

# Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

## Notas al programa para obtener el título de Licenciado en Canto

Postulante: María de los Ángeles Rocha Rivera

Asesor: Prof. Ricardo Cinta Bravo

Mayo, 2005

m. 344595



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Agradecimientos

Agradezco infinitamente a Dios por todas las bendiciones que me ha dado a lo largo de mi vida, especialmente:

Por mis padres quienes me dieron la vida y siempre me brindaron su amor, su comprensión y sus consejos. Por mi papá que me enseñó a ser tenaz para alcanzar mis objetivos. Por mi mamá quien ha dado todo por su familia y que, gracias a su apoyo y consejo, le debo lo que soy. Gracias mami por confiar en mi.

Por mis hermanos que entre alegrías y sinsabores, me ayudaron a formar mi carácter.

Por el amor y ejemplo de vida recta que siempre me dieron mis abuelitos Roberto y Clementina a quienes quiero y admiro con todo mi ser.

Por poner en mi camino a Jorge Luis quien con su amor y amistad, me impulsó a enfrentar la vida sin temor.

Por todos los maestros que me dedicaron su tiempo y que con su paciencia, me introdujeron al maravilloso mundo de la música. Especialmente al maestro Jaso que siempre ha tenido fe en mi y que ha sabido transmitir a sus alumnos la confianza de que podemos cantar mejor cada día.

Por mis amigos que han estado cerca de mi y a quienes llevaré siempre en mi corazón con gran cariño.

Gracias Dios mío por permitirme caminar a tu lado.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e Impreso el contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Ma. de los Angeles Rocha Rivera  
FECHA: 30-Mayo-2005  
FIRMA: [Firma manuscrita]

María de los Ángeles Rocha Rivera

Mayo, 2005

## Índice de Contenidos

<b>Capítulo I “Cantata B.W.V No. 51” de Johann Sebastian Bach</b> .....	<b>4</b>
1.1 Contexto Histórico .....	4
1.2 Datos Biográficos de Johann Sebastian Bach .....	5
1.3 La Cantata .....	6
1.4 Análisis de la Cantata No.51 “Jauchzet Gott in allen Landen” .....	9
Aria.....	9
Recitativo.....	13
Aria.....	15
Choral.....	16
<b>Capítulo II “Exsultate Jubilate K.V. 165” de Wolfgang Amadeus Mozart</b> .....	<b>21</b>
2.1 Contexto Histórico .....	21
2.2 Datos Biográficos de Wolfgang Amadeus Mozart.....	23
2.3 El Motete .....	25
2.4 Análisis del Motete “Exsultate Jubilate” KV 165 .....	26
Allegro .....	26
Recitativo.....	30
Larghetto con espressione .....	31
<b>Capítulo III “Die Zauberflöte” de Wolfgang Amadeus Mozart.....</b>	<b>37</b>
3.1 La Ópera.....	37
3.2 Mozart y la Ópera .....	38
3.3 Die Zauberflöte .....	39
3.4 Análisis del Aria “Der hölle Rache” .....	43
<b>Capítulo IV “Ständchen” de Franz Schubert.....</b>	<b>47</b>
4.1 Contexto Histórico .....	47
4.2 Datos Biográficos de Franz Schubert .....	49
4.3 El Lied.....	50
4.4 Análisis del Lied: Ständchen S.26 No. 557 .....	52
<b>Capítulo V. “Il Barbiere di Siviglia” de Gioachino Rossini .....</b>	<b>56</b>
5.1 Contexto Histórico .....	56
5.2 Datos Biográficos de Gioachino Rossini.....	57
5.3 Il Barviere di Siviglia .....	59
5.4 Análisis de la Cavatina: “Una voce poco fa”.....	61
<b>Capítulo VI. “Romeo Et Juliet” de Charles Gounod .....</b>	<b>64</b>
6.1 Contexto Histórico .....	64
6.2 Datos Biográficos de Charles Gounod.....	65
6.3 Romeo et Juliet.....	66
6.4 Análisis del aria: Dieu! Quel frisson cout dans mes veines .....	67
<b>Capítulo VII: “Ildegonda” de Melesio Morales .....</b>	<b>74</b>
7.1 Contexto Histórico .....	74
7.2 Datos Biográficos de Melesio Morales.....	75
7.3 La Ópera en México .....	76
7.4 Ildegonda.....	79
7.5 Análisis del Recitativo y la Cavatina “Quai memorie al trafitto mio core”.....	80
<b>Anexo I (Programa de Mano).....</b>	<b>87</b>
<b>Anexo II (Traducciones) .....</b>	<b>91</b>
II.I Cantata No. 51 “Jauchzet Gott in allen Landen”. Compositor: Johann Sebastian Bach... 91	
II.II Motete “Exsultate, jubilate”. Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart..... 92	
II.III “Der hölle Rache” Aria de Die Zauberflöte. Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart .... 92	
II.IV “Ständchen”. Compositor: Franz Schubert .....	93
II.V “Una voce poco fà” Aria de Il Barbiere di Siviglia. Compositor: Gioachino Rossini..... 93	
II.VI “Dieu! Quel frison court dans me veines” Aria de Romeo et Juliet. Compositor: Charles Gounod..... 94	
II.VII “Quai memorie al trafitto mio core” Aria de Ildegonda. Compositor: Melesio Morales... 95	
<b>Bibliografía .....</b>	<b>96</b>

## **Capítulo I “Cantata B.W.V No. 51” de Johann Sebastian Bach**

### **1.1 Contexto Histórico**

Esta Cantata fue escrita en el periodo del arte Barroco. Dicho periodo se desarrolló en Europa aproximadamente a principio del siglo XVII y mediados del siglo XVIII.

A partir de 1570, la amenaza del protestantismo se desvaneció y la contrarreforma utilizó diferentes formas de arte para atraer a los fieles a las iglesias, entonces los papas y cardenales se convirtieron en los patrocinadores de un arte que debía expresar su fervor religioso. Así, las órdenes religiosas vieron aumentado su poder y la reafirmación de los dogmas de la Iglesia Católica se convirtieron en parte importante de la función del arte. Históricamente el arte de este periodo está influenciado directamente por la renovación del poder de la iglesia Católica.

La cuna del barroco en la música, tuvo lugar en Alemania, aunque es importante destacar que gran parte de los músicos alemanes tenían gran influencia italiana, pues durante la mayor parte del siglo XVII fue Roma el centro artístico de Europa, lo que guía a los compositores alemanes hacia una fusión Italo-Germánica. En la esfera de lo secular, el poder se concentró en las manos de los monarcas.

La música de este periodo consiste en la evolución de las formas creadas en la época del renacimiento y en el empleo de masas sonoras que se oponen unas a otras, dando especial énfasis en la expresión. Por ejemplo, la música instrumental y los principios del belcanto se vuelven el más puro lenguaje de expresión barroca. Además, la técnica del bajo continuo y su adaptación a los instrumentos de teclado es un fenómeno puramente barroco, por tanto, el órgano es considerado el instrumento barroco por excelencia.

Alemania fue la cuna del barroco en Europa, y es en este país donde los príncipes contendían entre sí sobre quién reuniría, para su diversión y regalo, la mejor orquesta en la capilla y los más eminentes virtuosos.

## 1.2 Datos Biográficos de Johann Sebastian Bach



Johann Sebastián Bach  
(1685-1750)

Johann Sebastián Bach nació en Eisenach, Turingia (Alemania) el 21 de marzo de 1685 perteneciendo a la gran dinastía de los Bach, quienes nos llenaron de armonías durante dos siglos. En sus primeros años de formación musical, Bach estuvo dirigido por su padre quien le enseñó a tocar el violín, instrumento con el que pronto sobresaldría. Además su tío le enseñó a tocar y amar el órgano, con lo que conoció y apreció la música de Frescobaldi, Froberger y Pachelbel.

Al morir su padre, el hermano mayor, Johann Christoph, se hace cargo de la familia y continúa la educación musical de Johann Sebastian, convirtiéndose en su verdadero maestro de órgano.

Aunque no tuvo una educación artística sistemática, Bach buscó la forma de aprender las reglas musicales por su cuenta, escuchando, copiando, transcribiendo e imitando la música de otros compositores a fin de asimilar las técnicas respectivas, pero sobre todo experimentando.

En 1702 se coloca como violinista de la orquesta del Duque de Weimar. En 1707 obtiene el puesto de organista en Arnstadt y se casa con su prima María Bárbara. La pareja tuvo siete hijos, pero sólo cuatro sobrevivieron. En 1714 el Duque de Weimar lo nombró Konzertmeister (Maestro de Concierto), por lo que Bach ejecutaba cada mes una composición nueva y dirigía los ensayos de los músicos de capilla. Bach es el máximo intérprete musical del luteranismo aunque siempre fue muy devoto a la religión católica.

El 5 de Agosto de 1717 Bach fue nombrado Kapellmeister (Maestro de Capilla) del Príncipe Leopold y se trasladó a Köthen. Posteriormente ocupó el puesto de cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Es importante señalar que Bach era invitado frecuentemente a inaugurar los órganos de nobles, Príncipes y Reyes.

En 1720 muere su primera esposa y, al año siguiente, Bach se casa con Anna Magdalena Wülcken, quién le dio trece hijos de los cuales le sobrevivieron diez.

Bach había nacido en la Alemania de la posguerra, de aquella lucha de treinta años en donde las tierras lituanas sufrieron un retroceso del que se recobraron después de dos siglos. Sin embargo, Bach y los músicos de su época crearon un mundo de belleza que ningún país ha sobrepasado jamás, ni aún en el apogeo de su gloria. Aun así, Bach fue considerado sólo como un buen organista en su época, pues para los músicos de aquel tiempo, su música representaba al hombre del pasado, aquel del género de pelucas anticuadas. Su música pertenecía a un pasado en el que la mayor parte de la gente había vuelto la espalda deliberadamente porque sólo servía para recordarles siglos de infortunio, y aunque sabían que se hallaban en presencia de un músico de talento brillante, no querían nada con él. Hoy sabemos que Bach es el punto culminante de una evolución musical que conduce a tiempos modernos, su influencia genial y luminosa rebasa épocas, fronteras, razas y creencias.

La iglesia fue el centro de la vida de Bach tanto en lo económico, social y espiritual. Los temas religiosos estimulaban su imaginación, pues de ellos extraía sus conceptos más ambiciosos y sublimes. Ya sea que escribiera un coral sencillo y popular (forma que en su momento sirvió de música para misas), o en un inmenso cuadro para la muerte de Cristo, con ello interpretaba lo infinito.

Bach refleja un mundo de congojas y aspiraciones, pues en sus cantos se elevan las voces de evangelistas, del Redentor y de la humanidad. Esto se debe a que Bach obtenía el texto de sus obras con la guía de libros sagrados. Entre las características y cualidades de la música de Bach se observan en la tenacidad, profundidad, claridad, sentimiento religioso, fuerza moral, austeridad, así como el espíritu patriarcal e idealista de su época.

Bach falleció el 30 de Julio de 1750 a la edad de 75 años, víctima de una fiebre inflamatoria, tan sólo 10 días después de haber recobrado la vista.

### **1.3 La Cantata**

Se le nombra "cantata" a aquella composición vocal con acompañamiento instrumental cuya letra suele ser tomada de textos bíblicos y, en pocos casos, de textos profanos. La cantata fue el elemento principal del culto luterano y su

fin era transmitir los mensajes de la Biblia y variaba según las ciudades, los idiomas o las festividades propias de la ocasión. Es por ello que su interpretación era indispensable cada domingo entre el evangelio y el sermón. En la actualidad se considera como una especie de concierto de iglesia, aunque también existen cantatas profanas.

La cantata tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio. El tipo más antiguo de cantata, conocido como cantata de cámara, fue compuesta para voz solista sobre texto profano y contenía varias secciones en formas vocales contrapuestas, como son los recitativos y las arias<sup>1</sup>. Entre los compositores italianos que escribieron estas obras se incluyen a Guilio Caccini, Claudio Monteverdi y Jacobo Peri. Hacia finales del siglo XVII, la cantata de cámara se convirtió en una composición para dos o tres voces. Por otro lado, la cantata de Chiesa (cantata de iglesia), compuesta especialmente para las iglesias, tenía como máximos exponentes a Giacomo Carissimi, verdadero creador del oratorio, y a Alessandro Escarlatti en Italia. En Alemania, durante este mismo periodo, la cantata de Buxtehude, y por supuesto de Bach, entre otros compositores, evolucionó hacia una forma mucho más elaborada en su producción vocal. Dentro de las obras profanas más importantes de Bach, está la célebre cantata del café.

Desde tiempos de Bach, la cantata ha sido generalmente una composición coral con acompañamiento instrumental, que tenía coros, solos, arias, recitativos e interludios instrumentales. Cuando en la cantata se utiliza un texto sagrado, se asemeja a un oratorio, o bien, se asemeja a una ópera cuando el texto es profano. En su forma sacra, difiere de un oratorio por ser considerablemente más corta y menos elaborada tanto en las líneas vocales como en el acompañamiento. En su forma profana difiere de la ópera por tener un argumento más concreto, menos número de personajes y la gran mayoría suelen ser cantadas sin escenario ni vestuario.

En el barroco primitivo, la cantata está caracterizada por el aumento en el número de voces y por la instauración del policoralismo procedente de Italia.

---

<sup>1</sup> Aria proviene del idioma italiano y significa atmósfera, aparición. Es una composición para ser cantada por una voz solista con acompañamiento orquestal. Es parte integrante de las óperas y obras sacras, o bien, puede ser una pieza independiente (aria contrastante). Originalmente adoptó la forma de canción estrófica, para transformarse en una pieza de canto refinada y, en algunos casos, muy virtuosa.

Dichos estilos dan origen al principio del eco y llevan a un dinamismo que incita a la oposición sucesiva del *forte* y el *piano*; fenómeno típicamente barroco.

Las Cantatas de Bach, cuya extensión varía entre seis y siete piezas, suelen estar escritas para uno o hasta cuatro voces solistas, coro, e instrumentos. Suele ser de carácter variado, incluyendo recitativos airoso, arias, coros concertados y, casi siempre terminada, por un coral a cuatro voces.

La forma musical de sus cantatas suele ser polifónica y muchas veces fugada. El recitativo<sup>2</sup> lo usa para transmitirnos las reflexiones del libretista sobre el texto sagrado. Va del recitativo rápido y conciso al airoso expresivo. El aria "da capo" se repite exactamente igual que la primera vez y la mayoría de las veces tiene invenciones decorativas muy ricas para el lucimiento vocal. La orquesta puede desempeñar la función de simple sostén, o bien; de ambiente, color y dinamismo dramático. Sus recitativos, las arias de solistas, los coros suntuosamente ornamentales y descriptivos; nos ofrecen en conjunto, un equilibrio arquitectónico admirable. Bach presenta las fugas con igual libertad y equilibrio, lleva magistralmente las formas antiguas a su punto de perfección y define las normas de un arte nuevo. Por su parte, los textos a los que Bach puso música son a menudo de calidad mediocre (Neumestier, Franck, Picander, etcétera), pero la magnífica intervención sonora da un esplendor al evangelio del día.

Bach compuso con gran maestría un buen número de cantatas sagradas en Weimar, de las cuales subsisten más de veinte que él mismo reformó. En las obras compuestas hasta entonces, el acento íntimo es de optimismo, derivado de un ambiente lujoso y alegre. La evolución de las cantatas sagradas parece satisfacer las necesidades de la época, adoptando normas nuevas impuestas por las tendencias del teatro. Más tarde, cuando Bach vivía en Leipzig, su producción musical se hizo más intensa, al punto en que debía entregar unas

---

<sup>2</sup> Es la declamación musical de la palabra. Comenzó bajo la forma del recitativo hacia 1600 con la introducción de la monodia con acompañamiento instrumental y continuó su existencia en la ópera. Existe el *recitativo seco*, el cual es acompañado sólo por el bajo continuo (acordes) y el *recitativo acompañado*, que se acompaña con orquesta y es utilizado en momentos dramáticos importantes. Mozart consideraba que en la ópera, debía utilizarse la palabra hablada a través recitativos, de esa manera y sólo de vez en cuando, se debía usar el recitativo cuando las palabras se dejan formular bien con música. La intensa participación de Mozart en este proceso, pone en manifiesto la historia de su obra.

sesenta cantatas cada año por espacio de treinta años. Esta situación con frecuencia lo incitó a entresacar trozos de una para ponerlos en otras. No obstante, aquellas plegarias plasmadas en las cantatas, se consideraban como la Biblia de los reformadores y resonaban plenas de emoción religiosa, proporcionando una fe ardiente entre los fieles.

Las cantatas de Bach se pueden distinguir con relación al coral. Por ejemplo, hay algunas cuyo libreto repite un himno íntegro o parafraseado, y el tema melódico hace recordar una melodía muy conocida en la comunidad de fieles. En cambio hay otras cantatas que se podrían llamar "libres", en las cuales no se utilizaba el texto ni la melodía tradicional. En ellas, las formas del recitativo y del aria, adoptan mayor severidad y, por su carácter moderno, dieron lugar a que los fieles y el público las calificaran de teatrales.

Desde el punto de vista instrumental, Bach utiliza el órgano en muchas cantatas y lo introduce de forma obligada como concertante. Asimismo, amplía la orquesta y hace uso variado de sus timbres, campanas, y oboes. Las cantatas de Bach figuran entre las más bellas e instructivas, pero también de las más difíciles de comprender.

Surgida un siglo antes que Bach, la cantata decayó y quedó en desuso tras este compositor, razón por la cual, sus cantatas se olvidaron rápidamente. Federico Doles, discípulo y sucesor de él, juzgaba las cantatas y misas de Bach inadecuadas para la iglesia.

De las trescientas cantatas que escribió Bach, sólo se conservan ciento noventa. Las cantatas de Bach abarcan una extraordinaria gama de emociones que van de lo espiritual a lo trágico y de lo pastoral a lo dramático. La cantata No. 51 "*Jauchzet Gott in allen Landen*" fue compuesta entre los años de 1714 y 1720.

#### **1.4 Análisis de la Cantata No.51 "*Jauchzet Gott in allen Landen*"**

##### **Aria**

El aria tiene una forma de Concerto Grosso, es decir, una alteración entre los solos y el tutti de la orquesta. Comienza con una introducción de nueve

compases con dos cadencias a Do mayor, presentando los temas que utilizará en la cantata:

La primera cadencia, que se encuentra a la mitad del compás No.5, es débil por no ser resolutive y estar en tiempo débil del compás. La segunda cadencia, que se encuentra en el compás No.9, es resolutive en tiempo fuerte y reforzada por la orquesta en el bajo en estos primeros nueve compases en su forma de tutti orquestal:

9

Jauch - zet, jauch - zet Gott in al - len Lan - den, jauch -  
 Praise - ye, praise - Je - ho - vah all ye peo - ple, praise  
 Gloi - re, gloi - re à Dieu par - tout sur ter - re, gloi -

La cantata comienza con seis compases en Do mayor y una escala ascendente adornada hasta llegar a la nota Sol, exaltando la primer plegaria "Alabado" con cadencia a Do mayor. La música era dirigida exclusivamente a Dios y de forma ascendente como era menester en su forma tradicional.

En el compás No.10 se presenta el tema "A", que es el primer solo tomado de los primeros cinco compases de la introducción del tutti orquestal, con cadencia a Sol mayor seguido del tema "B" del tutti orquestal de 4 compases en Sol mayor:



Musical score for measures 10-14. The score is written for piano (piano) and includes a 'tutti' marking. It shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), indicating Sol mayor. The time signature is common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Después, en el compás No.19 se retoma el tema principal del compás No.10 del solo y hace un desarrollo de fioritura hasta el compás No.21 sobre la segunda parte del tutti orquestal con el texto "Alabado" y utiliza una cadencia en Sol mayor. Luego retoma el motivo principal del tema para la segunda parte del desarrollo con el texto "en todas las tierras", culminando con una cadencia en Do mayor:



Musical score for measures 19-21. The score is written for violin and viola (Viol. Va.). It shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), indicating Sol mayor. The time signature is common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

El compás No.25 cae en la región de la subdominante, zona de mayor tensión muy común en el barroco, con texto "en todas las tierras". En el compás No.28 llega con una escala a la nota más aguda de la cantata, Do índice siete, con el texto "alabado", reiterando así la elevación de la plegaria y culminando con una cadencia en Do mayor:



Musical score for measures 24-28. The score is written for violin and viola (Viol. Va.). It shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), indicating Sol mayor. The time signature is common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

En el compás No.31 entra el tutti orquestal retomando el tema principal y desarrollándolo en la región de Do mayor hasta el calderón en el compás No.39:

Musical score for measures 30-39. The score is written for piano and features a treble and bass clef. Measure 30 is marked with the number '30'. The music begins with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'tutti'. The dynamic is marked 'forte'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent melodic line in the treble and a supporting bass line. The piece concludes with a fermata over the final measure.

