

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



NOTAS AL PROGRAMA

OPCION DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN CANTO

PRESENTA:
ROSA ELENA DIAZ AGUILERA

ASESORA: **MTRA. EUNICE PADILLA**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL


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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo receptonal.

NOMBRE: Rosa Alicia

FECHA: 14- Enero - 2005

FIRMA: 



“¿Quién, como la Música nos transporta,
nos recrea, enardece, aplaca o mueve
hasta el fondo el alma nuestra, que,
arrobada, en mudo éxtasis,
hasta el cielo la eleva?”

Campano/ Touzet

Para que tú me oigas
mis palabras se adelgazan a veces
como las huellas de las gaviotas
en las playas.
Y las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.
Antes que tú poblaron la soledad
que ocupas,
y están acostumbradas más que tú
a mi tristeza.
Ahora quiero que digan
lo que quiero decirte
para que tú oigas
como quiero que me oigas.
Voy haciendo de todas
un collar infinito
para tus blancas manos
suaves como las uvas.

Pablo Neruda.

DEDICATORIA

A mis amados padres

Sra. Maria Elena Aguilera Herrera

Sr. Juan Enrique Díaz Muñoz

y abuelos

Consuelo Herrera de Aguilera (q. e. p. d.)

Rodolfo Aguilera Fernández (q. e. p. d.)

Maria de Jesús Muñoz de Díaz (q. e. p. d.)

Enrique Díaz Pensado (q. e. p. d.)

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, que me han brindado su apoyo incondicional desde que tomé la decisión de estudiar esta carrera, por su compañía, y sobre todo por su amor. Sin ustedes no habría podido ser.

A mi hermana Lidia, por su aguante, sus mimos, su paciencia y sus guisos.

A todos mis maestros, porque a cada uno le debo algo de lo que soy. En especial al *Mtro. Rufino Montero*, por su tiempo, dedicación, apoyo y cariño; y a la *Mtra. Eunice Padilla*, por aceptar asesorarme.

A mis amigos, compañeros de crecimiento, de alegrías y de momentos difíciles. Gracias a *Liz* y a *Miguel* por todos los momentos que hemos compartido.

A todos mis compañeros, con quienes he compartido la música en aulas y escenarios, particularmente a los que intervinieron en mi examen profesional. Mi mayor agradecimiento al pianista *Eric Fernández* por su disposición y musicalidad.

A la *Universidad Nacional Autónoma de México* y a la *Escuela Nacional de Música*, por brindarme la oportunidad de educarme profesionalmente.

A ti, *José Antonio Moreno García*, por tu ayuda y apoyo en los momentos de desesperanza, y por el impulso que con tu amor y paciencia me has proporcionado para la óptima realización de este trabajo.

Y principalmente, agradezco a *Dios* por los dones recibidos, ya que por ello puedo realizar la labor que más me apasiona: *Cantar*.

**Recital que presenta la alumna Rosa Elena Díaz Aguilera
para obtener el título de Licenciada en Canto.**

In Furore

Motteto a canto solo con stromenti

Allegro

Largo

Allegro

A. Vivaldi
(1678-1741)

Parto: nel gran cemento

Aria de la ópera *Mitridate, Re di Ponto*

A. Mozart
(1756-1791)

Sul fin d'un soffio etesio

Aria de la ópera *Falstaff*

G. Verdi
(1813-1901)

Shéhérezade

Sobre tres poemas de T. Klingsor

Asie

La flûte enchantée

L'indifferent

M. Ravel
(1875-1937)

Весенняя вода (Aguas de primavera)

Sobre un texto de F. I. Tioutchev

S. Rachmaninoff
(1873-1943)

Soupir

Canción para soprano, piano y violonchelo
sobre un texto de A. Sully-Prudhomme

G. E. Campa
(1863-1934)

¡ No me caso!

Danza para canto y piano

R. Castro
(1864-1907)

Décimas mortales

Sobre un texto de E. Nandino

C. J. Mabarak
(1916-1994)

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Prefacio | 7 |
| I. In Furore RV 626, motete de Antonio Vivaldi | |
| I.1. El Motete en la obra musical de Antonio Vivaldi | 8 |
| I.2. El “furor” dentro del estudio de las pasiones | 9 |
| I.3. Análisis y comentarios referentes a la interpretación | 11 |
| II. Parto: nel gran cimento, aria de la ópera <i>Mitridate, Re di Ponto</i> KV 74a/87 de W. A. Mozart | |
| II.1. La Ópera Seria | 15 |
| II.2. La creación de <i>Mitridate</i> | 18 |
| II.3. Análisis y comentarios referentes a la interpretación | 20 |
| III. Sul fin d’un soffio etesio, aria de la ópera <i>Falstaff</i> de Giuseppe Verdi | |
| III.1. La Ópera Bufo | 22 |
| III.2. La creación de <i>Falstaff</i> | 23 |
| III.3. Análisis y comentarios referentes a la interpretación | 26 |
| IV. Shéhérazade, ciclo de canciones de Maurice Ravel | |
| IV.1. Antecedentes | 28 |
| IV.2. Análisis y comentarios referentes a la interpretación | 30 |
| V. Aguas de primavera, Opus 14, no. 1, <i>Lied</i> de S. V. Rachmaninoff | |
| V.1. El Nacionalismo en Rusia | 35 |
| V.2. Análisis y comentarios referentes a la interpretación | 39 |
| VI. Tres canciones mexicanas de concierto: <i>Soupir</i> , de Gustavo E. Campa; <i>¡No me caso!</i> , de Ricardo Castro; y <i>Décimas Mortales</i> , de Carlos Jiménez Mabarak | |
| VI.1. Campa, Castro y Mabarak dentro del contexto de la Canción Mexicana de Concierto | 40 |
| VI.2. Análisis y comentarios referentes a la interpretación | 45 |
| Bibliografía | 49 |
| Anexo 1 (textos y traducciones) | |
| Anexo 2 (notas del programa de mano) | |

PREFACIO

La elección de las obras que conforman el programa del examen profesional, estuvo determinado por el interés personal de cantar piezas pertenecientes a distintos géneros vocales y a distintas épocas.

El resultado es un programa que incluye al Motete, a la Ópera Seria, a la Ópera Bufa, al *Lied* y a la Canción Mexicana de Concierto; todos representados por obras que se abordan poco, no obstante su belleza y su enorme importancia dentro de la historia de la música, así como la dificultad técnica que las caracteriza.

Ya definido el repertorio, se optó por la realización de Notas al Programa, concluyendo que éstas son una herramienta indispensable para que el cantante comprenda y ejecute correctamente su música, dado que un trabajo de tal naturaleza incide positivamente en el conocimiento musical e interpretativo de los estilos que contempla la música de concierto.

En esta investigación se ha estudiado lo que está en la partitura y también lo que no se ve de ella, siempre pretendiendo que el cantante aplique objetivamente las conclusiones obtenidas a su labor: interpretar.

I. IN FURORE RV 626

Motete de Antonio Vivaldi

I.1. El motete en la obra musical de Antonio Vivaldi.

