando pide a Emilia que tienda en la cama su vestido nupcial (39-42).</p> <p>En toda esta parte hay frecuentes giros cromáticos, que enfatizan el suspenso, el dolor y la atmósfera sombría de la escena, cargada de presagios.</p> <p>Finalmente, con un motivo triádico descendente las cuerdas graves (viola, cello y contrabajo) marcan el levantamiento del telón y dan pie al recitativo de Emilia y Desdémona.</p>	c#
-----------------------	--	----

2ª sección		
Recitativo (34-42)	Tras la 1ª frase reaparecen en los clarinetes las tres campanadas fúnebres. Con la frase “distendi sul mio letto...” (“extiende sobre mi lecho...”) Desdémona despliega un amplio giro vocal que corresponde a las palabras y concluye sobre un acorde mayor (D_b).	c# D _b
Arioso (42-54)	Fagot y violoncello imitan el motivo de las campanadas con una serie de tres notas Fa ₅ con valor de cuarto y dos de mitad, para dar paso a un motivo <i>ostinato</i> (Fa ₅ -Sol ₅) sobre el cual, modulando al relativo menor (b_b), Desdémona entona una larga y triste frase que desciende por grados conjuntos. En la cadencia se regresa a c# y se escucha nuevamente el motivo de las tres campanadas.	b _b c#
Recitativo (54-67)	Después de una somera narración, recitada más bien en el grave, hablando de la “canción del Sauce” (cuyo tema vuelve a escucharse fragmentariamente), Desdémona canta muy expresivamente, acompañada por las cuerdas, una frase en estilo <i>arioso</i> (62-67) para introducir la canción. Al final la melodía insiste en la repetición del intervalo de 3ª m. entre los grados III y I de f# (describiendo cómo la tonada le da vueltas en la cabeza a Desdémona), pero concluye sorpresivamente subiendo un semitono para llamar la atención hacia la canción que va a cantar, y a la vez establecer el modo mayor con el III de F# . Por otra parte, ese intervalo de 3ª m. está anticipando el motivo básico de la canción, sobre la palabra “Salce!” (¡Sauce!).	f# b f# F#

3ª sección (“Canción del sauce”)

Parte A		
(67-73)	La canción lleva un <i>tempo</i> ligeramente más rápido (<i>andante mosso</i>). El <i>ritornello</i> instrumental, en modo mayor y con un patrón rítmico binario muy sencillo y regular, tiene un estilo antiguo y un carácter reposado. La instrumentación emplea un grupo de alientos parecida a la de la introducción del acto.	F#

(74-110)	<p>Desdémóna canta la “canción del Sauce” (que es también la canción de Bárbara), cuyo tema en modo menor había expuesto el corno inglés en la introducción del acto, si bien en la tonalidad de $c\#$.</p> <p>La parte vocal se compone de tres elementos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) una frase principal (el tema, α), cuyo texto cambiará en las sucesivas estrofas de la narración, variando los versos en número y en extensión; 2) el estribillo “Salce!” (β) cantado siempre <i>a cappella</i>, que concentra el dolor que llena toda la pieza, y 3) la frase conclusiva “Cantiamo!” (¡Cantemos!, γ), cuya 2ª mitad (cc. 106-110) tiene inflexiones marcadamente pentatónicas, y en la cual Desdémóna manifiesta el presagio de su propia muerte. <p>Las cuerdas sostienen discretamente la voz y el corno inglés dialoga con ella, respondiéndole primero con un motivo pentatónico y luego haciendo eco al motivo de 3ª menor del estribillo “Salce!”</p>	f#
Parte A ¹ (110-145)	<p>Mientras las maderas reexponen la introducción, se inserta en recitativo una frase coloquial de Desdémóna a Emilia.</p> <p>En la estrofa “Scorreano i rivi” (Corrían los arroyos) las cuerdas realizan un ágil motivo ascendente que describe el texto.</p> <p>En la estrofa “e dalle ciglia” (y por los ojos) las maderas y el violín I representan con motivos cortísimos y repetidos el llanto de Bárbara, mientras que el comienzo de la frase vocal α^3 se simplifica para adecuarse a la prosodia del texto. Por su parte, el estribillo β aparece una sola vez, después de esta última frase.</p>	F# f#
Parte A ² (145-162)	<p>En la orquesta la frase introductoria altera su final para comenzar, mediante mordentes, <i>acciaccature</i> (apoyaturas breves), trémolos y cortos motivos arpegiados, un canto de pájaros que acompaña la narración de “Scendean l’augelli a vol” (Descendían los pájaros volando), con la cual la parte vocal introduce una frase nueva (δ).</p> <p>Con la frase temática (α^3) en “E gli occhi suoi piangean tanto” (Y sus ojos lloraban tanto) la expresión se refuerza por una parte doblando la melodía vocal en las maderas y por la otra realizando un largo trémolo <i>in crescendo</i> en las cuerdas.</p> <p>En esta ocasión no aparece ni el estribillo ni la frase conclusiva. El hilo musical se interrumpe momentáneamente y sólo se inserta, sobre el silencio orquestal, una frase incidental recitada.</p>	F# d# g#
Parte A ³	Esta sección presenta varios elementos nuevos, entretejidos con otros expuestos anteriormente, que son los que le dan unidad con el conjunto de la pieza.	

(163-183)	<p>La introducción en las maderas se reduce prácticamente a la reiteración de un motivo. El fagot tiene ahora, con otro ritmo, la 3ª menor propia del estribillo “Salce!”.</p> <p>Desdémona canta (en estilo <i>arioso</i>) una nueva frase (ε), muy corta, que es solamente una exclamación, antes de recitar un comentario y reanudar la canción propiamente dicha con una frase muy delicada (ζ) que, siendo nueva, está emparentada sin embargo con el tema principal. En la orquesta el fagot y el violín I presentan el motivo oscilante en 3ª menor que precedió el comienzo de la “Canción del sauce”.</p>	<p>d#</p> <p>E</p> <p>e</p> <p>f#</p>
(184-194)	<p>En el motivo reiterado de 3ª m. el cambio decisivo de la nota La a La# se sustituye ahora por un recitativo en Si_b con “Ascolta” (Escucha), que constituye una nueva interrupción del canto, así como por un trémolo que se realiza en el violín I sobre Si_b y La, con el cual se abre un corto pasaje orquestal que representa primero un lamento (con dos apoyaturas ascendentes) y luego el ulular de un fuerte viento mediante cortos deslizamientos cromáticos y trémolos.</p>	<p>B_b</p> <p>D</p>
(195-210)	<p>Vuelve en el fagot y el violín I la oscilación en 3ª m., sobre la cual Desdémona termina la “canción del Sauce”. La frase “Io per amarlo” (Yo para amarlo) incluye una significativa <i>mesa di voce</i> sobre el Fa#₆. Al igual que la primera vez, el motivo de 3ª m acaba con 3ª M, introduciendo el modo mayor (c. 201-2016).</p> <p>Se termina, contra el orden usual, con la frase conclusiva “Cantiamo” (ahora en F#) y luego el estribillo “Salce!” (f#).</p>	<p>f#</p> <p>F#</p> <p>f#</p>
Parte A ⁴ (Coda) (211-221)	<p>Se reexpone, variada, la introducción de la canción, a cargo de las maderas y el corno, ahora con un <i>stringendo</i> que añade tensión. Los instrumentos terminan reiterando motivos que incluyen una nota larga, sobre la cual se van insertando las cortas frases declamadas por Desdémona, que se despide de Emilia antes de dormir.</p> <p>En el último momento (c. 220) el La# (que se ha repetido una y otra vez) baja a La⁴ y luego a Sol#, quedando sin resolver.</p>	<p>F#</p> <p>f#</p>
4ª sección		
Arioso (222-333)	<p>De vuelta a la tensa calma inicial, el clarinete crea suspenso sobre una nota larga (Re₆). Se oyen de nuevo las campanadas, que ahora son cuatro (un acorde de Fa# con maderas, cuerdas y percusión). Sobre ese tenso fondo Desdémona recita un segundo adiós a Emilia.</p> <p>Inesperadamente Desdémona se despide de Emilia por tercera y última vez (y en realidad, para siempre), iniciando su apasionada exclamación en una nota climática (La#₆), desde la cual irá bajando hasta la tónica (Fa#₅).</p>	<p>f#</p> <p>F#</p>

<p>Puente (233-249)</p>	<p>En los cc. 233-241, mientras, fagotes, violonchelos y bajos van descendiendo en una escala cromática que crea expectación e incertidumbre, las flautas, como hicieron al principio de la introducción orquestal del acto IV, ejecutan un corto motivo que es como un lamento y que ahora está doblado por los oboes y el clarinete I.</p> <p>Se repite la frase en el corno inglés y el corno francés, esta vez en la tonalidad de c#, que resolverá finalmente a A_b (enarmónica de G#) al comenzar la escena siguiente.</p>	<p>f#</p> <p>c#</p>
-----------------------------	---	---------------------

Ave Maria (Dios te salve, María)
[Escena de Desdémona]

<p>(Emilia esce. Desdemona s'accosta al reclinatorio e s'inginocchia.)</p> <p><i>Ave Maria piena di grazia, eletta fra le spose e le vergini sei tu, sia benedetto il frutto, o benedetta, di tue materne viscere, Gesù.</i></p> <p><i>Prega per chi adorando a te si prostra, prega pel peccator, per l'innocente, e pel debole oppresso e pel possente, misero anch'esso, tua pietà dimostra.</i></p> <p><i>Prega per chi sotto l'oltraggio piega la fronte e sotto la malvagia sorte; per noi, per noi tu prega, prega sempre e nell'ora della morte nostra, prega per noi, prega.</i></p> <p>(Resta ancora inginocchiata e appoggiando la fronte sull'inginocchiatoio ripete mentalmente l'orazione di cui non s'odono che le prime e le ultime parole.)</p> <p><i>Ave Maria... nell'ora della morte. Ave! Amen!</i></p> <p>(Si alza e va a coricarsi.)</p>	<p><i>(Emilia sale. Desdémona se acerca al reclinatorio y se arrodilla.)</i></p> <p>Dios te salve, María, llena de gracia, elegida entre las esposas y las vírgenes eres tú, sea bendito el fruto, oh bendita, de tus maternales entrañas, Jesús.</p> <p>Ruega por quien adorando ante ti se postra, ruega por el pecador, por el inocente, y al débil oprimido y al poderoso, miserable también él, tu piedad muestra.</p> <p>Ruega por quien bajo el ultraje pliega la frente y bajo la malvada suerte; por nosotros, por nosotros tú ruega, ruega siempre y en la hora de la muerte nuestra, ruega por nosotros, ruega.</p> <p><i>(Permanece todavía arrodillada y apoyando la frente en el reclinatorio repite mentalmente la oración, de la cual no se oyen más que las primeras y las últimas palabras.)</i></p> <p>Dios te salve, María... en la hora de la muerte. ¡Dios te salve! ¡Amén!</p> <p>(Se levanta y va a acostarse.)¹⁸</p>
---	--

¹⁸ Traducción: Alfredo Mendoza.

FORMA	Introducción	A	B	A ¹	A ²
-------	--------------	---	---	----------------	----------------

<i>Tempo y/o carácter</i>	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Adagio</i>	4/4	Ab Mayor	Mib 5- Lab 6	Media-alta

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Introducción (cc. 249-259)	<p>La tenue música se presenta como un coro homofónico religioso y combina lo puramente diatónico con lo cromático (a partir del c. 252) al manejar con gran variedad y sutileza la armonía. Las cuerdas con sordina y en <i>legato</i>, se mantienen casi estáticamente en una tesitura media, como cantando a media voz, en notas largas y con movimientos muy reducidos por grados conjuntos; los violines I mantienen un larguísimo pedal en Mi_{b6}. El efecto es luminoso y flotante, como de un mundo celestial. Este ambiente de intimidad y recogimiento distingue esta escena de la anterior, sin que se pierda la tensión subyacente.</p> <p>En el c. 7, sobre el fondo de las voces instrumentales, que crean siempre nuevos acordes moviéndose solamente en mitades, Desdémón declama en un Mi₅ la primera parte del avemaría, antes de ascender, mediante un portamento, al Do₆ que inicia la parte siguiente.</p>	<p>A_b</p> <p>b_b</p> <p>c</p> <p>e_b</p> <p>a_b</p>
Parte A (260-271)	<p>La voz, en <i>cantabile</i> y <i>dolce</i>, entona una expresiva melodía diatónica, de ritmo muy uniforme y sereno, dividida en frases muy regulares. Mientras el violín I dobla la melodía vocal (como hará a todo lo largo de la pieza), las demás voces (violín II, viola y violonchelo) se mueven ya homofónica, ya polifónicamente en un estilo coral clásico, en el que sólo sorprende la modulación a G_b a través de su IV grado (C_b). Este acorde es uno de los elementos con que se destacan las palabras “miserò anch’esso” (miserable también él), que la voz canta atacando el G_{b6} en <i>f</i>.</p>	<p>A_b</p> <p>E_b</p> <p>A_b</p> <p>E_b</p> <p>C_b</p> <p>G_b</p>
Parte B (272-277)	<p>Las palabras “chi sotto l’oltraggio...” (quien bajo el ultraje...), alusivas a los ataques y humillaciones por parte de Otelo, se subrayan con <i>marcato</i>, <i>crescendo</i> y <i>animando</i>. En algunos puntos aparece un fabordón, en el violonchelo (272) o en el violín II y la viola (276), para contribuir a la expresión de la melodía.</p>	<p>a_b</p> <p>e_b</p> <p>A_b</p>
Parte A ¹ (277-286)	<p>Después de esbozar el tema, se prosigue con un nuevo y corto motivo melódico reiterado en el grave sobre las palabras “prega sempre e nell’ora della morte nostra” (acompañadas de enlaces armónicos plagales IV-I).</p> <p>Después, con las palabras “prega per noi...” (ruega por nosotros), se asciende en <i>pp</i> hacia un primer remate en la tónica superior.</p>	<p>A_b</p>

Parte A ² (286-303)	<p>Las cuerdas repiten el tema de la introducción pero inmediatamente lo ligan a la melodía de la parte A¹, mientras la voz vuelve a recitar partes del avemaría.</p> <p>Con las palabras “Ave! Amen!” la voz se incorpora a la melodía en el arpeggio final que (otra vez en <i>pp dolcissimo</i>) asciende ahora hasta el La_{b6}. El canto todavía recita el “Amen” en la dominante grave (Mi_{b5}) mientras los instrumentos sostienen sus notas agudas.</p> <p>El postludio de las cuerdas comienza con un acorde del IV grado y termina con dos enlaces VI-I, para reafirmar con la cadencia plagal el sentido religioso de la música. Evocando la introducción, reaparece en el violín I la nota pedal aguda (ahora La_{b7}), al tiempo que el violín II y la viola (ya sin el soporte del violonchelo) descienden, casi siempre en terceras paralelas hasta concluir <i>morendo</i> en el acorde de La_b en segunda inversión. Así, todo el tejido musical parece esfumarse en los aires, en una imagen sonora del ya muy próximo ascenso al cielo de la protagonista, modelo de pureza e inocencia.</p>	A _b
-----------------------------------	---	----------------

Para la cantante es importantísimo cuidar el fraseo, la dinámica y la emisión vocal, para dar al texto la intención apropiada y estar a la altura tanto del dramatismo como de la belleza musical de la obra. Sin los matices finos de la declamación, los recitativos con notas repetidas serían terriblemente monótonos y carecerían de sentido. El insistente motivo “Salce, salce, salce” no deberá sonar igual en sus distintas apariciones sino responder al contexto en el cual se intercala.