En el compás No.39 llega por primera vez a la región de La menor, con la segunda parte del texto "*criaturas que en el cielo y en la tierra existen, deben exaltar su gloria*" y con un desarrollo del tema principal de la orquesta, principalmente en el compás No.42 con una cadencia en La menor. A partir de este momento, comienza un desarrollo inflexivo en La menor. En el compás No.47 se retoma el tema secundario del tutti orquestal a manera de puente de unión:

Musical score for measures 46-50. The score is written for piano and features a treble and bass clef. Measure 46 is marked with the number '46'. The music begins with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked 'tutti'. The dynamic is marked 'forte'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent melodic line in the treble and a supporting bass line. The piece concludes with a fermata over the final measure.

En el compás No.50 se desarrolla una secuencia de inflexiones en La menor y Mi menor, desarrollando el segundo tema del tutti orquestal presentándolo casi como un tema "C" con el texto "*y nosotros queremos igualmente ahora, ofrecer un sacrificio a nuestro Dios, como la que él nos ofreció a nosotros en la cruz y en la miseria*", retomando todos los temas del tutti orquestal:

Musical score for measures 49-50. The score is written for piano and features a treble and bass clef. Measure 49 is marked with the number '49'. The music begins with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked 'tutti'. The dynamic is marked 'piano'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent melodic line in the treble and a supporting bass line. The piece concludes with a fermata over the final measure.

En el compás No.62 retoma el tema principal y la plegaria con el texto “Alabado sea Dios en todas las tierras” y se llega a Do mayor con su forma cadencial y utiliza los temas principales para retomar la parte de la repetición de la cantata:

61  
61

le - zeit hat bei - ge - stan - den. Jauch - zet  
er been our rock and for - tress; praise Je.

66  
66

Jauch

Se podría considerar la parte áurea que se encuentra en la reexposición al compás No.10 a manera de ciclo perfecto y culmina en el compás No.39, región de la subdominante, en una semicadencia imperfecta al sexto grado en La menor (cadencia rota).

### Recitativo

El tema entra en anacrusa en La menor con el texto “oremos en el templo, que acoge a Dios”, con una progresión armónica en forma de acompañamiento coral y con una cadencia a Sol mayor:

1

Wir be - ten zu dem Tempel an, da Got - tes Eh - re woh - net,  
We worship in the Ho - ly Temple wherein God's glory dwelleth,

En el compás No.4 se presenta una cadencia al séptimo grado a Sol mayor con el texto "que su fidelidad, diariamente renovada nos bendiga, ensalcemos lo que hizo por nosotros":

da des sen Treu, so täg lich neu, mit lau ter Se gen lob net.  
 and pray to Him who ev ry morning rich blessings show ers up on us.  
 car ta bon té, toujours nou velle, ré pand sur nous ta grâ ce.

En el andante, la anacrusa del compás No.8 presenta el nuevo tema con el texto "si nuestras voces no saben alabar sus milagros" utilizando un cadencia en La menor en el compás No.14:

Y continúa con una progresión hacia La menor en el compás No.14 con el texto "que al menos nuestro humilde canto llegue a Él":

kann ein schlechtes Lob ihm — den noch wohl ge fal len.  
 can not do a bad thing to Him — den yet well re ceive.  
 peut être un peu de mal à Dieu.  
 At though our voice may be a little bad to God.

En el compás No.16 retoma el tema del andante, desarrollándolo hasta el compás No.21 utilizando una cadencia a La menor con el texto "si nuestras voces no saben alabar sus milagros":

— len, so kann ein — schlechtes  
 ness, He will ac — cept the

Y concluye el desarrollo del primer tema con el texto "que al menos nuestro humilde canto llegue a él" con la forma cadencial a La menor.

### Aria

Comienza con una introducción y una cadencia en La menor en forma de anacrusa, incluyendo el texto "Omnipotente, Omnipotente derrama tus favores sobre nosotros cada día" con cadencia a la dominante:

3

Höch - - - ster, Höch - ster, mu - che dei - ne  
Fu - - - ther, Pa - - - ther, may Thy lov - ing

Posteriormente, retoma el texto con una cadencia en La menor y llega a una zona de tensión, muy característica en el barroco, haciendo inflexión a la subdominante con progresión armónica usando el texto "sobre nosotros cada día", hasta el desarrollo de la segunda parte del tema con el texto "Omnipotente, Omnipotente derrama tus favores sobre nosotros cada día" en forma cadencial en La menor:

5

Gü - te fer - ner al - le Mor - gen neu, al - - - - le Mor -  
mer - cies fall on us as morn - ing dew, as - - - - morn -

En la anacrusa del compás No.18 desarrolla el tema principal y el texto "que tu paternal afecto sirva de guía a nuestras almas en el camino recto y merezcamos llamarnos hijos tuyos", con una serie de fiorituras con modulación y cadencia a Sol mayor:

18

so soll - für - die Va - ter - treu auch ein dank - ba - res - Ge -  
for Thy - grace so free - ly - givn we our grate - ful thanks would  
puis - sions nous pourrions de

En la anacrusa del compás No.26 con el texto "que tu paternal afecto sirva de guía a nuestras almas en el camino recto, y merezcamos llamarnos hijos tuyos" desarrolla una progresión armónica con el desarrollo de la segunda parte del tema:



Hasta la anacrusa del compás No.31, en donde llega a la zona de mayor tensión por las progresiones armónicas en la región del sustituto de la subdominante, el segundo grado. Concluye con cadencia en Do mayor y la forma cadencial retoma la reexposición con el inicio al tema principal. Utiliza el texto "Omnipotente, Omnipotente":



### Choral

El coral esta realizado con una introducción en forma de fuga, el tema principal comienza desde la anacrusa y termina en el compás No.7 con cadencia en Sol mayor. Repite el tema desde el compás No.4 hasta el compás No.11 con cadencia a Do mayor:



El tema comienza en anacrusa en el compás No.11 con el texto "Alabad con todos los honores", desarrollando un Stretto con la cabeza del tema y utiliza el texto "a Dios padre, hijo y espíritu santo" hasta el compás No.21:

10  
10

Sei Lob und  
All hon - our,  
Lou - ange, hon -

piano

Luego vuelve a presentar el tema en el compás No.22 hasta el compás No.29 con cadencia a Do mayor:

22  
22

Posteriormente desarrolla, con la cabeza del tema, un gran episodio hasta el compás No.64. En la anacrusa del compás No.33 presenta el texto "que en nosotros florezca, todo aquello que nos ha sido prometido" en forma de episodio:

32  
32

Der woll' in  
to God the  
Qu'en nous tou -

(piano)

Con un desarrollo hasta la anacrusa del compás No.54 con el texto "encomendémonos a Él, abandonémonos en sus manos" con cadencia a Sol mayor en el compás No.63.

A partir de la anacrusa del compás No.64, comienza el tema de la fuga hasta el compás No.71 con cadencia a Sol mayor desarrollando un Stretto con la cabeza del tema:

Y en la anacrusa del compás No.71 (piano) con el texto "confiemos en su corazón, que todos nuestros sentidos":

En la región tonal de la subdominante, zona de gran tensión, hasta el compás No.75:

En el compás No.85 con el texto "le permanezcan fieles" con un Stretto en el acompañamiento hasta el compás No.88:

84  
84

ihm fe - stig -  
on on His  
A Dieu res -

A partir del compás No.90 comienza un desarrollo armónico y a partir del compás 93 comienza el texto "digamos en esta hora amén, nuestras almas confían plenamente en alcanzar su gracia":

93

drauf sin - gen wir zur  
When earth - ly trials are

Sigue un desarrollo de la cabeza del tema hasta la cadencia a Do mayor, en el compás No.108. A partir de la anacrusa del compás No.111, hace una reexposición del tema del coral con cadencia a Do mayor:

99

A partir del compás No.118, comienza la parte "B" del coral con forma de Concerto Grosso y se presenta un cambio de compás a 2/4 y la presentación del nuevo material. Aparecen intervenciones de la parte solista y el tutti de la orquesta con el texto "Aleluya, aleluya, aleluya" haciendo una forma cadencial a Do mayor:

118

Al-le-lu-ja, ul-le-lu-ja, al-le-lu-ja, ul-le-lu-ja, hu! - le-lu-ja, ul-le-lu-ja, hu!

tutti

En el compás No.134 comienza un desarrollo temático en la región de la dominante, y a partir del compás No.140 se presentan inflexiones al sexto grado hasta el compás No.152 con cadencia a Do mayor:

134

Viol. I, II

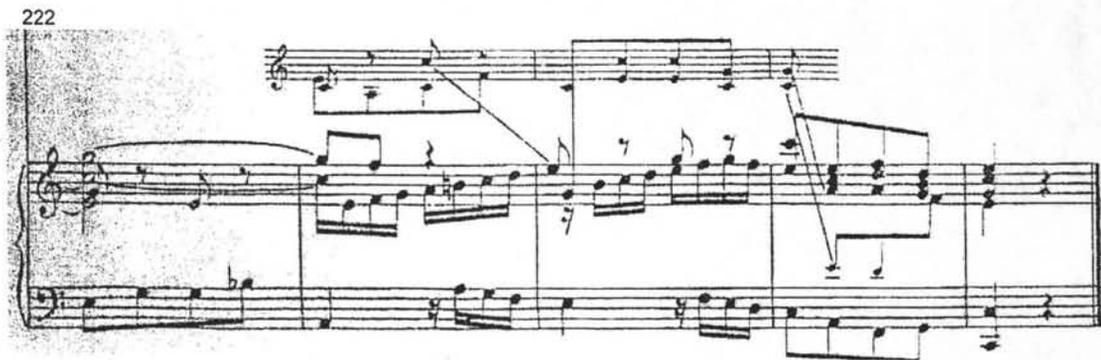
A partir del compás No.153 llega a la región de la subdominante, zona de mayor tensión, hasta el compás No.170 que regresa a Do mayor.

En el compás No.180 se desarrolla una progresión armónica y en el compás No.191 se desarrolla el tema en Stretto:

180



Alternando la progresión armónica con el material hasta el compás No.205 cuando regresa a Do mayor en su forma cadencial hasta el final:



## **Capítulo II “Exsultate Jubilate K.V. 165” de Wolfgang Amadeus Mozart**

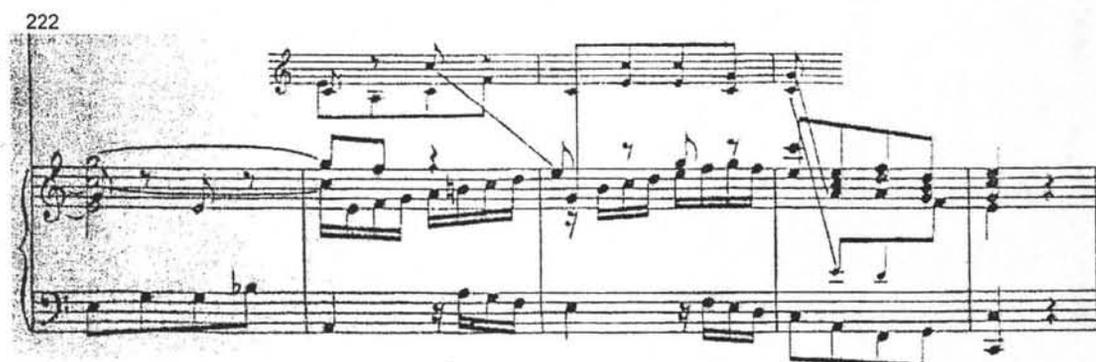
### **2.1 Contexto Histórico**

Mozart vivió componiendo bajo la influencia de la elegancia y perfección anhelada y buscada por los artistas del periodo Clásico. En dicho periodo, las riendas del patronato artístico estaban bajo el dominio de la nobleza, encabezada por María Teresa emperatriz de Austria y Federico el Grande, Rey de Prusia. El periodo del arte Clásico comprende aproximadamente la mitad del siglo XVIII, hasta la primera década del siglo XIX.

A partir de 1760, la cultura europea cansada de la ostentación usada en el arte del Barroco, estaba deseosa de un arte con menos adornos y más



Alternando la progresión armónica con el material hasta el compás No.205 cuando regresa a Do mayor en su forma cadencial hasta el final:



## **Capítulo II “Exsultate Jubilate K.V. 165” de Wolfgang Amadeus Mozart**

### **2.1 Contexto Histórico**

Mozart vivió componiendo bajo la influencia de la elegancia y perfección anhelada y buscada por los artistas del periodo Clásico. En dicho periodo, las riendas del patronato artístico estaban bajo el dominio de la nobleza, encabezada por María Teresa emperatriz de Austria y Federico el Grande, Rey de Prusia. El periodo del arte Clásico comprende aproximadamente la mitad del siglo XVIII, hasta la primera década del siglo XIX.

A partir de 1760, la cultura europea cansada de la ostentación usada en el arte del Barroco, estaba deseosa de un arte con menos adornos y más

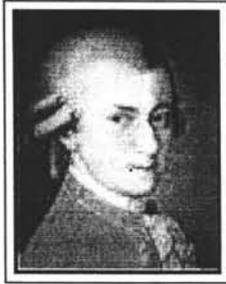
claridad. El arqueólogo Johann J. Winkelman, hizo descubrimientos arqueológicos del arte greco-romano antiguo, mismos que fueron puestos a la luz pública. Con este suceso, los artistas quedaron impresionados por la elegancia y perfección de la forma de aquel arte, pues exponía sin defectos una gran idea en cualquier manifestación. Los músicos del periodo clásico buscaron acercarse a los estilos de aquella época, sujetándose a normas muy estrictas, retomando los conceptos de elegancia y perfección que se utilizaron en la antigüedad grecorromana. El término Clásico podría haber significado "principal, notable o insuperable". Johann J. Winckelman solía decir: "La mano del artista debe estar impregnada de intelecto".

Como marco cultural, encontramos que a mitad del siglo XVIII, la filosofía está en su gran época Humanista seguida del Racionalismo, cuyas ideas fueron iniciadas por las teorías sociales de John Locke y que dieron origen al movimiento conocido como Ilustración. En la poesía aparecía Goethe y su Fausto; en la política figuraban personalidades como Candillac, Voltaire y Federico II. Es este contorno de ideas fue donde se desarrolló el clasicismo.

Geográficamente, Viena ejerce una extraordinaria atracción sobre los músicos europeos debido a la historia de la dinastía de los Habsburgo. Desde el siglo XVII, estos emperadores cultos y melómanos empezaron a llevar a su corte óperas de compositores e intérpretes italianos. La música compuesta por compositores cortesanos, era amable, fresca, natural y humana; aunque sumamente equilibrada y refinada, tal como gustaba a la nobleza. No se debe olvidar que los artistas de esta época se esmeraban en la exactitud de la forma, además de la precisión y claridad de la escritura, donde la melodía ocupa el primer lugar.

El periodo Clásico Vienés en la música se caracteriza por ser extremadamente ágil, predominando la sobriedad, la pureza y un estilo sumamente cuidado.

## 2.2 Datos Biográficos de Wolfgang Amadeus Mozart



Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de Enero de 1756. Fue un niño prodigio pues para él no existían dificultades. A los 3 años ya conocía las primeras nociones musicales enseñadas por su hermana Anna, a los cuatro años compuso algunos minués, a los cinco años escribió un concierto, a los seis años tocaba y componía para el clavecín. Es a esta misma edad, cuando Mozart realizó una gira acompañado de su familia tocando en München para el Alcalde de Baviera, en el en el palacio de Schönbrunn (Viena) tocó un concierto de Georg Christoph Wagenseil y ejecutó sus variaciones frente a la emperatriz María Teresa. Los tres años siguientes el niño pasó el tiempo viajando y ejecutando en Frankfurt, París, el Palacio de Versalles y otros escenarios importantes de la época.

A los siete años completó una sonata perfecta, a los ocho años una sinfonía y también actuó como organista en Versalles y en la orquesta de Jorge III en Londres. En 1766 regresaron a Salzburgo y escribió su primer oratorio: "El evangelio según San Marcos".

En 1767 escribe, por encargo del emperador su primera ópera titulada "La Fintta Semplice", seguida de "Bastien und Abstiene". En 1770 volvió a Italia para asistir a los ensayos de la ópera "Mitridate Ré di Ponto" que fue estrenada en la Navidad de ese año y alcanzó tanto éxito, que fue representada veinte veces seguidas. En 1774 compone "La Fintta Giardiniera". Para 1778 se establece de nuevo en Salzburgo y acepta el puesto, miserablemente pagado, de compositor organista en la corte del arzobispo. El 29 de Enero de 1781 se estrena en München su ópera seria "Idomeneo" y poco después la ópera "Die Entführung aus dem Serail" representada el 16 de Julio de 1782. En ese mismo año también compuso tres conciertos para piano (Fa mayor, La mayor, y Do mayor), la sinfonía "Haffner" en Re mayor y las fantasías para piano en Do menor y Re menor. En 1785 estrena la ópera "Le Mariage de Figaro" de Beaumanchais. Ese mismo año completó una sinfonía, una sonata para piano, dos quintetos para cuerdas y un concierto para piano. El 29 de Octubre de 1787 se estrena con gran éxito en Praga la ópera "Don Giovanni".

Después de este estreno, Mozart pudo haberse quedado en Praga pues la gente estaba fascinada con él y le pedían que escribiera otra ópera, sin embargo, decide regresar a Viena nuevamente pensando que, con la muerte de Gluck, le sería dado el puesto de músico de cámara y compositor de la corte. Finalmente esto sí sucedió, pero el salario de 2000 florines le fue reducido a sólo 800 y su vida continuó con deudas y miserias. En el momento más sombrío de su vida y con más deudas, su hermano masón Emmanuel Schikaneder, lo convence de escribir una ópera para el pueblo vienés titulada "Die Zauberflöte", que fue estrenada el 30 de Septiembre de 1791 y cuyo éxito le valió 100 representaciones. Al mismo tiempo, le fue encargada una misa de Requiem, misma que continuó después del éxito obtenido con "Die Zauberflöte", no obstante, cuando sintió que el tiempo no le sería suficiente, le encargó a su discípulo Süssmayr la conclusión de la obra. Mozart murió el 4 de Diciembre de 1791 pasando de las doce de la noche.

Musicalmente, Mozart experimentó y asimiló la influencia francesa, italiana y alemana (Mannheim) de forma tan perfecta que no se advierten rastros de imitación, es por ello que su música adquiere una originalidad única y personal. Además, reúne toda una gama posibilidades que el arte alemán había acumulado en el transcurso de los siglos, pues logró fusionar el estilo moderno de su época y el melodismo monódico con la polifonía contrapuntística, que ya era considerada obsoleta. Es importante mencionar que Mozart fue uno de los pocos compositores en aprovechar la herencia musical de Johann Sebastian Bach, logrando que su música fuera más avanzada en cuanto a sensibilidad. Esto le permitió expresarse con entera libertad y profunda emoción, escapando así a los límites del estilo galante que usaban sus contemporáneos. Su música sacra expresa un recogimiento de emoción y poesía lleno de esplendor y belleza, que dio pie a la evolución dinámica del espíritu de la música alemana. Su producción religiosa abarca cerca de 20 misas, 15 partes de misa incluyendo el Kyrie de Munich y varios motetes. Algunos autores señalan que de 1770 a 1772 compuso 2 motetes en Milán, entre ellos, el "Exsultate Jubilate". También compuso 11 cantos litúrgicos, incluyendo 2 Vesperare (KV 321 y KV 339); 4 letanías; 8 himnos religiosos, incluyendo cantatas, Lieder y las arias KV 317b/146; así como 17 sonatas litúrgicas.

### 2.3 El Motete

El motete, característico de la música antigua, comenzó en el siglo XIII y fue pensado para el uso de la iglesia, razón por la que se utilizaban textos sagrados. El motete de esta época es una composición coral contrapuntística y sin acompañamiento que equivale, en lo litúrgico, al madrigal. Los textos de los primeros motetes estaban escritos en francés, de aquí su nombre, ya que *Mot* viene del francés que significa "Palabra". Más adelante el motete fue escrito en latín y, gracias a la influencia luterana, en otros idiomas como francés, inglés, etcétera.

La estructura de los primeros motetes tenía secciones cortas donde intervenía el organum (polifonía), la voz cantaba la melodía y ésta era imitada a un intervalo entre quinta superior y cuarta inferior; cada una con un texto diferente (se le unían dos o tres melodías simultáneas) y con patrones rítmicos repetidos (modos rítmicos).

En los motetes del siglo XV, las melodías son gregorianas y se sigue usando el organum, pero predomina el *cantus firmus* o *discantus*, que era una melodía sencilla en su forma original e imitada en movimientos contrarios por otra voz superior de más aguda entonación llamada *superius*. En algunas ocasiones, en vez de seguir al *cantus firmus*, la voz *superius* rellenaba las distancias o tiempos transcurridos entre un sonido y otro con sonidos de más corta duración, con el fin de darle duración fundamento. Las voces comparten el mismo texto predominantemente en Latín, pero las sílabas y las palabras ya no son cantadas siempre simultáneamente por las voces del coro.

El uso del *cantus firmus* decae en el siglo XVI y es en este siglo cuando los compositores venecianos escribieron motetes para coros múltiples. Es en este siglo cuando aparecen los textos en honor a la Virgen María y las composiciones exigían un alto grado de habilidad y virtuosismo tanto del coro, como de sus solistas.