Antonio Vivaldi nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia, y murió en Viena el 17 de julio de 1741. Su obra vocal es extensa y de gran importancia dentro de la historia de la música.

Entre las obras vocales de textos religiosos no litúrgicos que compuso Vivaldi se encuentran el oratorio *Juditha Triumphans*, ocho *Introduzioni*, tres movimientos independientes y doce motetes para solista.¹ El compositor italiano escribía sus motetes e *Introduzioni* generalmente para soprano o contralto solista, acompañado de alguna dotación de cuerdas, y el continuo. Como lo afirma Bukofzer en el siguiente párrafo:

Con el barroco medio la orquestación del continuo pasó a ocupar un primer plano y se mantiene como predilecto a lo largo de todo el barroco. Este tipo consiste en una base formada por el continuo sobre la que se apoya una superestructura de uno a cuatro instrumentos ornamentales. Dependía principalmente de las cuerdas, los instrumentos más idóneos para crear un entorno adecuado al *bel canto*.²

Actualmente se piensa que los motetes, las *Introduzioni* y el oratorio referido fueron compuestos cuando el artista hizo sus primeras obras vocales sacras. En especial, los motetes y las *Introduzioni* son obras bien logradas en el aspecto técnico y estilístico, además, “aunque pertenecientes al estilo dominado por el tiple y no particularmente sutiles en su manera expresiva, estos “conciertos para voz” tienen un atractivo melódico considerable”.³ Las *Introduzioni* observan mucha similitud con los motetes, difieren básicamente en que los primeros no tienen aleluya; pero también en que las *Introduzioni* desempeñan una función específica ajena a cualquier motete: introducir al *Gloria*, al *Dixit Dominus* o al *Miserere*.

A la fecha se han contabilizado veintidós obras vocales de Vivaldi consideradas como motetes; y un total de diez cantatas para solista, a las que por razones relacionadas con la estructura de la obra, no puede dárseles el nombre de motete. Lo anterior obedece a que, si bien un motete es una cantata, hay particularidades que lo definen. En esta sentido, Quantz (1697-1773) es muy concreto al decir: “En Italia uno aplica en nuestros días este término a una cantata sacra para solista con texto en latín, formada por dos arias, dos recitativos y un alleluia conclusivo”.⁴ Aquí, el término sacro no aduce necesariamente a la liturgia. Los motetes de Vivaldi, así como los de la mayoría de los compositores barrocos, normalmente eran creados para servir en los oficios religiosos; no obstante, algunas de estas obras nada tienen que ver con la liturgia, aun cuando su texto sea marcadamente religioso.

¹ Dada la naturaleza del presente estudio, es prescindible comentar sus óperas, oratorios y composiciones litúrgicas, pues se atiende el análisis de una obra que, aunque es religiosa, no se inscribe como perteneciente a la liturgia. De ella se hablará más adelante.

² Bukofzer F., Manfred, *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*, Alianza Música, Madrid: Editorial Alianza, 1994, p. 386.

³ Talbot, Michael, *Vivaldi*, Alianza Música, Madrid: Editorial Alianza, 1990, p. 176.

⁴ Cfr., *ibid.*, p. 175.

En los motetes de Vivaldi, y en general en sus cantatas, el *ritornello*⁵ aparece una vez que ha concluido la parte vocal. Es común que el bajo tenga un papel instrumental y que el ostinato sobresalga de entre la textura armónica y contrapuntística. El *Alleluia* destaca como un movimiento independiente, pudiendo emplear la forma *ritornello* y, más a menudo, la forma *da capo*.⁶ En esta sección, es frecuente que ocurran modulaciones armónicas hacia la dominante, subdominante o el tono relativo. En virtud de que es la parte climática de la obra, tienen cabida los melismas y las coloraturas más audaces. Puede afirmarse con seguridad que la voz se convierte en otro de los instrumentos, a juzgar por el virtuosismo que se demanda de ésta. Pese a ello, la línea vocal nunca pierde su jerarquía melódica. En la música barroca, la sintaxis que se da entre música y texto está regida por el deseo de dramatizar la realidad declamando emotivamente el texto, al que subyace musical y estéticamente la parte instrumental.

La ornamentación de la línea vocal en los motetes de Vivaldi casi siempre es rápida, suele relacionarse con el estilo ornamental de las cuerdas, sobre todo el violín. El artista italiano coloca trinos y apoyaturas cuando concluye sus cadencias, o antes de que se presente una escala más o menos extensa. Adicionalmente, hace uso de recursos característicos de su época como el *portamento*, la *messa di voce* y el *tempo rubato*.⁷

I.2. El “furor” dentro del estudio de las pasiones.

Durante el periodo barroco, la consecución de la emotividad en el arte tuvo como fundamento teórico a la diversidad de doctrinas que se conocían hasta entonces acerca de los afectos y las pasiones humanas. Pensadores como Nuncio, Bernhard, Mattheson, Descartes, entre otros, influyeron decisivamente con sus conceptos filosóficos en la estética de la época, incluyendo las expresiones artísticas de temática religiosa.⁸

Dentro de la música, específicamente, sobresale el hecho de haberse tomado por cierta la idea de que determinada fórmula rítmica tenía, en sí misma, la cualidad de transmitir una emoción o un sentimiento. Con el nacimiento del recitativo operístico, por ejemplo, los teóricos se concentraron en elaborar figuras musicales alusivas a la afirmación, la repetición enfática, la pregunta, etc., según el sentimiento que denotaba el texto. Esta particular concepción de la música procede de “la antigua analogía existente entre la música y la retórica,

⁵ El *ritornello* consiste en la alternancia de las secciones de *tutti* y de solo. Las secciones de *tutti* observan ideas musicales recurrentes, no así la parte de solo. Es el equivalente aproximado de lo que actualmente se conoce como estribillo (Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de Música*, México: Editorial Diana, 1995, p. 422).

⁶ La forma general del *aria da capo* es ABA, pero en el periodo barroco la estructura fue más compleja: 1. *Ritornello*; 2. Periodo vocal; 3. *Ritornello*; 4. Periodo vocal; 5. *Ritornello*; 6. Uno o dos periodos vocales; 7. Recapitulación de 1 a 5 con ornamentación libre (Talbot, Michael, *op. cit.*, pp. 160-161).

⁷ *Portamento* es una manera de cantar, en la cual la voz se desliza gradualmente desde un tono hasta el siguiente por entre todas las tonalidades intermedias. La *messa di voce* es una técnica vocal especial del *bel canto* del siglo XVIII, consistente en un *crescendo* y *decrecendo* gradual sobre un tono sostenido. El término *rubato* indica un *tempo* elástico, flexible que permite ligeros *accelerandos* y *ritardandos*, de acuerdo con las demandas de la expresión musical; pueden distinguirse dos clases, una que afecta la melodía solamente y otra que afecta toda la textura musical (Randel, Don Michael, *op. cit.*, pp. 300, 396 y 400).

