

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

EXAMEN PROFESIONAL

que para obtener el título de:

LICENCIADO EN CANTO

p r e s e n t a

Arturo Rodríguez Torres

288163

OPCIÓN DE TESIS

“NOTAS AL PROGRAMA”

ASESOR DE TESIS:
Lic. Alfredo Mendoza Mendoza

México, D.F., 23 de enero de 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A MIS PADRES

Elvia Torres y Celso Rodríguez

A MI ESPOSA

Nora Rojas

A MI HIJO

Arturo Josué

A MIS HERMANOS

Rubén, Guadalupe, Celso, Elvia, Ericka y Beto.

A MIS ALUMNOS

A MIS AMIGOS

AGRADECIMIENTOS

A DIOS
Nuestro Señor Jesucristo

A LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

A TODOS MIS MAESTROS

A *SIVAM*
Sra. Pepita Serrano

A LA ACADEMIA DE CANTO
ENM

ÍNDICE

1. Dedicatoria	3
2.-Agradecimientos	4
3.-Introducción	5
4.-Programa	7
5.-Mache dir, mein Herze, rein (J. Sebastian Bach)	8
6.-Honor and arms (G. Friedrich Händel)	11
7.-Bois épais (J. Baptiste Lully)	14
8.-Un bacio di mano, K. 541 (W. Amadeus Mozart)	17
9.-Du bist die Ruh (Franz Schubert)	19
10.-Der Erlkönig (Franz Schubert)	21
11.-Avant de quitter ces lieux (Charles Gounod)	23
12.-Credo (Giuseppe Verdi)	25
13.-Romanza moresca (Gaetano Donizetti)	28
14.-L'enamourée (Reynaldo Hahn)	30
15.-À Chloris (Reynaldo Hahn)	33
16.-Soy Vaquero (Anónimo)	34
17.-Nocturno de las rosas (Manuel M. Ponce)	36
18.-Canto negro (Francisco M. Galnares)	38
19.-Conclusiones.	41
20.-Descripción genérica.	42
23.-Bibliografía.	43

INTRODUCCIÓN

I

El presente proyecto de titulación, que incluye obras maestras de algunos de los períodos y géneros más representativos en la historia de la música vocal, intenta reflejar, aunque modestamente, mi auténtico interés por los estilos musicales en los que se ha compuesto para la voz humana. Debido a esto, y también por razones de duración, este recital ha sido pensado como una antología.

Las piezas, que se presentan casi en orden cronológico y que muestran las aportaciones específicas de varios compositores trascendentales en el desarrollo del canto, fueron seleccionadas procurando, por una parte, que hubiera variedad musical y contrastes de expresión, texturas, tonalidades y fraseo; por la otra, que se afrontaran dificultades de orden técnico, estilístico, interpretativo, dramático y lingüístico.

En cuanto al contenido emocional, procuré incluir la gama más extensa posible de situaciones y estados de ánimo: comicidad, tragedia, espiritualidad, pasión amorosa, desengaño, desesperación y esperanza. Por ello el programa aborda temas tan diversos como la muerte, la vida, el amor, la alegría, la tristeza, el desvarío, el heroísmo, la amargura, la ternura y los sentimientos tribales.

Debo subrayar que di preferencia a aquellos compositores cuyas obras, además de ser importantes, se adaptan mejor a mis características particulares y brindan diversidad a esta muestra concreta. Por ello se extrañará la presencia de compositores tan importantes como Scarlatti, Gluck, Rossini, Bellini, Wagner, Puccini, Ravel, Falla y Strauss, entre muchos otros. Sin embargo, dado que sería imposible incluirlos a todos, puse especial atención en que apareciera por lo menos un compositor significativo de su época.

Las "Notas al Programa" tratan básicamente los siguientes aspectos: texto en su idioma original, traducción libre al español, información general sobre el compositor y su obra vocal, análisis de los textos de las obras incluidas y comentarios sobre su ejecución.

Las traducciones han sido realizadas por mí. La información biográfica es breve en el caso de los compositores sobre los que hay mucha bibliografía; en cambio, se dan más datos acerca de aquéllos que por ser más recientes han sido menos estudiados.

II

El programa comienza con la espiritualidad y misticismo del aria del barroco alemán "Mache dich, mein Herze, rein" de la *Matthäus Passion* de Johann Sebastian Bach, donde José de Arimatea nos comunica los sentimientos que surgen en él al ir a dar sepultura a Jesús.

En segundo lugar aparece un aria de bravura que canta el legendario Sansón, "Honor and arms," en el oratorio homónimo de Georg Friedrich Händel. La obra, de tono brillante y marcial, hace alarde de fuerza y agilidad.

Hay un cambio de atmósfera con la melancólica y reflexiva aria de ópera del clasicismo francés "Bois épaïs", que canta el héroe de la ópera *Amadis de Gaule*, de Jean Baptiste Lully.

"Un bacio di mano", K. 541; de Wolfgang Amadeus Mozart, es un aria de concierto que en tono nervioso, burlón y cómico nos ofrece un texto típico del género bufo, con una música por demás elocuente.

El sereno sentimiento del *Lied* de Franz Schubert "Du bist die Ruh," que refleja el perfecto amor romántico, invita a cantarlo con hermoso *legato* y una *mezza voce* lo más delicada y dulce posible. En contraste, "Der Erlkönig", del mismo Schubert, que es una de sus mejores creaciones y uno de los más grandes dramas concebidos para el *Lied*, verdadero hito en la historia de la canción, demanda del intérprete una multitud de recursos expresivos e ilustra la manera en que Schubert, precursor del romanticismo, enalteció y desarrolló este género, hasta entonces poco valorado.

Para terminar la primera parte tenemos un aria de la ópera *Faust* de Gounod, en la cual Valentín se despidió de su terruño elevando una ferviente plegaria por su hermana Margarita. La pieza, llena de un hermoso lirismo, expresa los más nobles sentimientos hacia la familia y hacia la patria.

III

La segunda parte comienza con una aria dramática que es toda una escuela de expresión y un tratado sobre la maldad: el llamado "Credo" de Yago, aquel siniestro personaje creado por Shakespeare que es uno de los tres protagonistas de la ópera *Otello*, para muchos la máxima composición de Verdi.

Posteriormente nos sumergiremos de lleno en el universo de la canción, comenzando con el lirismo característico de la melodía italiana. Se trata de un lamento: la "Romanza moresca" de Gaetano Donizetti.

Para degustar el exquisito mundo de la *mélodie* escogí a Reynaldo Hahn, quien, aunque poco conocido en América, fue un talentoso compositor que tuvo un especial gusto por el canto y creó muchas hermosas canciones. En "L'énamourée", basada en el poema *Ils se disent, ma colombe*, expresa el dolor por la amada muerta. "À Chloris" refleja el enamoramiento absoluto por una mujer, el sentir del hombre cautivado por su mirada.

Entonces, haciendo contraste, el alegre villancico barroco "Soy vaquero", encontrado en el archivo musical de la Catedral de Puebla. En el marco de la adoración al Niño Dios, el vaquero nos describe pintorescamente tanto su vestimenta y enseres como los regalos que le ha traído del campo.

No podría pasar por alto a uno de los pilares de la música mexicana: Manuel María Ponce. Él no sólo dio especial realce a la música tradicional y la elevó a la dignidad de música de concierto, sino hizo importantes aportaciones a la música vocal e instrumental, que influirían positivamente no sólo en el desarrollo del nacionalismo sino también en el del modernismo. La canción "Nocturno de las rosas", que pertenece a la etapa modernista de Ponce, trae al recital ese ambiente tan sugestivo de los compositores posteriores al nacionalismo.

¿Qué mejor para terminar el programa y llegar a nuestros días que una canción de un compositor mexicano que vive en nuestro país y ha hecho una gran labor por nuestra querida escuela de música, como maestro formador de varias generaciones de músicos? Concluiré, pues, con este canto colectivo de esencia tribal y música rítmica y brillante que es el "Canto negro" de Francisco Martínez Galnares.

Este trabajo se ha enriquecido con los comentarios y sugerencias de todos mis maestros, y muy especialmente con los de mi asesor de tesis.

A todos ellos, ¡gracias!

El sereno sentimiento del *Lied* de Franz Schubert "Du bist die Ruh," que refleja el perfecto amor romántico, invita a cantarlo con hermoso *legato* y una *mezza voce* lo más delicada y dulce posible. En contraste, "Der Erlkönig", del mismo Schubert, que es una de sus mejores creaciones y uno de los más grandes dramas concebidos para el *Lied*, verdadero hito en la historia de la canción, demanda del intérprete una multitud de recursos expresivos e ilustra la manera en que Schubert, precursor del romanticismo, enaltecíó y desarrolló este género, hasta entonces poco valorado.

Para terminar la primera parte tenemos un aria de la ópera *Faust* de Gounod, en la cual Valentín se despidió de su terruño elevando una ferviente plegaria por su hermana Margarita, La pieza, llena de un hermoso lirismo, expresa los más nobles sentimientos hacia la familia y hacia la patria.

III

La segunda parte comienza con una aria dramática que es toda una escuela de expresión y un tratado sobre la maldad: el llamado "Credo" de Yago, aquel siniestro personaje creado por Shakespeare que es uno de los tres protagonistas de la ópera *Otello*, para muchos la máxima composición de Verdi.

Posteriormente nos sumergiremos de lleno en el universo de la canción, comenzando con el lirismo característico de la melodía italiana. Se trata de un lamento: la "Romanza moresca" de Gaetano Donizetti.

Para degustar el exquisito mundo de la *mélodie* escogí a Reynaldo Hahn, quien, aunque poco conocido en América, fue un talentoso compositor que tuvo un especial gusto por el canto y creó muchas hermosas canciones. En "L'énamourée", basada en el poema *Ils se disent, ma colombe*, expresa el dolor por la amada muerta. "À Chloris" refleja el enamoramiento absoluto por una mujer, el sentir del hombre cautivado por su mirada.

Entonces, haciendo contraste, el alegre villancico barroco "Soy vaquero", encontrado en el archivo musical de la Catedral de Puebla. En el marco de la adoración al Niño Dios, el vaquero nos describe pintorescamente tanto su vestimenta y enseres como los regalos que le ha traído del campo.

No podría pasar por alto a uno de los pilares de la música mexicana: Manuel María Ponce. Él no sólo dio especial realce a la música tradicional y la elevó a la dignidad de música de concierto, sino hizo importantes aportaciones a la música vocal e instrumental, que influirían positivamente no sólo en el desarrollo del nacionalismo sino también en el del modernismo. La canción "Nocturno de las rosas", que pertenece a la etapa modernista de Ponce, trae al recital ese ambiente tan sugestivo de los compositores posteriores al nacionalismo.

¿Qué mejor para terminar el programa y llegar a nuestros días que una canción de un compositor mexicano que vive en nuestro país y ha hecho una gran labor por nuestra querida escuela de música, como maestro formador de varias generaciones de músicos? Concluiré, pues, con este canto colectivo de esencia tribal y música rítmica y brillante que es el "Canto negro" de Francisco Martínez Galnares.

Este trabajo se ha enriquecido con los comentarios y sugerencias de todos mis maestros, y muy especialmente con los de mi asesor de tesis.

A todos ellos, ¡gracias!

RECITAL PÚBLICO

PROGRAMA

Mache dich, mein Herze, rein <i>Matthäus Passion.</i>	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Honor and arms <i>Samson.</i>	Georg Friedrich Händel (1685-1759)
Bois épais <i>Amadis de Gaule.</i>	Jean Baptiste Lully (1632-1687)
Un bacio di mano, K. 541	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Du bist de Ruh	Franz Schubert (1797-1828)
Der Erlkönig	
Avant de quitter ces lieux <i>Faust</i>	Charles Gounod (1818-1893)

INTERMEDIO

Credo <i>Otello</i>	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Romanza moresca	Gaetano Donizetti (1797-1848)
L'Enamourée	Reynaldo Hahn (1875-1947)
A Chloris	
Soy vaquero	Anónimo (México, S. XVIII)
Nocturno de las rosas	Manuel M. Ponce (1882-1948)
Canto negro	Francisco Martínez Galnares (1930)

Arturo Rodríguez, Barítono
James Demster, Piano

“Mache dich, mein Herze, rein”
Aria de la *Matthäus Passion*
Libreto de Friedrich Henrici
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

José de Arimatea:

Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben,

Denn er soll nunmehr
in mir für und für
seine süsse Ruhe haben.

Welt, geh aus, lass Jesum ein.

Purificate corazón mío;
yo mismo quiero enterrar a Jesús,

Porque él debe a partir de ahora
y para siempre
descansar dulcemente en mi.

Mundo ¡sal!, deja a Jesús entrar.

Johann Sebastian Bach, nacido el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, es uno de los más grandes y proliferos compositores de la historia: tan sólo su obra vocal incluye unas 325 cantatas, además de un sinnúmero de oratorios, misas y motetes. Ello sin mencionar su música instrumental: conciertos, suites, música de cámara y para teclados, que es igualmente abundante. La fecha de su muerte, el 28 de julio de 1750, se suele tomar como el fin del período barroco.

La **Pasión** era una representación dramática que en el culto católico se interpretaba durante la Semana Santa en forma de lecturas acerca de los últimos días de Cristo, narrando su agonía, crucifixión, muerte y entierro. Su propósito era conmovir al creyente y acercarlo a las raíces de su fe.

En la iglesia romana se venía representando desde la Edad Media. En su forma primitiva, la *Pasión* era interpretada por dos o tres diáconos que se alternaban en la recitación leída: el personaje de Cristo con una voz grave, los evangelistas con voz media y todos los demás personajes con una voz de tenor. No había libertad interpretativa. Después surgió la *Pasión* compuesta de episodios evangélicos intercalados con textos contemplativos, todos ellos cantados por solistas y coro, como es el caso de la *Pasión según San Mateo*.

En el siglo XVII, por la expansión del protestantismo, Alemania pasó a ocupar el lugar central en la música religiosa, desplazando a Italia. El auge de la música se debe a la reforma luterana y los subsecuentes movimientos religiosos. Cabe señalar el gran aprecio que Martín Lutero tenía por este arte desde su niñez, ya que él tocaba el laúd y la flauta y poseía una dulce voz de tenor; esto fue determinante para el desarrollo de la tradición musical luterana, entre cuyas obras más representativas se hallan las *Pasiones* de Bach. (Tal crecimiento musical no hubiera sido posible con las ideas de Calvino o Zwinglio, quienes creían que la música distraía a los creyentes del objetivo real de la iglesia cristiana y por lo tanto no podía aportar nada al culto.)