En los siglos XVII y XVIII el estilo musical varió. El motete se convirtió en una canción con acompañamiento instrumental (sin o con coro) y un solista. En Alemania, los motetes fueron basados en textos luteranos y es común el acompañamiento instrumental (uso de orquesta). Esta forma alcanzó un grado elevado de desarrollo con Bach y Palestrina, quien escribió más de doscientos cincuenta motetes.

Mozart escribió el motete "Exsultate, Jubilate" KV 165 en Milán para el eunuco Rauzzini, quien lo cantó el 17 de Enero de 1773. La pieza cantable para soprano y orquesta es muy rica en coloratura y pertenece más al tipo de la cantata italiana para solista. En la actualidad se interpreta por una voz de soprano en vez de la del contra-tenor y acompañada de orquesta.

A mediados del siglo XVIII, el motete se convirtió en una forma menos prominente, aunque continuó siendo escrita por diferentes compositores de diversas épocas como Mozart en el siglo XVIII, Brahms en el siglo XIX, Hugo Distler y Francis Poulenc en el siglo XX.

#### 2.4 Análisis del Motete "Exsultate Jubilate" KV 165

##### **Allegro**

Comienza con una introducción donde presenta los materiales que utilizará en todo el allegro y expone el tema principal parte "A" hasta el compás No.10 con cadencia a Do mayor:

The image shows the first ten measures of the piano introduction for Mozart's 'Exsultate, Jubilate' KV 165. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'PIANO' and 'f'. The music is in C major and 3/8 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A first ending bracket is shown above the right hand in measures 7-10.

Del compás No.11 al No.14 presenta la parte "B" con cadencia a Do:

The image shows measures 11 through 14 of the piano introduction. The tempo remains 'Allegro'. The dynamics are 'mf' and 'P'. The music continues in C major and 3/8 time. The right hand has a more complex melodic line with slurs and grace notes, while the left hand continues with eighth-note accompaniment. A first ending bracket is shown above the right hand in measures 13-14.

La parte "C" se presenta del compás No.15 al No.17 con cadencia a tónica y la parte "D" se presenta en forma de coda del compás No.18 al compás No.20:

Musical score for measures 13-20. Measure 13 is marked with a '3' and a fermata. Measures 15-17 are marked 'mf p'. Measures 18-20 are marked 'f'.

Comienza el solo con el tema "A" en el compás No.21 y una variante con dos cadencias, la primera imperfecta en el compás No.31 y la segunda perfecta a Fa en el compás No.33 con el texto "Alégrense, celebren, oh, ustedes almas dichosas, alégrense, celebren":

Musical score for measures 21-32. The vocal line includes the lyrics "Ex - sul - ta - te, ju - bi -". The piano accompaniment is marked 'p'.

En el compás No.33 emplea el material "D" con una variante con semicadencia a Sol en el compás No.47:

Musical score for measures 33-47. The vocal line includes the lyrics "la - te, dul - ci - a". The piano accompaniment is marked 'p'.

En el compás No.44 la parte solista emplea una variación de la cabeza del tema con el texto "cantando dulces himnos; respondiendo a vuestro canto cantan salmos los cielos conmigo":

41

den - do, *espr.* re - spon - den - do psal - . . . . . lant

En el compás No.48 se emplea el material "B" dos veces con el texto "respondiendo a vuestro canto cantan salmos los cielos conmigo" y enlaza con sección solística "cantan salmos los cielos conmigo" con cadencia perfecta en Do en el compás No.64 - No.65:

47 48

49

can - tu . i ve . stro re - . . . . . spon - den - do

Modulación a la dominante del compás No.57 hasta el compás No.76, zona de mayor tensión en el clasicismo. Se presenta una cadencia orquestal del compás No.65 al compás No.68 en la que emplea tres compases del material "D" hasta la cadencia del compás No.70:

65

A partir del compás No.71 se emplea una reexposición del material "A" con el texto "Alégrese, celebren, oh, ustedes almas dichosas, alégrese, celebren" con una variante sobre la dominante con cadencia a Fa en el compás No.83. El material "D" se presenta con una prolongación y variación cadencial con el texto "cantando dulces himnos; respondiendo a vuestro canto, cantan salmos los cielos conmigo" hasta el compás No.107 empleando el material "B":

69

En el compás No.107 con el texto "respondiendo a vuestro canto, cantan salmos los cielos conmigo" se presenta la región de tónica con cadencia orquestal al compás No.119 con una progresión orquestal al compás No.123:

105

Cadència "ad lib" sobre tónica del compás No.123 con cadencia imperfecta a Do al compás No.124:

123

Cadencia ad lib.

the-ra cum

the-ra cum

Coda del compás No.124 – No.129 empleando material "C" y "D":

124

127

### Recitativo

El recitativo comienza con la dominante región tonal de mayor tensión en el clasicismo hasta la cadencia del compás No.3 con el texto "brilla la amigable luz del día, las nubes y las tormentas han huido: por los justos, la calma inesperada ha venido":

1

Recitativo

Ful-get a-mi-ca di-es, jam fu-ge-re et nu-bi-la et pro-

Posteriormente hace una inflexión a la región subdominante, zona de mayor tensión característica en el barroco, en la anacrusa del compás No.5 con el texto “por doquier reinó la noche oscura; levántense finalmente en alegría, ustedes que hasta ahora vivieron sin temor”, por lo que se podría considerar como segunda parte áurea del recitativo:

6

scu.ra regnabat nox, sur.gi.te tandem lae.ti, qui li.mu.i.stis ad huc, et ju-

Además hace una inflexión en el compás No.6 al segundo grado para retomar la tónica en la sincopa del compás No.7, por tal motivo, se considera a este punto la proporción áurea, ya que es aquí donde se define la tonalidad concluyendo con un cadencia perfecta a Re y con el texto “y preséntense felizmente a la radiante aurora llena de flores de Lis”:

### Larghetto con espressione

Larghetto significa amplio, por lo que debe ejecutarse con lentitud pero sin llegar a largo. El Larghetto comienza con una introducción con dos cadencias en Do, la 1<sup>ra</sup> imperfecta en el compás No.6 y la 2<sup>da</sup> perfecta en el compás No.13:

172

Larghetto  
con espressione

*p dolce*

Posteriormente presenta los temas que desarrollará en el Larghetto de la siguiente forma: Primero comienza con el tema "A" en la anacrusa con semicadencia del compás No.6. De igual forma con la anacrusa del compás No.6 presenta el tema "B" con cadencia perfecta en el compás No.13 donde presenta el tema "C" con un semicadencia a Do, y en el compás No.17 en forma de coda presenta el material "D" hasta la cadencia del compás No.22:

22

Tu vir - gi - num co - ro - na, tu no - bis pa - cem

En la anacrusa del compás No.22, entra la voz solista con semicadencia hasta el compás No.30 con el texto "tú corona de vírgenes, tú danos la paz, tú consuelas las aflicciones, donde el corazón suspire" y continúa con una variante del tema "A" en el compás No.31 y la repetición del texto en el compás No.33 hasta la cadencia imperfecta del compás No.39 en Mi:

37

no - bis pa - cem do - na, tu con - so - la - re - af.

A continuación hace una ampliación del tema "C" en la región de la dominante con dos semicadencias en Do, la 1<sup>ra</sup> en el compás No.44 y la 2<sup>da</sup> en el compás No.49 hasta la semicadencia del compás No.44 y emplea parte del tema "D", con variante del tema "A", en al región de la dominante del compás No. 45 al No.50:

41

fe - ctus, un - de su - spi - rat cor, un - de, un - de su -

50

(ad lib. 8.....)

spi - - - - - rat - - - - - cor.

*cresc.*

Prolongando la cadencia hasta el compás No.52 en donde hace una variante del tema "B" hasta la semicadencia del compás No.59. A partir de la anacrusa de éste compás, hace una variante del tema "A" hasta el compás No.66 con semicadencia a Mi Mayor para resolver en forma de cadencia perfecta al compás No.67, repitiendo el texto "tú corona de vírgenes, tú danos la paz, tú consuelas las aflicciones, donde el corazón suspire":

63

do - na, tu no - bis pa - - - - - cem do - na, tu

67

con . so . la . re af . fe . ctus, un . de su . spi . rat cor, un .

En la anacrusa del compás No.67 al No.70 emplea el material del tema "A" con el texto "tú corona de vírgenes, tú danos la paz, tú consuelas las aflicciones, donde el corazón suspire" hasta el compás No.79 donde, con una variante, emplea el tema "C" a manera de ampliación cadencial hasta el compás No. 84:

83

cor, un . de, un . de su . spi . rat, su . spi . rat

Luego emplea parte del tema "D" a manera de ampliación cadencial al compás No.89 y vuelve a presentar el tema "A" con el texto "tú consuelas las aflicciones, donde el corazón suspire" con una variante del tema "A" hasta la semicadencia del compás No.101:

88

cor, un . de su .

En la cadencia del compás No.105 emplea una variante del tema "C" con el texto "donde el corazón suspire":

105

*Cadenza ad lib.*

spi - rat - cor.

spi - rat - cor.

*espr.*

En el la anacrusa del compás No.106 emplea, a manera de puente, el tema "B" hasta el inicio del Allegro del compás No.116 donde, con variante del tema "B", desarrolla la introducción del Allegro:

116

*Allegro non troppo*

El Allegro comienza Fa mayor con una variante del tema "B" en el compás No.124, utilizando el texto "Aleluya, Aleluya..." hasta la cadencia del compás No.134 en donde emplea una variante del tema a manera de ampliación cadencial. En el compás No.140 emplea la parte final del tema "B" e inmediatamente lo desarrolla en la región de la dominante hasta el compás No.152 con cadencia a la dominante:

138

le - lu - ja, al - le - lu - ja,

En el compás No.152 reexpone, como variante, el tema "A" con dos cadencias. La 1<sup>ra</sup> semicadencia a Fa mayor en el compás No.156 y la 2<sup>da</sup> prolongación de la 1<sup>ra</sup> en el compás No.160, donde repite la variación del inicio del tema, hasta la inflexión a la dominante del compás No.174 donde hace la reexposición del tema "B":

171

Se presenta una cadencia a Fa en la región de la dominante hasta el compás No.192, con una prolongación de la variante del tema "B" hasta el compás No.209 con cadencia a la dominante:

208

Se desarrolla el tema "C" del compás No.210 al No.233 con cadencia a la dominante. En el compás No.234 reexpone el material "B", con variante en la región de la tónica, hasta el compás No.249:

249

En el compás No.250 utiliza una variación del tema "C" con cadencia al compás No.269 en Fa mayor y una coda del compás No.269 al compás No.274:

270



### Capítulo III "Die Zauberflöte" de Wolfgang Amadeus Mozart

#### 3.1 La Ópera

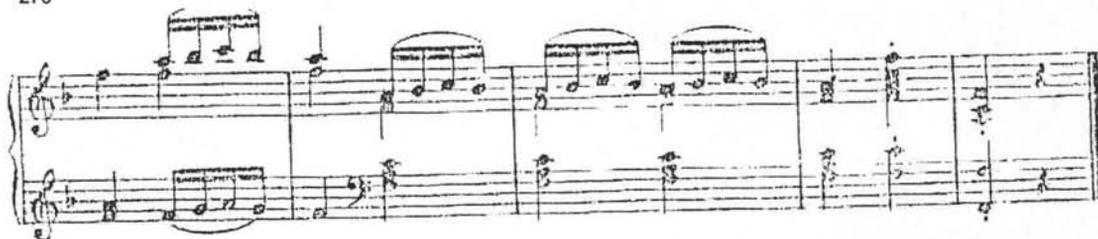
La ópera es una composición escénica que reúne todos los recursos del arte musical. Fue creada durante el Renacimiento en Florencia, Italia; en el año de 1651 por un grupo de aficionados conocidos con el nombre de "Camerata". Entre ellos se encontraba el Conde Bardi, a quien se consideraba su creador y cuyo propósito era reconstruir el drama griego clásico. En aquella época se conocía como "dramma per musica" al género que hoy llamamos ópera. Dicho término fue introducido por Pietro Francesco Cavalli en el siglo XVIII.

Con la representación de "La coronación de Popea" de Monteverdi, se marca el nacimiento de la ópera, ya que a ella le siguieron diversas óperas de compositores italianos. Si bien es cierto que la cuna de la ópera es Italia, otros países europeos también contribuyeron al esplendor de éste género. Por ejemplo, en España los compositores contribuyeron al brillo de la ópera italiana a mitad del siglo XVIII. Domingo Terradellas (1713-1751) fue un compositor barcelonés cuyas óperas tuvieron éxito en aquel tiempo, por otro lado, el compositor valenciano Vicente Martín Soler (1754-1806) también fue muy conocido en Italia con el mote "*Martín el español*".

En Francia, después de la muerte de Lulli, la ópera estaba en decadencia y fueron los enciclopedistas, encabezados por J.J. Rousseau, quienes la sacaron del gran letargo. Monsigni (1729-1817) y Gretry (1742-1816), lograron alcanzar

En el compás No.250 utiliza una variación del tema "C" con cadencia al compás No.269 en Fa mayor y una coda del compás No.269 al compás No.274:

270



### Capítulo III "Die Zauberflöte" de Wolfgang Amadeus Mozart

#### 3.1 La Ópera

La ópera es una composición escénica que reúne todos los recursos del arte musical. Fue creada durante el Renacimiento en Florencia, Italia; en el año de 1651 por un grupo de aficionados conocidos con el nombre de "Camerata". Entre ellos se encontraba el Conde Bardi, a quien se consideraba su creador y cuyo propósito era reconstruir el drama griego clásico. En aquella época se conocía como "dramma per musica" al género que hoy llamamos ópera. Dicho término fue introducido por Pietro Francesco Cavalli en el siglo XVIII.

Con la representación de "La coronación de Popea" de Monteverdi, se marca el nacimiento de la ópera, ya que a ella le siguieron diversas óperas de compositores italianos. Si bien es cierto que la cuna de la ópera es Italia, otros países europeos también contribuyeron al esplendor de éste género. Por ejemplo, en España los compositores contribuyeron al brillo de la ópera italiana a mitad del siglo XVIII. Domingo Terradellas (1713-1751) fue un compositor barcelonés cuyas óperas tuvieron éxito en aquel tiempo, por otro lado, el compositor valenciano Vicente Martín Soler (1754-1806) también fue muy conocido en Italia con el mote "*Martín el español*".

En Francia, después de la muerte de Lulli, la ópera estaba en decadencia y fueron los enciclopedistas, encabezados por J.J. Rousseau, quienes la sacaron del gran letargo. Monsigni (1729-1817) y Gretry (1742-1816), lograron alcanzar

gran renombre en la ópera cómica, sin embargo, fue Juan Felipe Rameau (1683-1764) quien más destaca en la historia de la ópera francesa.

En Inglaterra nace Gluck (1714-1787) gran músico, poeta y humanista quien compuso más de 107 óperas. Este compositor se propuso buscar una bella simplicidad evitando hacer alarde de dificultades en perjuicio de la claridad de la obra, mismos principios que eran seguidos por Monteverdi y por la Cámara Florentina en el siglo XVII. Gluck amalgama las cualidades de la música italiana y francesa. Su característica principal son los expresivos y melodiosos recitativos contenidos en sus óperas. Su música es dramática y en ocasiones graciosa, pero con gran elegancia. La ópera se clasifica en ópera buffa<sup>3</sup> y ópera seria<sup>4</sup>.

Toda la evolución operística es bien aprovechada por Mozart, quien lleva la ópera a una reforma, siendo fundador del drama musical alemán.

### 3.2 Mozart y la Ópera

Los compositores clásicos rompen con la tradición Italiana. Las nuevas tendencias acentúan la importancia del drama y buscan una mayor relación entre la música y la representación escénica, amplían la importancia de la orquesta y se esfuerzan en la caracterización musical, evitan el mal gusto y la

---

<sup>3</sup> Nombre italiano de la ópera cómica cuyas raíces provienen de la commedia dell'arte. Gracias a los bufones y juglares, la ópera buffa proliferó en Italia y se difundió en otros países cobrando mayor importancia con el paso del tiempo. La ópera buffa prevaleció sobre la ópera seria. Al principio el humor era tosco y utilizaban personajes pobres, pero divertidos. Se consideraban obras vulgares elevadas a la categoría de arte. Pergolesi cristalizó esta forma con el estreno de la Serva Padrona en siglo XVIII.

En Francia le llamaron *opéra comique*, la cual surgió a mitad del siglo XVIII y sirvió como modelo para el Singspiel alemán. La *opéra comique* se compone de diálogos hablados y números de canto con contenido cómico pero también conmovedor y lírico y, en casos excepcionales, trágico. Su máximo esplendor fue entre 1770 y 1870. Los compositores más sobresalientes fueron Auber, Boïdieu, Adam y Offenbach.

Mozart no optó por ninguna de las dos, él designó sus óperas con el nombre de *dramma giocoso* o *tragicomedia*. En ellas se nota su predilección por el drama, en el que incluía la alegría tan sólo como un adorno. Además, supo sintetizar las "luces y las sombras" con mucha sagacidad. Aunque *Die Zauberflöte* es una ópera cómica y aún cuando muchas de sus páginas son severas y nobles a la vez, sigue el modelo del Singspiel utilizando diálogos en lugar de recitativos. Esta ópera pertenece más al teatro popular vienés que a la ópera. Es importante señalar que los espectáculos orientales era lo que gustaba al público vienés.

<sup>4</sup> En las primeras óperas, la seriedad y la grandeza se atenuaban con farsas y escenas cómicas. Entonces Pietro Metastasio (1698-1782) y su colaborador Apóstol Zeno (1668-1750) separan la comedia de la ópera seria y destierran los coros, interludios orquestales, ballets, componentes mágicos y textos mitológicos. La trama reproduce hechos históricos y ficciones románticas, pues trataban acerca de mandatarios benévolos y sus amantes, confidentes, consejeros y criados nobles. El espectáculo era grandioso y arquitectónico como una secuencia de actos homéricos. El argumento solía ser de amores frustrados y entremezclados, con lealtades en conflicto y ambiciones desmedidas, pero siempre con un final feliz.

Esta ópera tenía como finalidad que los personajes principales reflejaran sus sentimientos según una serie de situaciones llenas de intensa emoción, en las que se cantaba un aria con 4 versos engalanados. Dos versos expresaban el humor del momento y los otros dos lo matizaban (música contrastada) con un da capo y cada aria debía contrastar con las demás. La ópera seria quedó en desuso a principios del siglo XIX.

afectación de los libretos tanto como los adornos de las arias que eran característicos en la ópera Italiana. Simplicidad, lógica y felicidad dramática son los puntos en los operistas de este periodo. Joseph Haydn (1732-1809) y W. A. Mozart (1756-1791) fueron los compositores más sobresalientes de ese período que llegó a su apogeo con Ludwig van Beethoven (1770).

Las comedias alemanas e italianas de Mozart, desde “Die Entführung auf dem Serail” (1781-1782) hasta “Die Zauberflöte” (1791), son la síntesis del teatro musical, que es una forma de arte dramático-musical. Mozart elevó la escuela italiana de la ópera al ideal más perfecto, la universalizó y la ennobleció, dando a la ópera alemana el inicio de una reforma. Las obras mozartianas se analizan desde el punto de vista de su género y se pueden clasificar en ópera buffa, ópera seria o Singspiel.

Sus óperas se manifiestan por vez primera como teatro del clasicismo musical pues están llenas de fantasía para la composición, presentan mucha riqueza de ideas, originalidad, y muestran la ruptura de las normas determinadas por el género. La disposición de la acción se desarrolla a través de diálogos musicales (recitativo secco) y piezas musicales cerradas (arias y conjuntos).

En las óperas de Mozart el género y la obra coinciden. Ya no hay normas, ni medidas, ni reglas que autoricen a prescindir de lo singular de las obras.

### **3.3 Die Zauberflöte**

Die Zauberflöte (La flauta mágica), escrita entre la primavera y el verano de 1791, es una de las más bellas del género lírico, avanzadísima para su época y fundamental para la evolución de la ópera alemana. Es extraordinaria pues en su sencillez, es capaz de reflejar la situación y el sentimiento con pocas palabras; en lo dramático es clara y viva, haciéndola una obra magistral. Las exigencias vocales que se piden a los cantantes son mucho más elevadas que lo usual en el Singspiel.

Die Zauberflöte es una ópera en dos actos, cuyo libreto fue escrito en alemán por Emmanuel Schikaneder y que junto con la música, colman de fantasía a esta ópera. El curso de la acción mezcla elementos serios y cómicos, hechos fantásticos y toques exóticos. Detrás de su simpleza y sus figuras populares, se

esconde un toque masónico que refleja los misterios, las iniciaciones, la sabiduría, el amor, las pruebas y la moral propia de la masonería.