⁸ Bukofzer F., Manfred, *op. cit.*, p. 392.

elaborada mediante figuras [rítmico-melódicas] de un modo peculiar";⁹ es decir, de relacionar la música con el habla. La creciente acumulación de dichas figuras supuso la existencia de una retórica musical suficientemente vasta como para imprimir con ella cualquier emoción a las composiciones. En una obra barroca "La selección de una figura particular para representar idóneamente un afecto [...] garantizaba al mismo tiempo la unidad del afecto que regía la pieza. El mantenimiento de un solo afecto a lo largo de toda una composición se inicia, de forma indecisa, en el barroco medio [...] alcanzando su cumbre con el final de la época".¹⁰ Johannes Mattheson (1681-1764), menos crédulo, defendía la existencia de los llamados *locus notationis* y *locus descriptionis*, que son dos grandes grupos en los que él dividía a las figuras musicales, donde el primero alude a conceptos musicales de organización como la repetición y la inversión, mientras que el segundo comprende a las ideas extramusicales expresadas mediante figuras metafóricas y alegóricas.¹¹ No obstante, todas estas opiniones se desvanecieron a lo largo del siglo XVIII. Quedó descartado, como sostiene el investigador Manfred F. Bukofzer, la validez de un sistema de significados absolutos para cualquier figura musical. Los afectos pasaron a ser considerados actitudes estáticas y no psicológicas; o sea, que comenzó a no vérselos más como la expresión de los sentimientos.¹²

El motete *In Furore* de Antonio Vivaldi es una obra que por razones históricas y temáticas entra en la categoría de música depositaria de un afecto o pasión, en este caso el furor. Al igual que otras pasiones, el furor fue estudiado y comentado por distintos personajes del mundo intelectual. Para Rene Descartes (1596-1650) el furor es una pasión secundaria. El filósofo francés divide a las pasiones en: simples o primarias; y compuestas o secundarias. Las pasiones simples son: la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. "Todas las demás están compuestas de algunas de estas seis o son especies de las mismas".¹³ Para referirse al furor, Descartes utiliza el término ira, que semánticamente es análogo al vocablo "furor". La ira, menciona, "es una especie de odio o de aversión que sentimos contra los que han hecho algún mal o han tratado de hacer daño, no indiferentemente a cualquiera, sino particularmente a nosotros [...] El deseo de venganza la acompaña casi siempre".¹⁴ La ira ha sido, desde la antigüedad un tema relevante para el quehacer artístico. Ocupa un lugar de trascendencia dentro de la mitología grecorromana¹⁵ y, según lo deja ver Vivaldi, también es una pasión asociada a la divinidad, circunstancia que hace muy interesante la composición musical citada, sobre todo si se tiene en cuenta que ha de interpretarse un texto religioso en el que claramente se manifiesta la ira, particularmente donde dice: "Tú, Divino, te haces poderoso en la locura de tu justísima ira".

Es prácticamente imposible determinar en qué medida Vivaldi atendió a tal o cual teoría referente a las pasiones, pero el contexto histórico en el que vivió necesariamente tuvo que

⁹ *Ibid.*, p. 392.

¹⁰ *Ibid.*, p. 393.

¹¹ *Ibid.*, p. 393.

¹² *Ibid.*, p. 394.

¹³ Descartes, Rene, *Las pasiones del alma*, Barcelona: Ediciones Península, 1972, p. 53.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 125-126.

¹⁵ En la antigua Grecia la ira estuvo representada por las Erinias, a quienes se les conoció en Roma como Furias. Eran divinidades del inframundo nacidas de la sangre que Urano esparció al ser castrado por su hijo Crono. Ellas son: Aleto (la Turbación), Tisífone (la Vindicadora) y Megera (el Odio). Tenían serpientes en lugar de cabello y sus carnes eran negras. Cada mes emergían de la oscuridad para castigar a los asesinos, aunque a veces se mostraban benéficas cuando los culpables se arrepentían; por eso adquirieron el apelativo de Euménides, que quiere decir Benévolas o Bien Pensantes (Sechi Mestica, Giuseppina, *Diccionario de Mitología Universal*, Madrid: Ediciones Akal, 1993, p. 92).

enfrentarlo con esta concepción del ser humano; y es casi seguro que todas estas ideas jugaron un importante papel en su obra musical.

I.3. Análisis y comentarios referentes a la interpretación.

Las fuentes consultadas no aportan datos acerca de la fecha exacta en que se escribió o estrenó el motete *In Furore*, RV 626. Michael Talbot indica que: “Vivaldi wrote it around 1723-4 for Rome during one of his carnival sojourns there. This means that the original singer was almost certainly a castrato soprano”.¹⁶ Fue compuesto para voz solista con acompañamiento de bajo continuo, violín primero, violín segundo, viola y una línea común para violonchelo y contrabajo. Está escrito en Do menor y lo constituyen cuatro secciones que son: *Allegro*, *Recitativo*, *Largo* y *Allegro*. En cada sección el compás cambia, por lo tanto, la métrica de la obra tiene partes binarias y partes ternarias, sin que ninguna predomine. En cuanto a la estructura, no es posible establecer una forma general en la que se integren todas las secciones porque cada movimiento es independiente de los demás. Lo más lógico es considerarla como un motete italiano del período barroco de acuerdo con la definición de Quantz previamente citada. En dicha definición se habla de dos arias, dos recitativos y un aleluya conclusivo como elementos característicos del motete italiano. El motete *In Furore* de Vivaldi sólo observa un recitativo, pero se apega perfectamente al concepto referido en todo lo demás. En síntesis: es un motete italiano que únicamente posee un recitativo, y cuyo texto está en latín.

El primer *Allegro* está escrito en compás de 3/4 y su extensión es de 102 compases. Da inicio en la tónica con una introducción instrumental de veinte compases. Existen tres momentos en los que aparece el texto: el primero es después de la introducción. Aquí, se preserva la tónica y, al final, la armonía viaja hacia el relativo mayor (Mi bemol). Enseguida surge un interludio en Mi bemol que prepara la segunda aparición del texto, misma que también parte de la región del relativo mayor para concluir en la tónica. Después, hay una pequeña coda sin texto en la que se presenta el *Fine*. En ella, la textura musical pierde densidad y el *tempo* se torna menos rápido. Salvo la excepción mencionada, el material musical de la línea vocal y del acompañamiento son homogéneas en todo el *Allegro*, no hay un motivo musical característico, la jerarquía rítmica no la posee ninguna figura. Lo mismo hay ideas téticas, que anacrúsicas; cuartos, que dieciseisavos; síncopas, que coloraturas. Hay, eso sí, una intención de virtuosismo vocal constatable por los cambios de registro, las frases largas y las coloraturas constantes (ejemplo 1). Asimismo, el carácter es enérgico, en franca alusión al furor de Dios, según lo expresa el texto.

¹⁶ Talbot, Michael, “Antonio Vivaldi: In Furore”, en Compton, Martin (edit.), *Antonio Vivaldi: In Furore*, Inglaterra: Chandos Records Ltd., 1997, CD.

Ejemplo 1.