Por influencia del oratorio de tipo italiano surgió la *Pasión-oratorio*, en la cual el texto es una recreación del libretista que se propone exponer en forma dramática la pasión y muerte de Cristo, enfatizando a la vez la fe y la moralidad religiosa. Después de Lutero, la *pasión* con música evolucionó más rápido en los países reformados, debido al gusto de los feligreses por ella. Además de Bach, compusieron *Pasiones* Schütz, Händel, Telemann, Matheson y Stölzel.

La Pasión según San Mateo es la obra cumbre de Bach en cuanto a dimensiones y alcances. Fue concebida originalmente para la ceremonia fúnebre que tendría lugar en 1729 con motivo del deceso del príncipe de Cöthen, acaecido el 19 de noviembre de 1728. Corresponde, pues, como la *Pasión*

según *San Juan* y la *Gran Misa en Si Menor*, al periodo en que Bach vivió en Leipzig (1723-1750). Se estrenó el Viernes Santo del 15 de abril de 1729 en la iglesia de Santo Tomás, con escasos recursos (cincuenta integrantes contando voces y orquesta). Cabe señalar que el autor creó la obra con una idea mucho más ambiciosa: dos coros mixtos, coro de niños, dos orquestas, dos órganos y clavecín, además de los solistas. Es una obra grandiosa, acorde con la importancia del tema y la magnificencia del templo, en la cual predomina la idea de la redención por la muerte de Cristo y se trata de manifestar la gracia de Dios a través de los sonidos.

El texto fue extraído de los capítulos 27 y 28 del evangelio que lleva su nombre y adaptado por el escritor de Leipzig Friedrich Henrici, más conocido como "Picander", aunque el propio Bach contribuyó en gran medida a la elaboración y selección del texto. La primera parte se basa en el capítulo 26 (versículos 1-56) y la segunda en el capítulo 26 (versículos 57-75) y el 27.

La música de esta *Pasión* fue calificada en ese entonces como música de teatro, con influencia operística. Aunque Bach no haya escrito ópera, conocía perfectamente la composición del género. Sus arias, acompañadas por uno o más instrumentos solistas, están escritas a la manera del Barroco italiano (*aria da capo*). Esa teatralidad y dramatismo de *La Pasión según San Mateo* son característicos y la hacen muy distinta de su *Pasión según San Juan*, estrenada en 1724.

Cien años después esta obra fue uno de los detonadores del resurgimiento de Bach en pleno romanticismo; ya que en 1829 el entonces joven compositor Félix Mendelssohn (de 20 años) presentó en Leipzig con gran éxito la *Pasión según San Mateo* y logró despertar auténtico interés en un gran sector de la sociedad. Con ello dio inicio la revalorización de la música de Bach, el gran maestro del contrapunto y la polifonía, que junto con Händel sintetiza el lenguaje musical del barroco.

El aria *Mache dich mein Herze rein*, situada inmediatamente antes del coro final, comienza con una introducción que nos describe el carácter reposado y confiado del verdadero creyente, que espera la gloriosa resurrección de Jesucristo. Musicalmente, la primera frase cantada comienza discretamente, es idéntica a la primera frase de la introducción, afirmando la sensación de estabilidad, serenidad y recogimiento. Bach transforma, modula y hermosea este tema melódico casi siempre que lo utiliza a lo largo del aria, sutilmente coloreado con cambios de registro y emotivos cromatismos. Indudablemente, nos cautiva la música, que combina una bella melodía con un reposado acompañamiento, subrayando el carácter espiritual de la obra.

Para el cantante es una aria de control. Hay que cuidarse de no cometer excesos en la interpretación vocal, musical o dramática. La mayor dificultad está en transmitir la paz y la espiritualidad del mensaje, dándole vida sin ser demasiado emocional. La voz debe tener un sonido dulce y aterciopelado, como un violonchelo; para dar un ambiente de sutileza debe utilizarse (sin abusar) la *mezza voce*, junto con el más bello *legato* posible.

El texto del aria fue tomado y adaptado del capítulo 27, versículos 59-60. Sin embargo, para entenderlo claramente debemos retroceder hasta el versículo 57:

"Cuando llegó la noche, vino un hombre rico de Arimatea llamado José, que también había sido discípulo de Jesús. Este fue a Pilato y pidió el cuerpo de Jesús. Entonces Pilato mandó que se le diera el cuerpo, y tomando José el cuerpo lo envolvió en una sabana limpia y lo puso en un sepulcro nuevo"...

En el aria hay otros enunciados, distintos a los contenidos en el pasaje de Mateo, que reflejan una introspección del personaje hacia sus más íntimos pensamientos y más firmes creencias. El texto añadido está emocionalmente justificado en la historia, si tenemos en cuenta la situación en la que se encontraba este creyente.

Podemos afirmar que, además de citar los versículos sobre la sepultura de Jesús, Bach y Picander no completaron el pasaje citado de Mateo haciendo uso de los pasajes paralelos en los otros evangelios, que aportan más información sobre este evento; sino, más bien, agregaron una oración que realiza José de Arimatea en el momento de ir a enterrar a Jesús, pidiendo a Dios que limpie su corazón de los pecados y que salgan del alma los deseos mundanos, para que pueda entrar Jesús y reine sólo su divina paz. Se afirman así aspectos centrales de la fe cristiana: confesar las faltas, creer en que la muerte de Jesús limpia los pecados y da vida eterna, renunciar a lo terrenal y dejar entrar a Jesús en el corazón.

Sobre estos temas debemos considerar además otros pasajes de la Biblia.

Para el primer enunciado del aria ("Mache dich, mein Herze, rein"):

¿Por qué le es necesario purificarse al hombre?

Romanos 3:10: *No hay justo, ni aún uno... por cuanto todos pecaron y están destituidos de la gloria de Dios.*

¿Cómo se logra esa purificación? Aceptando por la fe el sacrificio de Jesucristo.

Juan 3:7: *Os es necesario nacer de nuevo.*

Romanos 10:13: *Porque cualquiera que invocare el nombre del señor será salvo.*

1ª de Juan 3:3: *Y todo aquel que tiene esta esperanza se purifica.*

El segundo enunciado ("Ich will Jesum selbst begraben") está contenido en el evangelio de Mateo:

El tercer y cuarto enunciados nos muestran la necesidad que tiene José, de sentir paz en su interior, y él al final nos muestra como encontrarla: "Denn er soll nunmehr in mir für und für seine süsse Ruhe haben".

Filipenses 4:7: *Y la paz de Dios que sobrepasa todo entendimiento, guardará vuestros corazones y vuestros pensamientos en Cristo Jesús.*

Concluye el texto del aria con dos escuetas frases que corroboran la esencia de su fe. La primera: "Welt geh aus".

1ª Juan 2:16: *Porque todo lo que hay en el mundo, los deseos de la carne, los deseos de los ojos, y la vanagloria de la vida no provienen del padre, sino del mundo.*

La segunda: "lass Jesum ein".

Apocalipsis 3:20: *He aquí, yo estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y abre la puerta, entraré a él, y cenare con él, y él conmigo... He aquí si alguno esta en el señor nueva criatura es, las cosas viejas pasaron, he aquí todas son hechas nuevas.*

Hechos 16:31: *Cree en el señor Jesucristo y serás salvo tú y tu casa.*

“Honor and arms”
Aria del oratorio *Samson*
Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Samson:

Honor and arms scorn such a foe,
Though I could end thee at a blow.

El honor y las armas desprecian a tal enemigo,
aunque yo podría acabarte de un soplo.

Poor victory, to conquer thee,
Or glory in thy overthrow.

Pobre victoria es conquistarte,
o gloria derribarte.

Vanquish a slave that is half slave;

Conquistar a un esclavo que es esclavo a medias:

So mean a triumph I disdain.

tan mezquino triunfo yo desdén.

Georg Friedrich Händel nació en Halle, Alemania el 23 de febrero de 1685 y murió el 14 de abril de 1759. Fue uno de los mayores exponentes del Barroco tardío. Desde pequeño mostró inclinación por la ópera. En 1701 se mudó a Hamburgo, que era un importante centro operístico, influenciado por la corriente italiana; un año después, a los 17 años, compuso su primera ópera, *Almira*, que tuvo bastante éxito. Después se trasladó a Roma y realizó una serie de viajes a Venecia, Florencia y Nápoles, importantes centros operísticos, donde siguió componiendo.

Es de destacar el auténtico interés que siempre tuvo Händel por componer preferentemente ópera. Sería hasta su madurez, a los 52 años, después de un amago de infarto (1737) y de su fracaso como empresario (la *Royal Academy of Music* y el *King's Theatre*) que decidiría dejar de componer en ese género y dedicarse a crear música instrumental y religiosa.

También es interesante la disputa que se dio entre Händel, músico de Jorge I, y Bononcini músico del Príncipe de Gales, por los cambios que originó el primero. La rivalidad comenzó en 1720 con la llegada de Giovanni B. Bononcini a Londres y terminó por politizarse, alcanzando su estallido en 1727 cuando las afamadas sopranos llegadas recientemente a Inglaterra, “la Cuzzoni” y “la Faustina” se desgredaron en plena escena frente al atónito príncipe.

Estos acontecimientos vergonzosos, hijos del divismo y la irracionalidad, acentuaron las incomprensiones y el desencanto que ya se venían sintiendo por la ópera barroca en italiano. Este fue el principal incidente que provocó que cerrara sus puertas la *Royal Academy of Music*. Se estrenó la presentación de una parodia que ridiculizaba la ópera barroca italiana, *The Beggar's Opera* compuesta por John Peppusch y John Gay; la obra obtuvo un éxito resonante debido a lo atinado del momento. Este germen de cambio en el gusto estético contribuiría a la formación y desarrollo del “género galante” que cultivarían los sucesores de Händel, entre ellos Mozart.

La etapa en que Händel decidió emplear sus energías en componer oratorio fue posterior a este pleito, en su madurez. Fue una decisión obligada por las circunstancias. Después de un largo y fructífero periodo como compositor de óperas (42 óperas desde *Alceste* hasta *Deidamia*, entre 1705 y 1741), la ópera barroca de estilo italiano había provocado cierto hastío en el gusto del público inglés. Händel, valorando el gran interés que despertaron sus oratorios teatrales y el éxito que logró con *Deborah* y *Esther*, decidió componer más oratorios. Poco a poco dejó del todo la composición operística y dió forma a lo que se llamó el “Oratorio Dramático.”

La obra vocal de Händel es enorme: aproximadamente 31 oratorios, 42 óperas, 72 cantatas profanas italianas para voz y continuo. Además, cantatas, canciones, dúos, tríos, varios *Te Deum*, *anthems*, *Laudate*, una *Pasión*, aleluyas, himnos y un *Dixit Dominus*, entre muchas obras más. También su obra instrumental es cuantiosa: innumerables *concerti grossi*, música de ballet, conciertos, suites, sonatas, música para teclados, oberturas, etc.

Sus oratorios dramáticos están muy influidos por el estilo de la ópera barroca. Recordemos que Alessandro Scarlatti (1660-1725) dió cohesión y fuerza definitiva a la ópera napolitana, género que influyó a gran parte de Europa, al agregar a la ópera gran variedad de alientos (trombas, trompetas, oboes y flautas). Hubo una reforma, un cambio en la concepción de las posibilidades tímbricas y expresivas de la voz humana en cuanto a matices y tratamiento melódico.

Las influencias italianas que Händel heredó desde su niñez se vieron fortalecidas, quizá, por la obra de su contemporáneo y amigo Domenico Scarlatti (1685-1757) hijo de Alessandro. La influencia de este autor se ve claramente reflejada en toda la música vocal de Händel, tanto en la forma como en la estructura. El oratorio händeliano es muy estructurado y mantiene cierta similitud con sus óperas. Existen recitativos *seccos*, *ariosi* y *arie da capo*, que se suceden con los conjuntos corales e instrumentales, con una música que casi siempre lleva un tipo de melodía de corte italiano. Esta es una diferencia básica con la música vocal de Bach, quien nunca compuso ópera y escribió más sobre el concepto de melodía alemana.

En el aria de *Samson* “Honor and arms” se ve claramente la influencia instrumental de la escuela napolitana ya que las trompetas subrayan de una manera definitiva el carácter bélico del texto. También en el aria nº 48 para bajo “The Trumped shall sound” del *Messiah*, podemos observar esta marcada influencia. Es interesante señalar que estos dos oratorios fueron compuestos casi simultáneamente, el primero lo concluyó el 14 de septiembre y el segundo el 29 de octubre de 1740.

Debemos mencionar que sus últimas óperas no tuvieron el éxito que él esperaba *Serse*, *Imeneo* y particularmente *Deidamia*, que fue prácticamente la última ópera que escribió en 1741.

El éxito de estos oratorios se debió, quizá, además de su espléndida música, a que se apegaban fielmente a las historias bíblicas. Estaban escritos en inglés y esto agradaba a un público en su mayoría creyente, lo cual contribuyó en gran medida a que este género se hiciera más popular.

El oratorio *Samson* fue escrito durante su viaje a Dublín en 1740, lo terminó el 29 de octubre del mismo año, y fue estrenado en 1743 en el Convent Garden de Londres.

Esta obra corresponde a la época de madurez del compositor en la que se dedicó especialmente a escribir oratorios en inglés; concretamente, sus últimos catorce años de actividad creativa, etapa en la que también compuso música instrumental y *concerti grossi*.

La historia de Sansón está sacada y adaptada de un texto bíblico del *Libro de los Jueces* capítulos 13 al 16. En un pasaje anterior se nos narra como el pueblo de Israel, por haber ofendido a Dios (Jueces 2:11) por adorar a otros dioses, es castigado a padecer 40 años la opresión de los filisteos.

Sansón es un enviado nazareo de Dios (Números 6:1-5, esto significa estar reservado para Dios, personajes especiales los cuales guardaban ciertos votos, entre estos estaba el no cortarse el cabello y el no beber vino, de aquí el por qué la ofensa a Dios al desobedecer y quebrantar sus votos), que tiene el cometido de liberar al pueblo de Israel de los filisteos. Gracias a su fuerza sobrehumana, realiza varias hazañas contra los filisteos, quienes le temen mucho y buscan la oportunidad para atraparlo.