Los personajes provienen de distintos planos y simbolizan diferentes ideas. *Sarastro*, símbolo del día, la luz y el saber, es el sumo sacerdote de un templo de sabiduría del antiguo Egipto, es un iniciado y es el guía de una comunidad. A su servicio están *tres niños* que son los mensajeros de aquellos que anhelan la iniciación. Contrariamente a estos personajes, aparece el mundo nefasto de *la Reina de la Noche*, símbolo de ignorancia y bajas pasiones, a lado de sus *tres damas*.

Situado en el centro de estas dos fuerzas contrarias, se encuentra el mundo de los seres humanos que a su vez se divide en dos grupos: Los que buscan la perfección espiritual por encima de las cosas mundanas y los que están arraigados a su vida animal y material. *Tamino*, príncipe de alma y no de dinastía, representa al primer grupo, mientras que *Papageno*, simbólicamente vestido de pájaro, representa al segundo grupo. *Pamina*, aunque proveniente del reino de la noche, impulsada por el amor alcanza las alturas del saber bajo las enseñanzas de *Sarastro*.

La trama comienza cuando el príncipe Tamino es perseguido por una serpiente que simboliza el mundo material y la tentación, posteriormente él cae desmayado y las tres damas, seguidoras de la Reina de la Noche, lo rescatan matando a la serpiente. Cuando Tamino despierta, aparece Papageno y le dice que él lo salvó, sin embargo, las tres damas lo desmienten y le imponen un castigo con un candado en la boca. Simultáneamente, las tres damas le entregan a Tamino una foto de Pamina y le informan que ha sido capturada por Sarastro. También le entregan una flauta, que le envía la reina de la noche; a Papageno le entregan unas campanillas. Ambos instrumentos son mágicos y les ayudarán en su camino para rescatar a Pamina.

A cargo de la custodia de Pamina se encuentra Monostatos, hombre de color, símbolo del mundo material. En esta escena, Papageno y Monostatos se encuentran y asustan mutuamente al ver sus apariencias, entonces Monostatos se aleja y Papageno tiene la oportunidad de platicar con Pamina para decirle

que Tamino la ama y la rescatará. Es importante hacer mención que Tamino y Pamina consideran el amor como algo divino.

A continuación, Tamino llega y se sitúa frente a las puertas del Templo, simbólicamente tres, al igual que los genios que lo conducen y le repiten: “*Se constante, tolerante y discreto. ¡Así triunfarás!*”. Esta frase refleja un ideal del pensamiento masónico. Posteriormente, Tamino se encuentra con un sacerdote quien responde a todas sus interrogantes, dejándole ver el mundo superior en que reina Sarastro. Al retirarse el sacerdote, Tamino confía su emoción a la flauta mágica.

Tras ser descubiertos por Monostatos en su intento de fuga, Papageno y Pamina tienen un encuentro con Sarastro a quien le imploran su perdón. Sarastro consuela a Pamina pero tiene palabras muy duras para su madre. Además ordena que Tamino y Papageno sean conducidos al templo para que efectúen las pruebas de iniciación de los ritos masónicos. La iniciación es la muerte y resurrección, en sentido figurado, a una nueva vida.

En el segundo acto, Sarastro propone a los sacerdotes realizar la iniciación de Tamino (franca reunión masónica), a lo que un miembro le pregunta: *¿posee virtud, discreción y caridad?*. Sarastro respondió de forma afirmativa. Después de escuchar tres acordes solemnes, que también se escuchan en la obertura, uno de los sacerdotes duda que Tamino acepte las pruebas por su condición de ser príncipe, no obstante, Sarastro contesta que más que un príncipe es un hombre.

La primera prueba a la que se enfrentan Tamino y Papageno es la del silencio. Durante la prueba aparecen las tres damas, pero sólo Tamino se mantiene callado. Papageno, con cierto tono de inocencia e impertinencia, desacata las órdenes de la prueba.

Mientras tanto, cuando Monostatos se encuentra acosando a Pamina, es ahuyentado por la Reina de la Noche. Durante este encuentro, con gran ira y artificio, la Reina de la Noche le proporciona un puñal a Pamina para que asesine a Sarastro, quien se caracteriza por su noble sencillez. Al irse la Reina,

Monstatos vuelve a sus tentativas de acoso hacia Pamina pero llega Sarastro y lo aleja revelando los altos ideales del templo. En otra escena, los tres niños reaparecen alentando a los hombres a que guarden silencio.

Cuando finalmente Pamina y Tamino se encuentran, éste no habla con ella debido al silencio que debía guardar durante la prueba. Entonces Pamina expresa su dolor por el amor perdido al ver la indiferencia y el silencio de Tamino. Por su parte, cuando Papageno lamenta la soledad en que se encuentra debido a la falta de una pareja, conoce a Papagena pero ésta desaparece súbitamente.

Tamino realiza las últimas dos pruebas, la de fuego y la de agua, acompañado de Pamina como símbolo de la suprema unión entre el hombre y la mujer. Finalmente, los tres genios anuncian la salida del sol como símbolo del triunfo de la verdad, pues Pamina y Tamino han pasado las pruebas y la purificación de sus almas se ha completado. Las puertas del templo de la sabiduría se abren.

Papageno se siente perdido y decide ahorcarse, no obstante, Papagena hace su aparición y ambos cantan su deseo de tener muchos Papagenitos y Papagenitas. Al final, los dos personajes nocturnos, La Reina y Monstatos, se han aliado para vengarse de Sarastro. No obstante, la luz vence y los seres maléficos sucumben.

### **Características principales de la Reina de la Noche**

En el teatro Mozartiano, la personalidad de los caracteres no se fija desde el principio. Mozart concibe su música desde las relaciones de los personajes, desde la intercomunicación y desde la situación, nunca desde los caracteres en sí. Alguna vez Goethe dijo que las relaciones son la vida, y la ópera *Die Zauberflöte* es ejemplo de este sentido.

La dramaturgia de Mozart transcurre en múltiples y diversas dimensiones. Las relaciones cambian y siempre se establecen de una manera espontánea. Al final de la ópera Tamino, Pamina y la Reina de la Noche no son quienes eran al

principio, ellos cambian pero nunca renuncian a su verdadera identidad. El contraste entre la luz y las sombras, entre el bien y el mal, es la forma en que *Die Zauberflöte* manifiesta un cambio de perspectiva pero no de valoración.

Al inicio de la ópera, el espectador no puede distinguir si la Reina de la Noche es buena o mala y comprende que Sarastro es un malvado para ella por haberle robado a su hija. Por lo tanto, desde el punto de vista de la Reina de la Noche, Sarastro es la personificación del mal. Entonces, el espectador ve a Sarastro forzosamente desde la perspectiva de la Reina. No obstante, conforme se desarrolla la trama en el mundo luminoso de Sarastro, la imagen de la Reina se hunde en la oscuridad de un mundo pasado y nocturno, incluso en sentido figurado.

En el allegro moderato de la primera aria, se refleja la conciencia heroica del aislamiento y de la vida retirada que tiene la Reina, por lo que es difícil pensar en su triunfo dentro de la trama. En consecuencia, desde la primera aria de la Reina de la Noche, la lógica musical nos anuncia su futuro fracaso ante Sarastro. En la segunda aria, el éxtasis de las coloraturas tiene un toque fantasmagórico y amenazante en contra su hija, a quien desea inducir a cometer un homicidio.

El personaje se eleva en contra de las relaciones entre los seres humanos, por lo que podemos afirmar que el "*Aria de la Venganza*" del acto II, confirma la autorevelación de la Reina de la Noche, expuesta en la primera aria.

### **3.4 Análisis del Aria "Der hölle Rache"**

La introducción comienza con una introducción en trémolo en Re menor. El solo comienza en la anacrusa al compás No.3 con un pedal sobre la tónica y cadencia en el compás No.4 en Re menor con el texto "*la venganza del infierno ebulle en mi corazón*".

En el compás No.5 se presenta una cadencia al séptimo grado con resolución al compás No.6 con el texto "a mi alrededor la muerte y la desesperación se alzan en llamas":

1  
Allegro assai  
QUEEN OF NIGHT

I'll have re-venge, no longer can I bear it;  
Der Höl-*le* Ra-*che* kocht in meinem Herzen,

En el compás No.5 comienza cadencia a tónica e inflexión en el compás No.7, con cadencia napolitana y progresión armónica, zona de tensión, con cadencia a Sol mayor y resolución a la cadencia napolitana con el texto "a mi alrededor la muerte y la desesperación se alzan en llamas":

5

Hell has no tor-ture, Hell has no tor-ture I.....  
Tod und Ver-zweiflung, Tod und Ver-zweiflung flam-

Continúa con progresión armónica al tercer grado con el texto "Si Sarastro no padece, por ti mis dolores mortales". En este compás la parte del acompañamiento refuerza la parte del solista. Hasta el compás No.17 cadencia a Si bemol:

14

swear it, by all the gods I... swear it, Thou as my daugh-ter  
-schmerzen, Sa-ra-stro To-dea-schmerzen, so bist du mei-ne

Continúa en el compás No.19, con el texto “nunca más serás mi hija, por ti mis dolores mortales”, hay una progresión armónica en la región del relativo mayor, 3<sup>er</sup> grado en Fa:

19

art for o'er ab-jur'd, for o'er ab - jur'd, as my daughter art ab-  
 Toch - ter nim-mer-mehr, so bist du mein; mei-ne Toch - ter nim-mer-

En el compás No.32, con texto “nunca más serás mi hija”, se presenta una cadencia en Fa y continúa el desarrollo del tema “A” hasta el compás No.43, en donde la orquesta desarrolla el tema del aria con el texto “por ti mis dolores mortales, nunca más serás mi hija” hasta el compás No.46 con cadencia en Fa:

29

as my daugh - tor  
 mei - ne Toch - ter

Desarrollo del tema a manera de puente armónico hasta la anacrusa al compás No.52. El acompañamiento retoma la segunda parte del tema del aria:

47

No  
 Ver-

Con el texto “repudiada seas por siempre, abandonada por siempre, por toda la eternidad queden rotos, los vínculos de la naturaleza” hasta la anacrusa del compás No.59, con tercero disminuido e inflexión al cuarto grado, zona de mayor tensión, con las figuras largas. Se puede considerar que es aquí donde la proporción áurea tiene su mayor tensión:

56

fires with-in me burn-ing Con-sume each vi-tal  
- trüm - mert sein auf e-wig al-le Ban-de der Na-

En el compás No.61, se retoma la segunda parte del tema en la orquesta hasta la cadencia del compás No.67 en la dominante:

64

once a mo-ther's heart. Yes, 'tis thou.....  
Ban-de der Na-tur, at-je Ban-

En el compás No.68 se presenta el tema “B” en Re mayor con el texto “los vínculos de la naturaleza” hasta el compás No.77 con cadencia perfecta:

77

..... 'tis thou shalt strike the fa-tal blow, By this thy  
de, at-je Ban-de der Na-tur, wenn nicht durch

En la anacrusa al compás No.78 se presenta una resolución a cadencia napolitana hasta el compás No.82, en la región de la dominante con semicadencia imperfecta en el compás No.85:

83

hand Sa - ra-stro's might shall crum - ble! Now,  
dich Sa - ra-stro wird er - blas - sen! Hört,

Y prolongación cadencial del compás No.86 a la cadencia del compás No.94 con desarrollo de la coda:

93

Gods, re - cord my vow! She disappears.  
Hört der Mut - ter Schwur!

## Capítulo IV “Ständchen” de Franz Schubert

### 4.1 Contexto Histórico

Durante el romanticismo, Roma se volvió un símbolo de la protesta revolucionaria y es así que el heroísmo y el auto sacrificio espartano se convirtieron en manifestación del espíritu revolucionario de la época. En política significó una forma republicana de gobierno en vez de una monarquía. En religión se asoció con un paganismo tolerante, ideas que se reflejan en el arte de la época.

En Francia, Napoleón Bonaparte es la encarnación moderna de un emperador romano, su fama tuvo amplitud internacional y su vida influyó intelectual y artísticamente trascendiendo en toda Europa. En 1814 Napoleón es derrotado en la batalla de Waterloo y la monarquía es restablecida bajo el poder de Luis XVIII, quien es derrocado en 1848 a causa de la revolución, quedando como

En la anacrusa al compás No.78 se presenta una resolución a cadencia napolitana hasta el compás No.82, en la región de la dominante con semicadencia imperfecta en el compás No.85:

83

hand Sa - ra-stro's might shall crum - ble! Now,  
dich Sa - ra-stro wird er - blas - sen! Hört,

Y prolongación cadencial del compás No.86 a la cadencia del compás No.94 con desarrollo de la coda:

93

Gods, re-cord my vow! She disappears.  
Hört der Mut-ter Schwur!

## Capítulo IV “Ständchen” de Franz Schubert

### 4.1 Contexto Histórico

Durante el romanticismo, Roma se volvió un símbolo de la protesta revolucionaria y es así que el heroísmo y el auto sacrificio espartano se convirtieron en manifestación del espíritu revolucionario de la época. En política significó una forma republicana de gobierno en vez de una monarquía. En religión se asoció con un paganismo tolerante, ideas que se reflejan en el arte de la época.

En Francia, Napoleón Bonaparte es la encarnación moderna de un emperador romano, su fama tuvo amplitud internacional y su vida influyó intelectual y artísticamente trascendiendo en toda Europa. En 1814 Napoleón es derrotado en la batalla de Waterloo y la monarquía es restablecida bajo el poder de Luis XVIII, quien es derrocado en 1848 a causa de la revolución, quedando como

presidente electo Luis Napoleón, el cual abdica al poder después de la derrota en la guerra francoprusiana en 1870.

Los cataclismos sociales, políticos e industriales y el periodo revolucionario enfrentaron a los artistas a un mundo de cambios rápidos, donde las artes fueron dirigidas a la clase burguesa. Consecuentemente, para satisfacer las necesidades de esta clase social, los artistas realizaron una alianza entre las artes. La música y la pintura se acercaron a la literatura en alusiones poéticas, las ideas románticas fluyeron partiendo de la alianza entre el individualismo y el nacionalismo. De la misma forma, las ideas de revivir el pasado, volver a la naturaleza y el exotismo que gustaba a los burgueses, son los ideales que prevalecieron en el arte de esta época.

La revolución francesa lanzó ideas y las guerras napoleónicas dieron razones para realizar esas ideas, mismas que tuvieron profunda repercusión sobre la evolución de la vida artística, filosófica y política en toda Europa. Esto desencadenó el individualismo del hombre y de los pueblos, lo que se conoce como "*Nacionalismo*".

La aristocracia, que aún tenía fuerza como dictadora de la moda, vio debilitada su influencia cuando los mecenas comenzaron a ser la clase burguesa, por lo que el patronato colectivo de las salas de conciertos sustituyó al restringido círculo cortesano. Esta situación llevó al compositor a no sólo tratar de agradar a un patrón, sino de ganar el favor de la mayoría del público.

En lo musical, el romanticismo apoyaba una visión emotiva e intuitiva, oponiéndose al tratamiento mesurado, equilibrado y racional del Clasicismo, dando así una expresión con más intensidad y libertad. La música revela los estados del alma, alegrías y penas del compositor, sentimientos íntimos y amarguras, volviéndose prácticamente en una confesión personal. Por estas ideas el *Lied* fue usado para transmitir todo tipo de emociones, logrando consolidarse en el periodo del arte romántico. Las formas musicales perfectamente estructuradas en el periodo clásico siguen siendo las formas

básicas, pero con la nueva necesidad de una expresión más intensa, se ven alteradas de una u otra forma.

El romanticismo tuvo sus inicios en Alemania donde se representó por el movimiento llamado "*Tormenta e ímpetu*". Manifestándose como una búsqueda continua de libertad, en la que se desahogan los sentimientos más hondos emanados de la literatura y de la música.

#### **4.2 Datos Biográficos de Franz Schubert**



Franz Schubert  
(1797-1828)

Franz Schubert nació en Viena el 31 de Enero de 1797 y murió en Viena el 19 de Noviembre de 1828. Al igual que casi todos los compositores alemanes, la influencia del medio fue decisiva en lo relativo a su vocación, porque además de educarse en un ambiente musical, su padre fue su primer maestro y a los ocho años le enseñó los primeros rudimentos del violín. Su primer maestro de piano fue su hermano Ignacio, posteriormente fue enviado a la escuela de canto de Miguel Holzer, quien afirmaba que Schubert tenía la armonía en la punta de los dedos.

En 1808, cuando hubo un concurso para cubrir dos vacantes en el coro de niños de la Capilla Imperial, Schubert fue uno de los ganadores. Al ingresar los niños recibían enseñanza musical gratuita y pensión completa de la Corte Imperial. La vida en el colegio era difícil, pero todo el día tenía música de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven, a quien siempre admiró. Es por esto que en su música instrumental utiliza las formas y los procedimientos dejados por Mozart.

Para eximir el servicio militar, en 1814 tuvo que dedicarse a la enseñanza pese a que odiaba esta profesión. Se cuenta que en lugar de enseñar, se ponía a componer en clase. A partir de 1816 abandona la enseñanza y, de ahí en adelante, su vida se llena de pobreza pues vivió en las casas de sus amigos por temporadas y dependió económicamente de ellos en muchas ocasiones.

Fuentes bibliográficas citan que esta vida de miseria es la causa de sus amores frustrados, ya que al no tener una situación económica solvente, no puede ofrecer nada a su amada Teresa Grob quien, obligada por su padre, se casa con otro hombre. Posteriormente se enamora de la Condesita Esterhazy, pero jamás se atreve a confesarle su amor.

Schubert era tímido, modesto, prudente, poseía un carácter dulce y tenía un espíritu poético. Es por ello que los pensamientos sombríos, la melancolía, la desesperación y el sentido trágico siempre vivieron en él. Schubert es la encarnación del joven romanticismo alemán.

Además de componer, lo que más le gustaba era tocar en orquestas. Durante esta época conoce a sus amigos de toda la vida incluyendo a Franz von Schober, Spaun, Mayhofer, Senn, Steinsberg, Wayss y Weidlich. Posteriormente conoce al famoso cantante Johann Vogl.

#### **4.3 El Lied**

En el Lied, la música y la poesía son dos mundos que mantienen una relación casi fraternal, en la que cada una de ellas se asocia, involuntariamente, en recuerdo de la otra. Desde la Edad Media, los músicos y poetas de aquella época eran los trovadores y troveros en tierras galas y, al igual que los Minnsinger y Meistersinger en el suelo germánico, ellos cantaban sus romanzas con el folklor de su país.

A partir del siglo XIX se desarrolla en Alemania una manifestación lírica de carácter mucho más recogido que se denomina "*Lied*" y es en este país donde tuvo sus más fecundos cultivadores.

La palabra *Lied* es en extremo difícil de definir y no puede ser sustituida por otra. El *Lied* no es una tonada, ni melodía, ni romanza, ni canción pues va más allá de lo folklórico, así como de lo llano, lo frívolo y lo amable, aunque asume rasgos de todo ello. El *Lied* es la cristalización de las sensaciones poéticas percibidas por una raza.

Compositores como Bach, Haydn, Mozart y Beethoven compusieron canciones profanas excelentes pero no sintieron mucha inclinación por la composición del *Lied* ya que preferían componer obras mayores. Sólo tomaron una pequeña parte de la conjunto de posibilidades que el *Lied* ofrece. Esto se comprende fácilmente teniendo en cuenta que a principios del siglo XIX se dio un incremento en este género.

El *Lied* nació el 19 de Octubre de 1814, día en que Franz Schubert puso música a "*Gretchen am Spinnrade*", sobre un texto de Goethe. Introduciendo así un nuevo concepto de la canción como forma artística.

### **Franz Schubert y el Lied**

En el *Lied* de Schubert encontramos un equilibrio perfecto entre la melodía y el ritmo de la declamación manteniendo un íntimo contacto con el poema, lo que produce efectos dramáticos y expresivos incomparables, pues la música ayuda a traducir todos los elementos del poema envolviéndonos en una gama de sentimientos, acción y atmósfera muy particular.

El *Lied* de Schubert es un drama en miniatura que envuelve el poema, la melodía y el acompañamiento con igual responsabilidad, con un realismo musical. La melodía y el poema se funden en una sola entidad. La línea lírica aumenta su excitación conforme crece la emoción. La melodía se transforma cada vez que cambia la idea o el modo poético, en lugar de ser repetida automáticamente con cada estrofa. Todos los recursos musicales son empleados para estructurar y exaltar el poderoso drama.

Schubert compuso alrededor de seiscientos *Lieder* (plural de *Lied*), cuyos textos originales provienen de 86 poetas conocidos y 18 anónimos. Entre los conocidos figuran Goethe a quién le musicalizó 55 poesías; a Schiller 41; a Klopstock 23; a Mathisson, Kosegarten y von Salis; a Teodoro Corner 12; a Federico Schlegel. Entre los románticos están Wilhelm Müller y de la literatura lírica alemana se encuentran Rüsckert y Heine, Schmidt, Mayhorfer, Matthaeus von Collin y Walter Scout. De sus amigos poetas, musicalizó poemas de Franz

von Schoberd, Kart Leitner y Gabriel Seidl. Sin olvidar a Shakespeare, a quién le inspiró tres bonitas melodías. Schubert poseía una impresionante facilidad para componer.