The musical score for 'Ejemplo 1' consists of three systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are in Latin. The first system has a vocal line starting with a fermata over 'In' and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The second system continues the vocal line with a fermata over 'In-di' and piano accompaniment with a more active bass line. The third system features a vocal line with a fermata over 'Teu' and piano accompaniment with a complex, rhythmic bass line. Dynamics markings include *mp* and *pp*.

In - fu - ro - re jus -
- tis - si - mus i - me In - di - vi - ni - tus fa - cis po -
- Teu

El *Recitativo* es breve –seis compases– y de métrica binaria –4/4–. No observa ningún tono estable: Mi bemol mayor, Re menor, Sol mayor con séptima de dominante, La mayor y Re mayor nuevamente. El registro para la parte vocal es muy corto (ejemplo 2). En esta sección, la emoción se centra en una súplica por el perdón divino.

Ejemplo 2

The musical score for 'Ejemplo 2' consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are in Latin. The first system has a vocal line with a fermata over 'Pa-ter' and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The second system continues the vocal line with a fermata over 'Par-ce' and piano accompaniment with a more active bass line. Dynamics markings include *mp*.

Mi - se - ra - ti - e - cum Pa - ter pi - is - si - mus Par - ce par - ce mi - hi di -

De la petición de misericordia, el discurso musical pasa al sentimiento de paz y reconciliación entre Dios y el hombre. Para ello, Vivaldi se vale de una aria lenta en 3/8 armonizada en Sol menor con estructura bipartita –*Largo*–. El discurso inicial cambia en la barra de repetición, pues va al relativo mayor (Si bemol). Después de la barra, la obra transita por la región de la subdominante y de la tónica nuevamente. El acompañamiento continúa sin texto en la tónica hasta donde está indicado un *fine*; tras éste, la armonía regresa hacia el relativo mayor y reaparece el texto. El *Largo* concluye con una coda de seis compases escrita entre barras de repetición; en ella se advierte una inestabilidad armónica que conduce a Do menor, que es el tono en el que comienza la siguiente sección –*Alleluia*–. Los motivos generadores son el cuarto más un octavo dispuestos de manera tética, y la sucesión de tres octavos también en ideas téticas (ejemplo 3). Llama la atención el hecho de que en este segundo motivo el compositor utiliza casi todo el tiempo las dos primeras notas idénticas, y la tercera es el grado conjunto superior de ellas; es un principio de unidad musical y expresiva que confiere identidad a dicha sección y que tiene que ver con la acentuación del texto.

Ejemplo 3

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two systems of vocal and piano parts. The first system shows the vocal line starting with the lyrics "Tunc me-us fe-tus e-" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "-va-det le-tus. Dum pro-le me-um lan-gue-scit cor Tunc me-us" and the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and a *fine* marking. The time signature is 3/8 and the key signature is G minor.

En el *Alleluia* –que es el segundo *Allegro*–, se recupera la vivacidad. Son 45 compases escritos en 4/4 que se desarrollan en torno a la tonalidad de Do menor. El tratamiento armónico es transparente: tónica, relativo mayor, tónica; acaso deba considerarse también un tímido acercamiento a Sol menor antes del restablecimiento de la tónica. El motivo rítmico-melódico más característico es: octavo más dos dieciseisavos en tiempo fuerte seguidos de un *grupetto* de cuatro dieciseisavos que van hacia dos octavos en tiempo fuerte. Casi todo lo demás son variantes de esta ágil combinación de figuras. Se trata también de un movimiento de pretensiones virtuosísticas para la voz, en el que abundan las coloraturas y los cambios abruptos de registro en figuraciones rítmicas diversas (ejemplo 4). Vivaldi, además, recurre al canto melismático como elemento que refuerza la religiosidad del *Alleluia*.

Ejemplo 4

The image shows a musical score for a piece marked 'Allegro'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff with lyrics 'le - lu - ta Al' and a piano accompaniment on two staves. The second system continues the piano accompaniment. The tempo 'Allegro' is indicated at the beginning of each system. The score is written in a key signature of one flat and a 6/8 time signature.

Como principio general, el intérprete debe cuidar la conducción y dirección melódica, teniendo en cuenta la acertada acentuación prosódica de las palabras, así como los impulsos rítmicos hacia los tiempos fuertes en los que casi siempre concluyen las frases; más aún si la idea está construida por grados conjuntos. Por otra parte, como las indicaciones dinámicas son escasas, existe el riesgo de que el cantante utilice la misma intensidad vocal mientras no se presente una indicación dinámica distinta. En este caso hay que considerar la jerarquía, mayor o menor, de los distintos fragmentos melódicos, valorando la emotividad que les confiere el texto y, a la vez, reconociendo que los motivos ascendentes demandan mayor intensidad que los descendentes. Naturalmente, el color de la voz deberá adecuarse a tales variantes.

En el motete *In Furore* de Vivaldi es común que la voz sea tratada como uno más de los instrumentos, incluso que ejecute las mismas notas que éstos. Entonces la textura parece que se torna homofónica, perdiendo la voz su papel de solista. Es en estos pasajes donde el intérprete debe fundirse con la sonoridad de las cuerdas para unificar el timbre y el color del conjunto.

La expresión clara del carácter que intrínsecamente poseen las distintas secciones es un aspecto interpretativo de gran relevancia. En el primer *Allegro* se da la aparición y descripción del furor; las melodías parecen no tener punto de reposo, por lo que el cantante debe interpretar enérgicamente un texto que es inexorable. El carácter se modifica súbitamente en el *fine*; allí, un canto expresivo y ligado permitirá conseguir la emotividad adecuada. Para la ejecución del *Recitativo* se requiere de una actitud suplicante, al mismo tiempo que humilde. Por su parte, el *Largo* demanda una interpretación netamente silábica; en esta parte, el perdón de Dios ya ha sido otorgado, por lo que el canto estará destinado al amor y gratitud por la protección divina. En el *Alleluia* se retoman los giros melódicos ágiles, y las coloraturas contribuirán a expresar el

regocijo y la alegría; el cantante debe apartarse de toda angustia emotiva que interrumpa el franco júbilo que se requiere para este movimiento, lo anterior será posible en la medida en que los melismas y las propias coloraturas se interpreten con ligereza y libertad.