5. *Io son l'umile ancella* (Yo soy la humilde sierva)

Adriana Lecouvreur, ópera en cuatro actos (1902).

Música de Francesco Cilea.

Libreto de Arturo Colautti

(sobre el drama homónimo de Eugène Scribe y Ernest Legouvé).

Aria de Adriana (Acto I).

PERSONAJES	<p>Adriana Lecouvreur, actriz de la Comédie Française (soprano lírico-spinto)</p> <p>Mauricio, conde de Sajonia (tenor lírico-spinto)</p> <p>La princesa de Bouillon (mezzosoprano)</p> <p>El príncipe de Bouillon (bajo)</p> <p>El abad de Chazeuil (tenor lírico o ligero)</p> <p>Michonnet, director de la Comédie Française (barítono)</p> <p>Quinault, miembro de la Comédie Française (bajo)</p> <p>Poisson, miembro de la Comédie Française (tenor ligero)</p> <p>Mlle. Jouvenot, miembro de la Comédie Française (soprano)</p> <p>Mlle. Dangeville, miembro de la Comédie Française (mezzosoprano)</p>
------------	--

	<p>El mayordomo (tenor) Athenaide, duquesa de Aumont (personaje mudo) La marquesa, la baronesa, una doncella de cámara (personajes mudos) Damas, caballeros, figurantes, operarios del escenario, sirvientes (coro)</p>
LUGAR Y ÉPOCA	París, marzo de 1730.
ARGUMENTO	<p>La actriz Adriana Lecouvreur ama al conde Mauricio de Sajonia y es correspondida. El príncipe de Bouillon, que ama a otra actriz (la Duclos, rival de Adriana), teme ser engañado por ella, pero en verdad, es su propia mujer quien le engaña, pues el conde Mauricio ha iniciado, por conveniencia política, una relación con la princesa de Bouillon. Cuando él se separa de ella, ésta, desairada, se venga de Adriana mandándole un ramo de flores envenenadas con motivo de su cumpleaños. Adriana muere en brazos de su amante.</p> <p>En el acto I la compañía de teatro, muy atareada, se mueve alrededor del director de escena (Michonnet), que está enamorado de Adriana. Se hallan ahí también el príncipe de Bouillon y su amigo el abad de Chazeuil. Adriana hace su aparición y halagada por sus colegas canta “Io son l’umile ancella...” (“Yo soy la humilde sierva...”).¹⁹</p>

Adrienne Lecouvreur (1692-1730), miembro de la Comédie Française, fue una de las actrices francesas más famosas y sobresalientes de su tiempo. Fue la amante del conde Moritz de Sajonia (1696-1750), hijo ilegítimo de Augusto el Fuerte,²⁰ que vivía en París como mariscal del ejército francés. La apasionada relación amorosa de ambos terminó ya antes de la muerte de la actriz. Ésta se produjo poco tiempo después y debido a ello se difundió el rumor de que ella había sido víctima de una intriga. En este rumor basaron Eugène Scribe y Ernest Legouvé la acción de su obra. [...]

Siguiendo la moda de su tiempo, Cilea crea temas de repertorio, temas principales, melodías de ritmo sencillo (bien logradas la mayoría), y lo incluye todo en un sistema libre, dotando a todos los protagonistas de un perfil musical característico: el conde Mauricio (uno de los grandes papeles de Enrico Caruso) recibe una juvenil, enfática y apasionada aria; la princesa, un tema de odio oscuro, muy rítmico, conjugado con la fuerza de penetración de una mezzosoprano conducida principalmente en registro grave; a Adriana, en cambio, le confiere la melodía más tierna. Ésta se introduce ya en la escena del comienzo del primer acto, en una especie de “aria de aparición”, y caracteriza a la protagonista ininterrumpidamente hasta el final de la obra. De este modo la majestad del texto del aria contribuye directamente a la caracterización de una figura femenina idealista: “Io son l’umile ancella del Genio creator” (Yo soy la humilde sierva del Genio creador).

Andrés Batta.²¹

¹⁹ Batta, *op. cit.*, p. 100.

²⁰ Príncipe de Sajonia y rey de Polonia.

²¹ Batta, *op. cit.*, pp. 100-101.

<p>ADRIANA (con modestia) [...] <i>Troppo, signori... troppo!</i> <i>Ecco: respiro appena...</i></p> <p>(semplicemente) <i>Io son l'umile ancilla del Genio creator: ei m'offre la favella, io la diffondo ai cor.</i></p> <p><i>Del verso io son l'accento, l'eco del dramma uman, il fragile strumento vassallo della man.</i></p> <p><i>Mite, gioconda, atroce, mi chiamo Fedeltà. Un soffio è la mia voce, che al novo dì morrà.</i></p>	<p>ADRIANA (con modestia) [...] ¡Demasiado, señores... demasiado! Miren: respiro apenas...</p> <p>(sencillamente) Yo soy la humilde sierva del Genio creador: él me ofrece el lenguaje, yo lo difundo a los corazones.</p> <p>Del verso yo soy el acento, el eco del drama humano, el frágil instrumento vasallo de la mano.</p> <p>Apacible, alegre, atroz, me llamo Fidelidad. Un soplo es mi voz, que al nuevo día morirá.²²</p>
--	--

FORMA	Recitativo ²³	Arietta	
		A (cc. 1-22)	A ¹ (23-34)

Tempo	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Andante con calma</i>	4/4	Ab Mayor	Mib 5-Lab 6	Media alta

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

	<p>Se trata de un aria delicada que aborda un tema poco usual en los argumentos operísticos: el arte del intérprete como intermediario entre el creador y el público.</p> <p>De acuerdo con la ambientación de la obra, la melodía presenta un corte muy simétrico y un estilo clasicista. El acompañamiento orquestal tenue y ligero, siempre con un gran <i>legato</i>, tiene el sello de la joven escuela italiana en la armonía (con el uso algo frecuente de acordes de 9ª y acordes alterados, como la sexta francesa y la sexta alemana) y la instrumentación (creando un ambiente etéreo con los arpeggios superpuestos a las notas largas de los acordes y combinando</p>	
--	--	--

²² Traducción: Alfredo Mendoza.

²³ En la ópera completa la aparición de Adriana incluye una amplia sección inicial que contiene parlamentos recitados y trozos de recitativo. En este trabajo se toman en cuenta sólo los seis compases previos al aria.

	<p>sutilmente los timbres de las cuerdas con los de las maderas).</p> <p>A pesar de las acotaciones escénicas “con modestia” o “semplicemente”, Adriana canta con frases amplias, de gran extensión vocal, que ponen de relieve la conciencia de la artista tanto sobre su alta misión como sobre su paso efímero por el mundo. La línea vocal logra caracterizar al personaje de Adriana y a la vez responder, dentro de su equilibrio formal, a los cambios sucesivos del texto en cuanto a prosodia y contenido.</p>	
<p>Recitativo y Parte A (cc. 1-22)</p>	<p>Como introducción, unos suaves arpeggios del acorde de Mi_{b9} en el registro agudo, sugiriendo la elevación del arte de la actriz, enmarcan las palabras del recitativo, que termina con un silencio orquestal en “Ecco, respiro appena...” (Mirad: respiro apenas...) para dar paso al aria.</p> <p>En el segundo período, desde “Del verso io son l’accento” (Del verso yo soy el acento), se subrayan melódica y armónicamente las palabras “accento” (acento) y “dramma uman” (drama humano), en un contexto modulador que introduce respectivamente el Solb (en D_b) y el Dob (en G_b). Enseguida, en “il fragile strumento vasallo della man” (el frágil instrumento vasallo de la mano), la melodía describe la idea de fragilidad con tres saltos descendentes y la de subordinación con la terminación en el registro grave.</p>	<p>A_b</p> <p>c</p> <p>D_b</p> <p>G_b</p> <p>a_b</p> <p>E_b</p>
<p>Parte A¹ (23-28)</p>	<p>La repetición de la frase inicial del aria se comienza en la orquesta, que emplea nuevamente arpeggios como en la introducción, y la voz se suma después. Con la palabra “atroce” (atroz) y el salto melódico de 6^a ascendente, el <i>crescendo</i> coincide con una modulación a f y el regreso a la tonalidad inicial (A_b).</p> <p>Tras una cadencia rota, se agrega un período más para rematar el aria con las frases “Un soffio è la mia voce, che al novo dì morrà” (Un soplo es mi voz, que al nuevo día morirá). El canto <i>con un fil di voce</i> (con un hilo de voz) incluye un delicado <i>gruppetto</i> y se realza alternando con el arpeggio ascendente del solo de violín. Con finos portamentos la línea vocal va ascendiendo por saltos de 8^a (que además de crear expectación concuerdan con la idea del nuevo día) hasta el La₆ final, que algunas intérpretes prefieren cantar en p (aunque está marcado un f) para coincidir con la idea de muerte. Mientras la cantante sostiene la larga nota aguda la orquesta cita el tema inicial sobre un fondo de arpeggios.</p>	<p>A_b</p> <p>f</p> <p>A_b</p>

6. *L'altra notte in fondo al mare* (La otra noche al fondo del mar)

Mefistofele (Mefistófeles), ópera en cuatro actos con prólogo y epílogo (1868, 1881).

Música y libreto de Arrigo Boito

sobre la tragedia *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe.

Aria de Margarita (Acto III).

PERSONAJES	<p>Mefistófeles, el espíritu del mal (bajo) Fausto, un erudito (tenor lírico-spinto) Margarita, una muchacha sencilla (soprano lírico-spinto) Martha, vecina de Margarita (contralto) Wagner, alumno de Fausto (tenor ligero) Helena de Troya (soprano dramática o mezzosoprano) Nereo, un anciano griego (tenor lírico o ligero) Pantalis, compañero de Helena (contralto)</p> <p>Penitentes, cazadores, campesinos, pueblerinos, estudiantes, corifeos y guerreros, ángeles, espíritus diabólicos, brujas, brujos, personajes mitológicos (coro).</p>
LUGAR Y ÉPOCA	Una pequeña ciudad alemana en el siglo XVI
ARGUMENTO	<p>En el prólogo Mefistófeles afirma ante Dios que puede hacer caer en tentación a Fausto, uno de sus más fervientes siervos, que ambiciona el saber por encima de todo. Dios acepta el reto.</p> <p>Tentado por Mefistófeles, el viejo Fausto hace pacto con él de sometérsele en el más allá a cambio de gozar en la tierra del saber, el amor y la riqueza. Mefistófeles lo lleva por los aires hasta el jardín de Margarita, a quien Fausto pronto corteja bajo el nombre de Enrique; Mefistófeles, por su parte, atrae a Marta. Para poder estar con Margarita, Fausto le da un somnífero destinado a la madre. Mefistófeles lleva a Fausto a las montañas del Harz para la noche de Walpurgis (el “Sabbat”); allí Fausto tiene una visión de Margarita encadenada, pero Mefistófeles afirma que se trata de un espíritu maligno.</p> <p>En la prisión Margarita, desesperada, delirante y a punto de ser ejecutada por haber ahogado a su hijo y envenenado a su madre, ve aparecer a Fausto, que llega milagrosamente para salvarla; sin embargo, ella se aterra al ver a Mefistófeles y, arrepentida de sus pecados, decide pedir perdón a Dios, afrontar la muerte y expiar así su culpa para salvar su alma. Aparecen los coros celestiales y la reciben. Fausto es transportado a la antigua Grecia y llega ante Helena de Troya; se enamora de ella y se queda a vivir en la Arcadia.</p> <p>En el epílogo, Fausto, ya viejo, expresa ante Mefistófeles su deseo de ser rey de un país de gente trabajadora y laboriosa, regida por leyes sabias. Mefistófeles lo tienta nuevamente para hacerle cambiar de idea, pero Fausto tiene una visión de los coros celestiales y, admirado, se</p>

	olvida de la tierra y sus placeres mundanos. Al final, muere, y Mefistófeles se hunde en la tierra. ²⁴
--	---

<p>MARGHERITA <i>L'altra notte in fondo al mare il mio bimbo hanno gittato, or per farmi delirare dicon ch'io l'abbia affogato.</i></p> <p><i>L'aura è fredda, il carcer fosco, e la mesta anima mia come il passero del bosco vola, vola, vola via.</i></p> <p><i>Ah! pietà di me!</i></p> <p><i>In letargico sopore è mia madre addormentata, e per colmo dell'orrore dicon ch'io l'abbia attoscata.</i></p> <p><i>L'aura è fredda...</i></p>	<p>MARGARITA La otra noche al fondo del mar a mi nene arrojaron, ahora para hacerme delirar dicen que yo lo ahogué.</p> <p>El aire es frío, la cárcel oscura, y mi triste alma como el gorrión del bosque se va volando, volando.</p> <p>¡Ah! ¡Piedad de mí!</p> <p>En letárgico sopor está mi madre dormida, y para colmo del horror dicen que yo la envené.</p> <p>El aire es frío...²⁵</p>
--	---

FORMA	Introducción del acto III (cc. 1-17)	Aria (18-70)		
		Introducción (18-26)	A (27-47)	A ¹ (48-70)

Tempo	Compás	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Andante lento</i>	4/4	g - d	Re ₅ - Si ₆	Media - alta

UBICACIÓN	RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	MARCHA ARMÓNICA
-----------	-----------------------	-----------------

Introducción del acto III (cc. 1-17)	<p>En los contrabajos aparece como <i>ostinato</i> un tema sombrío y tenso en notas largas, que luego pasa a los violonchelos, mientras los contrabajos comienzan a simular tétricas ráfagas de viento –o bien, impulsos de locura en el ánimo de Margarita– mediante escalas cromáticas.</p> <p>Finalmente da lugar a un lento ascenso en escala cromática (c. 10-13) hasta desembocar en un acorde aumentado de Si₆ (reforzado por las maderas), que se lleva al agudo y poco a poco se regresa al registro grave.</p>	g
--------------------------------------	---	---

²⁴ [https://es.wikipedia.org/wiki/Mefist%C3%B3feles_\(%C3%B3pera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mefist%C3%B3feles_(%C3%B3pera))

²⁵ Traducción: Alfredo Mendoza.