Sansón peca al romper sus votos y revelar el secreto de su fuerza, dejándose engañar por Dalila quien no era creyente ni de su pueblo. Como castigo, Sansón pierde su fuerza y siendo entregado a los filisteos los cuales le quitan los ojos y lo encarcelan.

Hacia el final de la historia el héroe se arrepiente, pide perdón a Dios, y recobrando su fuerza, en un acto de auto sacrificio muere al dar muerte a los filisteos.

Esta aria es cantada por Sansón comienza con una introducción en un tono triunfal; la música anuncia el carácter marcial del héroe que lleno de euforia irrumpe confiado en su fuerza y la seguridad que le da el saberse enviado de Dios, sabe que puede lograr el triunfo sin esfuerzo por que lo acompaña el Dios verdadero. El texto subraya la nobleza del héroe, el honor, hay que combatir y ganar pero dándole oportunidad al oponente de defenderse, no asesinarlo cobardemente. Ante todo, para este creyente, hay que dignificar a Dios, a sí mismo y al enemigo.

Händel logra imprimir perfectamente el carácter del héroe, particularmente la voz debe lograr un desplante que refleje las características del personaje: virilidad, virtuosismo, agilidad y fuerza; las frases cantadas van entrelazándose con la música en un dúo brioso, lleno de imitaciones, glosas y cadencias. La voz debe sonar cristalina y pura como una trompeta. En esta aria hay muchas vocalizaciones análogas al fraseo instrumental, lo cual la unifica y compacta.

Es un aria de virtuosismo que exige una buena coloratura. Cada una de sus partes requiere de agilidad, uniformidad en los diferentes registros y gran capacidad de aire, ya que la glosa esta escrita en una tesitura o muy grave o, las más de las veces, sobre el *passagio* del barítono. Su mayor dificultad estriba en poder imprimir a las frases todo el vigor del personaje y al mismo tiempo mantener la suficiente flexibilidad para poder realizar la serie de ornamentaciones y adornos en las dos octavas del registro.

Esta escrita como *aria da capo*, es decir, su forma es A-B-A, la primera parte esta en si bemol mayor, la segunda en sol menor y regresa a si bemol mayor.

“Bois épais”
Aria de *Amadis de Gaule*
Ópera en cinco actos con libreto de Philippe Quinault
Jean Baptiste Lully (1632-1687)

Amadis:

Bois épais, redouble ton ombre;
Tu ne saurais être assez sombre,
Tu ne peux trop cacher
mon malheureux amour.

Espeso bosque, redobla tus sombras;
Tu no sabrías ser suficientemente sombrío,
Tu no puedes esconder demasiado
Mi desdichado amor.

Je sens un désespoir
dont l'horreur est extrême;
Je ne dois plus voir ce que j'aime,
Je ne veux plus souffrir le jour.

Siento una desesperación
Cuyo horror es extremo,
No debo ver más lo que amo,
No quiero soportar por más tiempo el día.

Jean Baptiste Lully fue el primer compositor representativo de la ópera francesa. Nació el 29 de noviembre de 1632 en Florencia, Italia y murió el 22 de marzo de 1687 en París. Desde niño mostró talento para tocar la guitarra, el violín, además de bailar y recitar. En 1646 el caballero de Guisa (R. Lorraine) lo llevó a vivir a París, donde se desarrolló como violinista e ingenioso improvisador y empezó a componer. Para 1655 su nombre iba adquiriendo prestigio como bailarín, comediante y, especialmente, como compositor; en esta etapa convivió mucho con músicos y cantantes italianos.

En 1661 obtuvo su nacionalidad francesa, durante el reinado de Luis XIV se le dieron todos los cargos importantes en el ámbito musical, incluso en 1662 fue maestro de música de la familia real. Llegó a tener el monopolio musical en Francia, excluyendo de la corte cualquier posible rival, y creó una dictadura en el ámbito musical. Supo sacar provecho del reinado más largo y esplendoroso de la historia de Francia, el del Rey Sol, Luis XIV. Así pues Lully se hizo rico, logró la posición más alta que jamás ocuparía ningún compositor en Francia. En 1662 se casó con Madeleine hija del compositor Michel Lambert.

Para su composición operística fue trascendental que en 1772 lo nombraran director de la Academie Royale de Musique. A partir de este acontecimiento creció su interés por este género, que cultivó componiendo a razón de una ópera por año (los últimos 14 años de su vida). Lully supervisaba todo lo relacionado con sus producciones. Ello incluía literalmente “todo”, desde correcciones al libreto, edición de partituras, selección de los cantantes y bailarines, hasta intrigas amorosas en la compañía.

Tenia amistad con Molière, con quien colaboró escribiendo música para sus *comédies-ballet*, en los que se combinaban en una misma comedia partes habladas y cantadas además del baile. También musicalizó algunas de sus obras teatrales. Entre ellas *Les fâcheux* (1661), *Le mariage forcé* (1661) y culminó con *Le bourgeois gentilhomme*.

Con la colaboración de Philippe Quinault creó un nuevo tipo de ópera esencialmente francesa que él mismo llamaba *tragédie lyrique*. Este nuevo género mantuvo cierta similitud con la tragedia hablada de su época, particularmente su carácter heroico y los cinco actos, además de los temas de la antigua mitología. También adaptó algunas tragedias clásicas de Pierre Corneille, Jean Baptiste Racine, Molière, entre otros.

La primera tragedia que compuso con el libretista Philippe Quinault (1635-1688) fue *Cadmus ed Hermione* (1673). A partir de ese momento Quinault se convirtió en su libretista preferido. Es de destacar que entre 1673 y 1686 Lully compuso trece obras, de las cuales once tienen texto de Quinault. Todas son obras reales por excelencia, es decir, describen tramas de la realeza, conflictos entre la gloria, el amor, los ideales, el heroísmo, la nobleza etc., con un estilo galante y refinado.

Es importante puntualizar que los *ballets de cour* (1653-63) y las *comédies-ballet* (1663-72), fueron creadas para entretener al rey y, a menudo, él mismo tomaba parte en alguna de las danzas. También las *tragédie lyriques* citadas fueron creadas pensando en satisfacer el gusto de Luis XIV. Había un acuerdo en el que todas las óperas de Lully debían ser primero representadas para la corte y después para la sociedad. Prácticamente toda su música incluía piezas instrumentales, motetes, ballets, mascaradas, comedias-ballet, pastorales y obras dramáticas.

En la representación de la ópera *Persée* (1682), dedicada al rey, Lully hace referencia al héroe de la historia como "el reflejo de su majestad". El rey, halagado, escoge y encarga otros tres libretos medievales para que los convierta en óperas; entre ellos la obra que nos ocupa, *Amadis de Gaule*, *Roland* y *Armide*.

Amadís es una de las obras maestras que nos ha legado Lully. En ella, el compositor hace de lado sus escrúpulos literarios y se deleita creando bellas melodías expresivas que se suceden en arias: *Bois épais*, luego *Oriane m'amait* seguida de *Juste dèpit brise ma chaine*, que le dan un toque suavemente melancólico.

Lully compuso *Amadís* con la colaboración del citado Philippe Quinault después de ocho óperas en las que habían trabajado juntos con buenos resultados. Entre estas se encuentran *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Amadis de Gaule* (1684), *Roland* (1685) y *Armide* (1686). Al morir dejó sin terminar una ópera llamada *Achille et Polyxène*.

Luis XIV seleccionó *Amadis* de uno de los más renombrados capítulos de la literatura de las historias de caballería de España publicada en 1508. En esta novela se narra la historia de los más grandes romances caballerescos, escritos por García Rodríguez de Montalvo.

La primera representación de la ópera se llevó a cabo en París, en la Académie Royale de Musique el 18 de enero de 1684. El deceso de la reina imposibilitó que la obra se estrenara en el Palacio de la Corte de Versalles, lugar en el que se representaría al año siguiente, 1685.

Amadís de Gaula, es un legendario héroe trágico, que canta esta aria con una gran tristeza, la temática literaria del aria es la de un hombre deprimido que quiere esconder en la oscuridad su dolor por un amor desdichado por su amada a la que no debe volver a ver.

Siendo aún niño, Amadís es abandonado por sus padres Perión y Elisena en el mar, dentro una balsa. Un anillo y una espada que han mandado con él serán los objetos que en un futuro podrán revelar su procedencia, cuando ya de adulto salve a su propio padre de la furia del gigante Abies. No sin antes pasar un sinnúmero de aventuras

Por ahora es un pequeñín que es hallado por Gandales quien lo cuida y lo adopta como hijo.

Después es llevado por el rey Langrines a su corte, ahí conoce a la princesa Oriana, hija del rey Lisuarte de Bretaña, Surge el amor entre la joven pareja y hacen promesas de fidelidad y amor eternos.

La princesa influye para que se arme caballero a Amadís, este al hacer sus votos lleva en sus ropas la imagen de su dama, Oriana, a quien dedicará sus hazañas caballerescas.

Lully da forma a la obertura francesa, que fue modelo para que en un futuro cercano se desarrollara la "Sinfonía".

En las óperas italianas del mismo periodo de las que compuso Lully, se daba especial énfasis al lucimiento del cantante, a las melodías italianas, al uso excesivo de cadencias y al empleo del *recitativo secco* que acompañaba con acordes de tonalidades vecinas. Las óperas francesas de Lully difieren en que se podía sacrificar la música al texto, el canto se concibe como una declamación que no debe deformar las palabras, ya que en estas se cifra mucho de la fuerza expresiva de la obra. El recitativo fue acompañado de una manera más contrapuntística, con una mayor complejidad armónica. La acentuación natural del francés difiere mucho del italiano por lo que se ponía especial atención en la claridad del texto y en las inflexiones propias del francés; quizá aquí comienza la tradición lingüística francesa de purismo fonético en la música vocal, requerimiento estético que heredará toda la música vocal posterior y que se mantiene con el mismo rigor hasta nuestros días. La base argumental de la ópera de Lully esta en los recitativos, las arias sólo aparecen incidentalmente en los momentos en los que se exalta la alegría o el dolor. La orquesta crea ambientes y acompaña, tiene un papel estrictamente musical en la trama.

“Un bacio di mano”, K. 541
Aria de concierto
Texto de Lorenzo da Ponte
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Monsieur Girò:

Un bacio di mano vi fa meraviglia,
e poi bella figlia volete sposar.
Voi siete un po'tondo, mio caro Pompeo;
l'usanze del mondo andate a studiar,

Un uom che si sposa con giovin vezzosa,
ha certi capricci, dee pria rinunciar,
dee libere voglie lasciar alla moglie,
dee sempre le porte aperte lasciar...

Dee chiudere glí occhi, gli orecchi, la bocca,
se il re degli sciocchi non vuole sembrar.
Voi siete un po'tondo mio caro Pompeo;
l'usanze del mondo andate a studiar,

Un beso en la mano lo asombra,
y luego quiere desposar a una bella muchacha.
Usted es un poco tonto, mi querido Pompeo;
las costumbres del mundo vaya a estudiar.

Un hombre que se casa con una joven
agraciada,
tiene ciertos caprichos a los que debe primero
renunciar,
debe dejar libre voluntad a la mujer
debe dejar siempre abiertas las puertas...

Debe cerrar los ojos, las orejas y la boca,
si no quiere parecer el rey de los tontos.
Usted es un poco tonto mi querido Pompeo;
las costumbres del mundo vaya a estudiar.

Mozart nació en 1756 cuando ya había concluido prácticamente el periodo Barroco y los músicos anteriores a él, como los hijos de Bach, empiezan a perfilar un cambio estético a un estilo más ligero, menos grandioso y ornamentado que el barroco; es posible que uno de los eslabones entre el periodo barroco y clásico fuera precisamente Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

Es interesante citar la posición social del músico quien era básicamente un sirviente que vivía en una corte o bajo la protección de un patrono quien disponía sobre la vida y obra del artista. La emancipación de Mozart y su consideración como artista autónomo no se dio hasta finales del siglo XIX.

El compositor producía para el consumo inmediato, para satisfacer el gusto de sus patronos, quienes platicaban, comían y quizás aplaudían en algún momento mientras se interpretaba su música. Al auditorio no le interesaba la expresión del artista como tal y éste, a su vez, trataba por lo general de no involucrarse íntimamente con la obra. Una excepción a esto fue Mozart, quien poseía el espíritu inasible del genio.

Mozart es el primer músico que intenta liberarse del patronazgo sobre el artista. El primero en lograrlo realmente es Beethoven. Los intentos por alcanzar la libertad trajeron muchos sufrimientos económicos a la vida de Mozart.

Un antecesor a Mozart en la historia de la música alemana fue Gluck. No debemos olvidar la reforma que hizo argumentando que en la ópera la música debía sujetarse al texto y apoyar el drama, opinión del todo contraria a la de Mozart, quien según sus propias palabras, expresadas en una carta, afirmó: “la poesía debe ser una hija obediente de la música”. Las obras vocales que escribió Mozart, incluyendo las óperas, son aproximadamente doscientas. Su obra completa oscila alrededor de las setecientas obras, aunque el catalogo Köchel sólo llega hasta la número 626, con el *Requiem*.

La trascendencia que tuvo Mozart para la historia de la música y particularmente en la evolución del canto es primordial. Al escoger argumentos para sus obras que se consideraban altisonantes para la sociedad de su tiempo, abrió una posibilidad de expresión que dio frescura y vivacidad al género, al combinar elementos de la ópera seria y de la ópera bufa. Desarrolló el *recitativo secco* y el *acompagnato* con una gran coherencia y unidad musical, fue el verdadero creador de los grandes conjuntos vocales en la ópera. Mozart fue un compositor que escribió en todos los géneros musicales; teniendo en cuenta que solo vivió 35 años, nos damos cuenta de la magnitud de su genialidad y de su aportación.

Las arias de concierto son realmente tesoros de la música vocal, casi todas las creó como partes aisladas que se podían incluso intercambiar en óperas de otros autores, como Cimarosa, Paisiello y Galuppi, entre otros, o dentro de las propias óperas del compositor una vez pasado el estreno. La mayoría de estas arias fueron destinadas casi siempre para sus amistades más allegadas, particularmente y en su mayoría para la voz de soprano, esto se debió al gusto personal del maestro por este registro o quizá también a la debilidad que siempre tuvo por las mujeres. Son bien sabidas sus sonadas aventuras con cantantes. Curiosamente muchas de ellas poseían esta tesitura, el hecho es que afortunadamente también compuso para tenor y bajo, aunque en mucho menor medida.