II. PARTO: NEL GRAN CIMENTO

Aria de la ópera *Mitridate, Re di Ponto* KV 74a/87 de W. A. Mozart

II.1. La Ópera Seria

A las óperas italianas creadas entre el siglo XVIII y principios del siglo XIX se les dio el nombre de *Dramma per Musica*. En sentido estricto, un *Dramma per Musica* es una obra literaria creada para musicalizarse, y la conjunción del libreto con la música recibe el nombre de Ópera Seria. El requisito indispensable para que un *Dramma per Musica* pueda ser considerado como tal, es que aborde recurrentemente temas heroicos o dramáticos propios del sector cortesano, que era la clase más influyente en el ámbito cultural y político de los siglos XVII y XVIII. Al principio del texto de las ediciones, en la página que daba nombre a los dramas de esta naturaleza, podía encontrarse también la leyenda: *Dramma da recitarsi in musica* o *Dramma da cantarsi*, y en pocas ocasiones se utilizaba el término *Melodramma*, el cual aludía al *melos* de la Grecia antigua.¹⁷

El *Dramma per Musica* abrevó, en buena medida, de la literatura pastoral florentina y, un poco menos, de la Tragedia Griega. Distintos literatos de la época coinciden en el hecho de que sus trabajos privilegian la centralidad de la poesía y del *logos* por encima del *melos*, de tal manera que sus discursos poéticos poseen un minucioso tratamiento de la sintaxis, el léxico, la métrica y el estilo.¹⁸

En este sentido, es esencial establecer que la rigurosa forma dramática en la Ópera Seria apenas dejaba lugar para juegos, esto gracias a las reformas introducidas por los célebres libretistas Pietro Metastasio (1698-1782) y Apostolo Zeno (1668-1750). Ocurrió que, desde el punto de vista de la dramaturgia, la Ópera Seria cobró importancia durante las dos primeras décadas del siglo XVIII como consecuencia de la reforma literaria que condujo la Academia Arcadia de Roma en 1690.¹⁹ De esta manera pudo darse respuesta a las críticas que los franceses hacían al estilo operístico vigente en Italia en aquella época, al que consideraban irracional, indisciplinado y licencioso. En otras palabras, quienes dictaron las normas estéticas del género fueron los escritores, no los compositores.

Una de las características sobresalientes de la Ópera Seria es la evocación, en escena, del ambiente cortesano, ceremonial y festivo en la que se hace patente la utilización del llamado

¹⁷ Strohm, Reinhard, *Dramma per Musica, Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Nuevo Cielo, Londres: Yale University Press, p. 1.

¹⁸ Bellina, Ana Laura, "Mozart en Italia", en *Amadeus*, No. 103, Barcelona: RBA Revistas S.A., 2002, edición 04, pp. 26-27.

¹⁹ Dicha reforma consistió en introducir las formas clásicas a los argumentos teatrales tomando como base algunas obras de la antigüedad, entre las que sobresale la *Poética* de Aristóteles (Mc Clymonds Marita, "Ópera Seria" en Sadie, Stanley (edit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1992, pp. 698-707).

regocijo y la alegría; el cantante debe apartarse de toda angustia emotiva que interrumpa el franco júbilo que se requiere para este movimiento, lo anterior será posible en la medida en que los melismas y las propias coloraturas se interpreten con ligereza y libertad.

II. PARTO: NEL GRAN CIMENTO

Aria de la ópera *Mitridate, Re di Ponto* KV 74a/87 de W. A. Mozart

II.1. La Ópera Seria

A las óperas italianas creadas entre el siglo XVIII y principios del siglo XIX se les dio el nombre de *Dramma per Musica*. En sentido estricto, un *Dramma per Musica* es una obra literaria creada para musicalizarse, y la conjunción del libreto con la música recibe el nombre de Ópera Seria. El requisito indispensable para que un *Dramma per Musica* pueda ser considerado como tal, es que aborde recurrentemente temas heroicos o dramáticos propios del sector cortesano, que era la clase más influyente en el ámbito cultural y político de los siglos XVII y XVIII. Al principio del texto de las ediciones, en la página que daba nombre a los dramas de esta naturaleza, podía encontrarse también la leyenda: *Dramma da recitarsi in musica* o *Dramma da cantarsi*, y en pocas ocasiones se utilizaba el término *Melodramma*, el cual aludía al *melos* de la Grecia antigua.¹⁷

El *Dramma per Musica* abrevó, en buena medida, de la literatura pastoral florentina y, un poco menos, de la Tragedia Griega. Distintos literatos de la época coinciden en el hecho de que sus trabajos privilegian la centralidad de la poesía y del *logos* por encima del *melos*, de tal manera que sus discursos poéticos poseen un minucioso tratamiento de la sintaxis, el léxico, la métrica y el estilo.¹⁸

En este sentido, es esencial establecer que la rigurosa forma dramática en la Ópera Seria apenas dejaba lugar para juegos, esto gracias a las reformas introducidas por los célebres libretistas Pietro Metastasio (1698-1782) y Apostolo Zeno (1668-1750). Ocurrió que, desde el punto de vista de la dramaturgia, la Ópera Seria cobró importancia durante las dos primeras décadas del siglo XVIII como consecuencia de la reforma literaria que condujo la Academia Arcadia de Roma en 1690.¹⁹ De esta manera pudo darse respuesta a las críticas que los franceses hacían al estilo operístico vigente en Italia en aquella época, al que consideraban irracional, indisciplinado y licencioso. En otras palabras, quienes dictaron las normas estéticas del género fueron los escritores, no los compositores.

Una de las características sobresalientes de la Ópera Seria es la evocación, en escena, del ambiente cortesano, ceremonial y festivo en la que se hace patente la utilización del llamado

¹⁷ Strohm, Reinhard, *Dramma per Musica, Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Nuevo Cielo, Londres: Yale University Press, p. 1.

¹⁸ Bellina, Ana Laura, "Mozart en Italia", en *Amadeus*, No. 103, Barcelona: RBA Revistas S.A., 2002, edición 04, pp. 26-27.

¹⁹ Dicha reforma consistió en introducir las formas clásicas a los argumentos teatrales tomando como base algunas obras de la antigüedad, entre las que sobresale la *Poética* de Aristóteles (Mc Clymonds Marita, "Ópera Seria" en Sadie, Stanley (edit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1992, pp. 698-707).

lieto fine, que es una suerte de final feliz en el que no sólo se busca un desenlace complaciente, sino que el personaje principal, eventualmente conflictivo, alcance la apoteosis y la reivindicación, para más tarde, reconciliarse con los demás personajes y con la imagen que el público tuvo de él durante toda la obra. Como bien señala Stefan Kunze, en la Ópera Seria

se produce la reconciliación [...] consistente en la purificación del tirano –tema habitual de la ópera seria y que con distinta acentuación reaparece en todas las óperas serias de Mozart [...]. En consecuencia la ópera se cierra con una sentencia de valor universal: siempre será combatido quien se proponga arrebatar la libertad del mundo—. La ópera seria presenta un ejemplo del riesgo que puede correr el noble objetivo de la autosuperación en los casos de sometimiento a las pasiones, tanto a las correspondientes a la ambición política como al amor.²⁰

Hubo algunos casos en los que se quiso introducir en la Ópera Seria el género trágico del teatro hablado, para así añadir el desenlace fatal de la trama, como sucede en la Tragedia Griega, pero no tuvo éxito. Incluso, el propio Metastasio, admirado por Rousseau y Voltaire, y quien, además, fue uno de los libretistas de cabecera de Mozart, se vio obligado a modificar los finales funestos de sus dramas, cambiándolos por un *lieto fine*. No obstante, en la Ópera Seria son frecuentes los conflictos de carácter trágico.