Aria		
Introducción (18-26)	Sobre trémolos en las cuerdas se expone en los cuernos el inicio del tema del aria (en g), que luego se repite (en registro agudo y en G) en los violines con trémolos.	g G
Partes A (27-47) y A ¹ (48-70)		
1er. período (27-38 y 48-59)	<p>La amplia frase del clarinete después de un ligero arpeggio va a ir bajando hasta la dominante de d en el registro grave.</p> <p>Un sencillo acompañamiento arpegiado en las cuerdas sirve de soporte a la primera frase del canto, que comienza ascendiendo y termina bajando a la tónica grave pasando por el II grado descendido (sexta napolitana) al tiempo que se añaden las maderas, todo ello para enfatizar “il mio bimbo hanno gittato” (a mi nene arrojaron).</p> <p>La segunda frase retoma el diseño de la primera pero la lleva al modo mayor (D), alcanza el La₆ con el apoyo de un <i>crescendo</i> orquestal y cae con arpegios descendentes que responden a las palabras “delirare” (delirar) o, en el caso de la parte A¹, “orrore” (horror).</p>	d D
2º período (38-47 y 59-70)	<p>El texto “l’aura è fredda...” (el aire es frío...) funge como estribillo para las dos partes. Con los acordes repetidos en notas altas de las cuerdas parece subrayarse tanto la idea del frío como la de tristeza en “e la mesta anima mia...” (y mi triste alma...), inciso que se entona ya en el relativo menor (b).</p> <p>La frase que corresponde a “come il passero del bosco vola, vola, vola via” (como el gorrión del bosque se va volando, volando) se extiende notablemente con los adornos vocales que realizan efectos descriptivos: primero (sobre una acorde del VI grado de b) unos <i>gruppetti</i> simulan el canto del pájaro y luego (sobre el acorde del II grado de D) varios arpegios representan el vuelo imaginario de Margarita, a la vez que sirven de <i>cadenza</i> en el remate de la melodía. En la parte A¹ estos arpegios adquieren mayor dramatismo al alcanzar el Si₆ y luego dan paso una progresión descendente de tetracordes que conducen al mismo punto final que en la parte A, la nota F#₆.</p> <p>De este Fa# en que termina la ornamentación, se pasa súbitamente a Fa[♯] (cambiando al modo menor) para iniciar el arpeggio descendente con el cual Margarita canta la desgarrada exclamación final “Ah! pietà di me!” (¡Ah! ¡Piedad de mí!). El arpeggio será imitado enseguida, como conclusión, por los violonchelos y los contrabajos.</p>	D b D d

Aunque en las dos partes la música es prácticamente la misma y la mitad del texto se repite como estribillo, en cada caso la intención interpretativa debe ser distinta. La *cadenza* final tiene que ser muy dramática, y el *Sió* sobreagudo debe expresar el punto más alto de la desesperación de Margarita. La cantante tiene que prepararse bien en la frase anterior para no perder el control del apoyo al pasar del registro central al sobreagudo.

IV. APÉNDICES

INCORPORACIÓN DEL LIED A LA MÚSICA DE CÁMARA

(Resumen del libro *Hablan los sonidos, suenan las palabras* de Dietrich Fischer-Dieskau)¹

PRIMERA ESCUELA BERLINESA DEL LIED² (c. 1753-1786)³

Oposición al bel canto.
Reivindicación de la palabra.
“Couplet” (copla) cercano al vodevil francés.
Imitación de la canción tradicional.

Christian Gottfried Krause (1719-1770)	Reglas estéticas de la canción estrófica posterior a 1752.
Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)	Aplicación de las teorías de Krause al componer canciones y odas sacras.
Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800)	Melodía breve (ej.: <i>Der Mond ist aufgegangen</i> , sobre un poema de Matthias Claudius) Forma estrófica, tomada de las viejas canciones populares. Adaptación de la melodía al texto (en las estrofas posteriores a la primera) a cargo del cantante. Embelllecimiento y amenización de la poesía, único objeto de la melodía.

ESCUELA SUABA⁴ DEL LIED (hacia 1780)⁵

Inspiración en la canción popular.

Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791).	Compositor, musicógrafo y poeta, que utilizó bastantes materiales de compositores anteriores, mejorándolos con su tratamiento.
Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802)	Primeras baladas sobre textos de Schiller (ej.: <i>Der Taucher</i> [El buzo]).

¹ Fischer-Dieskau, D. (1990). *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (Trad.: Carmen Schad) [Cap. I: Canto y poesía, apartados “Para cantar con el piano” y “El Lied estrófico ampliado”]. Madrid: Ediciones Turner, pp. 43-59. (Resumen: Alfredo Mendoza.)

² Fischer-Dieskau, *op. cit.*, pp. 43-44.

³ Durante el reinado de Federico II de Prusia (1740-1786). (Eric Sams, E. y Graham Johnson. *Lied*, IV, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.)

⁴ De Suabia, región del suroeste de Alemania, en torno a Stuttgart.

⁵ Fischer-Dieskau, *op. cit.*, p. 44.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787)⁶

Odas de Klopstock (ej.: *Sommernacht* [Noche de verano], casi puramente diatónica, sin rima y con libertad de ritmo, imitando los modelos de la antigüedad).

SEGUNDA ESCUELA BERLINESA⁷ (c. 1786-1805)⁸

Estimulación directa por el poema; recepción de la poesía de Goethe, Herder y Schiller.

Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)	<i>An Linda y Harzreise im Winter</i> , en cuyos recitativos (que abandonan los patrones del Lied estrófico y de la <i>arietta</i> del Singspiel) Goethe sintió recreado por primera vez lo que había escrito.
Karl Friedrich Zelter (1758-1832)	Identificación con el estilo poético y el criterio interpretativo de Goethe (expresar a la vez que narrar, juntar la lírica y la épica). Respeto básico al poema estrófico, ambientación del texto con el piano y variación ocasional de la línea vocal para adaptarla a las palabras.

ESCUELA VIENESA (1780-1828)⁹

Paso gradual de la ejecución musical de las cortes principescas a los salones de la burguesía.

Acogida a las melodías populares.

Respuesta al ideal de la naturalidad mediante una cantabilidad homófona, sobre todo en Mozart y Schubert.

Dotación al Lied de una forma artística más subjetiva, adecuada a su carácter intimista.

Coincidencia del compositor y los intérpretes en el propósito de "exhalar el alma".

Franz Joseph Haydn (1732-1809) ¹⁰	Tratamiento del Lied como música de cámara. Empleo de tres pentagramas (solista y piano) en vez de los dos al uso del género "Baym Clavier zu singen" (Para cantar con el piano). Apropiación del ornamentado canto italiano como medio de expresión.
---	---

⁶ Fischer-Dieskau, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁷ *Ibid.*, p. 51, 53 y 55.

⁸ Época del clasicismo de Weimar. V. Apéndices D-E.

⁹ Fischer-Dieskau, *op. cit.*, p. 45 y 50.

¹⁰ Fischer-Dieskau, *op. cit.*, pp. 47-48

	<p>Alargamiento de la estrofa que prepara el camino hacia el Lied estrófico ampliado.</p> <p>Participación creativa del acompañamiento de piano.</p> <p>Paso (a lo largo de su obra) del “sentimentalismo” (búsqueda de melodías y efectos “naturales” que conmueven el corazón) al “clasicismo”, mediante el uso de una melodía rítmicamente impecable, encantadora y capaz de conmover, pero inmersa en una construcción musical sólida que proporciona materia abundante a la razón.</p> <p>Ejemplos: <i>Canzonettas</i> (en inglés).</p>
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ¹¹	<p>Mezcla del aria narrativa y del Lied en <i>Das Veilchen</i> (La violeta), con total adecuación al texto.</p> <p>Imitación del aria dramática en <i>Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte</i> (Cuando Luisa quemó las cartas de su enamorado infiel).</p>
Ludwig van Beethoven (1770-1827) ¹²	<p>Interpretación diferenciada del contenido.</p> <p>Preferencia por el Lied estrófico ampliado, variando el acompañamiento y empleando más libremente la armonía, la modulación y la dinámica.</p> <p>Empleo del figuralismo tanto en la voz como en el piano.</p> <p>Creación del ciclo de canciones como forma orgánica y cíclica: <i>An die ferne Geliebte</i> (A la amada ausente).</p>
Franz Peter Schubert (1797-1828) ¹³	<p>Amplio despliegue de creaciones melódicas, aptas para unirse a la palabra, que darán en lo sucesivo las pautas del Lied.</p>

¹¹ *Ibid.*, pp. 48-50.

¹² *Ibid.*, pp. 56-57, 59 y 61.

¹³ *Ibid.*, pp. 45 y 50.

EL LIED EN WOLF, MAHLER Y STRAUSS

(Extractos del libro *Wege zur Lied Interpretation*
de Paul von Schilhawsky)¹⁴

HUGO WOLF (1860-1903)

“Hoy se me ocurrieron dos nuevas canciones, de las cuales una suena tan extrañamente tétrica que me da mucho miedo. Algo así no existía antes. Dios asista a la pobre gente que alguna vez la escuche.” Desde la perspectiva de sus contemporáneos la visión de la obra de Hugo Wolf quedó muy disgregada. La razón quizá debe buscarse también en la peculiar forma de escribir del propio compositor.

En un Lied se estaba acostumbrado a escuchar en primer lugar una bella melodía, pero justamente esta primera condición no era satisfecha absolutamente por Wolf. La voz en sus canciones permanece casi siempre en el recitativo. El estilo declamatorio, que Wagner promovió y aplicó, es trasladado con plena conciencia por Wolf al Lied. Con la amplia adhesión a las ideas de Wagner y con el desarrollo de la parte pianística de los acompañamientos del Lied por Robert Schumann, el piano sostiene ahora en Wolf la sustancia musical. Mediante un tipo de *Leitmotiv*¹⁵ y mediante una armonización de máximo refinamiento se da ahora al piano, como nunca antes, una vida propia. Por ello la audición del escucha tiene en cierto modo que oír a través del cantante y alrededor de él para llegar al contenido musical del Lied. Cantante y pianista adquieren tareas completamente separadas entre sí y se espera del oyente una doble atención. Queda sin explicar cómo surge después de todo una obra de arte unitaria.

Desde luego se puede señalar muy comprensiblemente una gran cantidad de pormenores, se puede rastrear los incontables detalles psicológicos de las canciones en un esfuerzo por captar el sensible y superdesarrollado intelecto del compositor, pero las puertas hacia los espacios secretos de la inspiración no se dejan abrir desde afuera. El mismo Wolf se

¹⁴ Paul von Schilhawsky (1918-1995) hizo grandes contribuciones al Mozarteum de Salzburgo como acompañante y como maestro de cantantes de nivel internacional. Comenzó su carrera en el Mozarteum como estudiante y la prosiguió como profesor, director de la escuela de ópera, maestro de piano y de canto, administrador y director de la Academia Internacional de Verano. Impartió muchas clases magistrales alrededor del mundo. Se conservan grabaciones de él con obras de Chopin y diversos Lieder.

<https://www.last.fm/music/Paul+von+Schilhawsky/+wiki>

¹⁵ “Motivo conductor”.

quedaba cada vez agradecidamente sorprendido del milagro que le regalaba la música. Porque en estas canciones lo que es tan bello y apasionante es que además de toda la potencia y el refinamiento, y además del ingenio, la agudeza, el humor y la psicología, siempre queda aún espacio para el placer de hacer música y para la inspiración, como se manifiestan sólo en una persona humilde e ingenua.

En principio no hay compositor al que no se pueda relacionar con otro, o en el que no se pueda demostrar el ejercicio y cultivo de una cierta herencia espiritual. Naturalmente en Hugo Wolf se descubren también relaciones con otros compositores, y junto a Wagner y Schumann se debe aquí señalar ante todo a Franz Schubert. Pero ellos constituyeron para el estilo de Wolf sólo una base y un punto de partida hacia un modo de expresión muy personal, singular y, a fin de cuentas, exclusivamente suyo. Su productividad intelectual era tan grande que podía sin más absorber toda una suma de influencias ajenas para elaborarlas y transformarlas. El proceso creativo como de cascada y los largos períodos de total improductividad demuestran que Wolf utilizaba el intelecto sólo como herramienta y esperaba paciente o impacientemente los períodos de inspiración creadora.

El fuerte interés literario de Hugo Wolf, el trabajo con las obras de compositores significativos y la innata sensibilidad en cuestiones de gusto revelan muy claramente que el compositor procedía con el mayor cuidado en la elección de sus textos. Pero el enfoque muy característico de Wolf, el retraimiento del compositor frente al poeta –tal como se documenta externamente en el título de sus principales obras–, este criterio no existía en los inicios. Por ello encontramos en las obras juveniles una mezcla multicolor de autores conocidos y apreciados.¹⁶

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

La Viena de fines del siglo XIX reunió dentro de sus muros a una plétora de grandes personalidades musicales. Así, en la vida intelectual de esta ciudad hallaron su patria también Brahms, Bruckner, Mahler, Wolf y, al menos temporalmente, Richard Strauss. Ellos conservaron todas sus particularidades personales y sin embargo desarrollaron entre sí un parentesco más o menos cercano. Todos estos grandes maestros permanecen en la tradición, y todos cierran la época del romanticismo, extraordinariamente fructífera y, justo para el Lied, tan extremadamente importante.

¹⁶ Schilhawsky, P. v. (2004). *Wege zur Lied Interpretation*. Robert H. Pflanzl (ed.). Viena-Munich: Musikverlag Doblinger, pp. 120-121. (Traducción: Alfredo Mendoza.)

Los elementos que vinculaban a Gustav Mahler con su entorno musical eran el arraigo en la tradición, la gran importancia de la expresión –es decir, una especie de “pre-expresionismo”– y la búsqueda de Dios. Esta última particularidad era compartida especialmente por tres exponentes: Bruckner, Brahms y Mahler, y queda aún por investigar en qué medida el catolicismo, el protestantismo y el judaísmo, como expresión artística de estos tres compositores, pueden unirse y convertirse en un vínculo.

Al igual que Strauss, Mahler emplea también la gran orquesta y una refinada instrumentación. En la preferencia por el folklore se puede reconocer un rasgo esencial común de los románticos. Como Beethoven, Brahms y Bruckner, Mahler prefiere la forma de la sinfonía, en la que él introduce la voz humana como el instrumento más valioso y más expresivo. Mahler, como compositor de canciones, definitivamente muestra (aún más que Richard Strauss) una preferencia por el Lied orquestal. Hasta en los *Lieder* para piano trata de hacer una composición orquestal, con efectos sonoros indicados ocasional e incluso textualmente (chirimía, trompeta, corno). La declamación y el tratamiento psicologizante del tema establecen la conexión con Hugo Wolf respecto al patriarca Richard Wagner.

Así, la canción *liederística* de Mahler se aviene homogéneamente con el círculo de los compositores vieneses del saliente siglo XIX; quedará por averiguar dónde se manifiesta más su personalidad.¹⁷

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Richard Strauss escribió unas ciento cincuenta canciones y sin embargo no fue un compositor de Lied en el sentido de un Schubert o un Wolf. Su interés principal siempre fue la ópera y es también en sus obras escénicas donde se puede reconocer más claramente qué cambios de estilo atravesó el maestro. Por lo tanto será bueno, al examinar cronológicamente sus *Lieder*, mirar de reojo en cada caso las obras operísticas que aparecieron en una misma época, para obtener así una mayor comprensión de los cambios de lenguaje sonoro en las distintas etapas de su vida.