Las arias de concierto son técnicamente difíciles, muy exigentes, especialmente las de soprano. Recordemos que las escribió para alguna persona en particular y por lo tanto tuvo muy en cuenta las habilidades concretas que poseía él o la cantante para quien estaban destinados, de manera que de pronto nos encontramos con una escritura musical que satisfacía las habilidades de un cantante en particular, a veces la partitura resulta muy extremosa en la coloratura, fraseo, tesitura o registros. Estas características le dan ocasión al cantante de lucimiento ya que casi siempre el tratamiento de la voz es virtuoso. Algunas de estas arias contienen una gran riqueza dramática.

El aria "Un baccio di mano", con texto de Lorenzo da Ponte (1749-1838), contiene toda la picardía y comicidad propias de Mozart. La compuso en mayo de 1788 para el barítono Francesco Albertarelli, quien fuera el primer Don Giovanni en Viena. Esta aria estuvo destinada a ser insertada en la ópera bufa en dos actos "*Le gelosie fortunate*" estrenada en 1783 en el Teatro Carignano de Turín, compuesta por el italiano Domenico Anfossi (1727-1797), es cantada por el personaje de Monsieur Girò. Posteriormente, Mozart retomó la melodía de esta aria una sección de su Sinfonía N° 41 en C mayor, K. 551, Júpiter.

Partiendo de los detalles que nos da el propio texto deduciremos una serie de conjeturas. Esta aria de ritmo acelerado nos habla de un hombre de voz grave, Monsier Girò, quien comienza a cantar con un acompañamiento nervioso a base de una serie de trinos en fa mayor ¿Por qué esta excitado? Girò le esta reprochando a una muchacha joven, ingenua y bonita, cómo un beso en la mano la maravilla a tal grado que puede comprometerse con Pompeo para casarse.

A Girò obviamente no le parece esta idea, porque Pompeo es poco instruido y probablemente de escasos recursos, lo que explica musicalmente lo chusco de poner una voz grave cantando notas rápidas y nerviosas. Podemos deducir que Girò es mayor que Pompeo al que está aconsejando, de otro modo no sabría más del mundo que él. A su vez, Pompeo debe ser tan joven como para soportar el sermón de este, ya que al final del aria le repite incisivamente que se vaya a estudiar; esta urgido y empeñado en alejar a Pompeo de la doncella, y hacia el final del aria repite la palabra "*andate*" diez veces; es más que evidente que por algún interés noble u oscuro no lo quiere cerca de ella. El mandarlo a estudiar es una forma de ridiculizarlo y de este modo mostrar superioridad ante Pompeo.

Justo antes de esta obra Mozart había escrito Don Giovanni, estrenada el 29 de octubre de 1787, en Praga y recién había realizado correcciones a la misma, por lo cual tenía fresca la imagen de la picardía y la seducción.

“Du bist die Ruh”

Lied

Poema de Friedrich Rückert

Franz Schubert (1797-1828)

Du bist die Ruh, der Friede mild,
die Sehnsucht du, und was sie stillt.

Tu eres la calma, tu eres la dulce paz,
tu eres el anhelo y lo que lo calma.

Ich weihe dir voll Lust und Schmerz
zur Wohnung hier mein Aug und Herz.

Lleno de alegría y dolor, te consagro
mis ojos y mi corazón como tu hogar.

Kehr ein bei mir, und schliesse du
still hinter dir die Pforten zu.

Entra aquí conmigo y cierra
silenciosamente la puerta tras de ti.

Treib andern Schmerz aus dieser Brust!
voll sei dies Herz von deiner Lust.

Expulsa cualquier otro dolor de este pecho;
que tu felicidad inunde este corazón.

Dies Augen zelt, von deinem Glanz
allein erhellt, o füll es ganz!

Estos ojos, iluminados sólo
por tu resplandor, llénalos completamente.

Franz Schubert nació en Lichtenthal en 1797 en el seno de una familia modesta, murió a los 31 años en Viena en 1828. En un principio de su labor compositiva heredero de cierto clasicismo, algunos de sus maestros se habían formado bajo esta corriente musical. Fue discípulo de Antonio Salieri quien siempre lo instaba a componer ópera en vez de canciones. Desde pequeño le gusto el canto, él mismo cantaba con muy buen gusto y agraciada voz, a este instrumento dedicaría buena parte de su obra.

El *lied* es un género anterior a Schubert. Sólo por citar algunos compositores recordemos a Beethoven que había compuesto “An die ferne Geliebte” y musicalizado algunos poemas de Goethe, a Mozart con sus 30 *lieder*, y a os compositores menores que sirvieron de inspiración a Schubert en sus *lieder*, Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Karl Friedrich Zelter (1758- 1832) y Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802). Todos ellos fueron superados por Schubert, realmente ningún compositor anterior a Schubert dio tanta importancia y realce a la canción alemana, elevándola al nivel de obra de concierto.

La forma de la mayoría de sus primeros *lieder* era la estrófica (la misma música con diferentes estrofas), que era lo usual en el siglo XVIII. Después, por gusto y por necesidades de expresión, el compositor prefirió la canción de tipo evolutivo (*durchkomponiert*, música y texto cambiantes según el poema). Schubert, al igual que Beethoven tiempo atrás, abandonó la melodía rococó en pos de una melodía más sencilla que favoreciera el entendimiento del texto, que para él tenía una importancia tan capital como la misma música. De esta manera Schubert creo una melodía interesante no ornamentada y de gran belleza, quizá pueda considerarse como el nacimiento de la melodía romántica.

El acompañamiento de los *lieder* se enriqueció y se volvió todo un arte gracias a las nuevas posibilidades sonoras del piano, que permitían a los pianistas una mayor cantidad de recursos. Schubert supo sacarle provecho a estas ventajas. El acompañamiento tomó variadas formas: pasivo, que sólo sostiene el canto con la armonía; descriptivo o ambiental, que establece un patrón de continuidad; decorativo, o imitativo o contrastante con la melodía. Así, la gama de posibilidades de acompañamiento se amplió considerablemente. Es importante señalar que muchos *lieder* del maestro fueron compuestos con la guitarra y las transcribió posteriormente al piano; esto debido a la pobreza que lo aquejó gran parte de su vida y por ello no tenía acceso a un piano.

El primer *Lied* que compuso data de 1811, "Hagars Klage", que se considera su primera obra maestra y también como la fecha del nacimiento del género. Compuso su primer ciclo en 1823 *Die schone Müllerin*, posteriormente otros dos *Der Winterreise* y *Schwanengesang*; su último lied fue "Die Taubenpost".

El escritor y poeta Friedrich Rückert (1788-1866), había publicado un volumen de poesías en 1823, de este libro Schubert musicalizó varias poesías entre ellas *Du bist die Ruh* y otras más, entre ellas, *Sei mir gegrüsst*, *Lachen und Weinen* y *Greisengesang*.

La canción "Du bist die Ruh" esta construida sobre ocho versos del poema de Rückert, lograda sobre una melodía equilibrada que resulta de una gran belleza. Logra un efecto mágico con una simplicidad de medios, la canción concluye con una frase inesperadamente contrastante que sublima la alegría y la felicidad que puede inflamar el corazón.

Entre los poetas que musicalizó Schubert se encuentran sus grandes amigos, que a la vez fueron proveedores de algunos textos: Schober, Grillparzer, Lachner, Spaum y Mayhofer. También musicalizó la obra de poetas de mayor estatura como Goethe (71 poemas), Schiller (42), Klopstock (13), W. Müller (los dos grandes ciclos), entre muchos otros.

A Schubert se le debe el desarrollo del *lied*. Compuso 601 *lieder* cuando el género estaba considerado por los compositores anteriores a él como un forma menor a la que no se debía destinar mucho tiempo. Su obra vocal incluye 22 óperas o músicas de escena, y obras corales profanas y religiosas, además de 9 sinfonías y música de cámara.

“Erkönig”

Lied

Poema de Johann W. Goethe
Franz Schubert (1797-1828)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

¿Quién cabalga tan tarde a través de la noche y el viento?

Es ist der Vater mit seinem Kind;
er hat den Knaben wohl in dem Arm,
er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Es el padre con su hijo;
sostiene bien al niño en sus brazos,
lo sujeta fuerte, lo mantiene caliente.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?

Hijo, ¿porqué escondes tu cara con tanto miedo?

*Siehst Vater, du den Erkönig nicht?
den Erlenkönig mit Kron und Schweif*
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

*¿No ves, papá, al rey de los Elfos?
al rey de los Elfos con corona y capa?*
Hijo, es un trozo de niebla.

“Du liebes kind, komm, geh mit mir!
gar schöne spiele spiel ich mit dir;
manch bunte Blumen sind an dem Strand,
meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

“Querido niño, ¡ven conmigo!
yo jugaré lindos juegos contigo,
en la orilla crecen muchas flores de colores;
mi madre tiene muchos trajes dorados.”

*Mein Vater, mein Vater und hörest du nicht,
was Erlenkönig mir leise spricht?*
Sei ruhig, bleibe ruhig mein Kind!
in dürrn Blättern säuselt der Wind.

*¡Papá, papá! ¿no oyes
lo que el rey de los Elfos me promete en voz
baja?*
Cálmate, estate quieto hijo!
el viento murmura entre las hojas secas.

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
meine Töchter sollen dich warten schön,
meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“¿Quieres venir conmigo querido niño?
Mis bellas hijas te agasjarán;
mis hijas dirigirán las rondas nocturnas
y te arrullarán con bailes y cantos.”

*Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht
dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?*
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh is genau,
es scheinen die alten Weiden so grau.

*¡Papá, papá! ¿y no ves allá en lo oscuro
a las hijas del rey de los Elfos?*
Hijo, hijo, veo claramente
lo grises que se ven los viejos sauces.

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne
Gestalt,
und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.”
*Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!*

“Te quiero, me atrae tu bella figura,
Y, si no estas dispuesto, ¡entonces usaré la
fuerza!
*¡Papá, papá, ahora me atrapa!
¡El rey de los Elfos me ha lastimado!”*

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
er hält in Armen das ächzende Kind,
erreicht den Hof mit Müh und Not;
in seinen Armen das Kind war tot!

El padre se aterra, cabalga rápidamente,
sujeta en sus brazos al niño que gime,
llega al patio con esfuerzo y apuro:
¡en sus brazos el niño estaba muerto!

El Lied “Der Erkönig” fue compuesto en 1815, año en el que Schubert compuso alrededor de 144 canciones, además de otras obras. Esta canción es una de las más logradas en todos los aspectos,

también es una de las más conocidas del compositor; tuvo tal impacto que fue transformada en marcha, vals y *galop*, desde antes de su publicación. Franz Lizt realizó una transcripción para orquesta completa.

Esta forma tan particular de abordar el tema de la muerte también lo podemos encontrar de una manera similar en los *lieder* posteriores Schubert como *Der Tod und das Mädchen* y *Der Jungling und der Tod*. “Der Erlkönig” fue compuesto antes de sus grandes ciclos de *lieder*. La cantidad y calidad de matices plasmados la convierten en un hito del repertorio vocal de cámara. Ya que narra de una manera detallada una escena completa en solo unos minutos.

En la historia intervienen cuatro personajes; narrador, padre, hijo, el rey de los Elfos y un caballo. El compositor da música a un texto por demás inteligente: ocurre todo un drama en un espacio muy reducido de tiempo; desde el punto de vista interpretativo es un verdadero reto, ya que hay que lograr definir cuatro personajes y tener la habilidad de lograrlo, alternando las frases que se intercalan ininterrumpidamente, lo que implica enormes dificultades musicales, técnicas e interpretativas para el cantante y para el pianista quien realiza la hazaña de dar vida al caballo, con un acompañamiento que exige virtuosismo y un verdadero dominio del poder expresivo de este instrumento. El drama que plantea es tan intenso que su ejecución resulta en verdad desgastante.

Schubert caracteriza perfectamente a cada personaje, subrayando la acción dramática. El caballo es la primera presencia que corre y brinca a través de un sinuoso camino. Su peregrinar comienza desde la introducción, por demás ilustrativa, de su incansable galope. Aunque sin palabras, tiene un importante papel: sólo se detendrá hasta llegar a su meta. Emulado por medio de escalas generalmente ascendentes que llegando a la sexta retornan a la tónica del acorde por arpeggio descendente, predominando en estas escalas las tonalidades menores.

El Narrador nos introduce a la historia brindándonos la información precisa para entender lo que esta pasando y no volverá a aparecer hasta el final donde nos contara angustiado el funesto desenlace.

El niño de la historia esta agonizando y por eso le vienen las alucinaciones, no es un bebé, debe tener entre 3 y 8 años de edad, esto se deduce porque en primer lugar ya sabe hablar bien, conoce las historias sobre los elfos y si fuera más grande, el padre no lo hubiera podido llevar en brazos.

Los elfos son personajes que se mencionan en los antiguos cuentos nórdicos. Habitaban en los bosques, eran una especie de duendes que podían volar, además de poseer poderes mágicos. El rey de los elfos en realidad simboliza la muerte pero el niño lo identifica como este singular personaje al cuál teme desde el primer encuentro.

El padre trata de explicarle al niño agonizante los ruidos que oye y las cosas que ve de una manera racional pero cuando el niño grita gimiendo que el rey de los elfos lo ha lastimado el padre aterrado espolea lo mas fuerte que puede al caballo para llegar a su destino.

El rey de los elfos siempre se expresa irónicamente con melodías en tono mayor, para hablarle al niño y atraerlo con melodías suaves como para no asustarlo, sólo en su última frase al ver la reticencia del niño es que el rey descara su propósito y agrede al infante, abandonando el tono cordial para obligarlo a acompañarlo, entonces la frase se torna escalofriante en tono menor.

El padre probablemente era de origen humilde ya que es el mismo quien va en el caballo, no es en un carruaje, esta solo y no hay ningún sirviente que pudiera auxiliarlo. Vive alejado del pueblo por lo que tiene que atravesar el bosque para llegar hasta el lugar donde pueden asistir al niño, quizá sea un campesino; él trataba de mantener abrigado al niño delirante.

“Avant de quitter ces lieux”

Aria de *Faust*

Ópera en cinco actos con libreto de Jules Barbier.
Charles Gounod (1818-1893)

Valentin:

Avant de quitter ces lieux,
sol natal de mes aïeux,
à toi, Seigneur et Roi des cieux,
ma soeur je confie.