Es posible concluir, por lo tanto, que la Ópera Seria no está emparentada con el género de la Tragedia Griega, únicamente guarda ciertas afinidades con ella, como son, la inclusión de personajes de alto linaje (reyes, príncipes, generales, etc.) y la constante exaltación de un sistema de valores durante toda la obra. A la vez, se percibe la clara intención de enaltecer aun a los personajes más ruines con el propósito de preservar determinados principios éticos inherentes a la trama. Según Friedrich Nietzsche:

Entre los griegos, la voluntad quería completarse a si misma en la transfiguración del genio por el arte, para glorificarse era preciso que las criaturas de esa “voluntad” se sintiesen ellas mismas dignas de ser glorificadas; era preciso que se reconociesen en una esfera superior, sin que la perfección de este mundo ideal obrase como una coacción o como un reproche, y esta es la esfera de belleza, la “voluntad” helénica combatía esta aptitud para el sufrimiento, esta filosofía del mal y del dolor, cualidades correlativas en todo instinto artístico.²¹

El ocaso de la Ópera Seria comenzó paralelamente a la desintegración del sistema aristocrático durante el siglo XVIII. Si bien es cierto que el público al que estaba destinado este género no era exclusivamente cortesano, es justo reconocer que su principal sustento provenía precisamente de esta gente, y que los cambios sociales propiciaron que la Ópera Seria perdiera sus fundamentos y cualquier tipo de interés o identificación con los espectadores.

En el orden musical, la Ópera Seria está constituida principalmente por arias y algunos recitativos, la mayoría secos, que servían para unir una aria con otra. En virtud de sus cualidades literarias y su emotividad, al recitativo se le relacionó con la poesía dramática y al aria con la poesía lírica.

²⁰ Kunze, Stefan, *Las óperas de Mozart*, Alianza música, Madrid: Alianza editorial, 1990, p. 78.

²¹ Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Sepan cuantos 700, México: Porrúa, 1999, p. 27.

A partir de 1700, las arias fueron desplazadas al final de las escenas y por consiguiente se les dio el nombre de “arias de salida”. Probablemente se adoptó esta secuencia porque los recitativos, que eran los que narraban la trama, resultaban poco interesantes para el público que, en su mayoría, conocía la historia que estaba representándose, y deseaba, más bien, escuchar la música, concretamente las arias. Al recitativo que se intercalaba entre el recitativo seco y el aria se le denominó *recitativo accompagnato*. Su importancia radica en que aparece exclusivamente en los momentos climáticos cargados de intenso *pathos*, particularmente en las escenas de *ombra* –ambientes oscuros y nocturnos con reminiscencias de ultratumba–, en las que se presenciaban apasionados lamentos de despedida. La participación del coro era secundaria en las escenas de *ombra*, pues los dúos o tríos de los solistas se encargaban de enfatizar la unanimidad emocional, especialmente en el final.

A mediados del siglo XVI, las características de las arias y de los recitativos evolucionaron de manera importante con respecto de los preceptos originales de Zeno y Metastasio. La idea que ellos tenían acerca del drama propiamente dicho (hablado y sin música), sufrió un enorme cambio al trasladarse a la esfera musical, distanciándose así de los cánones originales.

Con la música el peso original se trasladó al lado contrario. En efecto, el recitativo, musicalmente secundario, devaluó las partes del diálogo que en la ópera sería tenían o debían tener importancia primaria, en tanto que la música hizo que se revalorizasen como principales las arias, que desde el punto de vista dramático eran secundarias.²²

De entre los múltiples recursos estilísticos que se observan en la Ópera Seria destacan el *aria da capo*, una de sus arias más representativas, cuya función era la de realzar los sentimientos del personaje, expresados con autonomía musical y objetividad ornamental;²³ el aria bipartita, pues “bajo ningún concepto fue la breve aria da capo la forma pretendida del aria, el aria bipartita, que constaba sólo de las secciones A y B, o AA’BB’, o ABB’, tuvo por lo menos tanta importancia como aquella”;²⁴ y la *liaison*, sobre la cual, Ana Laura Bellina refiere que:

Las convenciones de la ópera seria italiana, establecidas paulatinamente desde finales del siglo XVII en adelante [...] habían eliminado progresivamente la lujuriente confusión del drama musical barroco. La mezcla de seriedad y comicidad había sido sustituida por una férrea división de los géneros, mientras el vaivén disparatado de los numerosos y variados personajes había dejado paso a la *liaison*, un principio coordinador según el cual un personaje permanece siempre en escena para garantizar la continuidad de la trama.²⁵

Atendiendo a todo lo expuesto, es difícil imaginar que un muchacho de tan sólo catorce años de edad haya tenido interés en trabajar y componer sobre un género dramático como lo es la Ópera Seria. A primera vista parece que excede, no su capacidad musical, ya que se trata de

²² Kunze, Stefan, *op. cit.*, pp. 76-77.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ Bukofzer F., Manfred, *op. cit.*, p. 359.

²⁵ Bellina, Ana Laura, *op. cit.*, pp. 26-27.

Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo 1756-1791), sino el nivel de experiencia y madurez emocional para incursionar en este campo del arte musical.

II.2. La creación de *Mitridate*.

Una de las mejores óperas serias que Mozart compuso fue *Mitridate, Re di Ponto*. Esta obra le fue encargada el 12 de marzo de 1770, durante su primera visita a Italia (del 13 de diciembre de 1769 al 28 de marzo de 1771), por Carlo di Firmian, gobernador general de la provincia austriaca de Lombardía y sobrino del primer príncipe-arzobispo de Salzburgo. El objetivo era escribir una Ópera Seria para abrir la temporada del Teatro Regio Ducale de Milán. El compositor austriaco, demasiado joven aún, cumplió ampliamente con la expectativa que se tenía de su talento, pues esta labor no era nueva para él, ya que antes había creado obras pertenecientes al género dramático, a saber: *El deber del primer mandamiento* y *Apolo y Jacinto*.

En el contrato de *Mitridate* se estipuló un pago de 100 florines de oro y la exención de impuestos para el artista mientras permaneciera en la capital lombarda. Además, Mozart se comprometía a componer todos los recitativos de la ópera antes que cualquiera de las arias, debido a que no conocía la capacidad vocal de los cantantes con los que contaría. Por cierto, muchos de los intérpretes que le fueron propuestos no poseían la tesitura que demandaban los recitativos ya escritos, por lo que se vio obligado a realizar modificaciones concernientes a la tonalidad y extensión de las composiciones.

Es importante mencionar que Mozart no fue el primer músico en abordar la historia del legendario rey del Ponto. La vida de Mitridate fue escrita por el literato Jean Baptiste Racine (1639-1699) a manera de novela trágica, misma que Giuseppe Parini tradujo al italiano a principios del siguiente siglo. De esta traducción surgió, en 1767, el libreto del turinés Vittorio Amádeo Cigna-Santi (1725-1783) para la ópera *Mitridate* del compositor Quirino Gasparini (1721-1778), obra que Mozart conocía muy bien. De hecho, Mozart incluyó en su propio *Mitridate* algunos fragmentos de la versión de Gasparini, circunstancia que no debe ser entendida como plagio artístico, dado que esta práctica, además de habitual, era plenamente aceptada en aquel entonces. En defensa de Mozart, vale la pena puntualizar que todos los cantantes que intervinieron en el *Mitridate* de Gasparini fueron contratados para participar en el *Mitridate* que él hizo, presumiblemente con el fin de agilizar y facilitar el montaje.