### La Serenata (Ständchen)

La historia de esta serenata es peculiar pues se cuenta que al estar Schubert en el campo con sus amigos, se dio cuenta de la belleza y simpatía de la criada de la posada. En ese momento, la naturaleza parecía cantarle a Schubert y él encontró el momento propicio para dedicarle su arte a esa linda criada. Entonces se cuenta que sus amigos tomaron un papel donde estaba escrita la lista de la comida y trazan sobre ella cinco líneas paralelas. Unos minutos más tarde la inmortal serenata estaba escrita. En la biblioteca del conservatorio de Viena se conserva el manuscrito tal y como Schubert lo entregó a sus amigos, lo que explica y justifica la anécdota.

#### 4.4 Análisis del Lied: Ständchen S.26 No. 557

El lied comienza con una introducción en Re Menor:

1

Pianoforte.

En el compás No.5 se presenta el tema en cuatro compases, con cadencia perfecta en tónica hasta el compás No.8 con el texto "suave te imploran mis canciones a través de la noche". El piano acompaña la armonía en su forma cadencial sin apoyar el tema del solo:

5

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;  
Hörst die Nach - ti - gal - len schla - gen? ach! sie fle - hen dich,



En el compás No.23 presenta la variante del tema con el texto "A la luz de la luna, del traidor el acecho hostil, no temas tu amada" modulando a su homónimo mayor con semicadencia imperfecta hasta la cadencia en Re mayor del compás No.28:

27

fürchte, Hörst du, nicht!  
 je des weiche

Con una progresión cadencial en Re mayor en el compás No.36, inicia la repetición del tema hasta el compás No.37 con cadencia imperfecta a Re mayor, utilizando el texto "¿Oyes gorjear a los ruiseñores?, ¡ay! Ellos te imploran con el sonido de dulces quejas imploran por mi. Comprenden el anhelo del pecho, conocen el dolor del amor, conmueven con tonos plateados a todo tierno corazón":

32

pp

En el compás No.38 hace una variante del tema sobre la dominante hasta la cadencia del compás No.42 donde cae con una cadencia en Si menor hasta el compás No.45, utilizando el texto "deja también conmoverse tu pecho, amada, escúchame, ¡trémulo aguardo el encuentro!":

37

mich! be - head harr' ich dir ent - ge - gen!

En el compás No.46 retoma parte del tema desarrollado en el compás No.25 con el texto "¡ven, hazme feliz!, ¡ven, hazme feliz!, ¡hazme feliz!":

45

komm, beglü - cke mich! komm, beglü - cke mich,

En el compás No.50 se encuentra la parte áurea del *Lied* cuando, a manera de giro dramático, retoma la tonalidad inicial y cae en Re menor pasando por su cuarta menor en un contexto de tonalidad mayor. Hace más dramática la súplica con notas largas y con el texto ¡hazme feliz!:

50

be - glü - cke mich!

Termina con una coda presentando, en el acompañamiento del piano, la cabeza del tema en una forma dramática con el cuarto menor, concluyendo con una semicadencia en Re mayor:

55



## Capítulo V. "Il Barbiere di Siviglia" de Gioachino Rossini

### 5.1 Contexto Histórico

Durante muchos siglos, Italia fue escenario de guerras entre franceses, españoles, austriacos y alemanes; y de todos los pequeños e inestables poblados que la componían, sólo las grandes ciudades lograron una posición prominente. A pesar de ello, los italianos conservaron su conciencia de raza, su lengua y su religión. Y aunque se encontraban bajo la dominación de Napoleón, la división de Italia se redujo a sólo tres estados, por lo que la esperanza de lograr la unión de los estados de Italia y de lograr derrocar los obstáculos puestos por Austria y el Papa, cuyas tierras formaban una barrea en el centro del país, no se debilitó.

Los italianos organizaron sociedades secretas y realizaron varios intentos de revolución con escaso éxito. Fue hasta que Víctor Manuel subió al trono de Piamonte cuando saneó la economía y preparó un importante ejército para aliarse con Francia y así ganarle a Austria la mayor parte del norte de Italia. En 1861 Víctor Manuel logra ser proclamado Rey de Italia, pero el reino no alcanzó una unificación completa hasta 1870.

En el ambiente artístico, los músicos italianos luchaban por difundir un tipo de ópera ligada a la escuela napolitana, a la tradición y a un tipo de ópera que era un arte de mayor aliento, cuyos defensores eran escasos y más austeros. De

Termina con una coda presentando, en el acompañamiento del piano, la cabeza del tema en una forma dramática con el cuarto menor, concluyendo con una semicadencia en Re mayor:

55



## Capítulo V. “Il Barbiere di Siviglia” de Gioachino Rossini

### 5.1 Contexto Histórico

Durante muchos siglos, Italia fue escenario de guerras entre franceses, españoles, austriacos y alemanes; y de todos los pequeños e inestables poblados que la componían, sólo las grandes ciudades lograron una posición prominente. A pesar de ello, los italianos conservaron su conciencia de raza, su lengua y su religión. Y aunque se encontraban bajo la dominación de Napoleón, la división de Italia se redujo a sólo tres estados, por lo que la esperanza de lograr la unión de los estados de Italia y de lograr derrocar los obstáculos puestos por Austria y el Papa, cuyas tierras formaban una barrea en el centro del país, no se debilitó.

Los italianos organizaron sociedades secretas y realizaron varios intentos de revolución con escaso éxito. Fue hasta que Víctor Manuel subió al trono de Piamonte cuando saneó la economía y preparó un importante ejército para aliarse con Francia y así ganarle a Austria la mayor parte del norte de Italia. En 1861 Víctor Manuel logra ser proclamado Rey de Italia, pero el reino no alcanzó una unificación completa hasta 1870.

En el ambiente artístico, los músicos italianos luchaban por difundir un tipo de ópera ligada a la escuela napolitana, a la tradición y a un tipo de ópera que era un arte de mayor aliento, cuyos defensores eran escasos y más austeros. De

estos precursores destacan Cherubini y Spontini, quienes sembraron las nuevas ideas para dar lugar a la creación de las famosas escuelas nacionales.

Después de Cimarosa y Paisiello, la ópera italiana decayó hasta la aparición de Rossini. Los compositores italianos dejaban con mucha osadía lo fácil y sencillo por lo complicado, cometiendo frecuentemente faltas a la gramática de la lengua musical.

El teatro estaba en manos de músicos con buena voluntad, pero sin genio. Rossini aparece como el gran salvador de un abismo abierto entre un estado de conciencia pasado del 1700 y un estado de conciencia supuesto, deseado y soñado, el romanticismo de 1830.

## **5.2 Datos Biográficos de Gioachino Rossini**



Gioachino Rossini  
(1792-1869)

Gioachino Rossini, hijo de un trompetista y de una cantante de ópera, nació el 29 de Febrero de 1792 en Pesaro, Italia y murió el 13 de Noviembre de 1869 en Passy, Francia. En su tierra natal se conoce como “El cisne de Pesaro”. Su primer maestro de canto desde niño fue Teseo y después estudió en el Liceo Musical en Bolonia, donde primero estudió violoncello y después contrapunto con el padre Mattei. Desde los 12 años comenzó a escribir obras para orquesta de cámara y óperas a los 18 años.

Rossini fue un osado reformador del arte musical que dio mayores confines a la armonía y a la instrumentación, además dio a los coros una importancia hasta entonces desconocida.

Con su música, despertó la admiración de todo el mundo por la fecundidad, la facilidad, la espontaneidad y la rapidez con que componía. Sus obras, por demás geniales y originales, están llenas de vigor, dulzura y de una fantasía extraordinaria.

Rossini fue un hombre prodigioso cuya celebridad no igualó ningún otro en su época. Sus óperas fueron elogiadas en toda Europa. Escribió 36 óperas italianas y 4 francesas. En el ámbito de la música religiosa, compuso un Stabat Mater, la misa de Milán y una misa solemne, además de muchas composiciones vocales para orquesta de cámara.

Rossini admiraba a los grandes maestros de quienes aprendió las reglas de la ópera. Entre ellos están Cimarosa, Paisiello y Guglielmi, pero a quien más respetaba era a Cherubini. También admiraba a Mozart y a Haydn, de quienes había adquirido del arte italiano.

Rossini fue un gran innovador de la ópera pues ensanchó y enriqueció la técnica de la escritura operística. Cuidó su orquesta como ningún otro compositor de su época e introdujo en ella instrumentos, colores y efectos que realzaban la expresión dramática o cómica de su música. Siempre tuvo el interés de dar color y vigor a la melodía, por demás, únicamente dueña del escenario lírico.

Tenía el don de la melodía y un alto sentido de la comedia. Su música es risa, efervescencia, burla, sentimentalismo y farsa. Gracias a esto nunca causaban aburrimiento las melodías vocales, pese a la exigencia de una gran destreza vocal. Esto nos muestra que Rossini conocía bien el arte del canto pues solía pedir a los cantantes que moderaran la voz para que ésta cayera igual sobre todas las notas y produjera un canto ligado. También conocía el arte de la respiración y escribía frases muy extensas en las melodías, tal como se enseñaba en la escuela antigua.

En sus óperas, Rossini nos lleva en un instante del llanto y el dolor a la risa y el goce desbordante. En la mayoría de sus óperas, su música melodramática está llena de belleza y se vive un clima de conmiseración, sin espasmos ni lágrimas. Por esta razón el arte dramático de Rossini es anti romántico, porque en él, el acto de dolor y muerte, no adquiere la trascendencia de lo irreparable.

En sus obras operísticas siempre procuraba que todos sus personajes lucieran, por lo que las arias suelen tener cadencias destinadas al lucimiento personal del artista, incluso compone por primera vez un personaje importante para la voz de bajo, rompiendo así con la tradición y abriendo nuevos caminos para el lucimiento de esta voz.

El canto rossiniano es considerado el más perfecto del canto italiano clásico aún hasta nuestros días.

### **5.3 Il Barviere di Siviglia**

Rossini escribió esta ópera en 13 días y es, sin duda, una de sus mejores producciones. Aunque el estreno fue un "aparente" fracaso, se comenta que se debió a la fidelidad del público hacia Paisiello. No obstante, su triunfo llegó la noche siguiente cuando la ópera fue ovacionada y su creador llevado en hombros reconociendo su grandeza musical.

La música es graciosa, melódica, movidiza y ágil. Pocas obras líricas brindan tan espléndidas oportunidades a los cantantes, los cuales deben ser al mismo tiempo osados actores. La partitura es irreprochable. Fígaro domina en ella y es él quien da el tono a todos los personajes de la ópera.

La ópera consta de 2 actos. La letra es de Sterbini y el autor original es Beaumarchais. Fue estrenada en Roma el 5 de Febrero de 1816 en el teatro Argentina. La acción tiene lugar en Sevilla en el siglo XVIII.

El Conde Almaviva enamora a Rosina, alumna de canto de Don Basilio. Ella vive con el Dr. Bartolo, quien además de ser su tutor, pretende casarse con ella para heredar su fortuna. Frente a la casa de Rosina vive el barbero Fígaro, quien ayudará en todo al Conde Almaviva en la conquista de Rosina.

El conde Almaviva le da una serenata a Rosina, sin lograr que ella se asome. En la segunda escena, Rosina lee una carta de amor de Almaviva y expresa su agitación en el aria más fina y apreciada de toda la obra, *una voce poco fa*. Además, pide ayuda a Fígaro quien tiene la idea de disfrazar al Conde de

soldado para que éste pueda entrar a casa de Rosina pidiendo asilo. En adelante el Conde será conocido por todos como Lindoro.

Don Bartolo hace una alianza con Don Basilio para elaborar un plan que le permita casarse con Rosina, pero Fígaro los escucha y pone al tanto a Rosina de los planes de su tutor y del amor que Lindoro siente por ella.

Ya dentro de la casa de Rosina, Lindoro es casi detenido por los gendarmes pero éste le revela su identidad sólo al oficial, salvándose así de ser detenido. Fígaro de nuevo aconseja a Lindoro hacerse pasar como maestro suplente de Don Basilio argumentando que éste se encuentra enfermo. Mientras esto ocurre, Fígaro afeita a Don Bartolo e inesperadamente se presenta Don Basilio ante la sorpresa de todos. Entonces Fígaro salva nuevamente la situación dándole una bolsa de oro para que finja estar enfermo y se marche. Lindoro se retira y Bartolo, bastante desconcertado, calumnia al Conde, a Lindoro y a Fígaro, haciendo creer a Rosina que se han burlado de ella. Ante este suceso, Rosina decide casarse con Don Bartolo inmediatamente.

En el momento en que llega el notario, se presenta el Conde de Almaviva y explica todo a Rosina. Ambos se casan y ante la resignación de Don Bartolo, el Conde lo recompensa ofreciéndole la dote de Rosina.

### **Características del Personaje de Rosina**

El personaje de Rosina fue escrito para la mezzosoprano Isabel Colbran, quien fuera la primera esposa de Rossini. Rosina es una joven rica y astuta que estudia canto y está bajo la tutela de Don Bartolo, con el que finge ser dócil y obediente, sin embargo, ella está enamorada de Lindoro (El Conde Almaviva). Su personalidad es graciosa y mudable.

Este papel fue escrito originalmente para mezzosoprano, pero se canta generalmente uno o dos tonos más alto. Tampoco se interpreta exactamente como está escrita pues perdura la vieja costumbre italiana de improvisar todo lo

posible, de interpolar escalas, arpeggios y fiorituras. En pocas palabras, se busca demostrar una brillante agilidad vocal.

Se cuenta que una ocasión, el mismo Rossini al escucharla dijo irónicamente: ¡Bellísima! ¿Quién la escribió?

#### 5.4 Análisis de la Cavatina: "Una voce poco fa"

La cavatina comienza con una introducción de trece compases de tutti orquestal con cadencia alternada de tónica y dominante hasta el compás No.9 en cadencia a subdominante. Ahí presenta el tema a desarrollar hasta la anacrusa del compás No.14:

Musical score for the introduction of the Cavatina "Una voce poco fa". The score is in 2/4 time and marked "Andante". It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The tempo is marked "Andante". The score begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic, and then returns to forte (*f*). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a *tr* (trill) and a *p dolce* dynamic marking.

El tema comienza en la anacrusa del compás No.14 y termina en la cadencia del compás No.17, donde lo presenta de nuevo hasta el compás No.21. El acompañamiento es con acordes en piano (sonido suave), en tónica haciendo inflexiones al 5<sup>to</sup> grado con el texto "una voz poco hace aquí en el corazón, resonó mi corazón, ya está herido y Lindoro fue quien le pegó":

Musical score for the vocal entry of the Cavatina "Una voce poco fa". The score is in 2/4 time and marked "Andante". It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The tempo is marked "Andante". The score begins with a piano (*p*) dynamic. The vocal line starts with the lyrics "U na vo - ce po - co" and "There's a voice that I en". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a *p* dynamic marking.

En la anacrusa del compás No.21 presenta una variación con ampliación del tema, utilizando el texto "sí, Lindoro será mío, lo juro, lo venceré". En la anacrusa del compás No.24 presenta el tema "B" con la variante del tema "A" hasta la anacrusa del compás No.30:

24

ra - i, la vin - ce - rò; sí, Lin - do - ro mi - o - sa -  
 sicché il, for - weal - or - woe; Yes, Lin - do - ro shall be

En la anacrusa del compás No.31 presenta el tema "C" en la región de la dominante, hasta la cadencia rota del compás No.38 con el texto "el tutor rehusará, yo el ingenio agudizaré, al fin aceptará y contenta yo permaneceré. Sí, Lindoro será mío, lo juro, lo venceré", culminando con una cadencia perfecta al compás No.42 con el texto "lo venceré":

30

Il tu - tor, ri - cu - se - rà, io l'in - ge - gno a - guz - ze -  
 My in - tent I'll not re - sign, Though my guard - ian should say

En el compás No. 43, al inicio del allegro moderato, presenta el nuevo tema con una introducción de 12 compases con cadencia perfecta hasta el compás No.54:

43

**Allergo moderato**

dulce

En el compás No.55 comienza el nuevo tema utilizando el texto "yo soy dócil, soy respetuosa, soy obediente, dulce, amorosa, me dejo regir, me hago guiar, pero si me tocan donde está mi debilidad, seré una serpiente, seré y cien trampas antes de ceder, haré y jugaré" con dos cadencias. La primera en el compás No.70 con una variante del tema y cadencia imperfecta:

62

ro - sa, mi la - scio reg - ge - re, mi la - scio reg - ge - re, mi fò gui -  
 ma - tion, I can be rul'd with ease, I can be rul'd with ease, nor gui - danc

A partir del compás No.76 continúa con una progresión armónica para retomar los temas principales, variados con el texto "y cien trampas, antes de ceder, haré y jugaré" hasta la cadencia del compás No.85 en tónica:

87

dien - te, mi la - scio reg - ge - re, mi fò gui - dar.  
 mo - tion, I can be rul'd with ease, nor gui - danc spurn.

A partir de la anacrusa del compás No.93 vuelve a presentar una variante del tema con la repetición del texto "pero si me tocan donde está mi debilidad, seré una serpiente, seré y cien trampas antes de ceder, haré y jugaré" hasta la cadencia del compás No.96:

93

vi - pu - ra, sa - rò; e cen - to trap - po - le, pri - ma di  
 vi - per - I will turn: A thousand turks I'll play, but I will

A partir del compás No.97 sigue el desarrollo temático con progresión armónica en la región tonal de la subdominante hasta la cadencia imperfecta del compás No.104:

104

re - de - re, e cen - to trap - po - le fa - rò, fa - rò gio -  
*my way, A thou-sand traps I'll play, but I will have my*

El compás No.107 con el texto “y cien trampas, antes de ceder haré y jugaré” está en la región de la subdominante con cadencia a tónica. En el compás No.109 hay una variante del tema inicial y hasta el final, a manera de coda, con el desarrollo temático al final del aria con cadencia perfecta al compás No.115:

113

car - fa - rò gio - car.  
*way, to have my way.*

## Capítulo VI. “Romeo Et Juliet” de Charles Gounod

### 6.1 Contexto Histórico

Francia había sufrido por la revolución burguesa pero había logrado consolidarse como una república que posteriormente fue llevada a la gloria con su emperador Napoleón y sus guerras Napoleónicas. Sin embargo, con su llegada volvió la monarquía pues, después de ser derrocado, subió al trono Carlos X en 1815. El gobierno de Carlos X terminó en Julio de 1830 debido a que fue enviado al exilio y la bandera tricolor de la revolución burguesa resurgió. Es entonces que el duque de Orleans, Luis Felipe I, es propuesto como Rey ciudadano y gobernaría a Francia como una república, no para ser un amo supremo, sino el Rey de los Franceses. Como anécdota se cuenta que

A partir del compás No.97 sigue el desarrollo temático con progresión armónica en la región tonal de la subdominante hasta la cadencia imperfecta del compás No.104:

104

*a tempo*

ce - de - re, e cen - to trap - po - le fa - rò, fa - rò gio - car - fa - rò  
 my way, A thousand traps I'll play, but I will have my way

El compás No.107 con el texto “y cien trampas, antes de ceder haré y jugaré” está en la región de la subdominante con cadencia a tónica. En el compás No.109 hay una variante del tema inicial y hasta el final, a manera de coda, con el desarrollo temático al final del aria con cadencia perfecta al compás No.115:

113

*rall.*

car - fa - rò  
 way, to have

*rall.*

gio - car - fa - rò  
 my way, a tempo

## Capítulo VI. “Romeo Et Juliet” de Charles Gounod

### 6.1 Contexto Histórico

Francia había sufrido por la revolución burguesa pero había logrado consolidarse como una república que posteriormente fue llevada a la gloria con su emperador Napoleón y sus guerras Napoleónicas. Sin embargo, con su llegada volvió la monarquía pues, después de ser derrocado, subió al trono Carlos X en 1815. El gobierno de Carlos X terminó en Julio de 1830 debido a que fue enviado al exilio y la bandera tricolor de la revolución burguesa resurgió. Es entonces que el duque de Orleans, Luis Felipe I, es propuesto como Rey ciudadano y gobernaría a Francia como una república, no para ser un amo supremo, sino el Rey de los Franceses. Como anécdota se cuenta que

este Rey usaba un paraguas en vez de un cetro. Además, sólo los ricos tenían derecho a votar y tenían privilegios sobre el resto del pueblo, lo que propiciaría la revolución de 1848 a fin de restablecer la democracia. Desafortunadamente, este movimiento no tuvo éxito ya que Luis Napoleón III es proclamado emperador de los franceses en 1852.

Los artistas franceses estaban comprometidos a redescubrir valores antiguos y a proponer otros nuevos. Varios artistas de diferentes géneros encabezaron este movimiento como Baudelaire, poeta; Gautier, escritor y Delacroix, pintor.

El ambiente musical también seguía la inercia de la renovación. Había todo un círculo de músicos que expresaban la exigencia del espíritu francés por encontrar una música distinta a la convencional. En la segunda mitad del siglo XIX, hacia la quinta y la sexta década, los compositores franceses vivieron la dramática contradicción de querer renovar la ópera y de no saber concebir otra forma de hacer teatro más que las fórmulas de la ópera cómica y de la Grand-opera.