Daigne de tout danger
toujours la protéger,
cette soeur si chérie.

Délivré d'une triste pensée
j'irai chercher la gloire,
au sein des ennemis,
le premier, le plus brave
au fort de la mêlée,
j'irai combattre pour mon pays.

Et si, vers lui, Dieu me rapelle,
je veillerai sur toi fidèle.
O Marguerite!

Avant de quitter ces lieux,
sol natal de mes aïeux,
à toi, Seigneur et Roi des cieux,
ma soeur je confie!

O Roi des cieux,
jette les yeux,
protège Marguerite!

Antes de dejar estos lugares,
suelo patrio de mis antepasados,
a ti, Señor y Rey de los cielos,
te confío a mi hermana.

Dígnate de todo peligro
protegerla siempre,
a esta hermana tan querida.

Libre de un triste pensamiento
iré a buscar la gloria,
en medio de los enemigos,
el primero, el más valiente
en lo más recio del combate,
iré a luchar por mi país.

Y si Dios me llama a su regazo,
yo velare fielmente por ti.
¡oh, Margarita!

Antes de dejar estos lugares,
Suelo patrio de mis antepasados,
a ti, Señor y Rey de los cielos,
¡te confío a mi hermana!

¡Oh, rey de los cielos,
vuelve tu mirada
y protege a Margarita!

Charles Gounod nació en París el 17 de junio de 1818, murió el 18 de octubre de 1893. Provenía de una familia humilde, estudió en el conservatorio de París. Tuvo cierta influencia italiana, *Faust* se podría calificar como una obra de *bel canto* francés, por su tipo de construcción melódica y representativa de la ópera romántica francesa. Hay que resaltar que por ese entonces estaban de moda en Francia las obras de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Los compositores alemanes estaban delineando los ideales estéticos del romanticismo, en Italia es donde Gounod entra de lleno en la influencia romántica y por primera vez surge la inquietud de hacer una ópera con el tema faústico.

Gounod sintió una gran fascinación por el canto, y uno de los factores que le motivaron a componer para la lírica fue el contacto que tuvo con la gran cantante Pauline Viardot en Roma. En esa época compuso sus primeras obras líricas *Sapho* (1851) y *La nonne sanglante* (1854). Gounod sintió especial debilidad por las cantantes; en una de sus crisis espirituales y matrimoniales, en 1870, abandonó a su esposa Anna Zimmerman y se fue a vivir a Londres con Georgina Weldon una afamada cantante.

La obra vocal de Gounod es su mayor aportación a la música, *Mirelle* (1864), *Roméo et Juliette* (1867), *Polyeucte* (1878), *Le Tribut de Zamora* (1881), *La Reine de Saba* (1882), etc. Entre sus oratorios destacan *Gallia* (1871), *Jesús sur le lac de Tibériade* (1878), la *Rédemption* (1881) y *Mors et vita* (1884). También compuso música instrumental y canciones.

La búsqueda de Gounod por lograr un estilo propio y el deseo de tener una ópera con identidad romántica propiamente francesa, hacen de *Faust* un estandarte y un hito en la historia de la música romántica de Francia. La ópera *Faust* de Charles Gounod con libreto de Jules Barbier (1825-1901) y Michel Carré (1819-1872) se estrenó el 19 de marzo de 1859 en el *Théâtre Lyrique de Paris*, en versión de *opéra-comique* (hablada y cantada). No fue sino diez años después, en 1869, cuando se representó en el *Théâtre de l'Opéra de Paris* que se escribieron todos los recitativos. Al crear la obra, tanto el compositor como los libretistas sabían que el tema de Fausto era muy popular y atractivo para la comunidad. *Faust* de Gounod, sería después la ópera con que se inauguró *The Metropolitan Opera House*, de Nueva York, el 22 de octubre de 1883.

Faust generalmente se representa en el medioevo o un poco después. Hay una razón histórica para situarla en esa época. Ésta tiene que ver con el origen del mito que proviene del verdadero Fausto que vivió de 1480 a 1540. Se trataba de un verdadero sabio que poseía un doctorado en Heidelberg, su nombre real fue Johann Fausto, y era un erudito en todas las ramas del conocimiento humano. A casi cincuenta años de su desaparición, Johann Spiess escribió la *Historia del Dr. Fausto* (1587), en la que relata como vendió su alma al diablo. Esta historia dio origen a muchas obras cada vez más alejadas del original que agregaban o quitaban personajes o escenas, y trataban de conservar la esencia de la obra. Desde esa época y hasta la actualidad, este mito ha servido de argumento para infinidad de óperas, sinfonías, *lieder*, piezas teatrales y películas. Sin duda, destacan entre las más sobresalientes el texto de Goethe quien hizo una adaptación del *Faust* original y la ópera de Gounod. Aunque es importante señalar en el campo de la música otras composiciones de inmenso valor artístico, particularmente la ópera de *Mefistofele* de Boito, quien fue, además de compositor, un gran libretista. Su versión del Fausto es mucho más fiel al texto de Goethe que la de Gounod, pero también son de gran mérito las versiones de Schubert, Spohr, Wagner, Schumann, Berlioz, Couder, Litz, Smetana, Mahler y Busoni.

El argumento de la ópera, aunque está tomado del original, no toma en cuenta los aspectos filosóficos o teológicos del *Faust* de Goethe, se concentra en proporcionarle al libreto un toque operístico romántico. Agrega los personajes de Valentin, un soldado, hermano de Margarita que morirá a manos de Satán después de regresar de la guerra, y Siebel enamorado de Margarita. Fausto quien hace un pacto con el diablo para rejuvenecer y poder amar a Margarita centra sus esfuerzos en seducirla, lo logra. Ella, al quedar deshonrada ante Dios, muere hacia el final de la ópera. Todos son víctimas de Satán.

Valentin es un hombre joven ante todo creyente ya que la primera palabra que pronuncia es "*sainte*" (santa), durante toda el aria hace alusiones a Dios y toda su intervención representa lo correcto, lo opuesto de Mefisto. Valentin aparece vestido en uniforme de soldado, este carácter se encuentra perfectamente delineado musicalmente en la sección media del aria en donde con una marcha y una melodía que combina tresillos en una división binaria, se subraya el aire militar de su vestimenta. Siente un profundo amor filial por su hermana Margarita, a quien sabe frágil e inocente y en ese momento le promete velar por ella aún si Dios se lo llevara en el campo de batalla. Él es un patriota, un hombre con firmes convicciones espirituales, morales y políticas, al interpretar esta aria trae consigo el medallón que su hermana le ha dado como prenda de su admiración y respeto, él, a su vez, la conservará religiosamente como signo bendito y amuleto. En el primer verso, esta aria denota cierta melancolía por la despedida del hogar, pero inmediatamente se transforma en una oración por la hermana, seguida por la segunda sección que es un himno en el que Valentin nos muestra el lado heroico de su noble personaje, para retomar fervientemente la plegaria a Dios por su hermana.

“Credo in un Dio crudel”

Aria de *Otello*.

Ópera en cuatro actos con libreto de Arrigo Boito.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Yago:

Vanne; la tua meta già vedo.
Ti spinge il tuo dimone,
e il tuo dimon son io,
e me trascina il mio,
nel quale io credo
inesorato Iddio:

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
simile a sè,
e che nell'ira io nomo.
Dall vilta d'un germe o d'un átomo
vile son nato.
Son scellerato
perchè son uomo,
e sento il fango originario in me.
Si!, quest'è la mia fe!

Credo con fermo cuor, siccome crede
la vedovella al tempio,
che il mal ch'io penso e che da me procede
per mio destino adempio.

Credo che il giusto é un istrion beffardo,
e nel viso e nel cuor,
che tutto é in lui buggiardo:
lagrima, bacio, sguardo,
sacrificio ed honor.

E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
dal germe della culla
al verme dell'avel.

Vien dopo tanta irrision la morte.
E poi?... la Morte è il Nulla,
é vecchia fola il ciel.

¡Vete!, tu fin ya veo.
Te empuja tu demonio,
y tu demonio soy yo,
y a mí me arrastra el mío,
un Dios implacable
en el que creo:

Creo en un Dios cruel que me ha creado
a su semejanza,
y al que invoco en mi ira.
De la vileza de un germen o de un átomo
vil nací.
Soy desalmado
por que soy un hombre,
y siento el fango originario dentro de mí
¡Si, ésta es mi fe!

Creo con ferviente corazón, tal como cree
la joven viuda en el templo,
que el mal que pienso y que cometo
el destino me lo ordena

Creo que el justo es un hipócrita burlón
Tanto en la cara como en el corazón,
que todo en él es mentira:
lágrimas, besos, miradas,
sacrificio y honor

Y creo que el hombre es juguete de una inicua
suerte
Desde el embrión de la cuna
Hasta el gusano del averno.

Viene después de tanta irrisión la muerte.
¿Y luego?... la Muerte es la Nada,
es viejo embuste el cielo.

Verdi es uno de los compositores más grandes en la historia de la música vocal, junto con Wagner simbolizan el auge de la ópera romántica del sur y del norte de Europa. Verdi fue un gran patriota que luchó y apoyó la unificación de Italia. Considerado como un héroe nacional, es uno de los compositores más queridos y populares de todos los tiempos. Para Verdi la esencia de la música estaba en el canto, por el que siempre sintió una total fascinación y también fue muy aficionado a la literatura. Se casó con Giuseppina Strepponi cantante con quien intimó en 1842 en el estreno de su ópera

Nabucco. En ese entonces la Strepponi interpretó el papel de Abigail. "Peppina" le llamaría el maestro en adelante y sería la compañera de toda su vida.

Verdi logró todo lo que se podía lograr como compositor y como ser humano. El éxito de sus óperas lo convirtió en un hombre rico y famoso, posición que siempre le resultó ajena, pues siempre se consideró un hombre de campo al que le molestaban los honores. Después del estreno de *Aida* el 24 de diciembre de 1871, y del *Requiem* dedicado al poeta Alessandro Manzoni, Verdi dio por terminada su labor compositiva, se negó a componer ópera, tenía la firme creencia que las 24 que había compuesto hasta entonces eran suficientes.

El personaje de *Otello* requiere de un cantante actor, Verdi puso especial cuidado en seleccionar al cantante que lo iba a interpretar en el estreno. Esta ópera, de entre todas las del autor, es la que más requiere de un gran dominio expresivo, ya que es muy exigente vocal e histriónicamente para todos los personajes. El baritono Víctor Maurel, fue el elegido por Verdi para el estreno del personaje de Yago, este cantante se distinguió por tener además de una gran calidad vocal, una gran sensibilidad para el arte de la interpretación.

Esta aria es un anticredo. Yago acaba de enviar a Cassio con Desdemona para sembrar el veneno que logrará su único objetivo, la destrucción de Otello, a quien odia por haber ocupado el puesto que Yago deseaba. Ve como se aleja Cassio y empieza a revelarse desde su interior el demonio que lleva dentro. Se burla de todo lo que tiene que ver con lo sagrado, con lo que Dios representa. A lo largo del aria repetirá la palabra "creo". Es interesante observar como todos tenemos la necesidad de creer en algo, aun el abyecto Yago. Sería interesantísimo profundizar en las razones que provocan tanto odio en este oscuro personaje. Este tema ha sido motivo de muchas elucubraciones, nosotros sólo destacaremos que el resentimiento que tiene contra la vida trasciende a Otello. En su aria menciona y se burla de la creación del mundo: Dios-Satán, salvación-condenación, cielo-infierno, concepción y nacimiento hasta la muerte y la descomposición, esto nos habla de un rencor eterno del cual Yago se nutrió quizás desde antes de nacer.

Otello es un noble guerreero admirado y querido por todos, exitoso, además posee el amor más puro de la más maravillosa de todas las mujeres, en suma, significa todo lo que Yago odia, todo lo que él no es. Lo único que venera es con lo que se identifica y en lo que cree: el mal. Es allí en donde tiene éxito, donde puede ser el hijo predilecto del mal. Yago, a partir de esta escena, envenenara el corazón de Otello de una manera sutil, hasta convencerlo de que su esposa le es infiel, al no poder la mujer demostrar su inocencia puesta en duda por un pañuelo que a lo largo de la trama se convierte en la única prueba de su culpabilidad ante los ojos de Otello, este se vuelve loco de celos, martirizado por el complejo que Yago le crea por ser negro, avergonzado, humillado y convencido de la traición de Desdemona, en un arranque de celos la estrangula, después llegan los demás personajes y se prueba la inocencia de Desdemona, Otello se da muerte a sí mismo y llega arrastrándose a los brazos de su amada para darle un último beso.

La composición de *Otello* se debe en gran medida a la labor de convencimiento de Giulio Ricordi y Arrigo Boito, quienes se encargaron durante años de venderle la idea de musicalizar *Othello*. También puso su granito de arena Peppina, esposa del maestro. Verdi veneraba a Shakespeare, pero se mostró reacio a la propuesta, ya había tenido dos malas experiencias con tramas del que consideraba el padre de la dramaturgia, *Macbeth* (1847) ópera incomprendida por el público y el *Rey Lear* obra que terminó lanzando al fuego con sus propias manos. En ese entonces, Verdi consideraba que los personajes de Shakespeare eran poco adecuados para cobrar vida en la ópera, las tramas eran demasiado complejas, el mundo interior de cada personaje y sus dilemas era muy difícil de encasillar en los recursos y moldes de la ópera. Sin embargo, Shakespeare era el mayor anhelo no realizado de Verdi, de manera que la idea de poder musicalizar a su autor predilecto lo sedujo lentamente.

Arrigo Boito se basó en el *Othello* de Shakespeare, este a su vez, es muy probable que se haya inspirado en una novela que llevaba tiempo en el olvido, perteneciente a la colección "*Eccatommiti*"

que datan de la época del saqueo de Roma en 1527, obra principal de un escritor que vivió en Ferrara de 1504 a 1573, llamado Giovanni Battista Giraldi Cinzio. En este relato se narraba la historia, ocurrida aproximadamente entre 1520 y 1525, de un capitán veneciano de color, Cristoforo Moro, al cual un subalterno le siembra celos infundados contra su esposa llamada Desdemona, esta padeció la brutalidad fatal de Cristoforo.