Al igual que Gasparini, Mozart se ciñó al libreto de Cigna-Santi con rigurosidad, pero su aportación musical trascendió a la del primero notablemente. El punto de partida que tomó no fue la "ilustración musical" de un desarrollo dramático dado. Mozart pensó en la constitución del drama como un suceso musicalmente autónomo en el que, incluso, el número de personajes podía cambiar. Ello explica que en el *Mitridate* de Mozart se hallen siete personajes relevantes; muchos más de los que cualquier escritor de la época habría concedido.²⁶

Mitridate, Re di Ponto, está inspirada en la vida de Mitridate VI, Eupator, El Grande, nacido en 135 antes de Cristo. Siendo niño perdió a su padre, y tras luchar por el trono en contra de su madre y de su hermano quedó como soberano en el año 112 a. de C. Reinó en el Ponto, región costera del Asia Menor que se comunica con el Mar Negro en la parte norte, y se

²⁶ Valentín, Erich, *Guía de Mozart*, Alianza Música, Madrid: Alianza editorial, 1995, pp. 135-136 y Kunze, Stefan, *op. cit.*, pp. 81-82.

sitúa entre la actual frontera turcorrusocaucaásica y el cabo Pachy (meridiano 35°). El fundador del reino del Ponto fue Mitridate II (337-302 a. de C.).²⁷

Los datos históricos indican que Mitridate VI estaba constantemente en guerra contra Roma. El motivo era el reclamo de varios territorios del Asia Menor que dominaban los romanos. En el año 66 a. de C., Mitridate es derrotado por Pompeyo y le son arrebatadas definitivamente casi todas las regiones en disputa, adjudicándose Roma la parte oriental del Ponto. Tres años después, Mitridate lanza una nueva ofensiva contra el Imperio, pero su hijo Farnace se rebela contra él. El rey, hombre culto, políglota y buen gobernante, determinó suicidarse (63 a. de C.).²⁸

Mitridate, Re di Ponto se estrenó el 26 de diciembre de 1770 en el Gran Teatro Ducale de Milán. Las primeras cuatro representaciones de la obra fueron dirigidas por Mozart desde el clavecín. Consta de tres actos; el primero conformado por trece escenas, el segundo por quince y el tercero por doce. Los personajes son:

Mitridate. Rey del Ponto, hombre viejo, padre de los hermanastros Sifare y Farnace.
Enamorado de Aspasia.
Tenor lírico-ligero.

Aspasia. Prometida de Mitridate, enamorada de Sifare.
Soprano Coloratura.

Sifare. Enamorado de Aspasia.
Castrato, actualmente lo interpretan sopranos coloratura.

Farnace. Enamorado de Aspasia, simpatizante de los romanos.
Castrato, actualmente lo interpretan mezzosopranos y contratenores.

Ismene. Princesa a la que Mitridate ha traído para casarla con Farnace.
Soprano.

Marzio. Enviado de Roma, aliado de Farnace.
Tenor.

Arbate. Consejero de Mitridate y partidario de Sifare.
Castrato, actualmente lo interpretan contratenores y sopranos.

De acuerdo con el argumento, el viejo rey Mitridate va a pelear en contra de los romanos dejando a su prometida Aspasia al cuidado de sus hijos Sifare y Farnace. Mientras Mitridate está en la guerra, corre el falso rumor de su muerte, por lo que los dos hermanos se disputan el amor de Aspasia, quién ama a Sifare. En un arranque de locura, Farnace intenta forzar a Aspasia a que se case con él, pero Sifare interviene y los dos pelean por ella. Súbitamente Mitridate aparece acompañado por Ismene, la prometida de Farnace. Arbate, consejero del rey, le hace saber a éste la deslealtad de Farnace, así como su alianza con los romanos. Furioso por la traición, Mitridate decide dar muerte a su hijo y ofrece a Ismene que Sifare la despose. A su vez, Farnace, para vengarse de su hermano y de su padre, le cuenta a este último que Sifare y

²⁷ *Diccionario enciclopédico Salvat*, Vol. X, Barcelona, Buenos Aires, México, Caracas, Río de Janeiro: Salvat Editores, p. 642.

²⁸ *Ibid.*, vol. IX, p. 440.

Aspasia han estado engañándolo. Aspasia acepta amar a Sifare y Mitridate jura vengarse de todos.

Justo antes de que Mitridate ordene la muerte de Sifare entra Aspasia a defenderlo y encara al rey. Él no puede hacer nada en ese momento porque recibe la noticia de que los romanos están invadiendo el reino. El rey va a luchar no sin antes ordenar que le lleven a Aspasia una copa con veneno para que la ingiera. Ella acepta su fin, mas éste se ve truncado, ya que entra Sifare e impide el funesto hecho. Después de que ambos se juran amor, Sifare decide ayudar a su padre en la lucha. Farnace se arrepiente de su conducta y rompe sus vínculos con Roma para participar de la batalla al lado de su padre y su hermano. Al darse cuenta de que será derrotado, Mitridate se suicida, dejándose caer sobre su espada. Antes de morir admite los errores que ha cometido y perdona tanto a sus hijos como a Aspasia. De este modo, Sifare y Aspasia podrán casarse, lo mismo que Farnace e Ismene. La ópera termina con un juramento colectivo de lucha en contra de Roma.

II.3. Análisis y comentarios referentes a la interpretación.

La interpretación del aria *Parto: nel gran cimento* corre a cargo de Sifare, personaje que, como ya se dijo, rivaliza con Mitridate y Farnace por el amor de Aspasia. El aria forma parte del primer acto. En ella, Sifare anuncia que partirá hacia la guerra que se libra contra Roma.

Parto: nel gran cimento está escrita en el tono de La mayor y posee una extensión de 101 compases. Su estructura corresponde a la forma binaria A B A'B' dado que existen cuatro secciones perfectamente definidas: *andante*, escrito en compás de 2/4; *allegro*, en compás de 4/4; *andante*, también en compás de 2/4 como el primero; y *allegro*, en compás de 4/4. El texto va en concordancia con la música, por tanto, se repite completo dos veces.

El primer *andante* comienza con una breve introducción de seis compases. Armónicamente gira en torno a la tónica sin hacer inflexiones, ni modulaciones. Aunque el texto inicia de manera tética, el motivo rítmico básico de éste es el dieciseisavo anacrúsico (ejemplo 5).

Ejemplo 5.

The image shows a musical score for the aria 'Parto: nel gran cimento'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, followed by two staves of piano accompaniment (treble and bass clef), and a bottom staff of piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'Par-to: Nel gran ci-men-to sa-ro ger-ma-no e fig-lio. nel'. There are dynamic markings 'p' (piano) in several places. A measure number '7' is written above the first measure of the vocal line.