En sus canciones Strauss siempre estaba interesado en la invención melódica, sin descuidar por ello la declamación. Envidiaba a compositores como Schubert, Bruckner o Johann Strauss, muchas veces por la calidad, pero también por la extensión de sus ideas. Como

¹⁷ Schilhawsky, *op. cit.*; p. 186.

con Strauss se trata más de momentos líricos que de melodías de una “divina extensión”, y además él aplicaba intensivamente la técnica de composición recitativa de Wagner y Wolf, hay frecuente cambios en el juego de fuerzas, incluso de compás a compás, y eso es justamente lo que hace tan interesante sus Lieder. La selección de sus textos Strauss no la hizo depender de la prominencia del poeta; sólo los momentos inspiradores de un poema eran decisivos para él.

18

¹⁸ Schilhawsky, *op. cit*; p. 203.

CORRIENTES LITERARIAS EN ALEMANIA (1786-1910)

Alfredo Mendoza M.

CLASICISMO DE WEIMAR (c. 1786-1805)

Las ideas centrales de este movimiento parten de la colaboración creativa de **Johann Wolfgang von Goethe** y **Johann Christoph Friedrich von Schiller**. Ambos autores, tras la fase del *Sturm und Drang*, se orientaron hacia ideales humanistas, en parte mediante el empleo clasicista de temas y modelos antiguos. Aunque hoy en día se siguen muy poco las visiones personales de Goethe y Schiller sobre la antigüedad clásica, se les reconoce, sin embargo, su contribución a la filosofía, la ciencia, la psicología, el arte, la literatura y la estética.

La Ilustración alemana, tradicionalmente denominada neoclásica, había supuesto la síntesis de empirismo y racionalismo en la obra de Christian Thomasius y Christian Wolff. Aunque significó una expansión de la lengua alemana y la cultura europea, su incapacidad de unir "sentimiento" y "pensamiento" así como "cuerpo" y "mente" llevó a Immanuel Kant a una etapa de filosofía crítica.

Una preocupación dominante fue la estética, que Alexander Baumgarten definió en 1750 como "ciencia de las facultades inferiores", en referencia al sentimiento y las sensaciones, que no tomaron en cuenta los ilustrados. El énfasis de Baumgarten en la necesidad de este conocimiento "sensible" fue un punto importante del prerromanticismo, conocido como *Sturm und Drang* (1765), del que Goethe y Schiller fueron notables participantes.

Ambos protagonizan la "lucha cultural" (*Kulturkampf*) que sería más tarde conocida como **Clasicismo de Weimar**. Su propuesta de la educación por el arte (como vía para unir "acción" y "entendimiento" en pro de un florecimiento cultural) se expone en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller.¹⁹

En este período Goethe escribió las *Elegías romanas*, la novela *Los años de noviciado de Wilhelm Meister*, la tragedia *Ifigenia en Táuride* y los dramas *Egmont* y *Fausto* (1ª parte). Por

¹⁹ https://es.wikipedia.org/wiki/Clasicismo_de_Weimar

su parte Schiller creó una serie de dramas históricos (*Don Carlos*, *Wallenstein*, *María Estuardo*, *La doncella de Orléans*, *La novia de Messina*, *Guillermo Tell*), poemas lírico-filosóficos (*La vida y el ideal*, *El paseo*, *El poder del canto*), baladas (*El guante*, *El buzo*, *Las grullas de Íbycus*) y obras teóricas (“*Sobre la gracia y la dignidad*”, “*Sobre lo sublime*”, “*Sobre la poesía ingenua y sentimental*”).²⁰

Como parte de ese movimiento, además de Goethe y Schiller, puede contarse también al joven escritor **Friedrich Hölderlin** (*Hiperión o El eremita en Grecia*, *La muerte de Empédocles*, *El único y Patmos*).²¹

ROMANTICISMO (1798-1830)

El término deriva de “lingua romana” (lengua romance). Originalmente sólo se designaban así obras que –en contraste con la literatura culta en “lingua latina”– estaban elaboradas en lengua romance y en la mayoría de los casos trataban de amor y aventuras fantásticas.²²

Se considera como prerromanticismo el movimiento *Sturm und Drang* (“Tempestad e ímpetu”, 1767 a 1785), que se opuso al racionalismo neoclásico para exaltar la rebeldía de la juventud, la pasión y la intuición creadora. En este ámbito se inscriben la novela *Werther* de Johann Wolfgang Goethe (1774) y el drama *Die Räuber* (“Los bandidos”) de Friedrich von Schiller (1776).²³

Hacia fines del s. XVIII **Friedrich Schlegel** y **Friedrich Leopold von Hardenberg** (“**Novalis**”) comenzaron a llamar “romántica” a la nueva visión del arte, el mundo y la vida que habría de ser tan característica como época de la literatura alemana. Esa visión brotó de una doble raíz.

Ludwig Tieck y **Wilhelm Heinrich Wackenroder**, dos estudiantes amigos, descubrieron al recorrer Franconia la magia del paisaje alemán y lo infantil e íntimamente piadoso del medievo alemán, tal como se había mantenido, sobre todo, en Nuremberg, la ciudad de Durero. De la meditación, el sueño y la poesía creció una nueva visión de la vida y del arte, cargada de presentimiento, interminable nostalgia (*unendliche Sehnsucht*) y un vago anhelo de infinito.

²⁰ [https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Clasicismo_de_Weimar_\(hacia_1786-1805\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Clasicismo_de_Weimar_(hacia_1786-1805))

<https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Schiller>

²¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Friedrich_H%C3%B6lderlin

²² Wolff von Krakau, Eva (1985). *Text zu Ton* [Texto en música]. La Haya. Conservatorio Real. p. 177. (Traducción: Alfredo Mendoza.)

²³ https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_del_Romanticismo_en_Alemania

Mucho más despierto y consciente fue el impulso que partió de Friedrich Schlegel. El arte adquiere una tarea completamente nueva. Ya no se dirige hacia una belleza objetiva, cerrada y armónica, sino tiene como elemento vital el espíritu y la subjetividad. Ya no descansa perfecto en sí mismo, sino sale por encima de sí lleno de nostalgia. Por ello entra en íntimo contacto con la religión, que es liberada de sus cadenas dogmáticas y racionales. Según Schlegel la poesía romántica debía ser una poesía universal progresiva, es decir, una poesía en continua búsqueda de una síntesis entre todas las artes: literatura, música, pintura y escultura. Pero también debía abarcar la filosofía y la psicología, y desde luego la religión (sobre todo el catolicismo concordaba con la postura de los románticos).²⁴

El **romanticismo temprano**, cuya cuna fue Jena, se nutría todavía de la tendencia a lo universal y cosmopolita. Novalis concibió la visión de la unidad religiosa de Europa, y la mirada de los hermanos Schlegel abarcaba todo Occidente hasta sus fuentes en la antigüedad y en el Oriente.

Sólo en una fase posterior el **círculo de Heidelberg**, condujo –como reacción al debilitamiento político a causa de Napoleón– a un estrechamiento hacia lo popular-localista, enfatizando los rasgos identitarios y nacionales, la tradición y el folclor como aspectos que revelan el espíritu del pueblo (*Volkgeist*). El interés por el folklore favoreció compilaciones como los *Cuentos de niños y del hogar*, de **Jakob y Wilhelm Grimm**, o *Des Knaben Wunderhorn* (“El cuerno mágico del doncel”), reelaboración de poesía folclórica breve publicada por **Clemens Brentano y Achim von Arnim**.²⁵

Johann Wolfgang Goethe contribuye a la literatura del romanticismo con su colección poética *Diván de Oriente y Occidente*, la tragedia *Torquato Tasso* y la novela *Las afinidades electivas*. Novalis escribe sus *Himnos de la noche* y **Heinrich Heine** el *Libro de los cantares*. En la narrativa **E. T. A. Hoffmann** destaca con sus relatos breves *Piezas de fantasía*, *El elixir del diablo*, *Opiniones sobre la vida del gato Murr* o *Cascanueces y el rey de las ratas*; **Adelbert von Chamisso** con *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, y **Joseph von Eichendorff** con la *Vida de un tunante*.²⁶

²⁴ Wolff von Krakau, *loc. cit.*

²⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_del_Romanticismo_en_Alemania

²⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_del_Romanticismo_en_Alemania

Aunque en un principio la postura de los románticos todavía no descartaba en modo alguno una viva participación en la realidad, al correr el tiempo se hizo cada vez mayor el abismo entre el arte y la vida. A la larga el mundo del sueño y de la poesía absoluta ya no pudo unirse con la realidad.

Los románticos se inclinaban a considerar su propia individualidad como algo inviolable y como única medida de la verdad y la justicia. No obstante poseían también al mismo tiempo una muy refinada capacidad de entender, recrear y disfrutar la individualidad ajena por medio de la compenetración intuitiva y la fantasía. Si en el romanticismo no se observa tanto un rasgo creador masculino, sino más bien un rasgo recreador femenino, es porque en él, también por primera vez, las mujeres ganaron una participación y una influencia nada despreciables.

El estilo y la esencia del romanticismo quedan reproducidas de la mejor manera a través de las palabras de Novalis:

“Romantizar significa dar a lo común un sentido elevado, a lo habitual un aspecto misterioso, a lo conocido el valor de lo desconocido, a lo finito un brillo infinito”.

También las famosas palabras de Tieck muestran el mágico poder de transformación de la fantasía romántica, que envuelve todo lo real en sueño, presentimiento y misterio:

“La noche mágica iluminada por la luna,
que mantiene presos los sentidos,
el maravilloso mundo de los cuentos,
se alzó con su antiguo esplendor.”

Porque todos los cuentos son como sueños de aquel terruño “que está en todas partes y en ninguna”, dice Novalis, quien alzó “la flor azul” como símbolo de esta eterna nostalgia que no encuentra satisfacción en ningún destino final.²⁷

BIEDERMEIER (1830-1848)

El nombre proviene de una parodia sobre los burgueses ingenuos en la revista *Fliegende Blätter* (Hojas volantes, [Munich, 1850-1857]). El término se refirió primero a la cultura doméstica burguesa. Más tarde se trasladó a la contemplativa pintura de género de la época (el camino escarpado) y posteriormente fue tomado también como concepto histórico para la

²⁷ Wolff von Krakau, *op. cit.*, pp. 177-178.

poesía. En esta acepción *Biedermeier* designa la poesía burguesa conformista, antiheroica y apolítica, por contraste con el Romanticismo y la “Joven Alemania”.

Se eluden como destructivos lo estruendoso, lo demoníaco y lo grandioso. El refrenamiento de la pasión, la huida de la realidad (escapismo) y la limitación al estrecho círculo del ámbito local y la naturaleza son los rasgos distintivos del *Biedermeier* en la poesía. Junto al poeta austríaco **Adalbert Stifter** (*Nachsommer*), **Eduard Mörike** fue quien encarnó más puramente en la poesía la postura del *Biedermeier*. “Laß, o Welt, o laß mich sein” (Mundo, déjame en paz) podría servir de lema durante esta época. Moderación, modestia y resignación son características de la lírica de Mörike, en la cual –no obstante– se expresan también sueños románticos y emociones estremecedoras.

Aún más vigorosamente que Mörike (muy profundamente ligado a ella) **Annete von Droste-Hülshoff** se aparta de lo cotidiano y del tiempo para describir la naturaleza, lo pequeño y lo insignificante, con lo cual para ella las fuerzas protectoras radican en lo religioso (*Das Geistliche Jahr* [El año religioso], 1851). Sin embargo, la cercanía con la realidad de sus obras posteriores marca ya el cambio hacia el realismo en la literatura.

Otros nombres que deben mencionarse en la poesía son los de **Nikolaus Lenau**, **Friedrich Rückert** y **August von Platen**²⁸

DAS JUNGE DEUTSCHLAND (La joven Alemania) (1830-1848)²⁹

Movimiento literario de jóvenes poetas liberales en la época del Vormärz³⁰, alentado por la revolución de 1830 en Francia y contrapuesto al *Biedermeier*. Lo integraron (sin ser un grupo formalmente constituido) **Heinrich Heine**, **Karl Gutzkow**, **Heinrich Laube**, **Ludolf Wienbarg**, **Theodor Mundt** y **Ludwig Börne**, que tenían en común su rechazo hacia el idealismo de los clásicos y los románticos, al cual consideraban apolítico y reaccionario, distante de la realidad y

²⁸ Wolff von Krakau, *op. cit.*, pp. 170-171.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Biedermeier_\(hacia_1830-1850\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Biedermeier_(hacia_1830-1850))

²⁹ El nombre *Junges Deutschland* surge con Heinrich Laube, pero se hace popular por un escrito de Ludolf Wienbarg (“A ti, joven Alemania, no a la vieja, dedico estos discursos”).

³⁰ En la historia alemana, el período entre la revolución de julio de 1830 en Francia y la de marzo de 1848 en la Confederación Alemana.

la vida. Usaron como principales formas literarias la carta, la reseña de viaje y el poema político. El Parlamento Alemán de los príncipes prohibió sus escritos en 1835.³¹

Políticamente la época –la Era Metternich– está marcada por el surgimiento del liberalismo y el nacionalismo en medio de un clima persecutorio y opresivo, dominado por la ideología de la Restauración, impuesta por la “Santa Alianza” (Prusia-Rusia-Austria). En lo social, al comenzar (aunque tardíamente) la industrialización, el paso del estado agrario al estado industrial trajo también la pauperización de grandes sectores sociales.

Los poetas de “La joven Alemania” estuvieron influidos por la teoría evolucionista de Hegel y el socialismo utópico de Saint Simon. Se veían a sí mismos como herederos de la Ilustración y fueron de hecho predecesores literarios de la revolución burguesa-liberal de marzo (1848-1949). Sin embargo, no tuvieron como prioridad la subversión política, sino la construcción de una nueva sociedad liberal; para ellos la política era un campo más, al lado de la moral, la religión y la estética. Se opusieron a la política imperante y se pronunciaron por los derechos democráticos, la justicia social, la terminación del feudalismo, la unidad de Alemania bajo la forma republicana y la superación de las ideas religiosas y morales prevalecientes. En cuanto a la literatura, consideraban que en vez de ser elitista debía llamar la atención sobre las fallas políticas y sociales.³²

Como obras representativas de La Joven Alemania pueden mencionarse *Die Harzreise* («El viaje por el Harz») y *Deutschland, ein Wintermärchen* («Alemania, un cuento de invierno») de Heinrich Heine. Considerando el *Vormärz* en su conjunto, se debe incluir también los dramas *Woyzeck* y *La muerte de Dantón* de **Georg Büchner**, escritor ideológicamente muy afín a los “jóvenes alemanes”.³³

REALISMO POÉTICO (1848-1890)

Los autores de esta corriente evitaron los grandes problemas sociales y políticos y se centraron en la patria chica, con sus paisajes y sus personajes. En el centro de todas las novelas, obras de teatro y poemas está el individuo. Muchas veces el humor consigue una distancia de la

³¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Vorm%C3%A4rz>
<http://blog.zeit.de/schueler/2012/02/18/junges-deutschland-und-vormarz-1825-1848/>

³² [https://de.wikipedia.org/wiki/Junges_Deutschland_\(Literatur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Junges_Deutschland_(Literatur))

³³ [https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Biedermeier_\(hacia_1830-1850\)_y_Vorm%C3%A4rz_\(hacia_1830-1850\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Biedermeier_(hacia_1830-1850)_y_Vorm%C3%A4rz_(hacia_1830-1850))

insuportable y horrible realidad; pero, en todo caso, la denuncia se dirige hacia el error singular y las debilidades de la sociedad, no hacia el sistema en sí.