No se sabe si esta historia ocurrió en la vida real. En esos tiempos pudo haber ocurrido un conflicto entre venecianos y turcos, lo verdaderamente importante es el logro de Shakespeare al mostrarnos en esta obra un reflejo de lo terriblemente devastadores que pueden ser los celos y a lo que nos pueden llevar. Un elemento trascendental en el drama es que Shakespeare haya subrayado el aspecto racial de Otello, para acabar con su dignidad y dar sentido a la tragedia. Shakespeare estrenó su obra *Otello* en 1604. Arrigo Boito eliminó personajes y situaciones secundarias, cuidando de no afectar el suspenso y la idea fundamental, procurando hacer el drama más operístico. Convencer al maestro de que aceptara componer la obra fue una labor que duró años: de 1879 a 1886. Aunque aparentemente Verdi no mostraba interés en el proyecto, la obra fue formándose en su mente desde 1879. En una carta a su amigo el pintor Domenico Morelli el compositor le encarga unos bocetos de los personajes de Otello, Desdémona y particularmente de Yago.

Cabe hacer un paréntesis para subrayar el concepto que desde entonces conceptualizó Verdi en el infernal Yago, personaje que nos ocupa. Según sus propias palabras, Verdi al señalarle a Morelli sobre los bocetos y las personalidades y vestuarios que deberían portar los diferentes personajes, expresa:

“¡Bien, muy bien, excelente! ¡Yago un caballero!

¡Lo sabía, estaba seguro!

¡Me parece estar viendo a ese hombre con apariencia de sacerdote que lleva por nombre Yago y tiene el rostro de un justo!”.

“Debe ir vestido de negro”

“Si fuera actor y debiera representar el papel de Yago, su postura debe dar la apariencia de distracción, de desconcentración, de indiferencia respecto a todo, de desconfianza, lo que dice debe rezumar cáustica maldad, tendría que expresar lo bueno y lo malo con la misma impassibilidad, como si pensara simultáneamente en algo del todo diferente.”

Desde 1879 empezó a gestarse *Otello* y Verdi empezó a componer ciertas escenas, pero fue finalmente en 1884 cuando lo aceptó públicamente, y se dedicó fervientemente a la tarea de terminarlo. Boito resulto el libretista ideal: inteligente, intuitivo, sensible y modesto, con un gran talento, le dio al maestro un libreto que resulto musical y respetuoso de la idea fundamental. Verdi formó un gran equipo que estuvo con él durante todo el proceso de composición de la obra que concluyó el 1º de noviembre de 1886 y hasta el estreno de ésta.

La ópera se estrenó en el *Teatro alla Scala* de Milán, con Francesco Tamagno (*Otello*), Rominda Pantaleone (*Desdémona*) y Víctor Maurel (*Yago*), y tuvo un éxito rotundo. Verdi se despediría de la ópera con una creación del género bufo, en la que también contó con la colaboración de Boito. La pieza también fue estrenada en la *Scala* y fue su última obra maestra, *Falstaff* (1893). Verdi tuvo la dicha de ver concluido el asilo para músicos retirados que construyó con sus propios recursos y al que heredo toda su fortuna. A su muerte hubo en Italia luto nacional.

El legado de su obra lo forman sus 26 óperas y el gran *Requiem*. Entre sus óperas se encuentran: *Oberto* (1839 su primera ópera), *Un giorno di Regno* (junto con *Falstaff* las únicas dos comedias (1840), *Nabuco* (1842), hasta las más conocidas, *Rigoletto* (1849), *Il Trovatore* (1853), *La traviata* (1853), *Un ballo in maschera* (1859), *Aida* (1881), *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893) además de muchas otras. También compuso algunas canciones y piezas instrumentales. Al parecer, Verdi era barítono y gran conocedor de la voz humana. Le imprimió gran personalidad a la voz de barítono, desarrollando esta tesitura hasta su mayor potencial técnico y expresivo, encomendándole partes dramáticamente muy complejas. También fue determinante su aportación para la voz de mezzosoprano.

“Romanza moresca”

Canzone

Poema de Sesto Giannini.
Gaetano Donizetti (1797-1848)

Il mio grido io grido ai venti
perché il portin da qui lunge,
ed il suon dei miei lamenti
sino ad ella mai non giunge.

O pastora, hai tu veduta
la mia donna ch'ho perduta?

I suoi sguardi son due frecce,
come il giglio ha bianco il viso,
come il corvo ha nere trecce,
come l'alba ha dolce il riso.

E si chiama Juanita
la mia donna ch'è fuggita.

Son tre giorni e son tre notte
che la cerco e non la trovo,
per dirupi aspri e dirotte
i miei passi indarno io muovo.

Dimmi, dimmi, ¿l'hai tu veduta?

Mi grido lanco a los vientos
para que se lo lleven lejos de aquí,
y el sonido de mis lamentos
nunca llega hasta ella.

¡Oh, pastora! ¿Has visto tú
a mi mujer que he perdido?

Sus miradas son dos flechas,
tiene el rostro blanco como la azucena,
las trenzas negras como el cuervo,
la sonrisa dulce como el alba.

Y se llama Juanita
mi mujer que ha huido.

Van tres días y tres noches
que la busco y no la encuentro,
por despeñaderos ásperos y escabrosos
dirijo en vano mis pasos.

Dime, dime, ¿la has visto?

Donizetti nació en Bérgamo, Italia el 29 de noviembre de 1797 y Murió en 1848.

Comenzó su carrera cuando el ambiente musical estaba dominado por Rossini por quien estuvo influenciado en un principio. Hacia 1827 ya muestra rasgos propios y tiende a abandonar el *canto fiorito* rossiniano para incorporar una mayor expresión melódica.

En 1818 se casó con Virginia Vaselli quien murió prematuramente, hecho que lo sumió en una gran depresión. El éxito de *Anna Bolena* le dio la posibilidad de lograr una carrera internacional.

Hacia 1844 perdió la capacidad de componer, en 1846 fue internad en un hospital psiquiátrico y murió en 1848.

Donizetti empezó a componer para la voz de barítono después de conocer, en 1833, al cantante de esa tesitura llamado Giorgio Ronconi en la presentación de “*Il furioso all'isola di San Domingo*” y “*Torquato Tasso*” deseos de componer para este tipo de voz que hasta entonces era poco utilizada en la ópera seria. Verdi sería el compositor que dotó al barítono de verdadera personalidad dramática. Hay que mencionar que Donizetti tenía un gran gusto por el teatro. Él mismo escribió algunos libretos para musicalizarlos, entre ellos: *Il Campanello*, *Betty* y *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*.

Compuso alrededor de 65 óperas y operetas, además de obras sacras e instrumentales. Entre sus óperas más famosas se encuentran *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale* y *La favorite*,

Para él, la voz tenía la supremacía en la ópera. Componía dándole gusto a los cantantes por medio de sus melodías amplias, bellas y brillantes.

Donizetti escribió muchas obras vocales de cámara, particularmente canciones y dúos, casi todos con acompañamiento para piano. Este tipo de repertorio estaba muy de moda a mediados del siglo XIX. Así podemos encontrar a otros tantos compositores italianos de óperas que escribieron canciones, entre ellos Bellini, Verdi y Puccini.

Curiosamente, todas estas composiciones de cámara que mantienen una gran calidad y el sello de cada compositor han sido poco valoradas o quizá eclipsadas por la sombra de las grandes óperas que compusieron. Algunas de las arias más famosas las concibieron primero como canciones y después las adaptaron para alguna ópera.

Las canciones de Donizetti toman como molde la melodía popular italiana o el aria de ópera. El piano casi nunca desempeña un papel más allá del de acompañar y sugerir armonías, sin la necesidad de plantear un verdadero compromiso dramático. La parte primordial es la melodía cantada.

Donizetti prefirió para estas canciones con textos de Metastasio, que era su escritor favorito, además de otros como Romani, Guaite y Tarantini.

Es común que varios de estos poemas tengan un origen operístico, e incluso algunos de ellos se llegaron a presentar como miniaturas operísticas a las que se añadían recitativos. Casi todas estas obras las dedicaba a alguna persona, en particular a sus amigos, a un benefactor o a un afamado cantante.

Cabe señalar que Donizetti fue un melodista de fácil inspiración, por lo que compuso un gran número de obras vocales de cámara, muchas de ellas todavía desconocidas debido a que no se han editado y aún permanecen en los manuscritos originales.

La diferencia entre un aria y una canción de Donizetti tiende a desvanecerse, ya que en ambas manifiesta su enorme talento melódico y en ambas explota al máximo los recursos expresivos de la voz humana. Una diferencia real la podemos observar en el acompañamiento: si es a piano o con orquesta.

La "Romanza moresca" tiene todo el encanto y lirismo de la melodía lírica italiana. Forma parte de un ciclo denominado *Sei arie*, que versa sobre el amor abandonado. El texto de la "Romanza moresca" nos narra el dolor y la búsqueda de una mujer que ha abandonado al hombre que grita a los cuatro vientos su anhelo por volverla a ver. A todo el que encuentra a su paso le pregunta por ella, le hace un retrato hablado de su amada, pero nadie le da razón. Hace una viva descripción de todo su peregrinaje para encontrarla y su mayor anhelo es que regrese, pero ella no vuelve...

“L'Enamourée”

Mélodie

Poema de Théodore de Banville

Reynaldo Hahn (1875-1947)

Ils se disent, ma colombe,
que tu rêve, morte encore,
sous la pierre d'une tombe.

Mais pour l'âme qui t'adore,
tu t'éveilles, ranimée,
O pensive bien aimée!

Par les blanches nuits d'étoiles,
dans la brise qui murmure,
je caresse tes long voiles.
ta mouvante chevelure,
et tes ailes demicloses,
qui voltigent sur les roses.

O délices, je respire
tes divines tresses blondes;
ta voix pure, cette lyre,
suit la vague sur les ondes
et, suave, les effleure,
comme un cygne qui se pleure!

Ellos se dicen, paloma mía,
que tú sueñas, muerta aún,
bajo la lapida de una tumba.

Pero para el alma que te adora,
tú te despiertas, reanimada,
¡oh, pensativa bienamada!

Por las blancas noches estrelladas,
en la brisa que murmura,
acaricio tus largos velos,
tu ondulante cabellera
y tus alas entreabiertas
que revolotean sobre las rosas.

¡Oh, delicia! Respiro
tus divinas trenzas rubias;
tu voz pura como la lira
sigue a la ola sobre las ondas
y suavemente las roza,
como un cisne que llora.

Reynaldo Hahn nació en Caracas, Venezuela el 9 de agosto de 1875 y murió en París el 28 de enero de 1947. Cuando apenas estaba en su más tierna infancia su familia emigró junto con él a París, se naturalizó francés en 1912 año en el que realizó su servicio militar.

Niño prodigio hizo su debut a los seis años en el salón de la princesa Mathilde, prima del emperador Napoleón III, cantando canciones de Offenbach, tocando él mismo al piano. Posteriormente se inscribió en el conservatorio a los once años. Estudió teoría musical con Theodor Dubois. Fue protegido y discípulo preferido en composición de Jules Massenet. También estudio dirección de orquesta y canto. Condiscípulo de Ravel, mantenía amistad con Marcel Proust, Sara Bernhardt, Fauré, Debussy, Stravinsky, Saint Saëns, Diaghilev y Nijinski.

Reynaldo Hahn un gran melodista, respetuoso de los textos, combinó de manera ideal la unión íntima de la poesía y el arte de los sonidos, además compuso música para la escena: *Le bal de Béatrice d'este* (1909), *Le Dieu bleu* (1942), conciertos, piezas instrumentales y música de cámara.

Entre sus obras para canto se encuentran *Chansons grises*, *Études latines*, *Les Feuilles mortes*, *Venezia*, etc. Los poetas a los que más musicalizó fueron Victor Hugo, Jean Racine, Madame Blanchecotte, Jean Moréas, Maurice Magre, Théodore de Banville y Paul Verlaine.

Su primera obra lírica fue *L'île du rêve*, que escribió en 1898 para la Ópera Comique. Dirigió *Don Giovanni* en Salzburgo en 1906 con la celebre soprano Lilli Lehmann como Donna Anna, al lado de directores como Mahler y Strauss.

En 1919 fue nombrado director de orquesta en Cannes, lugar en donde compuso numerosas obras. Su producción incluye óperas, operetas, música incidental, ballets, música para piano, una comedia lírica y

sobre todo canciones en diversos idiomas, en Veneciano (colección *Venezia*), en inglés (colección *Love without wings*), era un hombre culto, lingüista que además hablaba español, alemán y francés. Esta habilidad le favoreció, ya que durante la primera guerra mundial participó como traductor en el campo de batalla. Regresó con la Legión de Honor y con la Cruz de Guerra.

Sus operetas más importantes son *Ciboulette* (1923), *Brummel* (1931), *Malvine* (1935), *La carmelite* (1902), *Le marchand de Venise* (1935).

En 1945 fue nombrado director de la ópera de París y fue miembro del Instituto musical *Figaro*. Fue también un excelente escritor y periodista. Dejó a su muerte una ópera inacabada *Le oui de jeunes filles*, que fue terminada por Henri Busser y representada en 1949.

Era un verdadero amante de la voz humana la cual describía con sus propias palabras: "*La voix! La voix humaine, c'est plus beau que tout!*" (¡La voz! La voz humana, es más bella que todo).

Esta pasión por el canto lo llevo a crear una prolífica producción vocal, especialmente canciones; compuso más de cien, de las cuales hay editadas en Francia unas setenta, por Heugel & Cie. La mayor parte de ellas las compuso entre 1889 y 1921.

Era muy conocido en los más importantes salones aristocráticos franceses, que representaban un importante foro de presentación para los artistas que hacían música de cámara ante la comunidad intelectual europea. Eran lugares en donde se granjeaban las simpatías de una importante audiencia. En estos salones Hahn presentaba sus propias melodías y también cantaba las de algunos otros compositores que él admiraba.

Es importante señalar la vida cultural de estos salones porque fueron importantes centros para el desarrollo de muchos compositores y dieron especial auge a la *mélodie*. Este género fue concebido para una audiencia limitada, al igual que el *lied*, con acompañamiento de piano. Es música de salón y debe cantarse en estos recintos ya que es ahí donde logra crear su verdadero ambiente de intimidad.

La *mélodie* se compuso para miembros de una elite social culta que pudiera entender la intención de la poesía y de la música en ella contenida, a diferencia de la *chanson* que está influenciada por la poesía y la música popular destinada a una audiencia menos refinada.