La evolución de la ópera francesa de este siglo pasa de lo artificial y pomposo a la humanidad y sobriedad que nos induce Gounod.

## **6.2 Datos Biográficos de Charles Gounod**



Charles Gounod  
(1818-1893)

Nació el 17 de Junio de 1818 en París, Francia y murió el 18 de Octubre de 1893 en Saint Cloud, Francia. Desde muy temprana edad deseó ser músico pues su madre, que era pianista, fue quien por primera vez lo llevo a la ópera teniendo sólo 13 años de edad. Charles quedó enamorado de este género desde aquel momento. De niño estuvo internado en el Liceo Saint Louis donde la clase que más le interesaba era la de música.

Poco después de terminar sus estudios en el Liceo, ingresó al conservatorio de París para dedicarse completamente a la música. Ahí aprendió contrapunto teniendo a Halévy como su maestro y composición bajo la tutela de Lesueur y Paër.

Gounod sintió siempre mucha atracción hacia lo religioso, tanto así que decide ingresar al seminario durante algunos años, sin embargo, no puede alejarse de la música y deja el hábito en 1851.

Siempre admiró y amo la música de Mozart que es donde asimila el estilo clásico de componer. Esto se refleja en Gounod en la fuerza de sus líneas, en la discreción de los medios utilizados, en la elegancia de la escritura, en el acabado de las resoluciones y en las cadencias que utiliza en sus arias. Él también conserva la disposición de la orquesta y de los coros.

Sumado a esto se encuentra el exagerado romanticismo con el que elegía sus libretos, y el uso en sus óperas de un estilo lírico que da a sus personajes una figura individual, llenos de emociones tanto en la música como en el escenario. Sus óperas están llenas de dulzura lírica, expresión armónica y refinamiento de estilo, con lo que logra compensar la falta de carácter dramático. Gounod logra dar una renovación a la ópera francesa con su música.

### **6.3 Romeo et Juliet**

William Shakespeare escribió en 1595 la obra de teatro "Romeo y Julieta", texto que desde entonces ha sido adaptado para ópera en diferentes épocas e idiomas, con diversos libretistas y músicos. En este caso, Gounod y los libretistas Jules Barbier y Michele Carré dan vida a la gran obra teatral de Shakespeare, ópera que fue estrenada en el Theatre Lyrique en París el 27 de Abril de 1867 y que es considerada la más completa de Gounod.

En este periodo, la ópera francesa u ópera Comique era escrita generalmente en cinco actos y era frecuente que en alguno de éstos incluyeran escenas de balette. Es posible que por esta tendencia, Gounod decidiera que su ópera "Romeo et Juliet" fuera escrita en V actos.

### **Sinopsis**

Los Capuletos celebran un gran baile al que asisten, sin haber sido invitados, Romeo y Mercurio Montesco, cuya familia es enemiga de los Capuletos. Romeo se enamora de Julieta que es hija de Capuleto, su enemigo mortal. Los

Montesco son reconocidos y huyen. En el jardín, Romeo, que aun es perseguido, espera a Julieta bajo el balcón y logra esquivar a sus enemigos. Los enamorados deciden casarse a pesar de las disputas familiares. Lorenzo, el hermano y confesor de Romeo, los casa en secreto en un convento esperando que esta nueva unión acabe con las riñas entre ambas familias.

Stefano, el paje de Romeo, irrita a los Capuleto con burlas. Tibaldo Capuleto desea ahuyentarlo pero Mercurio entra en defensa del joven. Romeo al darse cuenta de la pelea, intenta detenerla pero Tibaldo mata a Mercurio y Romeo mata a Tibaldo. Esta cadena de asesinatos provoca el destierro perpetuo de Romeo quien antes de irse, pasa la noche con Julieta.

A la mañana siguiente, el Conde quiere casar a su hija con Paris. Julieta acude en busca de ayuda con Fray Lorenzo y él le proporciona una bebida narcótica que deberá ingerir antes de su boda. Con esta bebida todos creerán que Julieta está muerta y posteriormente, cuando el efecto de la bebida termine, despertará logrando reunirse con Romeo para irse lejos.

Los hechos suceden de esta forma, desafortunadamente el mensajero de Fray Lorenzo no logra dar el mensaje a Romeo y cree que Julieta ha muerto. Al acudir a la cripta de su amada, Romeo se suicida ingiriendo un veneno. Finalmente, cuando Julieta despierta y ve muerto a su amado, se mata para seguirlo en el más allá.

#### **6.4 Análisis del aria: Dieu! Quel frisson coule dans mes veines**

El aria inicia con una introducción de siete compases en Fa sostenido menor utilizando un bordado armónico con sexta napolitana y una inflexión en la subdominante en el compás No.6. También realiza una serie de bordados armónicos entre el 4<sup>to</sup> y 7<sup>mo</sup> grado hasta la cadencia del 6<sup>to</sup> disminuido en el compás No.8, acorde con que inicia la tensión para la entrada al recitativo.

Presenta el tema con la parte solista del recitativo en los compases No.8 y No.9 sobre el acorde en sexto grado disminuido con el texto "*¡Dios!, que escalofrío*

*cortá dentro de mis venas?”*, enseguida presenta una serie de inflexiones armónicas en la región de la subdominante al compás No.11.

En el compás No.11 emplea la construcción del tema sobre el acorde del 7<sup>mo</sup> grado disminuido con el texto *“si este brebaje está sin poder”*. Luego inicia con un movimiento rítmico utilizando tres notas en sol subiendo una tercera menor, dándole una solemnidad dramática al canto:

11

Si ce breu-vage é - tait sans pou - voir! —  
What if this po-tion work not at all? —

*cresc.*

A partir del compás No.14 el moderato emplea una progresión armónica en la región de la medianta, creando una zona de tensión con inflexiones hasta la cadencia del compás No.22.

Posteriormente utiliza una progresión armónica para hacer una modulación a Si bemol mayor con cadencia perfecta en el compás No.27, utilizando el texto *“temores vanos! ya no perteneceré más al conde. Pesar mío no, no, no. Este puñal será el guardián de mi fe, ven, ven”*:

18

Comte mal-gré moi! Non! non! — ce poi - gnard. — ce poi -  
county 'gainst my will! No! no! For this poignard, this —

*f*

gard se - ra le gar - dien de ma foi! Viens!  
 poi - gnard shall be the guard of my vow! Come!

A partir de la anacrusa del compás No.28 en tónica, hace una variación del tema con cadencia imperfecta en el compás No.33, cadencia rota con el texto "amor aviva mi valentía y de mi corazón desecha el temor! Dudar, es ofender. Temblar es una falta de fe, derrama tú misma este brebaje!" y semicadencia en el calderón del compás No.37:

38

Tempo I.

Ver - se toi - mé - me ce breu - va - ge!  
 Ra - ther for dead may he be - moan me!

En el compás No.42 al No.43, después del trino, realiza una cadencia rota<sup>5</sup>. Ésta se puede considerar una parte áurea del aria a manera de realzar el drama del texto "Ah,! Oh Romeo yo te debo!" con cadencia a tónica en el compás No.46:

42

Tempo I.

Ah! Verse ce breu - va - ge! O Ro - mé -  
 Ah! for - dead be - moan me! O my be -

colla voce. f

Recit.

Del compás No.46 a la cadencia del compás No.49 realiza un bordado armónico en el sexto homónimo mayor con séptima y resolución à tónica al compás No.50 como pedal armónico. En la anacrusa del compás No.49 comienza el texto "Sin embargo mañana, si dentro de este panteón fúnebre yo me despierto antes de su regreso? Dios todo poderoso! Este pensamiento horrible me ha helado toda la sangre" con una variación del tema:

47

Recit.

Mais\_ si de -  
 But, if to -

pp

<sup>5</sup> A esta cadencia se le consideraba cadencia femenina por su falta de resolución cadencial.

En el forte del compás No.52 hace una cadencia sobre el segundo grado mayor con séptima y resolución al compás No.54:

52

tour? Dieu puissant! — Cet - te pensée horrible a gla - cé tout mon  
 tomb: Heav'n - ly Pow'rs! This hor - ri - ble conceit chillsthe blood in my

A partir de la cadencia sobre la dominante del compás No.54 comienza una progresión armónica de disminuidos utilizando el texto “Que será de mi en estas tinieblas, en este día de muerte y de gemidos. Qué siglos pasados están ocupados de osamentas? Donde Tibaldo todo ensangrentado y todavía enterrado, cerca de mi en la noche oscura dormirá! Dios! Mi mano encontrará su mano” hasta la cadencia del compás No.63 sobre la dominante homónima mayor con cadencia imperfecta de Si mayor:

56

mort \_\_\_\_\_ et de gé-mis-se - ments. \_\_\_\_\_ Què les siècles pas-  
 death, \_\_\_\_\_ none near to heed my moans; \_\_\_\_\_ That the cen-tu-ries

En el compás No.64 hay con cadencia en su homónimo mayor y utiliza el texto "que es esta sombra que a la muerte escapa? Es Tibaldo! El me llama! Él quiere de mi camino apartar a mi esposo! Y su fatal espada, no! Fantasmas!" con la variación del tema en la cadencia al segundo grado mayor del compás No.72:

70

et sa fa-tale é-pe-e Non! fan-tó-mes!  
His fatal blade upraising- No! ye phau-toms!

*molto.* *fff* *fff*

En el compás No.73 presenta el tema con una variación sobre una progresión armónica entre la dominante y el sexto grado a manera de bordado armónico con el texto "Desaparezcan! Disipate, funesto sueño! Que al amanecer se levanta sobre la sombra de los tormentos pasados!. Ven! Amo!" y cadencia a tónica en el compás No.84.

En la anacrusa del compás 85 presenta una variación del tema con el texto "Aviva mi valentía y de mi corazón desecha el temor! Dudar, es ofender! Temblar es una falta de fe! Derrama tu misma este brebaje!". En el compás No.94 hay una cadencia imperfecta a tónica y se repite el texto "Derrama tu misma este brebaje":

94

Tempo I.

Ver - se toi mé-me ce breu - va - ge!  
Ra - ther for dead may he be - moan me!

*p* *6* *6* *6* *6*

Desde el compás No.98 hasta la cadencia imperfecta del compás No.104, retoma el texto "Ah,! Oh Romeo yo te debo!" con la tónica en modo menor:

103

je bois à toi!  
I will o - bey!

A partir del compás No.104 comienza la coda con una progresión armónica descendente conocida como la línea del lamento<sup>6</sup>, la cual es muy común en el romanticismo:

103

*colla voce.*  
*ff*

107

111

*End of Act IV.*  
*(in ordinary stage-performance.)*

<sup>6</sup> Consistía en una escala cromática descendente que no debía pasar de cuatro o cinco notas, por lo tanto, si se deseaba repetir debía comenzarse nuevamente o ser interrumpida por un silencio, acorde, etcétera.

## **Capítulo VII: “Ildegonda” de Melesio Morales**

### **7.1 Contexto Histórico**

Durante las tres primeras décadas de la vida independiente de México, nuestro país tuvo que hacer frente a las invasiones extranjeras, de las cuales sólo saldría bien de la primera de ellas, protagonizada con España. Las siguientes tres dañarían terriblemente a México.

En 1834 México firmó un convenio con Francia, en el que los franceses residentes en México gozarían de trato más favorecido. Los comerciantes franceses, habiendo sufrido daños en sus negocios por las revueltas en nuestro país, exigieron a México el pago una de indemnización de \$600,000. El gobierno de México se negó a pagar esa cantidad y motivó a Francia a entrar en guerra con México en Enero de 1838. México fue derrotado y el 12 de Abril de 1839 se firmó un acuerdo de paz aceptando pagar dicha cantidad. Aprovechando el caos político en nuestro país, los estadounidenses invadieron el estado de Texas y redactan un plan de independencia para este territorio. En 1846 México entra en guerra con Estados Unidos, sin embargo, nuestro país es derrotado y accedió vender Texas el 14 de Septiembre de 1847, este es uno de los hechos históricos más amargos de nuestro patria.

Paradójicamente estas desgracias nacionales hacen surgir una conciencia nacional en los mexicanos. Después de la consumación de la independencia y de las intervenciones extranjeras, la nación pasa por un periodo de inestabilidad política, lo que originaba una breve duración de los gobiernos. Sin embargo, a pesar de los continuos problemas nacionales y cambios políticos, algunos gobernantes mostraron interés en cultivar el arte y en especial la música. Su fin era lograr posicionar a México en un plano de dignidad artística ante el resto del mundo, convirtiéndose así en protectores del arte. Algunos de ellos fueron Agustín de Iturbide, quien a su vez nombró a Mariano Elizaga maestro de la Capilla Imperial; el Gral. Anastasio Bustamante, quien mejoró los espectáculos y contrató a la compañía de ópera italiana de Filippo Galli; Maximiliano de Habsburgo apoyó a Melesio Morales para que pudiera estrenar “Ildegonda”; también Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, este último

hermano del compositor Miguel Lerdo de Tejada, fueron precursores de la música en México.

## **7.2 Datos Biográficos de Melesio Morales**

Melesio Morales nació en la Ciudad de México el 4 de Diciembre de 1838 y murió el 12 de Mayo de 1908. Fue hijo de una familia de clase media y desde muy temprana edad mostró grandes aptitudes musicales. Su primer maestro de música fue Jesús Rivera y Ríos, posteriormente ingresa a la academia de Don Agustín Caballero, donde tiene a Felipe Laríos como uno de sus maestros. Su primera obra fue en Vals que compuso cuando tenía solamente 12 años.

Estudió en la primera academia de música fundada por el maestro Elizaga, mismo que le daría clases de armonía. Poco después estudió con Cenobio Paniagua, quien lo indujo y le enseñó el género operístico, así como la elegancia del belcanto usado en el estilo de la escuela italiana. En este sentido, Melesio Morales fue el alumno que más hábilmente asimiló las reglas musicales de la composición del género operístico italiano.

A los 18 años escribió su primera ópera titulada Romeo y Julieta y fue estrenada el 27 de Enero de 1863 en el Teatro Nacional. Posteriormente, impulsado por la fama que le dejara su primera ópera, compone uno de sus más grandes éxitos: "*Ildegonda*". Esta ópera se estrenó el 27 de Enero de 1866 por la famosa soprano Ángela Peralta.

En Marzo de 1866, Melesio Morales es becado por Antonio Escandón para viajar a Italia y continuar con sus estudios. En Florencia estudia con Mabellini y logra estrenar su ópera *Ildegonda* en el Teatro Pagliano. Con el apoyo económico de Ramón Terreros, regresa a México en 1869 y se sumo al grupo de la compañía mexicana de Paniagua, con quien puso en escena la ópera Romeo y Julieta el 27 de Enero de 1863, obteniendo una critica benévola por parte del público.

A su regreso en 1869, Morales participó en la creación de "La sociedad Filarmónica" y él mismo se convirtió en uno de los docentes del Conservatorio

Nacional de Música. También es autor del libro "Teoría Musical". El 14 de Julio de 1877 lleva a escena su tercera ópera titulada "Gino Corssini", misma que fue bien acogida por el público mexicano. Finalmente, el estreno de su ópera "Cleopatra" en 1891 resultó un fracaso debido a que el compositor no se había dado cuenta que el estilo de la ópera italiana estaba pasando de moda y él no había evolucionado junto con el gusto del público, el cual, estaba fascinado con el teatro lírico francés. Es por ello que esta ópera no tuvo el éxito que el maestro esperaba, ya que las tendencias e ideales de composición que había usado hasta entonces, chocaban con las de las nuevas generaciones.

Además del género operístico, Melesio Morales tuvo una fructífera producción musical que incluye 8 pequeñas piezas infantiles para piano coleccionadas bajo el título de "La india frutera"; en 1870 compuso una cantata para las fiestas patrias titulada "Dios Salve a la Patria", así como la pieza titulada "Locomotiva", escrita para la inauguración del ferrocarril que iba de Puebla a la Ciudad de México. También escribió una misa llamada "Las siete Palabras de Cristo" y más de 50 piezas para piano, voz y piano, danzas, vales, nocturnos, etcétera. A su muerte deja sin estrenar las óperas Carlo Magno, La Tempestad, El Judío Errante y La Reminiscente Anita.

Melesio murió en la Ciudad de México el 12 de mayo de 1908.

### **7.3 La Ópera en México**

En el Colegio de las Vizcaínas se descubrió mucha música Europea que era conocida y enviada a la Nueva España en grandes cantidades. Además, la existencia de obras musicales conservadas en el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa Maria de Valladolid en Morelia, demuestra que se daba a la música una gran importancia en nuestro país desde el Virreinato. Desgraciadamente sólo en la Capital y en los principales estados como Oaxaca, Morelia y Puebla tenían acceso a esta música, pero en las demás provincias la situación era desconsoladora. Las diferentes clases sociales de esas provincias carecían de valores culturales aún cuando sus habitantes estaban ávidos de aprender.

Las primeras representaciones en México de comedias, óperas y fallas, se dieron a fines del siglo XVI en el teatro "La casa de comedias". Posteriormente se fundó el primer "Teatro Coliseo" en 1672, que con el paso del tiempo se llamaría el "Teatro Principal". En dicho teatro se representaron innumerables óperas hasta el siglo XIX.

El compositor mexicano Manuel de Sumaya compuso la primera ópera escrita en la Nueva España titulada "La Parténope" en idioma español e italiano, siendo representada el 26 de Mayo de 1711 en el Palacio de los Virreyes. Posteriormente se representaron varias óperas como "La selva sin amor" y "La púrpura de la rosa" escritas por Juan de Hidalgo, que era compositor de la corte, entre otros.

Después de la guerra de independencia, los espectáculos musicales se paralizaron debido a que las ciudades más importantes de México se encontraban inmersas en revueltas, asonadas y fuego, por lo que los teatros se vieron obligados a cerrar. Sin embargo, la ópera prosperó pues se convirtió en un género musical altamente estandarizado y comercializado, al grado que poco a poco se fue consolidando en el gusto de la gente, pues les hacía olvidar los problemas que habían pasado debido a la guerra.

El éxito de la ópera estaba presente entre los espectadores de todo el mundo y México no fue la excepción. La influencia de nuestros invasores y la moda que prevaleció en aquellos días, propiciaron que algunas compañías de ópera italianas y francesas llegaran a nuestro país, al igual que algunos músicos extranjeros llegaron para quedarse.

Los músicos profesionales, tanto mexicanos como extranjeros, eran muy escasos. Los artistas mexicanos, incluyendo a los músicos, solían tener otro oficio además del arte debido a las pocas oportunidades de trabajo que éste último ofrecía. Por lo tanto, al no haber músicos mexicanos profesionales, las compañías de ópera extranjeras no creían en el talento de los escasos músicos nacionales, lo que hizo muy difícil el estreno de sus obras.

Ante esta situación, los artistas mexicanos buscaron la manera de obtener ayuda del gobierno para la fundación de escuelas de arte y música. Primero formaron "El Club Filarmónico Mexicano" en 1865; posteriormente se fundó "La Sociedad Filarmónica Mexicana" el 14 de Enero de 1862, misma que estaba conformada por el grupo de los seis que incluía a Tomás León, Aniceto Ortega, Julio Ituarte, Felipe Larios, Cenobio Paniagua y Melesio Morales. Eduardo Liceaga, Agustín Caballero y Agustín González también se sumaron al grupo. Las dos sociedades anteriores se desintegraron y dieron paso a una tercera que inició en 1866. El fin de esta sociedad era formar músicos con una sólida preparación como medio para facilitar a los artistas la presentación de sus obras. Finalmente, esta sociedad lograría la creación del Conservatorio Nacional de Música el 1 de Julio de 1866, fecha en que abre por primera vez sus puertas a maestros y estudiantes de música.

En los años siguientes se abrieron compañías de ópera con músicos mexicanos y extranjeros, algunas prosperaron y otras desaparecieron. Por un lado, se construyó en la Ciudad de México "El Teatro de los Gallos", escenario en el que se presentaron diversas compañías de ópera. La compañía de Andrés Castillo estuvo presente de 1831 a 1837, luego llegó la compañía de Filippo Galli y muchas otras más. Es importante señalar que el público mexicano sintió gran afición y devoción por la ópera, único género que fue apreciado sin reservas durante el resto del siglo.

En los teatros de la ciudad se representaron óperas de diferentes compositores como Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Gounod, Octavio Valle, Miguel Meneses, Leonardo Canales, Ramón Vega, Manuel M. Paniagua, Melesio Morales, entre otros.

En 1848 se forma la primera compañía nacional de ópera en México, integrada por músicos mexicanos y bajo la dirección de Agustín Caballero.

#### **7.4 Ildegonda**

Melesio Morales logró estrenar Ildegonda el 27 de Enero de 1866 en la Ciudad de México gracias al apoyo económico de Maximiliano y a la compañía de ópera de Biacchi que aceptó llevarla a escena. Posteriormente es representada en Florencia donde fue todo un suceso musical, pues tuvo gran éxito en el Real Teatro Pagliano obteniendo críticas favorables.