El género preferido era inicialmente la novela corta, como *El amuleto* del suizo **Conrad Ferdinand Meyer** y *El jinete del caballo blanco* de **Theodor Storm**. En el teatro se recuerda a **Friedrich Hebbel** con *Maria Magdalena*. Más tarde apareció también la novela, en la que se puede mencionar a **Gustav Freytag** y **Wilhelm Raabe**.

Los autores más importantes de esta corriente son el suizo **Gottfried Keller** (*Heinrich el verde*, *Novelas cortas de Zürich*, *La gente de Seldwyla*) y **Theodor Fontane** (*Frau Jenny Treibel*, *Effi Briest*). En Austria se encuentran temas rurales en **Marie von Ebner-Eschenbach**, **Ludwig Anzengruber** y, ya a finales del movimiento, **Peter Rosegger**.³⁴

NATURALISMO (1880-1900)

Se propuso revelar de forma implacable las circunstancias de todos los sectores sociales. Lo que había sido mal visto por los realistas de mitad de siglo, se convirtió en el tema principal de esta corriente literaria. Sin tener en cuenta las fronteras tradicionales del llamado buen gusto ni la sensibilidad artística burguesa, la reproducción debía expresar verazmente la realidad. Una novedad estilística fue el empleo del lenguaje común, la jerga y el dialecto. En el centro de los relatos y obras de teatro ya no está el héroe individual, que puede decidir con libertad, sino el hombre determinado por la colectividad, el origen, el medio o la época.

A diferencia de la literatura rusa o francesa, en alemán hubo pocas novelas naturalistas de importancia. **Arno Holz** escribió poesía y prosa corta (*Arte = naturaleza – x*), al igual que **Johannes Schlaf** (*Papá Hamlet*). La aportación de **Gerhart Hauptmann** fue más importante, con obras de teatro como *Los tejedores*, que tuvo reconocimiento internacional. En el límite del naturalismo se encuentra **Frank Wedekind** (*Despertar de la primavera*) que muestra ya rasgos *Fin de siècle*.³⁵

³⁴ [https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Realismo_po%C3%A9tico_\(1848-1890\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Realismo_po%C3%A9tico_(1848-1890))

³⁵ [https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Naturalismo_\(1880-1900\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Naturalismo_(1880-1900))

IMPRESIONISMO (1890-1910)

El concepto surge primeramente en la pintura francesa del último cuarto del siglo XIX (Monet, Manet, Renoir) y después se traslada a la literatura.

A diferencia del **expresionismo** y de la objetiva representación de la realidad por parte del **naturalismo**, el **impresionismo** persigue la reproducción fiel de la impresión subjetivamente significativa. En lugar de un mundo como ES (naturalismo), el mundo anda como le PARECE al YO receptor.

Ciertamente la realidad sigue siendo la meta de la representación. Pero el objetivo del impresionismo es representarla del modo en que los órganos de los sentidos la transmiten al Yo como impresión. Se perseguía la singularidad del instante particular e intenso, en el cual la percepción vital se concentra como dolor y éxtasis.

En el impresionismo hallan un último grado de refinamiento las observaciones exactas, especialmente de los movimientos transitorios, azarosos y efímeros, y de los estados de ánimo únicos. Muestra también rasgos neorrománticos y simbolistas, porque lo emplearon también la mayoría de los grandes poetas de otras tendencias.

Sus principales representantes son: en Francia, **Baudelaire**, **Gide**, **Flaubert** y en parte **Proust**; en Bélgica, **Maeterlinck** y parcialmente **Verhaeren**; en Alemania, **Detlev Liliencron**, **Arno Holz** y **Johannes Schlaf**. En Austria este estilo encontró terreno fértil en la cultura vienesa tardía, sensitiva y cansada de escepticismo. Allí el hasta entonces no logrado arte del matiz y la precisión fue practicado, entre otros, por **Peter von Altenberg**, Arthur **Schnitzler**, el joven **Rainer Maria Rilke** y **Hugo von Hofmannsthal**.

Alban Berg (1885-1935) puso música, entre otras, a la lírica de Schlaf y Holz; Richard Strauss (1864-1949), a la de Liliencron.³⁶

³⁶ Wolff von Krakau, *op. cit.*, pp. 174-175.

LAS ESCUELAS POÉTICAS Y EL LIED DEL SIGLO XIX³⁷

(Extracto del libro *Text zu Ton* de Eva Wolff)³⁸

CORRIENTES	POETAS	COMPOSITORES
CLASICISMO (1786-1805)	Johann W. von Goethe	Franz Schubert, <u>Johannes Brahms</u> , Hugo Wolf y otros
ROMANTICISMO (1798-1830)		
<u>Romanticismo temprano</u> (Jena)	Novalis (Friedrich von Hardenberg) Ludwig Tieck (<i>Die schöne Magelone</i>)	Franz Schubert <u>Johannes Brahms</u>
<u>Romanticismo pleno</u> Heidelberg	Clemens Brentano-Ludwig A. von Arnim (<i>Des Knaben Wunderhorn</i>)	Gustav Mahler
Berlín	Adelbert von Chamisso (<i>Frauenliebe und Leben</i>) <u>Joseph von Eichendorff</u>	Robert Schumann <u>Johannes Brahms</u> Hugo Wolf Richard Strauss
<u>Romanticismo suevo</u> (Württemberg)	Ludwig Uhland Eduard Mörike Justinus Kerner Nikolas Lenau Wilhelm Müller (<i>Die schöne Müllerin, Winterreise</i>)	Franz Schubert Hugo Wolf y otros Robert Schumann Felix Mendelssohn Franz Liszt Franz Schubert
BIEDERMEIER (1830-1848)	Eduard Mörike Annette von Droste-Huishoff Franz Grillparzer	Robert Schumann Hugo Wolf Peter Cornelius Franz Schubert

³⁷. Wolff von Krakau, Eva (1985). *Text zu Ton* [Texto en música] (Apéndice “Kleine Übersicht zur deutschen Dichtung” [Pequeño resumen de la poesía alemana]. La Haya: Conservatorio Real. pp. 184-187. (Traducción y resumen: Alfredo Mendoza).

Aquí se han subrayado los nombres de Brahms y de los poetas más destacados sobre cuyos poemas compuso Lieder.

³⁸ Ex profesora de interpretación de Lied en el Real Conservatorio de La Haya.

<i>DAS JUNGE DEUTSCHLAND</i> (La joven Alemania) (1830-1848)	Heinrich Heine (también parte todavía del Romanticismo tardío)	Franz Schubert Robert Schumann Hugo Wolf Richard Strauss y otros
--	---	--

REALISMO POÉTICO (1848-1890)	<u>Gottfried Keller</u>	<u>Johannes Brahms</u> Hugo Wolf
	Conrad Ferdinand Meyer	Richard Strauss
	<u>Friedrich Hebbel</u>	Franz Liszt <u>Johannes Brahms</u> y otros
	Emanuel Geibel / Paul von Heyse (<i>Spanisches Liederbuch</i>)	Robert Schumann Hugo Wolf
	<u>Paul von Heyse</u> (<i>Italienisches Liederbuch</i>)	<u>Johannes Brahms</u> Hugo Wolf

NATURALISMO E IMPRESIONISMO (1880-1910)	<u>Johannes Schlaf</u>	<u>Johannes Brahms</u>
	<u>Detlev von Liliencron</u>	<u>Johannes Brahms</u> Richard Strauss

POETAS DE LOS LIEDER FAMOSOS DE BRAHMS

(Extracto del libro *Johannes Brahms como hombre, maestro y artista* de Gustav Jenner)³⁹

POETA	NO. DE LIEDER	LIED
Herman Allmers	1	<i>Feldeinsamkeit</i>
Georg Friedrich Daumer	11	Botschaft <i>Ein gute, gute Nacht</i>
Paul Flemming	1	<i>O liebliche Wangen</i>
Adolf Frey	1	<i>Meine Lieder</i>
Emanuel Geibel	3	<i>Mein Herz ist schwer</i>
Johann Wolfgang Goethe	5	<i>Die Liebende schreibt</i> <i>Serenade</i>
Melchior Grohe	1	<i>O komme, holde Sommernacht</i>
Klaus Groth	10	<i>Dein blaues Auge</i> <i>Heimweh III</i> O wüsst ich doch den Weg zurück <i>Regenlied</i> <i>Wie Melodien zieht es</i> <i>Komm bald</i>
Otto F. Gruppe	1	<i>Das Mädchen spricht</i>
Friedrich Hebbel	2	<i>In der Gasse</i>
Paul Heyse	1	<i>Spanisches Lied</i> <i>Mädchenlied</i>
August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	2	Von ewiger Liebe

³⁹ Jenner, G. (1989). *Johannes Brahms como hombre, maestro y artista*. Gräfelfing (Munich): Wollenweber. pp. 177-180.

Los nombres de los poetas están ordenados por el apellido. Aparecen sombreados los de aquellos sobre cuyos poemas Brahms compuso cinco Lieder o más. Adicionalmente se mencionan también el folklore alemán (como fuente de más de diez de ellos) y la versión alemana de la Biblia hecha por Lutero.

Se han marcado con negritas los títulos de las canciones incluidas en el programa.

POETA	NO. DE LIEDER	LIED
Ludwig Höltz	5	<i>Minnelied</i> <i>An die Nachtigall</i> Die Mainacht
Siegfried Kapper	5	<i>Mädchenlied</i> <i>Das Mädchen</i>
Franz Kugler	1	<i>Ständchen</i>
Carl Lemcke	7	<i>Verrat</i> <i>Im Waldeseisamkeit</i>
Detlev von Liliencron	2	Auf dem Kirchhofe
Hermann von Lingg	1	Immer leiser wird mein Schlummer
Eduard Mörike	1	<i>Agnes</i>
Carl Reinhold	4	<i>Nachtigall</i>
Robert Reinick	3	Liebestreu
Adolf Friedrich von Schack	3	<i>Serenade</i>
Georg Scherer	1	<i>Wiegenlied</i>
Hans Schmidt	4	<i>Sapphische Ode</i>
Felix Schumann	3	Meine Liebe ist grün (Junge Lieder I)
William Shakespeare	1	Canciones de Ofelia ("Hamlet")
Carl Simrock	2	<i>Auf dem See</i> <i>An den Mond</i>
Ludwig Tieck	1	Romanzas de <i>Die schöne Magelone</i>
Johan Ludwig von Uhland	5	<i>Das Lied vom Herrn von Falkenstein</i>
Josef Wenzig	4	<i>Klage I, II</i>

OTROS

Folklore alemán	13	<i>Volkslied</i> <i>Ständchen</i> <i>Vergebliches Ständchen</i> <i>Klage</i>
Biblia (Versión de Martín Lutero): Eclesiastés [C. 3 y 4]; Eclesiástico [C. 41]; I Ep. de Pablo a los Cor. [C. 13]	4	<i>Vier ernste Gesänge</i>

POETAS DE LOS LIEDER DEL PROGRAMA⁴⁰

GEORG FRIEDRICH DAUMER (1800-1875)

Se le considera el poeta preferido de Brahms. Sus colecciones de poemas aparecieron bajo los nombres de *Polydora* y *Hafiz*.⁴¹ Él se había interesado en seguir las huellas de Goethe y Rückert haciendo traducciones del persa. Obtuvo fama como preceptor de Kaspar Hauser.

Su lírica aparece en numerosas composiciones de Brahms. Entre las más famosas y bellas se encuentran *Wie bist du, meine Königin* (Op. 32), *Wir wandelten, wir zwei zusammen* (Op. 96), *Botschaft* (Op.47), *Liebesglut* (Op. 47) y los ocho poemas del opus 57, además de *Schön war, das ich dir weihte* (Op. 95), *Liebeswalzer* (Op. 52) y *Neue Liebeslieder* (Op. 65). Othmar Schoeck compuso doce *Canciones de Hafiz* (Op. 33).⁴²

KLAUS GROTH (1819-1899)

Poeta regional alemán cuyo libro *Quickborn* (1852) fue el primero en revelar las posibilidades poéticas del *Plattdeutsch* (bajo alemán).

Nacido en Heide (Dithmarschen)⁴³ e hijo de un molinero, estudió en la escuela normal de Tondern y fue profesor de la escuela de niñas de su pueblo natal. Tras muchos esfuerzos obtuvo en Bonn el doctorado en filosofía, viajó por Alemania y Suiza y ejerció por ocho años la docencia privada, antes de obtener (en 1866) una cátedra en la Universidad de Kiel, donde enseñó alemán y literatura.

⁴⁰ Las notas biográficas están ordenadas por orden alfabético de apellidos.

⁴¹ Hafiz (¿1320-1389?) es uno de los más celebres poetas persas.

⁴² Wolff von Krakau, Eva (1985). *Text zu Ton, Paraphrase, Erläuterung und Interpretation deutschsprachiger Liedertexte*. La Haya: Koninklij Conservatorium. p. 195. (Traducción: Alfredo Mendoza.)

<https://www.britannica.com/biography/Klaus-Groth>

⁴³ Región costera junto al mar del Norte, en el actual estado de Schleswig-Holstein, al norte de Hamburgo.

Inspirado en los poemas de Robert Burns en dialecto escocés y los escritos suevo-suizos de Johann Peter Hebel, exploró el potencial de su dialecto nativo como medio de expresión lírica. Bajo su influencia Fritz Reuter escribió después novelas que elevaron la prosa en bajo alemán a la categoría de lenguaje literario. Sus poemas en el dialecto de Dithmarschen tienen la sencillez de las canciones folklóricas. *Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn*, *Es hing der Reif im Lindenbaum* y *Wenn ein müder Leib begraben* –que son ya versiones al *Hochdeutsch* (alto alemán)– fueron recreados musicalmente por su amigo Johannes Brahms.⁴⁴

AUGUST HEINRICH HOFFMANN VON FALLERSLEBEN (1798 - 1874)

Profesor de filología alemana y poeta alemán, autor de *Das Lied der Deutschen* (La canción de los alemanes) que pasaría a ser el himno de Alemania. Se interesó primero en la Antigüedad clásica, inspirándose en Johann Joachim Winckelmann, pero tras su contacto con los hermanos Grimm, estudió la filología alemana en la Universidad de Bonn, donde tuvo como maestros a Jacob Grimm y Ernst Moritz Arndt. En Berlín trabó amistad con personalidades como Friedrich Karl von Savigny, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Adelbert von Chamisso y Ludwig Uhland.