Gracias a que Hahn poseía una excelente voz de barítono, él mismo cantaba y se acompañaba sus canciones al piano. En una ocasión cantó toda una tarde canciones de Fauré acompañado por el compositor mismo. Cabe señalar la gran admiración que Hahn sentía por él y la amistad que los unía, a pesar de la diferencia de edades. Existen varias grabaciones que dan testimonio de ello. Hahn escribió también un libro sobre el canto *Du Chant* (1920).

Se dice que escucharlo cantar era una experiencia inolvidable, un trance, pues poseía una voz de barítono flexible y pastosa, que sobre todo modulaba y matizaba reflexivamente con una encantadora sensibilidad, intimidad e inteligencia. Debido a este particular gusto por cantar y por su temperamento, es probable que muchas de sus canciones las haya compuesto para sí mismo.

En la canción "*L'Enamourée*", Banville exalta los valores románticos. Fuertes sentimientos amorosos predominan sobre lo racional y crean una atmósfera casi mística. Es una canción a la amada ausente; el enamorado se niega a aceptar racionalmente la pérdida del objeto amado, tema por demás socorrido por muchos compositores a lo largo de la historia. El poema es una elegía al amor.

Por su parte Hahn creó una música envolvente que logra sugerir ese ambiente sutil y amoroso de una manera extraordinaria. Básicamente desarrolla la canción con una sección que parece que se va a repetir idéntica cuatro veces pero no ocurre así; siempre tiene variantes que la hermean, la bordean y

detallan hasta la más mínima inflexión del texto. Colmada de matices, no es posible cantarla si no se tiene una dulce *mezza di voce*.

El enamorado es un hombre joven, ya que evoca vivamente la intimidad perdida con la amante. La canción es un lamento que comienza con una triste reflexión acerca de la muerte prematura de su amada, a la que se refiere amorosamente llamándola "paloma". Esta ave simboliza por excelencia la pureza, lo immaculado. Además, sabemos que es de color blanco su plumaje lo que hace énfasis en la descripción de este amor sublimado; el recuerdo de ella embota su mente y comienza extasiado a describir como para él su amada sigue viviendo, una embriaguez lo invade, el sublime recuerdo sigue llenándolo todo. Nos describe con lujo de detalles cómo fue su idilio y con cuanto amor y delicadeza vivían su intimidad. Es tan fuerte la evocación que el enamorado hace de ella, que aún parece poder oler el exquisito perfume de su cabello y cree poder escuchar el dulce sonido de su voz que llega a él tristemente a través de las olas del mar.

“À Chloris”

Mélodie.

Poema de Théophile de Viau
Reynaldo Hahn (1875-1947)

S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,
(mais j'entends que tu m'aimes bien,)
je ne crois pas que les rois mêmes
aient un bonheur pareil au mien.

Que la mort serait importune
à venir changer ma fortune
Pour la félicité des cieux!

Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
ne touche point ma fantaisie
au prix des grâces de tes yeux!

Si es verdad, Cloris, que me amas,
(pero escucho que me amas,)
no creo que los mismos reyes
tengan una felicidad igual a la mía.

¡Qué inoportuna sería la muerte
si viniera a cambiar mi fortuna
por la felicidad de los cielos!

Todo lo que se ha dicho de la ambrosía
no impresiona mi fantasía
¡en comparación con las gracias de tus ojos!

Pensemos que en este poema algo ha ocurrido en el idilio que envuelve al personaje masculino de la historia de amor, que mueve al compositor a presentarnos una introducción emotiva, que crea el ambiente de delirio amoroso que vive el enamorado, quien ya invadido por el éxtasis, comienza revelándose a sí mismo la alegría por saberse correspondido por la amada, por tener el amor de Chloris. Nos describe la sensación de felicidad que le invade: el enamorado se siente afortunado, en ese momento se cree más dichoso que la gente que es dueña de toda la abundancia y todas las riquezas la vida; incluso desaira a la muerte y la dicha celestial por estar con Chloris, lo cuál nos muestra que probablemente era creyente o al menos conocía parte de la Biblia, ya que en esta doctrina se tiene la convicción de que el Cielo se alegra y se hace sonar música siempre que un creyente llega a la presencia de Dios.

También en la siguiente frase hace otra clara referencia a este libro al mencionar el maná. Él esta convencido de que todas las bendiciones que se cuenta tenía ese alimento celestial, mencionado en el Antiguo Testamento, no se compara al premio que le ofrece mirar los ojos de Chloris.

Concluye el poema afirmando que del mismo modo en que el maná era todo lo que necesitaba el pueblo de Israel para sobrevivir, así mismo el enamorado sólo necesita para vivir la gracia y el fulgor de una mirada.

Las canciones de Hahn son típicamente francesas, llenas de romanticismo, lirismo y a veces dramatismo. Aunque el lenguaje musical de Hahn no aportó nuevos recursos musicales a los que habían incorporado Fauré o Debussy, su espléndida inspiración y facilidad de melodista dieron vida a una maravillosa obra vocal. En sus canciones, su correcta ejecución depende enteramente de la interpretación. Requieren de gran virtuosismo musical y sensibilidad para los matices para abordarlas. Hahn fue especialmente cuidadoso en las inflexiones y el ritmo propio del lenguaje, los poemas son lo fundamental para él: tenía un verdadero amor por las palabras. Alguna vez expresó en una carta a Edouard Risler “ I am only moved in the theatre or when there are words” (Sólo me emociono en el teatro o cuando hay palabras).

“Soy vaquero”

Villancico.

Archivo musical de la Catedral de Puebla

Autor anónimo del Siglo XVIII

RECITATIVO:

Yo soy un prove payo
que vengo al galope en mi caballo
para mirar y ver con mis dos ojos
las glorias que el portal nos da a manojos.

ARIA:

Soy vaquero todo entero,
traigo queso y mantequillas,
una carga de tortillas,
una oveja y un ternero,
una carga de tortillas,
requesón y mantequilla,
una oveja y un ternero.

También traigo mi dinero,
mi pistola y mi escopeta,
mi bastón y mi muleta,
mi capote y mi sombrero,
mis aretes y manillas,
y una oveja y un ternero.

Ya, señor, el darlo quero,
hojarasca y sopa y pillas.
¡Niño Dios, qué bello infante,
Jesús, qué lindo semblante,
qué gracioso y placentero!

Soy vaquero...

En el siglo XII, San Francisco de Asís inició la costumbre de representar el nacimiento del niño Jesús, (tradición que posteriormente adoptarían muchos países cristianos). Para acompañar esta ceremonia e infundir devoción a la natividad, surgieron composiciones poético-musicales que acompañaban estas representaciones, que con el tiempo pasarían a España y tomarían el nombre de “villancico”, que es una canción de cuna para el Dios niño.

Estas canciones tienen sus antepasados en Italia y están emparentadas con las *frottole* o *barcellette* y otros géneros populares anteriores a la polifonía franco-flamenca. Proviene pues de formas menores con carácter popular monódico que en un principio mantuvieron cierto parentesco con el arte musical trovadoresco.

Los primeros villancicos españoles, mantuvieron cierto paralelismo con las *frottole* y *barcellette* italianas sobre todo en la manera de organizar los versos, estribillo-copla-estribillo.

El villancico tiene cierto carácter pastoril y en su origen perteneció exclusivamente al género religioso popular.

Los primeros villancicos eran de corta duración, con temas melódicos generalmente monódicos, casi siempre en una décima del registro de la voz humana, desarrollados sobre tonalidades generalmente mayores sin pretender una gran sofisticación armónica ni rítmica.

El villancico evolucionó con el paso del tiempo; dejó su carácter exclusivamente religioso y surgió el villancico polifónico profano con temática de tipo amoroso.

En los siglos XVI, XVII y XVIII, alcanzó su mayor desarrollo, se escribieron en formas más complejas a veces con recitativo, solos intercalados, conjuntos vocales e instrumentales. Además de la ampliación y variedad de la forma, también se enriqueció rítmica y armónicamente, ampliándose también la tesitura vocal.

El villancico es un género que sin duda arrastra gran bagaje de nuestra herencia cultural con el viejo mundo: la unión que se dio con el pueblo español en el proceso de mestizaje, sincretismo por demás trascendental para toda la vida del pueblo mexicano en los aspectos sociales, religiosos y políticos, en las artes en general y en el desarrollo de la música en particular, el nuevo continente absorbió gran parte de las tradiciones del viejo continente a través de la conquista.

En México, en particular, existieron compositores que además de otros géneros de música crearon gran cantidad de villancicos entre ellos: F. Juan de Sumaya, Ignacio Jerusalem, Sor Juana Inés de la Cruz, Antonio de Salazar, entre otros.

El villancico "Soy Vaquero," es un anónimo del siglo XVII, encontrado en el archivo musical de la Catedral de Puebla. Perteneció a la época de gran auge del villancico en México.

Está conformado por un recitativo que da paso a una brillante introducción en do mayor que anuncia el primer tema alegremente, el texto tiene la forma A:B:A. Básicamente hace una descripción folklórica del oficio del vaquero, de los productos que produce, de su modo de vida, en la parte "B" es donde hace referencia al niño Dios, describiendo lo agraciado del recién nacido y la paz que Jesús le transmite.

La tradición del villancico continuó desarrollándose en los siglos XIX y XX en algunos de los países cristianos con el nombre de "villancico navideño", es decir es interpretado sólo en las fiestas religiosas de fin de año con instrumentos, ritmos y textos populares propios de cada país.

“Nocturno de las rosas”

Canción.

Poema de Enrique González Martínez.

Manuel María Ponce (1882-1948)

Tres rosas en el ánfora,
de diverso matiz de igual belleza:
¡Oh, dolor! ¡Oh, recuerdo! ¡Oh, esperanza!

El perfume de antaño me envenena.
¿Luego el dolor no mata?
Solloza el árbol en las hojas secas.

Vida desesperada,
¿por qué, si nada esperas,
atisbas por la noche en la ventana?

¿Quién es el que golpea?
Majando esta el martillo de la aldaba
en la noche siniestra.

Voces de ayer, la pena que se agranda,
insomnio vigilante de la espera.

Tres rosas en el ánfora,
de diverso matiz, de igual belleza.

Manuel María Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882 y murió en México el 24 de abril de 1948. Casi desde recién nacido vivió en Aguascalientes, donde recibió su educación. Le tocó vivir en una época de grandes cambios en la vida política y social del país. Se sentía ligado a la patria y compartió sus ideales con otros intelectuales como José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez, Diego Rivera y Saturnino Herrán, entre otros.

Uno de sus grandes legados a la historia de la música vocal son los ciclos de canciones que compuso en diversos idiomas, además de las canciones tradicionales, como *Estrellita*, *Lejos de ti*, *Marchita el alma*, *Aleluya* y *Cuiden su vida*, que alcanzaron gran popularidad. Otro de sus invaluables regalos es su obra para piano, guitarra, música de cámara y orquesta sinfónica (*Chapultepec*, *Ferial*, *Rapsodias cubanas y mexicanas*, *Sonatas para guitarra*, etc.), sin mencionar su labor como escritor, folklorista y maestro. Fue también un promotor incansable de las nuevas tendencias musicales, maestro de piano de Salvador Ordoñez, Carlos Chávez y Antonio Gomezanda, y director de la Escuela Nacional de Música (1945-1946).

A lo largo de su vida realizó varios viajes. Primero a la capital para estudiar; luego a Europa con el mismo propósito; después a Cuba por circunstancias políticas y finalmente a París, en una larga estancia (1925-1932) que lo haría tomar un estilo compositivo distinto a todo lo que había compuesto hasta ese momento. Fue entonces cuando se casó con Clementina Valdez, de origen francés, quien además de ser una cantante muy talentosa fue la compañera ideal del maestro; a ella le compuso y dedicó sus más hermosas canciones.

Ponce quedó marcado por esta etapa de estudio en la *École Normale* de París, como discípulo de Paul Dukas. Habiéndose titulado en 1932, regresó a México en 1933, acompañado por Andrés Segovia, a quien compuso numerosas piezas para guitarra. Su estilo compositivo tuvo un drástico cambio. Ahora el maestro, a sus 52 años, estaba en plena madurez, con la capacidad de fundir el lenguaje moderno recién adquirido con la esencia lírica de la música mexicana. Él no se limitó a un concepto rígido de composición. Siempre le había atraído la corriente impresionista, especialmente Debussy, y fue un divulgador de esta corriente en nuestro país.

Su constante búsqueda de recursos y sonoridades se puede empezar a percibir desde 1925 con los "Tres Poemas de Lermontov", los "Tres poemas de Mariano Brull" (1932) y el ciclo a Enrique González Martínez. Todos poseen una armonía moderna que llega a veces a lo modal sin llegar a romper con la tonalidad.

El "Nocturno de las rosas" es la primera del ciclo *Tres poemas de Enrique González Martínez*; la segunda es "Onda" y la última "La Despedida". El ciclo fue compuesto en 1939 como parte de un homenaje al poeta que fuera su gran amigo desde antes de la revolución, acto que tuvo lugar en agosto del mismo año con la participación de Rafael J. Tello.

La obra tiene una clara influencia francesa en su construcción melódica y armónica. Habían pasado ya 26 años desde que Ponce había dictado sus primeras conferencias pronacionalistas; para entonces él, al igual que el país, había cambiado. El ciclo de González Martínez refleja armónicamente cierto parentesco con Debussy.

“Canto negro”
Canción.
Poema de Nicolás Guillén
Francisco Martínez Galnares (1930)

¡Yambambó yambambé!
repica el congo solongo
repica el negro bien negro
congo solongo del songo
baila yambó sobre un pié

¡Mama tomba!
serembe cuserembé

El negro canta y se ajuma
el negro se ajuma y canta
el negro canta y se va
¡ah! cueme meserembó

¡Aá! Yambó, ¡aé!,
¡Oé! Yambó, ¡aá!
tamba, tamba...

Tamba del negro que tumba,
Tumba del negro que caramba,
Caramba que el negro tumba,
¡Yamba yambó yambambé!

El maestro Francisco Martínez Galnares es uno de los compositores más representativos de nuestro tiempo, impulsor del serialismo, artista con una sólida preparación; pianista, compositor y Licenciado en Filosofía y Letras.

Nació en la ciudad de México el 11 de octubre de 1930. Egresó de la Escuela Nacional de Música y tomó cursos de composición en el Conservatorio Nacional de Música con Rodolfo Halfter y Pedro Michaca. Sus maestros de piano fueron Josefina Calderón Ponce de León y Sophie Cheiner.