#### **Sinopsis**

Ildegonda esta enamorada de un joven plebeyo llamado Rizzardo, pero es obligada a aceptar casarse con Ermenegildo Falsabiglia, pues si no lo hace el padre de ella, Rolando Gualderano, matara a Rizzardo. El matrimonio logrará la unificación de Lombardía, alianza que se opondrá a la salida de las fuerzas lombardas para Tierra Santa, a fin de tomar parte en la cruzada decretada por el Papa.

Ildegonda esta triste por su próximo matrimonio, pero Ermenegildo piensa que ella esta triste por la reciente muerte de se madre. Ildegonda manda a Ildebene, su doncella, a llevarle una carta a Rizzardo, pero Roggiero, hermano de Ildegonda, intercepta la carta enterándose de los amores de su hermana.

Ildegonda va al Jardín del Palacio para poder verse en secreto con Rizzardo y, antes de que él llegue, canta el aria "Quai memorie al Trafitto mio core" en donde afligida por su amor frustrado, invoca el consuelo de su madre muerta. A la llegada de Rizzardo, la pareja jura eterna fidelidad poniendo como testigo de su unión a Dios, pidiendo que quien muera primero, pueda en ánima venir por el otro y así realizar su amor después de la muerte. Roggiero, quien había estado oculto en el jardín, sale de su escondite para enfrentar a Rizzardo, pero éste le da muerte y huye. Llega Rolando y encloquecido por el dolor de ver a su hijo muerto, jura venganza y maldice a Ildegonda.

Ildegonda, trastornada por lo que había sucedido, cree que Rizzardo está muerto y es encerrada en el subterráneo del convento que está anexo al Palacio. Rizzardo trata de rescatar a Ildegonda, pero ella en su delirio piensa que es el espíritu de su amado es quien viene por ella. El escape de ambos fracasa con la llegada de Rolando, quien hace prisionero a Rizzardo. En ese momento Ildegonda recobra la cordura y se da cuenta de lo sucedido, pero la

certeza de la próxima muerte de su amado acaba con su razón. Rolando, al ver a su hija en su lecho de muerte, se arrepiente y perdona la vida a Rizzardo, quien llega con su amada y tras el último adiós, muere en sus brazos.

### 7.5 Análisis del Recitativo y la Cavatina “Quai memorie al trafitto mio core”

La cavatina comienza con el recitativo en el cuarto disminuido, utilizando el texto “*Cual memoria a mi herido corazón ¿Oyeron?*”. Luego presenta el tema de la introducción en la anacrusa del compás No.3, posteriormente lo presenta de manera variada a partir del compás No.5 con la dominante y resolviendo con cadencia rota artificial<sup>7</sup>:

1

Hasta la cadencia del compás No.15, cadencia a Re bemol, y en la anacrusa del compás No.16 en la nueva tonalidad, con la variante del tema. Utiliza el texto “*Oh! Felices ustedes que elevan a Dios la voz. Libera el corazón del mundano afecto! Que yo respiro este aire!, insana alegría me causa la muerte, allá también el engaño amigo se avecina*”:

14

<sup>7</sup> Denominada así por resolver al sexto grado pero en su homónimo mayor y por ser utilizada como modulante a otras tonalidades.

En el compás No.20 presenta el nuevo tema en la tonalidad de Re bemol mayor hasta el compás No.28 con el texto "cual memoria a mi corazón herido!, Aquí Rizzardo me juraba amor!":

18

And.<sup>te</sup> cantabile

Qual me - mo - rie al tra - fit - to mi - o

En el compás No.28 presenta la variación del tema con una ampliación cadencial en la dominante hasta el compás No.42, con el texto "Ah, Piadosa la madre que en aquel lugar me diera esperanza, la madre me dio esperanza. A mi llanto se unió. Hay de mi que sola me dejó, doliente me dejó":

28

ah! pi - to - sa - la ma - dre in quel lo - co, la

col canto

and.<sup>te</sup>

A partir de la anacrusa del compás No.43 y hasta el compás No.58, presenta un nuevo tema desarrollando del tema principal. Utiliza el texto "Me dejó a los desdenes de un padre furente, Ah, si...si me dejó la madre!, primero la muerte que enciende un fuego cual la madre y el señor, bendito. Saca el dolor que te acude". Se aprecia en el bajo una progresión armónica en compás No.56, la llamada línea del lamento, haciendo más doliente y dramático el texto "Que enciende un fuego" y hace variantes a la misma progresión:

55

55

*incalz.* *dim.*

- ro... che spe - gue - ro... un fo - co...

A partir del compás No.64, por medio de una progresión armónica y utiliza el texto "cual la madre y el señor, bendito" y retoma nuevamente el material del compás No.52 con el texto "Primero la muerte que enciende un fuego" que repetirá hasta el compás No.78 con una ampliación cadencial hasta la semicadencia del compás No.90 y su resolución al compás No.93:

75

75

*incalz.* *dim.* *cres.*

cha spe - gue - re un fo - co cui... la

di la madre è il Signor benedi la madre è il Signor bene-di.....

En el compás No.94 presenta el tema variando la secuencia rítmica en la mediante a 3<sup>er</sup> grado, con el texto "saca el dolor que te acude, Desesperado el mal no es madre mía. Si me ama todavía. Haz que inmediatamente que yo vuelva a ti", hasta la cadencia en el compás No.103:

- drol sem'ami anco - ra, fa che to - sto io vo - li a te

En el adagio del compás No. 109, a manera de introducción y puente moduladorio, presenta el nuevo tema hasta la cadencia del compás No.117 en moderato. Presenta de nuevo el tema variado con una ampliación cadencial a la cadencia del compás No.121 -con el texto "O que entonces de los mortales también callarán los despreciables daños narrándote mis males, mi esposo esperará":

Or che al -

En el compás 121 presenta el tema "B" hasta el compás 125, posteriormente presenta el mismo tema variándolo con una ampliación y semicadencia al compás No.131 en Fa mayor. Utiliza el texto "Entre las alegrías de los celestes yo vuelo en el paraíso":

119

li il mi-o sposo attende-ro fra le gio-je dei ce-

A partir del compás No.133, presenta nuevamente el tema "A" con el texto "tú gozarás de mi sonrisa, en tu alegría también yo me alegraré":

134

ga - u - dio au - el'io go - der Scen\_cia il

En el compás No.136 comienza la exposición de tema "C" con una progresión armónica, utilizando el texto "saca el dolor que te acude desesperado, el mal no es el mal no es" hasta la cadencia rota del compás No.145, donde vuelve a retomar el material "A" hasta el compás No.148:

146

ta - li ta - ce - ran - gli sde - gui iu - fe - stil la na -

En la anacrusa del compás No.145 vuelve a presentar el tema "A" con variación y repetición hasta la semicadencia imperfecta del compás No.152, resolviendo a la dominante, 5° grado. Utiliza el texto "Ah, que también de los mortales callarán los despreciables daños, los despreciables daños. Narrándote mis males mi esposo esperará":

152

- ro fra le gio - jo dei ce - lo - sti.....  
 8

En el compás No.153 vuelve a presentar el tema "B" con repetición y una ampliación variada hasta la cadencia sobre la dominante del compás No.160, utilizando el texto "entre las alegrías de los celestes yo ya vuelo en el paraíso":

158

lo - sti io già vo - lo in pa - ra - di - so tu go -  
 8

En la última parte del texto "tú gozarás mi sonrisa, en tu alegría también yo me alegraré", localizada en el compás No.168, vuelve a presentar el material "A" intercalando el material "B" con la duplicación del tema en la orquesta sobre la dominante, hasta la cadencia del compás No.178 en Fa mayor:

167

La coda comienza a partir del compás No.173 con la última parte del texto "También yo me alegraré":

173

La coda orquestal comienza a partir del compás No.178, sobre una alternación de tónica y dominante con semicadencia imperfecta en Fa:

180

(Llévase el trillido septendo la siguiente voz)

## Anexo I (Programa de Mano)

### Programa del Recital

#### **Cantata No. 51 "Jauchzet Gott in allen Landen"**

1. Aria *Jauchzet Gott in allen Landen*
2. Recitativo *Wir beten zu dem Tempel an*
3. Aria *Höchster, mache deine Güte*
4. Choral *Sei Lob und Preis mit Ehren*
5. Aria *Alleluja*

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)

#### **"Exsultate Jubilate" K.V. 165**

1. Exsultate Jubilate (*Allegro*)
2. Fulget amica dies (*Recitativo*)
3. Tu virginum corona (*Andante*)
4. Alleluia (*Allegro*)

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

#### **"Der hölle Rache"**

(Aria de la ópera Die Zauberflöte)

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

### **Intermedio**

### **Intermedio**

#### **"Ständchen"**

(Lied)

Franz Schubert  
(1797-1828)

#### **"Una voce poco fa"**

(Cavatina de la ópera Il barbiere di Siviglia)

Gioachino Rossini  
(1792-1869)

#### **"Dieu! Quel frisson count dans mes veines"**

(Aria de la ópera Romeo et Juliet)

Charles Gounod  
(1818-1893)

#### **"Quai memorie al trafitto mio core"**

(Cavatina de la ópera Ildegonda)

Melesio Morales  
(1838-1908)

**María de los Ángeles Rocha Rivera, Soprano**

**Elías Moreno Cariño, Pianista**

## Sinopsis de las Obras

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Cantata No. 51. "Jauchzet Gott in allen Landen"*

Se le nombra "cantata" a aquella composición vocal con acompañamiento instrumental cuya letra suele ser tomada de textos bíblicos y, en pocos casos, de textos profanos. La cantata fue el elemento principal del culto luterano y su fin era transmitir los mensajes de la Biblia y variaba según las ciudades, los idiomas o las festividades propias de la ocasión. La cantata tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio.

Las Cantatas de Bach, cuya extensión varía entre seis y siete piezas, suelen estar escritas para uno o hasta cuatro voces solistas, coro, e instrumentos. Generalmente incluyen recitativos, arias, coros concertados y casi siempre terminan con un coral a cuatro voces.

La iglesia fue la piedra angular en la vida de Bach tanto en lo económico, social, espiritual y musical. Los temas religiosos estimulaban su imaginación, pues de ellos extraía sus conceptos más ambiciosos y sublimes. Quizá sea esta una de las razones por la que, durante el tiempo que vivió en Leipzig, su producción musical se intensificó al punto en que debía entregar unas setenta cada año por espacio de treinta años.

Surgida un siglo antes que Bach, la cantata decayó y quedó en desuso tras este compositor, razón por la cual, sus cantatas se olvidaron rápidamente. De las trescientas cantatas que escribió J.S. Bach, sólo se conservan ciento noventa.

Las cantatas de Bach abarcan una extraordinaria gama de emociones que van de lo espiritual a lo trágico y de lo pastoral a lo dramático. La cantata No. 51 fue compuesta entre los años 1714 y 1720.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

*Motete "Exsultate Jubilate" KV. 165*

El motete, característico de la música antigua, comenzó en el siglo XIII y fue pensado para el uso de la iglesia, razón por la que se utilizaban textos sagrados. El motete de esta época es una composición coral contrapuntística y sin acompañamiento que equivale, en lo litúrgico, al madrigal. Los textos de los primeros motetes estaban escritos en francés, de aquí su nombre, ya que *Mot* viene del francés y significa "Palabra". Más adelante el motete fue escrito en latín.

El motete se convirtió en una canción con acompañamiento instrumental (sin o con coro), y con un solista. En Alemania, los motetes fueron basados en textos luteranos y es común el acompañamiento instrumental (uso de orquesta). Esta forma alcanzó un grado elevado de desarrollo con Palestrina, quien escribió más de doscientos cincuenta motetes y con Johann Sebastian Bach.

A mediados del siglo XVIII, el motete se convirtió en una forma menos prominente, aunque continuó siendo escrito por diferentes compositores de diversas épocas como Mozart en el siglo XVIII, Brahms en el siglo XIX, así como Hugo Alemán Distler y Francis Poulenc en el siglo XX.

Mozart escribió el motete "Exsultate, Jubilate" KV 165 en Milán para el eunuco Rauzzini, quien lo cantó el 17 de Enero de 1773. La pieza cantable para soprano y orquesta es muy rica en coloratura y pertenece más al tipo de la cantata italiana para solista. En la actualidad se interpreta por una voz de soprano en vez de la del contra-tenor y con acompañamiento de orquesta.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

*"Der hölle Rache", Aria de la ópera Die Zauberflöte*

La ópera Die Zauberflöte (La flauta mágica), escrita entre la primavera y el verano de 1791, es una de las más bellas del género lírico, avanzadísima para su época y fundamental para la evolución de la ópera alemana. Es extraordinaria pues en su sencillez, es capaz de reflejar la

situación y el sentimiento con pocas palabras; en lo dramático es clara y viva, haciéndola una obra magistral.

Die Zauberflöte, es una ópera en dos actos, cuyo libreto fue escrito en alemán por Emmanuel Schikaneder y que junto con la música, colman de fantasía a esta ópera. El curso de la acción mezcla elementos serios y cómicos, hechos fantásticos y toques exóticos. Detrás de su simpleza y sus figuras populares, se esconde un toque masónico que refleja los misterios, las iniciaciones, la sabiduría, el amor, las pruebas y la moral propia de la masonería. Mozart era masón.

El personaje de la Reina de la Noche (Königin der Nacht), símbolo del mal y portento de muerte, es a quien Mozart dedica sólo dos arias durante toda la ópera, sin embargo, su participación es fundamental y ayuda a delimitar las dos fuerzas que luchan entre sí a lo largo de la historia, el bien y el mal. En el aria "Der hölle Rache", Mozart vierte toda su ingenio y experiencia musical para dotar al personaje de fuerza, coraje y maldad hasta transportarlo a un plano mítico. El éxtasis de coloraturas y agudos, le dan a la escena un toque fantasmagórico, que a su vez permite la revelación de los propósitos maléficos del personaje en el segundo acto de la ópera.

### Franz Schubert (1797-1828) "Ständchen" (Serenata)

Este género surgió en Alemania como resultado de la evolución de las canciones folklóricas de este país. La palabra *Lied* es en extremo difícil de definir y no puede ser sustituida por otra. El *Lied* no es una tonada, ni melodía, ni romanza, ni canción pues va más allá de lo folklórico, así como de lo llano, lo frívolo y lo amable, aunque asume rasgos de todo ello. El *Lied* es la cristalización de las sensaciones poéticas percibidas por una raza.

En el *Lied* de Schubert encontramos un equilibrio perfecto entre la melodía y el ritmo de la declamación, manteniendo un íntimo contacto con el poema, lo que produce efectos dramáticos y expresivos incomparables, pues la música ayuda a traducir todos los elementos del poema, envolviéndonos en una gama de sentimientos, acción y atmósfera. En el *Lied*, la música y poesía son dos mundos que mantienen una relación casi fraternal, en la que cada una de ellas se asocia, involuntariamente, en recuerdo de la otra.

El origen de esta serenata es muy peculiar, pues se cuenta que al estar de día de campo con sus amigos, Schubert se enamora de la moza de la posada donde se encontraban. Su belleza y simpatía parecían haber cautivado al compositor. Él decide dedicarle algo de su arte y se cuenta que sus amigos toman un papel donde estaba escrita la lista de la comida y trazan sobre ella cinco líneas paralelas en forma de pentagrama. Unos minutos más tarde la inmortal serenata estaba escrita. En la biblioteca del conservatorio de Viena se conserva el manuscrito tal y como Schubert lo entregó a sus amigos, lo que explica y justifica la anécdota.

### Gioachino Rossini (1797-1828) "Una voce poco fa", Cavatina de la ópera *Il barbiere di Siviglia*

Rossini fue un gran innovador de la ópera pues enriqueció la técnica de la escritura operística. Cuidó su orquesta como ningún otro compositor de su época e introdujo en ella instrumentos, colores y efectos que realizaban la expresión dramática o cómica de su música. Siempre tuvo interés de dar color y vigor a la melodía, por demás, dueña del escenario lírico. Escribió 36 óperas italianas y 4 francesas. La ópera *Il barbiere di Siviglia*, que se estrenó en Roma el 5 de Febrero de 1816, consta de 2 actos y fue escrita por este genial compositor en sólo trece días, siendo ésta una de sus mejores producciones. La música es graciosa, melódica y muy ágil.

El carácter del personaje de Rosina, es el de una joven rica y audaz que aparenta ser dócil y obediente, sin embargo, no está dispuesta a casarse con un hombre a quien ella no ama. La cavatina *Una voce poco fa*, expone el deseo de Rosina por estar al lado de Conde Almaviva, de quien sí está enamorada.

Aunque este papel fue escrito originalmente para mezzosoprano, se canta generalmente uno o dos tonos más alto y tampoco se interpreta exactamente como está escrita, pues perdura la

vieja costumbre italiana de improvisar en algunas secciones interpolando escalas, arpeggios y fiorituras. Como en la mayoría de las óperas de Rossini, este personaje requiere de un gran despliegue vocal.

Charles Gounod (1818-1893)

*"Dieu! Quel frisson count dans mes veines" Aria de la ópera Romeo et Juliet*

Charles Gounod siempre admiró y amó la música de Mozart, que es donde asimila el estilo clásico de componer. Sumado a esto se encuentra el exagerado romanticismo con el que elegía sus libretos y el uso en sus óperas de un estilo lírico, que da a sus personajes una figura individual, llenos de emociones tanto en la música como en el escenario. Sus óperas están llenas de dulzura lírica, expresión armónica y refinamiento de estilo. Gounod logra dar una renovación a la ópera francesa con su música.

William Shakespeare escribió en 1595 la obra para teatro "Romeo y Julieta", texto que desde entonces ha sido adaptado para ópera en diferentes épocas e idiomas, con diversos libretistas y músicos. En este caso Gounod y los libretistas Jules Barbier y Michele Carré, dan vida a la gran obra teatral de Shakespeare, ópera que fue estrenada en el Theatre Lyrique en París el 27 de Abril de 1867 y que es considerada la ópera más completa de Gounod.

La ópera se desenvuelve en medio de conflictos entre las familias Capuleto y Montesco. Romeo Montesco y Julieta Capuleto estaban enamorados y deciden casarse pese a los problemas de ambas familias. Tras una serie de asesinatos, el conde decide casar a Julieta con Paris. Entonces ella busca ayuda para evitar se casada con otro hombre. Fray Lorenzo le proporciona una bebida narcótica que la mantendrá inconciente por un tiempo con el fin de fingir su muerte y evitar la boda. En el aria *Dieu! Quel frisson count dans mes veines*, Julieta expresa su temor al pensar que el brebaje no surta efecto y a que ella deba casarse con Paris, sin embargo, ella logra apartar su miedo evocando el amor que siente por Romeo.

Melesio Morales (1838-1908)

*Cavatina "Quai memorie al trafitto mio core" de la ópera Ildegonda*

Melesio Morales gran compositor romántico y cofundador del Conservatorio Nacional de Música, fue guiado e inducido al género operístico italiano por Cenobio Paniagua, quien fue uno de sus grandes maestros. A los 18 años escribió su primera ópera titulada Romeo y Julieta, que fue estrenada el 27 de Enero de 1863 en el Teatro Nacional. Posteriormente, impulsado por la fama que le dejara su primera ópera, compone uno de sus más grandes éxitos "Ildegonda", estrenada el 27 de Enero de 1866 por la famosa soprano Ángela Peralta.

Becado para estudiar en Italia, Melesio Morales estudia en Florencia con con Mabellini y logra estrenar su ópera Ildegonda en el Teatro Pagliano obteniendo gran éxito.

La trama de la ópera se desarrolla entre amores y asesinatos. Ildegonda está enamorada de Rizzardo, un joven plebeyo, pero su padre la quiere obligar a casarse Hermenegildo Falsabiglia. Ildegonda, acompañada de Ildebene, se dirigen al jardín del Palacio para poder verse en secreto con Rizzardo y antes de que él llegue, canta el aria *Quai memorie al trafitto mio core*, en donde afligida por su amor frustrado, invoca el consuelo de su madre muerta. No obstante, su hermano los descubre y al enfrentarlos es muerto por Rizzardo. Rolando, el padre de Ildegonda, jura venganza y desea matar a Rizzardo. Entre confusiones, Ildegonda pierde la razón. Tras observar a su hija en su lecho de muerte, Rolando otorga el perdón a Rizzardo. Sin embargo, ya es demasiado tarde e Ildegonda muere en brazos de su amado.

## Anexo II (Traducciones)

### II.I Cantata No. 51 "Jauchzet Gott in allen Landen". Compositor: Johann Sebastian Bach

#### 1. Aria

Jauchzet Gott in allen Landen!  
Was der Himmel und die Welt An Geschöpfen  
in sich hält, Müssen dessen Ruhm erhöhen,  
und wir wollen unserm Gott Gleichfalls  
jetzt ein Opfer bringen, Das er uns in kreuz  
und Not! Allezeit hat beigestanden,

Jauchzet Gott in allen Landen!