Entre sus libros de poemas se cuentan *Lieder und Romanzen* y *Die unpolitischen Lieder* (*Canciones apolíticas*). Éstas últimas, que (bajo el lema “Unidad, justicia y libertad”) propugnaban una Alemania libre, regida por el imperio de la ley, y no por el del monarca, tuvieron un éxito extraordinario y provocaron que en 1842 el gobierno prusiano lo despidiera de la Universidad de Breslau, le retirara la nacionalidad y lo condenara al exilio. Durante seis años tuvo que vagar por Alemania, escondido por sus simpatizantes políticos. Sin embargo, le tocó ver la fundación del Imperio alemán en 1871 bajo Otto von Bismarck.⁴⁵

LUDWIG HEINRICH CHRISTOPH HÖLTY (1748-1776)

Originario de Mariensee, en los alrededores de Hannover, e hijo de un pastor protestante, su infancia quedó marcada por la enfermedad y prematura muerte de su madre. Estudió Teología en Gotinga y de 1772 a 1774 formó parte del famoso *Göttinger Hain*,⁴⁶ grupo de jóvenes

⁴⁴ Wolff von Krakau, *op. cit.*, 197-198. <https://www.britannica.com/biography/Klaus-Groth>
https://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Groth

⁴⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/August_Heinrich_Hoffmann_von_Fallersleben

⁴⁶ “Bosque de Gotinga”, que incluía también a Johann Martin Miller, Johann Heinrich Voss, Heinrich Boie y los hermanos Christian y Friedrich Leopold Stolberg.

poetas que se veían como herederos de Friedrich Gottlieb Klopstock y que se caracterizaban por el amor a la naturaleza y la expresión del sentimiento nacional. Su órgano oficial era el *Musenalmanach*.⁴⁷

Se le considera el más dotado poeta lírico del grupo. Se decantó rápidamente por el género de la elegía, usando formas como las del inglés Thomas Gray. Amaba el *Volkslied*⁴⁸ y la vida campesina. En su poesía fluye la melancolía y la sincera fe religiosa. Podía mostrar la seriedad de Klopstock sin su solemnidad, la ternura y sentimentalismo de la época sin su afectación, y la ligereza de los elogios “anacreónticos” del amor y la amistad sin su superficialidad.

Su obra, aunque muy breve, influyó de manera decisiva en autores como Novalis, F. Hölderlin, E. Mörike o N. Lenau. Mozart, Schubert y Brahms pusieron música a muchos de sus poemas.⁴⁹

DETLEV VON LILIENCRON (1844-1909)

Nacido en Kiel, peleó como oficial en las guerras de 1866 y 1870-1871, pero luego tuvo que dejar el servicio a causa de sus deudas. De América –a donde había emigrado– regresó agotado a Alemania. Sus modestos empleos administrativos y sus problemas de dinero le hicieron difícil la vida.

Puede contarse entre los naturalistas, pues, en contra de toda su herencia cultural, dio cabida en su poesía a lo completamente natural, sensorial-individual e inmediatamente cotidiano. El estilo de su poesía fue novedoso por sus impresiones momentáneas, concisas y sensitivamente experimentadas. Muchas veces sus imágenes se convertían también en símbolos. Sus libros de poesía atestiguan su tenaz esfuerzo por la palabra exacta y correcta y el matiz especial y característico.

Johannes Brahms compuso música para dos poesías suyas: *Auf dem Kirchhofe* (Op. 105) y *Maienkätzchen* (Op. 107). Richard Strauss puso música a *Sehnsucht* (Op.32), *Glückes genug* (Op.37) e *Ich liebe dich* (Op.37); Hans Pfitzner, a *Sehnsucht* (Op.10) y *Müde* (Op.10).⁵⁰

⁴⁷ Almanaque de las musas.

⁴⁸ Canción popular.

⁴⁹ <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-Heinrich-Christoph-Hölty>

⁵⁰ Wolff von Krakau, op. cit., p. 204.

HERMANN VON LINGG (1820-1905)

Nació en Lindau junto al Lago de Constanza.⁵¹ Como Emanuel Geibel y Paul Heyse, perteneció al círculo poético de Munich en torno a Maximiliano I.

Su poema *Krokodil* (Cocodrilo) dio nombre a una revista de esos años. Lingg escribió para la hoja literaria *Gesellschaft* (Tertulia) que criticaba la comodidad burguesa y ridiculizaba la llamada “poesía de las hijas distinguidas”. Posteriormente él mismo recibió ataques de poetas como Arno Holz por su “sopor del sentimiento” y su “falta del sentido realista del tiempo”.

Con Stefan George, Hugo von Hofmannstahl y Rainer María Rilke, Lingg perteneció a los secesionistas de la corriente realista radical de aquellos años. Se hizo famoso por sus baladas y la epopeya *El peregrinaje de los pueblos*. Sólo algunas de sus poesías líricas han sobrevivido el paso del tiempo.

Fueron puesta en música, entre otras, *Immer leiser wird mein Schlummer* (Johannes Brahms op. 105), *Äolsharfe* (Max Reger, op. 75) y *Freihold* (Arnold Schoenberg, Op.3).⁵²

ROBERT REINICK (1805-1852)

Originario de Gdansk, Polonia (entonces Danzig, parte de Prusia), fue ante todo pintor (asociado a la escuela pictórica de Düsseldorf), pero también ilustrador y poeta. La obra de Höltz (muy frecuentada por Schubert y Brahms) lo decidió a cultivar la poesía. Por otro lado, como estudiante en Berlín conoció a Franz Kugler, historiador del arte, y a los poetas Eichendorff y Chamisso. La muerte de sus dos padres lo golpeó tempranamente y marcó el inicio de sus problemas con la vista, que finalmente lo harían abandonar la pintura.

Aportó ilustraciones para el *Liederbuch der deutschen Künstler* (Cancionero de los artistas alemanes, 1821) y proporcionó todos los textos y algunos de los dibujos del *Liederbuch eines Malers* (Cancionero de un pintor, 1837), una de las más atractivas fuentes de canciones. En 1845 publicó el famoso libro para niños *Illustriertes ABC-Buch* (ABC Ilustrado, 1845).

Llegó a Dresden más o menos en la misma época que Robert y Clara Schumann, y pasó ahí el resto de su vida. Se volvió amigo cercano de la familia y Robert pensó en algún momento encargarle el libreto de su ópera *Genoveva*, basada en Hebbel y Tieck.

Aunque la crítica literaria posterior no le ha sido favorable, una parte de su poesía –la que celebra la vida tradicional a orillas del Rin o la fuerza del amor marital– atrajo a muchos

⁵¹ El Bodensee, en la frontera con Suiza (Zurich).

⁵² Wolff von Krakau, *op. cit.*, p. 204.

compositores de canciones hacia fines de la era Biedermeier.⁵³ Escribió *Lieder und Fabeln* (Canciones y fábulas) y *Versbüchlein für die Jugend* (Folleto de versos para la juventud), ilustrado por él mismo. Algunos de sus poemas han sobrevivido el paso del tiempo gracias a la música de Brahms.⁵⁴ *Dem Vaterland* (A la patria) fue puesto en música por Hugo Wolf. Por su parte, Marschner y Reinecke fueron especialmente afines a su poesía.⁵⁵

FELIX SCHUMANN (1854 - 1879)

Hijo de Robert y Clara Schumann, nació cuatro meses después de que su padre, tras el intento de ahogarse, fuera internado en el sanatorio de Eendenich. Se le bautizó como Felix en memoria del fallecido Mendelssohn, gran amigo de sus padres. Aunque entre los hijos de Schumann fue el más dotado artísticamente, sus proyectos como músico y literato se vieron frustrados tanto por el escepticismo de Clara como por su mala salud, que le impidió culminar los estudios de derecho. En efecto, murió de tuberculosis a la edad de 25 años. Su padrino, Johannes Brahms, muy amigo de toda la familia, compuso algunos Lieder sobre poemas suyos.⁵⁶

⁵³ Graham Johnson, en www.hyperion-records.co.uk

⁵⁴ Wolff von Krakau, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁵ Johnson, *ibid.*

⁵⁶ <https://www.schumann-portal.de/felix-schumann-1169.html>

*Von ewiger Liebe*⁵⁷

TEXTO ORIGINAL EN VENDO⁵⁸

Twerde lubosćje

Z wečorka z wečorka wulka bje ćma
Žane mi ludžo wjac' řeswjećachu.

Žane mi ludžo wjac' řeswjećachu,
Žane mi škowreńčki řespjewachu.

*Hólčik swoju lubku dom pšewodžeše,
Nimo toh' hajka mi zełeneho,*

*Nimo toh' hajka mi zełeneho,
Nimo toh' keřka mi rokotowoh'.*

*Tam sebi wonaj tak powędaštaj,
Swoju tu nuzu sej skoržeštaj.*

*«Syli ty swařena mojedla,
Ja pak sym swařeny twojedla,*

*Da naju lubosćje rózno řech du,
Kajž su před' njedy tejž 'romadu šli.*

*Z wjetsičkom, z dešćičkom rózno řech du,
Tak su před' njedy tejž 'romadu šli;*

*Z wjetsičkom řech šak so rozduńeju,
Z dešćičkom řech pak so rozplówńeja.»*

*«Worcel a žełezo twerda wjec je,
Naju te lubosćje wełe twerdse.*

*Worcel a žełezo kowař džjela;
Naju te lubosćje žadyn čłowěk.*

*Worcel a žełezo rozno tejž dže;
Naju te lubosćje nidy wjac.»*

⁵⁷ http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=17333

⁵⁸ Lengua lusaciana [sorbiana o sorabiana] hablada por una minoría eslava que habita unos 80 km. al sureste de Berlín, en el área de Lausitz (Lusacia), situada en el oriente de los estados de Sajonia y Brandeburgo.

Los sorabos se llaman a sí mismos *serbja* (alto sorabo) o *serby* (bajo sorabo). Para distinguirlos de los serbocroatas y los eslovenos se les llama *lužički Srbi* ("serbios lusacianos"). Los idiomas sorabos guardan una notable similitud con el checo, el eslovaco y el polaco, también pertenecientes al grupo occidental de las lenguas eslavas.

https://es.wikipedia.org/wiki/Lenguas_sorabas

ÓPERA ITALIANA DEL ROMANTICISMO ⁵⁹

PERÍODO	COMPOSITORES	ÓPERAS
BELCANTISMO (1813-1840)	Gioacchino Rossini (1792-1868)	<i>Tancredi</i> <i>L'italiana in Algeri</i> <i>Il turco in Italia</i> <i>Il barbiere di Siviglia</i> ⁶⁰ <i>Otello, ossia Il moro di Venezia</i> <i>La Cenerentola</i> <i>Mosè in Egitto</i> <i>Guillaume Tell</i>
	Gaetano Donizetti (1797-1848)	<i>L'elisir d'amore</i> <i>Lucia di Lammermoor</i> <i>La fille du regiment</i> <i>La favorite</i> <i>Don Pasquale</i>
	Vicenzo Bellini (1801-1835)	<i>La sonnambula</i> <i>Norma</i> <i>I puritani</i>
	Giuseppe Saverio Mercadante (1795-1870)	<i>I normanni a Parigi</i> <i>Il reggente</i> <i>Il giuramento</i> <i>Le due illustri rivali</i> <i>Elena da Feltre</i> <i>Il bravo</i> <i>Elisa e Claudio, ossia L'amore protetto dall'amicizia.</i>
DEL BELCANTISMO AL NATURALISMO (1839-1893)	Giuseppe Verdi (1813-1901)	(Véase el Apéndice I.)

⁵⁹ Batta, A., Neef, S. et al. (2005). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Versión española: Carmen García del Carrizo (coord.). Barcelona: Könnemann, Tandem Verlag – Equipo de Edición, pp. 22, 118, 450, 526 y 666.

Casini, C. (1999). *El siglo XIX, 2ª parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de Musicología, Vol. 9). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), pp. 100-101, 146-148.

Salvetti, G. (1999). *El siglo XX, 1ª parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de musicología). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), pp. 143-161.

⁶⁰ Conocida originalmente como *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*.

INFLUENCIA FRANCESA (1872-1880)	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	<i>La Gioconda</i>
	Arrigo Boito (1842-1918)	<i>Mefistofele</i>
	Alfredo Catalani (1854-1893)	<i>La Wally</i>

VERISMO (Joven escuela italiana)

PRINCIPALES EXONENTES (1890-1924)	Pietro Mascagni (1863-1945)	<i>Cavalleria rusticana</i>
	Ruggero Leoncavallo (1850-1919)	<i>Pagliacci</i>
	Alberto Franchetti (1860-1842)	<i>Cristoforo Colombo</i> <i>Germania</i>
	Francesco Cilea (1866-1950)	<i>Adriana Lecouvreur</i>
	Umberto Giordano (1867-1948)	<i>Andrea Chénier</i> <i>Fedora</i>
	Giacomo Puccini (1858-1924)	(Véase el Apéndice J.)

EPÍGONOS ⁶¹ (1903-1936)	Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)	<i>Cenerentola</i> <i>Le donne curiose</i> <i>I quattro rusteghi</i> <i>I gioielli della Madonna</i>
	Franco Alfano (1876-1954)	<i>Leggenda di Sakùntala</i>
	Ottorino Respighi (1879-1936)	<i>Semirâma</i> <i>Belfagor</i> <i>La campana sommersa</i> <i>Maria egiziaca</i>
	Riccardo Zandonai (1883-1944)	<i>Francesca da Rimini</i>

⁶¹ "Epígono": el que sigue las huellas de otro en el arte. [García P. y G., R. (1972). *Pequeño Larousse*. París-Buenos Aires-México: Ediciones Larousse. p. 361.]

ÓPERAS DE GIUSEPPE VERDI
(1813-1901)⁶²

ÓPERA ⁶³	LIBRETISTA(S)	ESTRENO	TEATRO
1er. PERÍODO			
Oberto, conte di San Bonifacio	Temistocle Solera (sobre el libreto <i>Rocester</i> de Antonio Piazza)	17. 11. 1839	<i>La Scala</i> (Milán)
Un giorno di regno (Il finto Stanislao)	Felice Romani – Temistocle Solera (sobre <i>Le faux Stanislas</i> de Alexandre Vincent Pineux-Duval)	05. 09. 1840	<i>La Scala</i>
Nabucco	Temistocle Solera (sobre <i>Nabucodonosor</i> de Antonio Cortesi)	09. 03. 1842	<i>La Scala</i>
I Lombardi alla prima crociata	Temistocle Solera (sobre el poema de Tommaso Grossi)	11. 02. 1843	<i>La Scala</i>
Ernani	Francesco Maria Piave (sobre <i>Hernani</i> de Victor Hugo)	09. 03. 1844	<i>La Fenice</i> (Venecia)
I due Foscari	Francesco Maria Piave (sobre <i>The two Foscari</i> de Lord Byron)	03. 11. 1844	<i>Teatro Argentina</i> (Roma)
Giovanna d'arco	Temistocle Solera (sobre <i>Die Jungfrau von Orleans</i> de Friedrich Schiller)	15. 02. 1845	<i>La Scala</i>
Alzira	Salvatore Cammarano (sobre <i>Alzire ou Les Américains</i> de Voltaire)	12. 08. 1845	<i>Teatro San Carlo</i> (Nápoles)
Attila	Temistocle Solera (sobre <i>Attila, König der Hunnen</i> de Zacarias Werner)	17. 03. 1846	<i>Teatro La Fenice</i>

⁶² Batta, A., Neef, S. et al. (2005). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Versión española: Carmen García del Carrizo (coord.). Barcelona: Könemann, Tandem Verlag – Equipo de Edición, pp. 666-753.
Casini, C. (1999). *El siglo XIX, 2ª parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de Musicología, Vol. 9). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), pp. 107-141.