Dirigió la Escuela Nacional de Música en el periodo comprendido entre 1972 y 1980. Ganó diversos premios entre los que se destacan cuatro primeros lugares en el Instituto Francés de América Latina, (1953, 1954, 1955 y 1956); primer lugar del Concurso de Composición de la Asociación de Guitarristas de México (1963) y un premio especial por sus canciones en Montevideo.

En 1963 estuvo becado por la UNAM, la OPIC y la Sociedad de Autores y Compositores para hacer estudios en Francia donde además participó en el “Curso Anual de Música” en Aix-en-Provence, dirigido por André Jolivet.

Como docente su labor ha tenido gran trascendencia en el país y particularmente en nuestra escuela, donde fue maestro de piano de artistas de la talla de Aurelio León y Adriana Sepúlveda, entre muchos otros. A su vez, estos pianistas han sido pilares en la formación de nuevas generaciones de excelentes instrumentistas en nuestra universidad.

Compuso obras de cámara para diversos instrumentos: suite para guitarra, concierto para violín y orquesta, obras para piano solo, etc. Su producción fue prolífica en el género vocal. Gran conocedor de la voz humana, desplegó gran parte de su labor compositiva para este instrumento. Su gran sensibilidad y su amplia visión lo llevaron a experimentar en todos los quehaceres del artista comprometido: músico, pensador e intelectual de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

Hay que destacar la celebre grabación que hiciera como pianista con la mezzosoprano Julia Araya, en donde nos da muestra de su talento como intérprete, además de su gran valía como compositor con la canción "Romance a la niña negra", que pertenece al ciclo de canciones que nos ocupa. Este disco se titula *Música y músicos de México* (Cantares Poéticos), que también incluye obras de Moreno, Bernal, Ponce, Galindo, Revueltas y Rolón. Este disco LP fue grabado en una serie del INBA, del Departamento de Coordinación en México en los estudios MUSART.

Entre sus obras para voz se destacan sus *Canciones de Natacha*, *Letra IX* (la preferida del compositor), *Ciclo de canciones infantiles* ("Por los caminitos", "Pajarito chino", "La Loba"), las *Canciones negras*, *Tres canciones para soprano y orquesta*, entre muchas otras.

La obra de Galnares se puede considerar como parte del nacionalismo latinoamericano, ya que echa mano del folclor y casi siempre utiliza textos de poetas de esta región (Nicolás Guillén, Luis Cano, M. del Cabral, Juana de Ibarbourou), aunque también puso en música poemas de Lope de Vega y Gustavo Adolfo Bécquer.

El ciclo al cual pertenece el "Canto negro" esta dedicado a la maestra María Bonilla, quien fue toda una institución en el arte del canto, y que además realizó una labor extraordinaria como docente, ya que fue una de las maestras que sentó las bases de la escuela de canto en México. Baste mencionar a cantantes de la calidad de Irma González y Julia Araya, además de otras discípulas como Estela Álvarez y Marta Artenak, quienes después de una espléndida carrera han continuado magistralmente con su labor docente.

El ciclo fue compuesto por el maestro Galnares por encargo de la maestra Bonilla, quien en ese momento no sugirió temática alguna. Debemos mencionar y puntualizar que él mismo fue quien escogió los poetas y la temática, y las dedicó a María Bonilla.

En estas canciones el compositor tuvo el deseo de reivindicar la cultura de color y poner en evidencia su repudio a la discriminación del negro en América Latina. Citemos la trascendencia que tuvo y tiene hasta nuestros días el racismo y las secuelas de la discriminación no sólo en América sino también en Europa. El texto de las canciones fue seleccionado porque utiliza vocablos de origen africano y esto les da un toque autóctono.

Guillén fue uno de los principales exponentes de la poesía afrocubana y de la poesía mulata. Fue un idealista que luchó en la guerra civil española (1936-1939). Su poesía representa la síntesis del sentir del pueblo, de sus lamentos y anhelos de justicia social. En su obra, supo plasmar la esencia del alma negra en tierra de blancos con un matiz popular, sin perder el toque refinado en su poesía. Hombre comprometido con su tiempo, enalteció su patria con un sinnúmero de escritos de gran valor literario.

Es interesante adentrarse un poco en la historia musical de Cuba, para entender el porqué de un poema escrito utilizando este lenguaje y la razón que llevó al maestro Galnares a subrayar el carácter del texto dándole un tratamiento que respondiera a sus orígenes musicales.

En particular remontémonos a la Cuba precolombina, habitada por los siboneyes que, según las crónicas españolas, en sus ceremonias epitalámicas o conmemorativas cultivaron preferentemente el ritmo, al igual que otros pueblos antillanos y en contraste con los nativos del continente, que gustaban de las flautas y por lo tanto de la melodía.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Si agregamos la mezcla de los siboneyes, raza musical con el negro africano traído como esclavo a las Américas, y de una raza por demás rítmica, tenemos un sincretismo racial con facultades musicales extraordinarias.

Los siboneyes tenían facilidad para improvisar, gustaban de la danza y en sus fiestas había una preponderancia de repique de atabales y tambores que ensalzaban de manera exagerada el ritmo. Entre los bailes y el alcohol que se bebía, la ceremonia se tornaba desenfrenada y la línea melódica se transformaba en gritos y alaridos descomasados.

Si analizamos las ceremonias que realizan todavía ciertas tribus de África, observaremos cierta similitud con las descritas por los historiadores cubanos Eduardo Sánchez y Antonio Bachiller. Según estos musicólogos, el sonido que producían con esos instrumentos se podía escuchar desde una legua de distancia.

Hacia 1839 se inicia el nacionalismo cubano. La mezcla de razas dio como resultado variadas formas de música afrocubana; la tumba, el yambu y yambo, mencionados en esta canción, son sólo algunas de las formas rítmicas del folclor afrocubano, como la también típica habanera. Músicos como E. Grenet, Ernesto Lecuona, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla sentaron las bases del nacionalismo cubano. Posteriormente José Ardevol, del grupo Renovación Musical, continuó la tradición de la música en Cuba tomando como punto de partida a los citados compositores.

El "Canto negro" fue compuesto por Galnares en 1963 o 1964, después de su curso en Aix-en-Provence; es la tercera canción del ciclo *Canciones negras*, que incluye: el "Romance a la niña negra" con texto de Luis Cano, y "Negro sin nada en tu casa" con texto de M. del Cabral.

La poesía seleccionada para cerrar este ciclo es particularmente atinada ya que pertenece al poeta cubano Nicolás Guillén (1902), cuya obra refleja mucho del sentir del compositor en el momento de concebir estas canciones.

La canción comienza con una serie ininterrumpida de cambios de compases: 2/4, 1/4, 3/8, 6/8, 3/4, sincopas, acentos, dosillos, tresillos, figuras irregulares que contrastan entre el canto y el piano: todo ello evocación del carácter inminentemente rítmico de la raza negra. Esa riqueza rítmica fue uno de los elementos que, junto con las escalas pentáfonas y los acordes derivados de ellas, definieron esta espléndida canción. Particularmente los acordes con sexta y los acordes por quintas ayudan a subrayar el carácter percutivo, que evoca tambores acompañando el canto tribal.

En la sección intermedia el lamento del negro está perfectamente logrado, con un ritmo de habanera típicamente cubano, que aunado a una melodía sobre notas tenidas de larga duración, que van completando las modulaciones, logra un efecto exótico. Retoma otra breve sección rítmica para volver a la doliente habanera, que desemboca en un apoteótico final en el que la canción se transforma literalmente en una danza propiciatoria y casi podemos ver el entusiasmo que producen los tambores y el grito de este canto colectivo.

Con esta breve reseña podemos comprender y señalar el gran mérito que tuvo el maestro Galnares al dar música a un poema por demás musical y rítmico, puesto que no es un poema con texto convencional sino emplea varios vocablos sin traducción al español. El reto al que había que responder con respecto a estas particularidades históricas y étnicas lo resolvió el compositor con una música acorde al planteamiento original, logrando finalmente un alto nivel estético.

CONCLUSIONES

Concluir la licenciatura significa una nueva etapa en mi formación como profesional de la música, implica terminar un ciclo y comenzar otro con mayores expectativas.

Estudí canto y música por mera convicción, por vocación, por decisión y merito o desatino voluntario. No me empujó a hacerlo el saberme poseedor de un gran don. La música llegó y no hubo alternativa, no hubo duda sobre lo que había de ser, lo único realmente importante fue la seducción que la música y el canto ejercieron en mi, la fascinación y el reto por poder cantar. Este delirio hizo que me enlistara en la escuela de música en donde tuve una excelente formación, grandes amigos, valiosos aciertos y dolorosos desatinos. Los altibajos del destino no siempre me permitieron aprovechar mi educación. Hubo tiempos difíciles en los que fue más importante llenar el estómago que presentarme a clases. Sin embargo, la necesidad de cantar y el deseo de lograrlo nunca decayó, se impuso, creció y se fortaleció.

La música es un regalo, un modo de vida, más que un oficio es un camino por medio del cual Dios me ha enseñado a conocerme, a enfrentarme a mí mismo, a disciplinarme, a crecer y a sentir gratitud por el pan que de este hermoso oficio llevo a mi familia.

Por todo ello me permito tomar prestada esta frase de Schober, del lied "An die Musik", compuesto por Schubert.

*"hast mich in eine bess're Welt entrück,
du Holde Kunst ich danke dir dafür".*

Alumno:

Arturo Rodríguez, Barítono

Asesor de tesis:

Lic. Alfredo Mendoza Mendoza

Descripción Genérica del recital

2 arias de oratorio: Händel y Bach

1 aria del barroco novohispano: Anónimo del S. XVIII

1 aria de la ópera clásica francesa: Lully

1 aria de la ópera romántica francesa: Gounod

1 aria de la ópera romántica italiana: Verdi

1 aria clásica de concierto: Mozart

2 *Lieder*: Schubert

1 *canzone*: Donizetti

2 *mélodies*: Hahn

1 canción mexicana: Ponce

1 canción mexicana del periodo contemporáneo: Galnares

TOTAL: 14 obras (7 arias y 7 canciones)

BIBLIOGRAFÍA

- La Santa Biblia*. México, D.F., Sociedades Bíblicas Unidas, 1996. 1157 págs.
- Roger Alier. *J.S. Bach*. Madrid, Daimon, 1985. 175 págs.
- Heinrici Picander. *J. S. Bach La Pasión según San Mateo*. Buenos Aires, Ricordi American, 1950. 229 págs.
- Xosé Aviñoa. *Georg F. Händel*. Madrid, Daimon, 1985. 121 pag
- Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Opera*. London, Lon-Rod, 1992. 1371 págs.
- Jesús Dini Marroquín. *Wolfgang A. Mozart*. Madrid, Daimond, 1985. 131 págs.
- AGUILAR. *Enciclopedia del Arte Lírico. "La Ópera"*. Madrid, 1977. 574 págs.
- Xavier Daufi. *Schubert*. Madrid, Daimon. 115 págs.
- Otto Mayer Serra. *Música y Músicos de Latinoamérica*. México, D.F., Atlante, S.A., 1947. 1134 págs.
- K. B. Sandved. *El Mundo de la Música. Guia Musical*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1962. 2699 págs.
- Robert Stevenson. *Christmas Music from Baroque México*. Berkeley, University CA Press, 1974. 194 págs.
- Bompiani. *Diccionario de Autores*. Barcelona, Hora S.A., 1992. 3050 págs.
- Louis Vuillemin. *Fauré y su obra*. Bilbao, Madrid, Unión Musical Española, MCMXXI.
- Andrew Porter. *Maestros de la Ópera Italiana, Verdi*. Vol. II, Col. New Grove, Barcelona, Muchnik Editores, 1988. 199 págs.
- George Martin. *Verdi*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1991. 470 págs.
- Henry Pruniers. *Les Musiciens Célèbres, Lully*. Paris, 1931. 121 págs.
- William Ashbrook. *Maestros de la Ópera Italiana: Donizetti*. Vol. III, Col. New Grove, Barcelona, Muchnik Editores, 1980. 198 págs.
- Gabriel Pareyón. *Diccionario de Música en México*. Guadalajara, Jalisco, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 1995. 606 págs.
- Xosé Aviñoa. *Faust*. Barcelona, DAIMON, 1985. 135págs.

- Juan Álvarez Coral. *Compositores Mexicanos*. México, EDAMEX, 1993. 373 págs.
- Lorraine Gorrel. *Reynaldo Hahn: Mirror of an Era*.
- Marcel Proust. *Lettres à Reynaldo Hahn*. París, 1956.
- Bernad Gavoty. *Reynaldo Hahn, "Le musicien de la Belle Epoque"*. París, 1976
- Aphonse Leduc. *Melodies de Reynaldo Hahn*. París, Chambre Syndicale des Éditeurs de Musique de France, 1997.
- Stanley Satie. *The Grove Concise Dictionary of Music*. London, Macmillan, 1996.
- Jean Victor Hocquard. *Mozart*. Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1970. 192 págs.
- Tarsicio Herrera Zapién. *El Triunfo sobre una estrella. Anecdotario de Manuel M. Ponce*. Instituto de Cultura de Aguascalientes, 1992. 139 págs.
- Kurt Pahlen. *Otello*. Argentina, Vergara, 1991. 289 págs.
- Kurt Pahlen. *Verdi*. Buenos Aires, Atlántida, S.A., Biblioteca Billiken, 1958. 118 págs.
- Norbert Dufourcq. *Breve Historia de la Música*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963. 240 págs.
- F. Clement. *De Donizetti a Verdi*. Argentina, Ed. CALOMINO, 1943. 190 págs.
- Adolfo Salazar. *La Música*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967. 326 págs.
- Ricardo Miranda. *Manuel M. Ponce*. México, Ríos y raíces, 1998. 187 págs.
- Eleanor Londero y Giovanna Ferragutti. *Collins Pocket Diccionario*. México, Grijalbo, 1987. 416 págs.
- F. Clement. *De Donizetti a Rubinstein*. Argentina, CALOMINO, 1944. 190 págs.
- Constant Lambert. *Música a la vista*. Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1966. 335 págs.
- M^a Eugenia Mendoza García. *La canción de cuna*. México, Tesis UNAM, 1982. 148 págs.
- Clifton Ware. *Adventures in singing*. New York, McGraw-Hill, 1995. 303 págs.
- Pablo Castellanos. *Manuel M. Ponce*. México, UNAM, 1982. 73 págs.