Alabado sea Dios en todas las tierras!  
Las criaturas que en el cielo y en  
la tierra existen, deben exaltar su gloria.  
y nosotros queremos igualmente  
ahora, ofrecer un sacrificio a nuestro  
Dios como la que el nos ofreció a  
nosotros en la cruz y en la miseria.  
Alabado sea Dios en todas las tierras!

#### 2. Rectitativo

Wir beten zu dem Tempel an,  
da Gottes Ehre wohnt,  
da dessen Treu, so täglich  
neu mit lauter Segenlohnet.  
Wir preisen, was er an uns hat getan.  
Muß gleich der schwache Mund von  
seinen Wundern lallen, so kann eine  
schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

oremos en el templo  
que acoge a Dios.  
que su fidelidad,  
diariamente renovada, nos bendiga.  
Ensalcemos lo que hizo por nosotros.  
si nuestras voces no saben alabar sus  
milagros, que al menos nuestro  
humilde canto llegue a Él.

#### 3. Aria

Höchster, mache deine Güte  
ferner alle Morgen neu,  
So soll für die Vätertreu  
auch eine dankbares Gemüte  
durch ein frommes Leben weisen,  
daß wir deine Kinder heißen.

Omnipotente, derrama tus favores  
sobre nosotros cada día.  
Que tu paternal afecto  
sirva de guía a nuestras almas  
en el camino recto,  
Y merezcamos llamarnos hijos tuyos.

#### 4. Coral

Sei Lob und Preis mit Ehren  
Gott Vater, Sohn, heiligem Geist!  
Der woll' in uns vermehren,  
was er uns aus Gnaden verheißt,  
daß wir ihm fest vertrauen,  
gänzlich verlass'n auf ihn,  
von Herzen auf ihn bauen,  
dass uns'r Herz, Mut und Sinn  
ihm festiglich anhangen;  
drauf singen wir zur Stund: Amen !  
wir werd'n's erlangen,  
glaub'n wir aus Herzens Grund.  
Alleluja, alleluja, alleluja...

¡Alabad con todos los honores a  
Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo!  
Que en nosotros florezca  
todo aquello que nos ha sido prometido  
Encomendémonos a Él,  
abandonémonos en sus manos,  
confiemos en su corazón.  
Que todos nuestros sentidos  
le permanezcan fieles.  
Digamos en esta hora: ¡Amén!  
Nuestras almas confían plenamente  
En alcanzar su gracia.  
Aleluya, aleluya, aleluya....

## II.II Motete “Exsultate, jubilate”. Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart

Exsultate, jubilate,  
o vos animae beatae,  
dulcia cantica canendo  
cantui vestro respondendo  
psallant aethera cum me.

Fulget amica dies, jam fugere et nubila et  
procellae : exorta est justis inexpectata quies.

Undique obscura regnabat nox ;  
surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc,

Et jucundi aurorae fortunatae frondes dextera plena  
et lilia date.

Tu virginum corona,  
Tu nobis pacem dona,  
Tu consolare affectus,  
Unde suspirat cor.

Alleluja.

Alégrense, celebren,  
oh! ustedes almas dichosas  
cantando dulces himnos;  
respondiendo a vuestro canto  
cantan salmos los cielos conmigo.

Brilla la amigable luz del día, las nubes y  
las tormentas han huido: por los justos, la  
calma inesperada ha venido.

Por doquier reinó la noche oscura;  
levántense finalmente en alegría, ustedes  
que hasta ahora vivieron con temor,

y preséntense felizmente a la radiante  
aurora llena de flores de Lis.

Tú, corona de vírgenes,  
tú danos la paz,  
tú consuela las aficciones,  
donde el corazón suspire.

Aleluya.

## II.III “Der hölle Rache” Aria de Die Zauberflöte. Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart

Der hölle Rache kocht in  
meinem Herzen,  
Tod und Verzweiflung,  
flammet um mich her!  
Fühlt nicht durch dich Sarastro  
Todesschmerzen,  
So bist du meine  
Tochter nimmermehr.

Verstossen sei auf ewig,  
Verlassen sei auf ewig,  
Zertrümmert sei'n auf ewig,  
Alle Bande der Natur,  
Verstossen, verlassen  
Und zertrümmert alle Bande  
Der Natur,  
Wenn nicht durch dich  
Sarastro wird erblassen!

Hört, hört, hört,  
Rache Götter, hört,  
Der Mutter Schwur!

La venganza del infierno ebulle en  
mi corazón.  
a mi alrededor la muerte y la  
desesperación se alzan en llamas  
¡Si Sarastro no padece  
por ti dolores mortales,  
nunca más serás mi hija!

repudiada seas por siempre  
abandonada por siempre,  
por toda la eternidad queden rotos  
los vínculos de la naturaleza,  
¡Repudiada, abandonada  
y por la eternidad queden rotos los  
vínculos de la naturaleza!  
si tu mano no hace  
Palidecer a Sarastro!

¡Dioses, Dioses, Dioses,  
de la venganza, oíd  
de la Madre el juramento!

## II.IV "Ständchen". Compositor: Franz Schubert

Leise flehen meine Lieder  
durch die Nacht zu dir;  
in den stillen Hain hernieder,  
Liebchen, Komm zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen  
in des Mondes Licht;  
des Verräters feindlich Lauschen  
Fürchte, Holde, nicht.

Hörst die Nachtigallen schlagen?  
ach! sie flehen dich,  
mit der Töne süßen Klagen  
flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen,  
Kennen Libesschmerz,  
rühren mit den Silbertönen  
jedes weiche Herz.

Lass auch dir die Brust bewegen,  
Liebchen, höre mich!  
Bebend harr' ich dir entgegen!  
Komm, beglücke mich!

Suave te imploran mis canciones  
a través de la noche.  
¡Abajo, en la tranquila arboleda,  
Amada, ven allí a mi lado!

Murmurantes, esbeltas copas susurran  
a la luz de la luna;  
del traidor el asecho hostil  
no temas, tú, amada.

¿Oyes gorjear a los ruiseñores?  
¡Ay! Ellos te imploran.  
Con el sonido de dulces quejas  
imploran ellos por mí

Comprenden el anhelo del pecho,  
conocen el dolor del amor,  
conmueven con tonos plateados  
a todo tierno corazón.

Deja también conmoverse tu pecho,  
amada, escúchame;  
¡Trémulo aguardo el encuentro!  
¡Ven, hazme feliz!

## II.V "Una voce poco fà" Aria de Il Barbiere di Siviglia. Compositor: Gioachino Rossini

Una voce poco fà  
qui nel cor mirisuonò,  
Il mio cor ferito è già,  
e lindoro fuche il piegò  
Sì, Lindoro mio sarà,  
lo giurai, la vincerò;

Il tutor ricuserà,  
io l'ingegno aguzzerò,

a la fin s'accheterà,  
e contenta io resterò.  
Sì, Lindoro mio sarà,  
Lo giurai la vincerò.

Io sono docile, son rispetosa  
Sono obediente, dolce, amorosa,  
mi lascio regere, mi fò guidar,  
Ma se mi toccano  
dové il mio debole,  
sarò una vipera, sarò,  
E cento trappole, prima divedere,  
farò giocare.

Una voz poco hace  
aquí en el corazón resonó.  
mi corazón ya está herido,  
y Lindoro fue quien le pegó.  
Sí, Lindoro será mío,  
lo juro, lo venceré

El tutor rehusará, yo el ingenio  
yo el ingenio agudizaré

Al fin aceptará,  
y contenta yo permaneceré  
Sí, Lindoro será mío.  
lo juro, lo venceré

Yo soy dócil, soy respetuosa,  
soy obediente, dulce, amorosa,  
me deajo regir, me hago guiar.  
pero si me tocan  
donde está mi debilidad.  
seré una serpiente, seré,  
y cien trampas, antes de ceder  
haré y jugaré

**II.VI "Dieu! Quel frisson court dans me veines" Aria de Romeo et Juliet. Compositor:  
Charles Gounod**

Dieu!  
Quel frisson court dans mes veines?  
Si ce breuvage était sans pouvoir!  
Craintes vaines!  
Je n'appartiendrai pas au comte  
Malgré moi! No! No! No!  
Ce poignard sera le gardien de ma foi!  
Viens! Viens!  
Amour ranime mon courage  
Et de mon coeur chasse l'effroi!  
Hésiter, c'estte faire outrage  
Trembler, est un manque de foi!  
Verse! toi même ce breuvage!

Ah!  
Ó Roméo! Je bois à toi!  
Mais si demain pourtant  
dans ce caveaux fûnebres  
Je m'éveillais avant son retour?  
Dieu puissant!  
Cette pensée horrible  
A glacé tout mon sang!  
Que deviendrai je en ces ténèbres  
Dans se jour de mort  
Et de gémissements,  
Quelles siècles passés ont rempli  
d'ossements?  
Où tybalt tout saignant  
encore de sablure,  
Près de moi,  
dans la nuit obscure Dormira!  
Dieu!!  
Ma main rencontrera sa main!  
Quelle est cette ombre  
à la mort échappée ?  
C'est Tybalt !  
il m'appelle !  
Il veut de mon chemin  
Écarter mon époux!  
et sa fatale épée Non!  
phantômes!  
Disparaissez!  
Dissipe toi, funeste rêve!  
Que l'aube du bon heur.  
se lève sur l'ombre des  
Tourments passés!  
Viens! Amour!  
Ranime mon courage  
Et de mon coeur  
Chasse l'effroi! Hésiter,  
C'est te faire outrage!  
Trembler est un manque de foi!  
Verse toi même ce breuvage!  
O Roméo je bois à toi!

Dios!  
Qué escalofrio corta dentro de mis venas?  
Si este brebaje está sin poder!  
Temores vanos!  
ya no perteneceré más al conde.  
Pesar mio! No! No! No!  
Este puñal será el guardián de mi fe!  
Ven! Ven!  
amor aviva mi valentía  
y de mi corazón desecha el temor!  
Dudar, es ofender.  
Temblar, es una falta de fe!  
Derrama! tu misma este brebaje!

Ah!  
Oh, Romeo! Yo te bebo!  
sin embargo mañana  
si dentro de este panteón fûnebre  
Yo me despierto antes de su regreso?  
Dios poderoso!  
este pensamiento horrible  
me ha helado toda la sangre!  
que será de mí en estas tinieblas  
en este dia de muerte  
y de gemidos,  
Qué siglos pasados están ocupados  
de osamentas?  
donde Tibaldo todo ensangrentado  
y todavía enterrado,  
cerca de mí,  
en la noche oscura dormiré!  
Dios!!  
Mi mano encontrará su mano!  
Qué es esta sombra que  
a la muerte escapa?  
Es Tibaldo!  
Él me llama!  
Él quiere de mi camino  
apartar a mi esposo!  
Y su fatal espada, No!  
Fantasmas!  
Desaparezcan!  
Disípate, funesto sueño!  
Que el amanecer  
se levanta sobre la sombra de los  
Tormentos pasados!  
Ven! Amor!  
aviva mi valentía  
y de mi corazón  
desecha el temor! Dudar,  
Es ofender!  
Temblar es una falta de fe!  
Derrama tu misma este brebaje!  
Oh! Romeo yo te bebo!

**II.VII "Quai memorie al trafitto mio core" Aria de Ildegonda. Compositor: Melesio Morales**

Quai memorie al trafitto mio core

ILDEGONDA:

Le udisti?  
Oh! Voi felici ch'ergete a Dio la voce,  
libere il core di mondano afetto!  
ch'io respiri quest'aura!  
insana gioja, a me cagion di morte,  
l'a pur s'aggira amica t'avvicina  
quai memorie al trafitto mio core!  
qui Rizzardo giuravami amore!  
ah! Pietosa la madre in quel loco,

la madre, mi diè speme,  
al mio pianto s'uni.  
Ohimè!  
che sola lasciommi,  
lasciommi dolente,  
lasciommi agli sdegni d'un padre furente,

ah! sì...sì la madre lasciommi!  
Pria la morte che spegnere un foco  
Cui la madre è il signor, benedi.

ILDEBENE:

scaccia il duol che si t'accora  
disperato il mal non è

ILDEGONDA:

madra mia!  
se m'ami ancora,  
fache tosto io voli a te

Or che allora de'mortal;  
taceran glisdegni infesti!  
La narrandoti i miei mali  
Il mio sposo attenderò.  
Fra le gioje dei celesti  
io già volo in paradiso:  
Tu godrai nel mio sorriso,  
Nel tuo gáudio anch'io goder

ILDEBENE:

Scacia el duol che si t'accora  
disperato il mal non è  
il mal non é.

ILDEGONDA:

ah! Or che allora de'mortali  
taceran gli sdegni infesti!  
gli sdegni infesti!  
la narandoti i miei mali  
Il mio sposo attenderò.  
Fra le gioje dei celesti  
io già volo in paradiso  
tu godrai nel mio sorriso,  
nel tuo gaudio anch'io godrò.

Cual memorias a mi herido corazón

ILDEGONDA:

¿Oyeron?  
Oh! Felices ustedes que elevan a Dios la voz.  
Libera el corazón del mundano afecto!  
Que yo respiro este aire!  
insana alegría me causa la muerte,  
allá también el engaño amigo se avecina  
Cual memoria a mi corazón herido!  
Aquí Rizzardo me juraba amor!  
ah! Piadosa la madre que en aquel lugar  
me diera esperanza  
la madre me dio esperanza  
A mi llanto se unió.  
Hay de mí!  
que sola me dejó,  
doliente me dejó,  
me dejó a los desdenes de un padre  
furioso  
Ah! Si...sí, me dejó la madre!  
primero la muerte que enciende un fuego  
cual la madre y el señor, bendito.

ILDEBENE:

saca el dolor que te acude  
desesperado el mal no es.

ILDEGONDA:

¡madre mía!  
si me ama todavía,  
haz que inmediatamente que yo vuelva  
a ti  
o que entonces de los mortales también  
callarán los despreciables daños!  
narrándote mis males  
Mi esposo esperará  
entre las alegrías de los celestes  
yo vuelo en el paraíso:  
tu gozarás en mi sonrisa,  
en tu alegría también yo me alegraré

ILDEBENE:

saca el dolor que te acude  
desesperado el mal no es  
el mal no es.

ILDEGONDA:

ah! Que también de los mortales callarán  
los despreciables daños  
Los despreciables daños!  
narrándote mis males  
Mi esposo esperará  
entre las alegrías de los celestes  
yo ya vuelo en el paraíso:  
tu gozarás en mi sonrisa,  
en tu alegría también yo me alegraré.

## Bibliografía

1. ABBITTI, Franco. *"Historia de la música"*. Ed. Hispano Americana, México. 1959
2. AGÜERO P, Recio. *"Schubert su vida y sus obras"*. Ed. Hispano.
3. ALVAREZ, Coral Juan. *"compositores mexicanos"*. Ed. Editores asociados. México 1981.
4. BELLAIGE, Camilo. *"los maestros de la Música"*. Ed. Tor. Rio de Janeiro. Buenos Aires 1942.
5. CABRERA, Napoleón y PAHLEN, kart. *"La ópera"*. Ed. Mece editores, Buenos Aires 1938.
6. CARMONA, Gloria. *"La Música de México"*. Ed. UNAM. México 1984. Pág. 212.
7. CLEMENT, Frank. *"De Bach a Meyerber"* Ed. Calamino. Argentina 1949. Págs.139-141, 149-152, 176-150.
8. CLEMENT, Frank. *"De Donizeti a Rubinstein"*. Ed. Calomino, Argentina 1943.
9. CROSS, Milton. *"Los grandes compositores Vol I y III"*. Compañía general Fabril Editora S.A. Argentina 1963. Vol. I Págs. 1-28 y Vol. III Págs. 317-323.
10. CROSS, Milton. *"Los grandes compositores, Volumen II"*. Ed. Compañía General Fabril. Págs. 241-272.
11. D'ANDREA, G.M. *"Biografías de los hombres ilustres en la música"*. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires 1980.
12. DE CONDE, Rolando. *"Historia Universal de la Música, Vol. I y II"*. Ed. Alianza Musical. Madrid. 1990
13. DE CURZON, Enrique. *"Los Maestros de la Música"*. Ed. Grandes Biografías. Buenos Aires 1974.
14. DE GRIAL, Hugo. *"Músicos Mexicanos"*. Ed. Diana México, D.F. 1970.
15. DI BENEDETTO, Renato. *"Historia de la Música"*. Ed. CONACULTA. México D.F. 1982.
16. EINSTEIN, Alfred. *"La Música en la época Romántica"*. Ed. Alianza musical. Madrid 1988.
17. ERICH, Valentín. *"Guía de Mozart"*. Ed. Alianza. Madrid 1988. Págs. 90-91,137.
18. ESQUIVEL, M. Cristina. *"Introducción a la Música"*. Ed. ITESM, México, 1975. Págs. 191-206.
19. FERRERA, Miguel Ángel. *"Diccionario Enciclopédico de la Música Vol. II"*. Ed. Rombo, S.A. Barcelona 1996. Págs. 74-81, 111-114.
20. FLEMING, William. *"Arte Música e ideas"*. Ed. McGraw-Hill. 1989
21. FREBBRI, Fratelli. *"Historia de la música Codex Vol. I Número 22"*. Ed. Codex, S.A. España 1965. Págs. 345-360.
22. GALINDO. *"Historia de la Música Mexicana"*. Editores asociados. México 1981.
23. GALINDO, Miguel. *"Nociones de la Historia de la Música Mejicana"*. Ed. CONACULTA. México 1992. Pág.404.
24. GARRIDO, Juan S. *"Historia de la Música popular en México"*. Ed. Especiales. México D.F. 1970.
25. GEROLD, Theodore. *"Franz Schubert"*. Ed. Recordi. Buenos Aires 1940. Págs. 20-45.
26. GIACOBBE, Juan Francisco. *"Rossini"*. Ed. Buenos Aires 1942.
27. GIL, Alcolea Santiago. *"Historia del Arte Vol. VII"*. Ed. Planeta Deagostini, S.A. Barcelona 1996. Págs. 121-150.
28. GUARDIAN, Ernesto. *"Mozart: Su vida y obra"*. Ed. Ricordi, Buenos Aires 1956. Pág. 171.
29. GUERARD, Albert León. *"Breve historia de Francia"*. Ed. Panorama. México 1971.
30. HEARDER, Harry. *"Breve historia de Italia"*. Ed. Panorama México 1976.
31. HUBNER, Steven. *"The óperas of charles Gounod"*. Ed. Clarendon Press. Oxford, Britain, 1992.
32. IRIBARNE, F. *"Rossini"*. Ed. Calomino. Argentina 1944.
33. KOSBALD, Kart. *"Franz Schubert y su tiempo"*. Ed. Juventino. Argentina 1944.
34. KUNZE, Stefen. *"Las Óperas de Mozart"*. Ed. Alianza. Madrid 1990. Págs. 13-23, 597-702.
35. LERU, Víctor. *"La música del siglo XIX, el Romanticismo"*. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires 1969.
36. MALENDO, Juan Mir. *"Música en el tiempo Vol. IV y V"*. Ed. Rombo, S.A. Barcelona 1997 Pág. 63.

37. MAYER, Serra Otto. "*Panorama de la Música Mexicana*". Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1941. Págs. 32-88.
38. MONCADA G. F. "*Grandes Músicos Mexicanos*". Ed. Framong. México. D.F. 1966.
39. MONGRÉ, Jean. "*French Music and Romanticism*". Ed. Dover publications. New York, 1974.
40. NETTL, Paul. "*Mozart and Masonary*". Ed. Da Capo Press. New York 1972.
41. ORTA, Velásquez Guillermo. "*Breve Historia de la música en México*". Ed. Librería de Manuel Porrua. S.A. México 1949.
42. OSBOME, Richard. "*Rossini*". Ed. Javier Vergara. Buenos Aires, Argentina 1988.
43. PAHLEN, Kart. "*La Ópera en el Mundo*". Ed. Vergara Javier. Buenos Aires, Argentina 1970.
44. PALAU, José. "*Historia de la ópera de Claudio Monteverdi a Richard Strauss*". Ed. Barral, Barcelona 1951.
45. PALLAREZ, Sevilla Gaspar. "*Historia de la Música y sus Compositores*". Ed. Impresión Estrella. México 1992. págs.207.
46. REPOLLES, José. "*Grandes músicos*". Ed. Brogera España 1972. Págs. 43-54, 219-228.
47. RÍOS, Juan. "*El libro de la ópera*". Ed. Juventud. Argentina 1945.
48. ROIG, Miguel Ángel. "*Música en el tiempo*". Ed. Rombo. Barcelona 1997.
49. ROSSEN. "*El estilo Clásico*". Ed. Alianza, Madrid 1986.
50. ROSTAND, Claude. "*La música alemana*". Ed. Universitaria de Buenos Aires 1968. Pág. 53.
51. TAPIA, Colman Simon. "*Música y Músicos en México*". Ed. Panorama. México 1991.
52. TOYE, Francis. "*The Man and his Music*". Ed. Dover publications inc. New York 1969.
53. STEVENSON, Robert. "*Música en México*". Ed. Thomas Crowel Company. New York 1988.