⁶³ Aparecen en negritas los principales títulos que forman parte del repertorio, según los autores referidos.

Macbeth	Francesco Maria Piave (sobre <i>Macbeth</i> de Shakespeare)	14. 03. 1847	<i>Teatro della Pergola</i> (Florencia)
I Masnadieri	Andrea Maffei (sobre <i>Die Räuber</i> de Friedrich Schiller)	22. 07. 1847	<i>Her Majesty's Theatre</i> (Londres)
Il corsaro	Francesco Maria Piave (sobre el poema <i>The Corsair</i> de Lord Byron)	25.10.1848	<i>Teatro Grande</i> (Trieste)
La battaglia di Legnano	Salvatore Cammarano (sobre <i>La Bataille de Toulouse</i> de Francois Joseph Méry)	27. 01. 1849	<i>Teatro Argentina</i>
Luisa Miller	Salvatore Cammarano (sobre <i>Kabate und Liebe</i> de Friedrich Schiller)	08. 12. 1849	<i>Teatro San Carlo</i>
Stiffelio	Francesco Maria Piave (sobre <i>Le pasteur ou l'Évangile et le foyer</i> de Émile Souvestre y Eugène Bourgeois)	16. 11. 1850	<i>Teatro Grande</i>

2º PERÍODO

Rigoletto	Francesco Maria Piave (sobre <i>Le Roi s'amuse</i> de Victor Hugo)	11. 03. 1851	<i>Teatro La Fenice</i>
Il Trovatore	Salvatore Cammarano (sobre <i>El trovador</i> de Antonio Gracia Gutiérrez)	19. 01. 1853	<i>Teatro Apollo</i> (Roma)
La Traviata	Francesco Maria Piave (sobre <i>La dame aux camélias</i> de Alejandro Dumas)	06. 03. 1853	<i>Teatro La Fenice</i>
Les vêpres siciliennes	Eugène Scribe y Charles Duveyrier	13. 06. 1855	<i>Grand Opéra</i> (París)
Simone Boccanegra	Francesco Maria Piave	12. 03. 1857	<i>Teatro La Fenice</i>
Un ballo in maschera	Antonio Somma (sobre <i>Gustavo III ou Le bal masqué</i> de Eugène Scribe)	17. 02. 1859	<i>Teatro Apollo</i>
La forza del destino	Francesco Maria Piave (sobre <i>Don Álvaro o La fuerza del sino</i> de Ángel de Saavedra [Duque de Rivas] y una escena de <i>Wallenstein's Lager</i> de Friedrich Schiller)	10. 11. 1862	<i>Bielíkeie Imperatórskeie Teatr</i> (San Petersburgo)

Don Carlo	Joseph Méry y Camille du Locle (basada en <i>Don Carlos</i> de Friedrich Schiller)	11. 03. 1867	<i>Théâtre Imperial de l'Opéra</i> (París)
Aida	Antonio Ghislanzoni (sobre la obra de Auguste Mariette)	24. 12. 1871	Ópera de El Cairo

3er. PERÍODO

Otello	Arrigo Boito (sobre <i>The Tragedy of Othello, the Moor of Venice</i> de William Shakesperare)	05. 02. 1887	<i>La Scala</i>
Falstaff	Arrigo Boito (sobre las obras <i>The Merry Wives of Windsor</i> y <i>The King Henry IV</i> de William Shakespeare)	09. 02. 1893	<i>La Scala</i>

ÓPERAS DE BOITO, PUCCINI Y CILEA

ARRIGO BOITO
(1842-1918)⁶⁴

ÓPERA ⁶⁵	LIBRETISTA(S)	ESTRENO	TEATRO
<i>Mefistofele</i>	Arrigo Boito (sobre el <i>Fausto</i> de Goethe)	05. 03.1868	<i>La Scala</i> (Milán)
<i>Nerone</i> (inconclusa)	Arrigo Boito	01. 05. 1924	<i>La Scala</i>

GIACOMO PUCCINI
(1858-1924)⁶⁶

<i>Le Villi</i>	Ferdinando Fontana (sobre la narración homónima de Jean Baptiste Alphonse Karr)	31. 05.1884	<i>Teatro dal Verme</i> (Milán)
<i>Edgar</i>	Ferdinando Fontana (sobre el drama <i>La coupe et les lèvres</i> de Alfred de Musset)	21. 04. 1889	<i>La Scala</i>
<i>Manon Lescaut</i>	Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica, Giuseppe Giocosa y Giulio Ricordi (sobre la novela <i>Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut</i> del Abate Prévost.	01. 02. 1893	<i>Teatro Regio</i> (Turín)
<i>La Bohème</i>	Giuseppe Giacosa y Luigi Illica (sobre la novela homónima de Louis-Henri Murger)	01. 02.1896	<i>Teatro Regio</i>
<i>Tosca</i>	Giuseppe Giacosa y Luigi Illica (sobre el drama homónimo de Victorien Sardou)	14. 01. 1900	<i>Teatro Costanzi</i> (Roma)

⁶⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Arrigo_Boito

⁶⁵ Aparecen en negritas los títulos principales dentro del repertorio tradicional, según los autores citados en las notas siguientes.

⁶⁶ Batta, A., Neef, S. et al. (2005). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Versión española: Carmen García del Carrizo (coord.). Barcelona: Könnemann (Tandem Verlag), pp. 450-484 y 886-887.

Madame Butterfly	Giuseppe Giacosa y Luigi Illica (sobre los dramas de Luther Long y David Belasco)	17. 02. 1904	<i>La Scala</i>
La Fanciulla del West	Guelfo Civinni y Carlo Zangarini (sobre el drama <i>The Girl of the Golden West</i> de David Belasco)	10. 12.1910	<i>Metropolitan Opera House</i> (Nueva York)
<i>La rondine</i>	Giuseppe Adami	27. 03.1917	<i>Opéra du Casino</i> (Montecarlo)
IL TRITTICO:		14. 12.1918	<i>Metropolitan Opera House</i>
<i>Il tabarro</i>	Giuseppe Adami (sobre el drama <i>La houppelande</i> de Didier Gold)		
<i>Suor Angelica</i>	Giovacchino Forzano		
<i>Gianni Schicchi</i>	Giovacchino Forzano (sobre <i>La divina comedia</i> de Dante Alighieri [Canto XXX del "Infierno"])		
Turandot	Giuseppe Adami y Renato Simoni (sobre el drama homónimo de Carlo Gozzi y la versión de Friedrich von Schiller)	27. 03. 1926 (póstumo)	<i>La Scala</i>

FRANCESCO CILEA
(1886-1950)⁶⁷

ÓPERA	LIBRETISTA	ESTRENO	TEATRO
<i>Gina</i>	Enrico Golisciani	09. 02. 1889	<i>Conservatorio di San Pietro</i> (Nápoles)
<i>La Tilda</i>	Angelo Zanardini	07. 04. 1892	<i>Teatro Pagliano</i> (Florencia)
<i>L'arlesiana</i>	Leopoldo Marengo (sobre el drama de Alphonse Daudet)	27. 11. 1897	<i>Teatro Lirico</i> (Milán)
Adriana Lecouvreur	Arturo Colautti (según el drama homónimo de Eugène Scribe y Ernest Legouvé)	06. 11. 1902	<i>Teatro Lirico</i>
<i>Gloria</i>	Arturo Colautti	15-02.1907	<i>La Scala</i>

⁶⁷ Ribera B., J. (1987) *Adriana Lecouvreur, Francesco Cilea* (Col. Introducción al mundo de la ópera). Barcelona – México: Ediciones Daimon, pp. 205-207.

LIBRETISTAS DE LAS ÓPERAS DEL PROGRAMA

GIUSEPPE ADAMI (1878-1946)

Escritor, crítico musical y periodista italiano, conocido por sus libretos para Giacomo Puccini en *La rondine* (1917), *Il Tabarro* (1918) y *Turandot* (1924, en colaboración con Renato Simoni). Tras la muerte de aquél, publicó una colección de cartas suyas (*Epistolario*, 1928) y fue uno de sus primeros biógrafos (*Giacomo Puccini*, 1935). Escribió libretos para otros compositores, como Riccardo Zandonai (*La via della finestra*) y Franco Vittadini (*Nazareth*, *La Sagredo* y *Fiammetta e l'avarò*).

Como dramaturgo debutó con la comedia *I fioi di Goldoni*, a la que siguieron *La capanna e il tuo cuore*, *I Capelli bianchi*, *Felicità Colombo* y *Nonna Felicità*. Trabajó como crítico para la *Arena di Verona* y para las revistas *La sera* y *La commedia*. Sobre el famoso editor musical Ricordi, quien además de invitarlo a trabajar como publicista le sugirió colaborar con Puccini en libretos operísticos, escribió también unas memorias (*Giulio Ricordi e i suoi musicisti*).⁶⁸

ARRIGO BOITO (1842-1918)

Poeta, narrador y compositor, es conocido sobre todo por sus libretos y su ópera *Mefistofele*, con la que pretendió introducir en Italia el estilo wagneriano. Sus libretos más importantes, aparte de los de sus propias óperas (*Mefistofele*, 1875; *Nerone* [póstuma], 1926), son los de *Otello* (Giuseppe Verdi), *La Gioconda* (Amilcare Ponchielli),⁶⁹ *Basi e Bote* (Riccardo Pick-Mangiagalli), *Amleto* (Franco Faccio), *Maria Tudor* (Antônio Carlos Gomes y Emilio Praga) y *La falce* (Alfredo Catalani).⁷⁰

⁶⁸ <http://www.roh.org.uk/people/giuseppe-adami>
https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Adami

⁶⁹ Aquí bajo el seudónimo de "Tobia Gorrio", anagrama de su nombre.

⁷⁰ https://it.wikipedia.org/wiki/La_falce

ARTURO COLAUTTI (1851-1914)

Nacido en Zadar, Croacia, estudió letras en Viena, pero emigró a Italia por razones políticas. Fue poeta, novelista, comediógrafo, libretista y periodista. Se le recuerda como autor de los libretos de las óperas *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea (sobre el drama homónimo de Eugène Scribe⁷¹ y Ernest Legouvé⁷²) y *Fedora* de Umberto Giordano (sobre el drama de Victorien Sardou⁷³), pero escribió varios más:

Doña Flor (1896, encargo de Ricordi),
Fior di neve, Fasum y Paolo e Francesca (encargos de Sonzogno),
Colomba (para el compositor napolitano *Van Westerhout*),
Morgana, *Tre maschere*, *Fidelia*, *Prometeo liberato* y *Notre Dame*.

Sus dos libretos más conocidos se distinguen, en cuanto a la acción dramática, por su continuidad y su feliz desarrollo, así como por el corte preciso de las escenas; en cuanto al lenguaje, destacan su poder comunicativo y la claridad elegante y espontánea del diálogo.⁷⁴

GIOVACCHINO FORZANO (1883-1970)

Estudió medicina antes de emprender una breve carrera operística como barítono. Luego terminó la carrera de derecho y se convirtió en periodista independiente, colaborando regularmente con varios periódicos italianos.

En 1914 se hizo amigo de Giacomo Puccini, quien le pidió libretos para *Il trittico*. Forzano sólo aceptó elaborar los de *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*. Tras el éxito de Puccini en la

⁷¹ Dentro de la corriente de teatro realista Eugène Scribe (1791-1861) se distingue por sus comedias de boulevard (vodeviles y melodramas) “ingeniosamente agudas”, en que pinta el mundo burgués. Varias óperas tienen libretos suyos: cuatro de Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Les huguenots*, *Le prophète* y *L’africaine*) y además *La muette de Portici* de Auber, *La dame blanche* de Boïeldieu, *La juive* de Halévy, *Le comte Ory* de Rossini y *Les vêpres siciliennes* de Verdi. También *L’elisir d’amore* de Donizetti y *Un ballo in maschera* de Verdi se basaron en sus obras. [Ribera B., J. (1987) *Adriana Lecouvreur*, Francesco Cilea (Col. *Introducción al mundo de la ópera*). Barcelona – México: Ediciones Daimon, pp. 26 y 29.]

⁷² Ernest Legouvé (1807-1903), frecuente colaborador de Scribe, abarcó la poesía, la novela y el teatro, para el cual escribió, además de *Adrienne Lecouvreur* y otras obras hechas en colaboración con Scribe, la tragedia clásico-romántica *Medée* (para la actriz Rachel), el drama *Les deux reines* (para el cual compuso música Gounod), la comedia *La cigale chez les fourmis* y el libreto de la ópera cómica *L’amour africain* (Paladilhe). Por otra parte, es autor de una biografía de Scribe y del famoso tratado *L’art de la lecture*. [*Ibid.*, pp. 29-30.]

⁷³ Seguidor de Scribe, Victorien Sardou (1831-1908) escribió también el drama sobre el que se basó el libreto de *Tosca* (Puccini). [*Ibid.*, p. 27.]

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 37-38.

Metropolitan Opera House (1918), escribió otros libretos para Alberto Franchetti, Ruggero Leoncavallo, Ermanno Wolf-Ferrari, Mario Peragallo, Umberto Giordano y Pietro Mascagni.

Además de dramaturgo exitoso, Forzano fue director de escena en La Scala (1920-1930). Más tarde se convirtió en productor y director de películas de propaganda para el Partido Nacional Fascista, de Benito Mussolini. Su volumen de memorias *Come li ho conosciuti* (1957) ofrece interesantes perspectivas sobre los compositores con los que colaboró. También en varios documentales fílmicos Forzano evoca su trabajo con Puccini en *Gianni Schicchi*.⁷⁵

GIUSEPPE GIACOSA (1847-1906)

Ganó reconocimiento con el drama *Una partita a scacchi* (Una partida de ajedrez, 1871). En sus obras teatrales –ambientadas en Piamonte– trató con perspicacia y simplicidad temas relacionados con los valores burgueses contemporáneos. Escribió *La Dame de Challant* para la famosa actriz francesa Sarah Bernhardt, que la presentó en Nueva York (1891).

En la actualidad se le recuerda principalmente por los libretos operísticos que escribió en colaboración con Luigi Illica para *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini. Según parece, Puccini valoraba más la labor de Giacosa que la de Illica, pues no aceptó que Giacosa abandonara uno de los proyectos conjuntos en alguna ocasión en que éste lo intentó.

El pueblo natal de este poeta, libretista y dramaturgo, Colleretto Parella (cerca de Turín), se llama ahora, en honor suyo, Colleretto Giacosa.⁷⁶

LUIGI ILLICA (1857-1919)

Después de publicar algunas comedias y un libro de prosa y poesía (*Farfalle, effeti di luce*, 1882), se dedicó, a partir de 1892, a escribir libretos de ópera, la mayoría de las veces en estrecha colaboración con Giuseppe Giacosa. Cuando trabajaban juntos, Giacosa se concentraba en la poesía y el texto, e Illica en la estructura dramática y la adaptación de los textos originales.

⁷⁵ https://it.wikipedia.org/wiki/Giovacchino_Forzano

⁷⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Giacosa

Adquirió fama por sus trabajos para Giacomo Puccini, Alfredo Catalani, Umberto Giordano y otros importantes compositores italianos, así como para el argentino Héctor Panizza. Sus más famosos libretos son los de *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly* (Puccini), *Andrea Chénier* (Umberto Giordano) y *La Wally* (Alfredo Catalani). Para el centenario de la independencia de Argentina y la inauguración del Teatro Colón escribió el texto de la ópera *Aurora* (Panizza, 1910). También contribuyó decisivamente al libreto de *Manon Lescaut* (Puccini), aunque en esta ópera normalmente no se cita al libretista.

Después de la muerte de Giacosa, Illica intentó proseguir su colaboración con Puccini emprendiendo el proyecto de un drama histórico sobre María Antonieta, pero, a pesar de que trabajaron largo tiempo en él, Puccini nunca terminó la partitura.⁷⁷

RENATO SIMONI (1875-1952)

Crítico teatral, periodista, comediógrafo, poeta, libretista, director y escenógrafo, escribió junto con Giuseppe Adami el libreto de la *Turandot* de Puccini.

Su primer trabajo fue como editor y crítico en *L'Adige* y *L'Arena* (Verona). En Milán, ejerció la crítica teatral en los diarios *Il Tempo* e *Il Corriere della Sera*, así como en varias revistas (*La Lettura*, *Corriere dei Piccoli*, *L'Illustrazione italiana*), publicando también poemas bajo el seudónimo de "Turno". En 1902 escribió una de sus mejores y más exitosas comedias, *La Vedova*, seguida por *Carlo Gozzi* (1903), *Tramondo* (1906), *Congedo* (1910) y *Il matrimonio di Casanova* (1910); sin embargo dejó pronto esta actividad para dedicarse a la dirección teatral.

Su cercanía al régimen fascista en los años treinta le ocasionó en la posguerra una larga exclusión del periodismo. A su muerte legó su extensa biblioteca al Museo Teatral de La Scala. En Verona existe una plaza con su nombre.⁷⁸

⁷⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Luigi_Illica
[https://es.wikipedia.org/wiki/Aurora_\(ópera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Aurora_(ópera))
⁷⁸ https://it.wikipedia.org/wiki/Renato_Simoni

V. BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA Y MESOGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFÍA

1. LENGUAJE MUSICAL DEL ROMANTICISMO

Batta, A., Neef, S. et al. (2005). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Versión española: Carmen García del Carrizo (coord.). Barcelona: Könnemann (Tandem Verlag).

Benedetto, R. di (1999). *El siglo XIX, Primera parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de Musicología, Edición española coordinada por Andrés Ruiz Tarazona, Tomo 8). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México).

Wolff von Krakau, Eva (1985). *Text zu Ton, Paraphrase, Erläuterung und Interpretation deutschsprachiger Liedertexte*. La Haya: Koninklij Conservatorium.

2. LIEDER DE BRAHMS

Benedetto, R. di (1999). *El siglo XIX, Primera parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de Musicología, Edición española coordinada por Andrés Ruiz Tarazona, Tomo 8). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México).

Fischer-Dieskau, D. (1990). *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Madrid: Ediciones Turner.

Fischer-Dieskau, D. (1997). *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Geiringer, K. (1984). *Brahms. Su vida y su obra*. Madrid. Altalena.

Jenner, G. (1989). *Johannes Brahms como hombre, maestro y artista*. Gräfelfing (Munich): Wollenweber.

Malin, Y. (2010). *Song in motion. Rhythm and meter in the German Lied*. Oxford University Press.

Poggi, A. y Vallora, E. (1999). *Brahms: repertorio completo* (Trad.: A. Resines y H. Bevia). Madrid: Ediciones Cátedra.

Schilhawsky, P. v. (2004). *Wege zur Liedinterpretation*. (Robert H. Pflanzl, ed.). Viena-Munich: Musikverlag Doblinger.

Wolff von Krakau, Eva (1985). *Text zu Ton, Paraphrase, Erläuterung und Interpretation deutschsprachiger Liedertexte*. La Haya: Koninklij Conservatorium.

3. ARIAS DE VERDI, BOITO, PUCCINI Y CILEA

Batta, A., Neef, S. et al. (2005). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Versión española: Carmen García del Carrizo (coord.). Barcelona: Könemann (Tandem Verlag).

Bianconi, L. (1999). *El Siglo XVII* (Historia de la Música, Sociedad italiana de Musicología, Vol. 5). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México).

Casini, C. (1999). *El siglo XIX, 2ª parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de Musicología, Vol. 9). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México).

Della Corte, A. y Gatti, G. M. (1949). *Diccionario de la música* (M. Ferrara y N. Lamuraglia, trad.). Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 81.]

Ribera B., J. (1987) *Adriana Lecouvreur, Francesco Cilea* (Col. Introducción al mundo de la ópera). Barcelona – México: Ediciones Daimon.

Ribera B., J. (1987). *Turandot, Giacomo Puccini* (Col. Introducción al mundo de la ópera). Barcelona – México: Ediciones Daimon.

Salvetti, G. (1999). *El siglo XX, 1ª parte* (Historia de la Música, Sociedad Italiana de musicología). Madrid: Turner Libros – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México).

Scholes, P. A. (1984). *Diccionario Oxford de la Música*, T. II. Barcelona: Edhasa – Editorial Hermes – Editorial Sudamericana.

B. DISCOGRAFÍA

Johannes Brahms, Complete songs and duets.

[Artistas varios]. (2007). [Disco compacto en 13 volúmenes] Frankfurt: Brilliant Classics

Johannes Brahms, Lieder

Norman, J. and Barenboim, D. (1982). [Disco compacto] Berlín: Estudio Lankwitz: Deutsche Grammophon.

C. MESOGRAFÍA

1. SITIOS WEB

Classical Music Blogspot

<http://classicmusica.blogspot.mx/2013/02/brahms-von-ewiger-liebe.html>

Encyclopaedia Britannica

<https://www.britannica.com/biography/Francesco-Cilea>

<https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Schiller>

<https://www.britannica.com/biography/Klaus-Groth>

<https://www.britannica.com/biography/Ludwig-Heinrich-Christoph-Hölty>

Hyperion

www.hyperion-records.co.uk

Lieder.net

http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=17333

Oxford Music

Bozarth, G. S. y Frish, W. (2010). *Johannes Brahms*, en *The new Grove dictionary of music and musicians (V3.0)*, sección 11 "Lieder and solo vocal ensembles". Libro electrónico.

Chew, G., (2000). *Song*, en *The new Grove dictionary of music and musicians (V3.0)*, sección 9 "1815-1910". Libro electrónico.

Orrey et al., (2000) *Johannes Brahms (1833-1897): Cartas (1853-1897)*. Barcelona: Nortesur, en *The new Grove dictionary of music and musicians (V3.0)*, ap. IV "The Romantic Lied", sección 6 "Brahms". Libro electrónico.

Smither, H. E. (2000) *Oratorio*, en *The new Grove dictionary of music and musicians (V3.0)*, ap. 13. Germany, Scandinavia and eastern Europe, 19th century, 14. France and the Low Countries, 19th century y 15. England and America, 19th century. Libro electrónico.

Tunley, D. y Noske, F., (2000) *Mélodie* en *The new Grove dictionary of music and musicians (V3.0)*, Libro electrónico.

Portal de Schumann

<https://www.schumann-portal.de/felix-schumann-1169.html>

Royal Opera House

<http://www.roh.org.uk/people/giuseppe-adami>

Wikipedia Enciclopedia libre

[https://de.wikipedia.org/wiki/Junges_Deutschland_\(Literatur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Junges_Deutschland_(Literatur))

<https://de.wikipedia.org/wiki/Vorm%C3%A4rz>

https://en.wikipedia.org/wiki/François_Pétis_de_la_Croix

https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Rudolf_Zumsteeg

https://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Groth

<https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama>

https://es.wikipedia.org/wiki/Arrigo_Boito

https://es.wikipedia.org/wiki/August_Heinrich_Hoffmann_von_Fallersleben

[https://es.wikipedia.org/wiki/Aurora_\(ópera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Aurora_(ópera))

https://es.wikipedia.org/wiki/Clasicismo_de_Weimar

https://es.wikipedia.org/wiki/Detlev_von_Liliencron

<https://es.wikipedia.org/wiki/Figuralismo>

https://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea

https://es.wikipedia.org/wiki/Friedrich_H%C3%B6lderlin

https://es.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Giacosa

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_Dafne_\(Peri\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Dafne_(Peri))

https://es.wikipedia.org/wiki/Lenguas_sorabas

https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_del_Romanticismo_en_Alemania

https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_del_Romanticismo_en_Alemania

[https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Biedermeier_\(hacia_1830-1850\)_y_Vorm%C3%A4rz_\(hacia_1830-1850\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Biedermeier_(hacia_1830-1850)_y_Vorm%C3%A4rz_(hacia_1830-1850))

https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Clasicismo_de_Weimar

[https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Naturalismo_\(1880-1900\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Naturalismo_(1880-1900))

https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_alem%C3%A1n#Realismo_po%C3%

https://es.wikipedia.org/wiki/Luigi_Illica

[https://es.wikipedia.org/wiki/Madrigal_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Madrigal_(m%C3%BAsica))

[https://es.wikipedia.org/wiki/Mefist%C3%B3feles_\(%C3%B3pera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mefist%C3%B3feles_(%C3%B3pera))

https://es.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang

[https://es.wikipedia.org/wiki/Turandot_\(Puccini\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Turandot_(Puccini))

https://it.wikipedia.org/wiki/Giovacchino_Forzano

https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Adami

https://it.wikipedia.org/wiki/La_falce

https://it.wikipedia.org/wiki/Renato_Simoni

<https://www.last.fm/music/Paul+von+Schilhawsky/+wiki>

Zeit Online

[http://blog.zeit.de/schueler/2012/02/18/junges-deutschland-und-vormarz-1825-](http://blog.zeit.de/schueler/2012/02/18/junges-deutschland-und-vormarz-1825-1848)

[1848 Meriam Webster Dictionary](http://blog.zeit.de/schueler/2012/02/18/junges-deutschland-und-vormarz-1825-1848)

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/melodrama>

2. VIDEOGRABACIONES

A. LIEDER DE BRAHMS

1. Immer leiser wird mein Schlummer

Jessye Norman / Geoffrey Parsons, piano.

<https://www.youtube.com/watch?v=y1aDavzDuo4>

Kathleen Ferrier / Bruno Walter, piano.

<https://www.youtube.com/watch?v=u8DcWmwG5Kw>

2. Von ewiger Liebe

Dietrich Fischer-Dieskau / Hermann Reutter, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=wUiU-BhiSgY>

Jessye Norman / Geoffrey Parsons, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=FUyL7grLyfo>

3. Meine Liebe ist grün

Bernarda Fink, soprano / Roger Vignoles, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=tg9xeFqw3B0>

4. Die Mainacht

Francisco Araiza, tenor / Rogelio Rojas, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=jAkkjOXWu-Q>

Christa Ludwig, mezzosoprano / Gerald Moore, piano
<https://www.youtube.com/watch?v=0dNpjyCMIDE>

5. Liebestreu

Jessye Norman, soprano / Daniel Barenboim, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=Nf6VmRWDk8w>

6. Auf dem Kirchhofe

Dietrich Fischer-Dieskau, barítono / Jörg Demus, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=liEnaJxrSA8>

Grace Bumbry, mezzo-soprano / Leonard Hokanson, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=qARN24VjRI8>

Bernarda Fink, soprano / Roger Vignoles, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=eSDjvRzFTs>

7. Botschaft

Hans Hotter, baritone / Gerald Moore, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=brRMGpBykMs>

Jessye Norman, soprano / Geoffrey Parsons, piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=vJxJ9H11z68>

8. O wüsst ich doch den Weg zurück

Cesare Siepi, bajo / Leo Taubmann, piano.

https://www.youtube.com/watch?v=f_UZyUCdzqk

<https://www.youtube.com/watch?v=Ls36d6jZl3l>

Anne Sofie von Otter, soprano / Bengt Forsberg, piano.

https://www.youtube.com/watch?v=ZH_FviJ5PV8

B. ARIAS DE VERDI, BOITO, PUCCINI Y CILEA

1. Signore, ascolta! (*Turandot*)

Leona Mitchell, soprano.

<https://www.youtube.com/watch?v=IDME mYuDmFE>

Mirella Freni, soprano.

Orchestra del Teatro dell'Opera, Roma / Franco Ferraris, dir.

<https://www.youtube.com/watch?v=h34omCNzK9g>

2. Donde lieta usci (*La Bohème*)

Diana Damrau, soprano.

<https://www.youtube.com/watch?v=NKm633PBbUk>

Maria Callas, soprano.

The Philharmonia Orchestra / Tullio Serafin, dir.

<https://www.youtube.com/watch?v=ETMkfrjQAFQ>

3. Senza mamma (*Suor Angelica*)

Maria Callas, soprano.

The Philharmonia Orchestra / Tullio Serafin, dir.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z4A4leCgQTM>

Renata Scotto, soprano.

<https://www.youtube.com/watch?v=ETMkfrjQAFQ>

4. Salce, salce! – Ave Maria (*Otello*)

Anna Moffo, soprano.

<https://www.youtube.com/watch?v=b8CaqiRu8FQ>

María Callas, soprano.

Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire / Nicola Resigno, dir.
https://www.youtube.com/watch?v=MMDa0Ua_Krl

5. Io son l'umile ancella (*Adriana Lecouvreur*)

Angela Gheorghiu, soprano.
<https://www.youtube.com/watch?v=ulINFm8AEGw>

Ana Netrebko, soprano.
Red Ribbon Celebration Concert, Vienna, 15 Mayo 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=9jOL6ixtsts>

6. L'altra notte in fondo al mare (*Mefistofele*)

Angela Gheorghiu, soprano.
The Presidential Symphonic Orchestra / Ramón Tebar, dir.
<https://www.youtube.com/watch?v=aaBnWfOswZI>

Leontyne Price, soprano.
RCA Italiana Orchestra / Francesco Molinari-Pradelli, dir.
<https://www.youtube.com/watch?v=B4fWt26Wgt8>