En el compás 19 aparece el *allegro*, que es una sección más grande (44 compases). Aquí, el plan tonal observa constantes cadencias plagales además de la inserción de una dominante

Aspasia han estado engañándolo. Aspasia acepta amar a Sifare y Mitridate jura vengarse de todos.

Justo antes de que Mitridate ordene la muerte de Sifare entra Aspasia a defenderlo y encara al rey. Él no puede hacer nada en ese momento porque recibe la noticia de que los romanos están invadiendo el reino. El rey va a luchar no sin antes ordenar que le lleven a Aspasia una copa con veneno para que la ingiera. Ella acepta su fin, mas éste se ve truncado, ya que entra Sifare e impide el funesto hecho. Después de que ambos se juran amor, Sifare decide ayudar a su padre en la lucha. Farnace se arrepiente de su conducta y rompe sus vínculos con Roma para participar de la batalla al lado de su padre y su hermano. Al darse cuenta de que será derrotado, Mitridate se suicida, dejándose caer sobre su espada. Antes de morir admite los errores que ha cometido y perdona tanto a sus hijos como a Aspasia. De este modo, Sifare y Aspasia podrán casarse, lo mismo que Farnace e Ismene. La ópera termina con un juramento colectivo de lucha en contra de Roma.

II.3. Análisis y comentarios referentes a la interpretación.

La interpretación del aria *Parto: nel gran cimento* corre a cargo de Sifare, personaje que, como ya se dijo, rivaliza con Mitridate y Farnace por el amor de Aspasia. El aria forma parte del primer acto. En ella, Sifare anuncia que partirá hacia la guerra que se libra contra Roma.

Parto: nel gran cimento está escrita en el tono de La mayor y posee una extensión de 101 compases. Su estructura corresponde a la forma binaria A B A' B' dado que existen cuatro secciones perfectamente definidas: *andante*, escrito en compás de 2/4; *allegro*, en compás de 4/4; *andante*, también en compás de 2/4 como el primero; y *allegro*, en compás de 4/4. El texto va en concordancia con la música, por tanto, se repite completo dos veces.

El primer *andante* comienza con una breve introducción de seis compases. Armónicamente gira en torno a la tónica sin hacer inflexiones, ni modulaciones. Aunque el texto inicia de manera tética, el motivo rítmico básico de éste es el dieciseisavo anacrúsico (ejemplo 5).

Ejemplo 5.

The image shows a musical score for the aria 'Parto: nel gran cimento'. It consists of four staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (right hand), a piano accompaniment line (left hand), and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins with a measure number '7'. The lyrics are: 'Par-to: Nel gran ci-men-to sa-ro ger-ma-no e figlio. nel'. There are dynamic markings 'p' (piano) in several places. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

En el compás 19 aparece el *allegro*, que es una sección más grande (44 compases). Aquí, el plan tonal observa constantes cadencias plagales además de la inserción de una dominante

auxiliar que conduce hacia una nueva región tonal, la de la dominante. También predominan las anacrusas en la línea melódica de la voz. Sin embargo, Mozart incluye coloraturas en dieciseisavos que desembocan en síncopas melódicamente descendentes, para luego retomar las notas breves (ejemplo 6).

Ejemplo 6.

Allegro

f p f p

f p f p

f p f p

e - gua - le al tuo pe - ri - gli - o, o - gua - le al tuo pe - ri - gli - o la

Pese a la modulación Tónica-Dominante, la siguiente sección *andante* retoma de inmediato La mayor. No tiene introducción como su homónima, pero el texto sí abarca exactamente doce compases y contiene las mismas palabras que ésta (ejemplo 7). Incluso, el tratamiento rítmico y armónico son iguales.

Ejemplo 7.

Andante *adagio*

f p

f p

f p

Par-to: Nel gran ci - men-to sa - rò ger-ma - no e fig - lio, nel

El segundo *allegro* es muy parecido al primero, se distinguen en que el segundo es más corto –26 compases– y que termina en una pequeña coda de seis compases. Armónicamente va realizando discretas inflexiones que se resumen en la secuencia: Tónica-Subdominante-Dominante-Tónica.

La correcta interpretación de esta aria implica un dominio de las situaciones por las que atraviesa el personaje. En este caso, antes de que Sifare cante *Parto: nel gran cimento*, Aspasia se ha despedido de él con una aria llena de dinamismo musical pero emocionalmente

desesperanzadora. En contraposición a esta aria, Sifare debe interpretar su parte con un carácter totalmente diferente: con ilusión, dignidad y determinación. El cantante debe tener la capacidad de diferenciar la solemnidad y el heroísmo de los *andantes* con respecto a la calidez amorosa y esperanzadora de los *allegros*. Téngase presente que Sifare es un hombre enamorado que va a la guerra por convicción y por ser congruente con sus principios éticos y morales, así que las emociones son intensas y cambiantes para el personaje. Por un lado está el compromiso con su patria, que implica dejar a Aspasia a merced de Farnace; y por el otro, el amor hacia ella que lo confrontaría con su padre y con el sentido de responsabilidad propio de un hombre de la realeza que está obligado a defender el reino.

Parto: nel gran cimento es una aria en la que el manejo del claro-oscuro escénico²⁹ refuerza los distintos estados dramáticos propios de la trama. Es esencial que el intérprete transmita dichos estados de ánimo; o sea, que realice una analogía de su interpretación con el consabido claro-oscuro como elemento básico de expresividad. Esto se logrará utilizando un color vocal adecuado al contenido del texto; ello en función de la textura instrumental del acompañamiento –variable en densidad y carácter– y de la cuidadosa planeación agógica y dinámica de cada frase musical.

Por otra parte, considerando que en este tipo de arias las agilidades rítmico-vocales (o coloraturas) son muy frecuentes, es conveniente recomendar, para su correcta ejecución, la consecución de una precisión rítmica en *tempi* diferentes, ejercicio que beneficiará la afinación y evitará la rigidez de la emisión. Las coloraturas deben ser limpias –que se entienda cada nota–, fluidas y muy claras, sin caer por ello en una falta de carácter. Así, la melodía adquiere dirección y sentido, al mismo tiempo que se previene el “embarrar” las notas al momento de cantarlas.

Uno más de los elementos que contribuyen a la buena interpretación del aria es la enfatización exacta de los acentos prosódicos de las palabras, debido a que, melódicamente, indican el orden jerárquico de las notas y dan una mejor idea del fraseo óptimo, situación constatable también en las ligaduras de fraseo breves –que en esta obra van de un octavo a otro insistentemente– y que actúan como reguladores dinámicos.

III. SUL FIN D'UN SOFFIO ETESIO

Aria de la ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi

III.1. La Ópera Bufo

Las ciudades de Nápoles y Venecia vieron nacer, en el transcurso del siglo XVIII, a la llamada *Ópera Bufo*. Paradójicamente, este género se acuñó dentro de la Ópera Seria, debido a que se hizo costumbre que en los entreactos de las Óperas Serias se incluyeran escenas bufas, relacionadas o no, con la obra; posteriormente, dichas escenas se representaban con mucha frecuencia tras haber finalizado la ópera.³⁰

²⁹ El claro-oscuro es un recurso de iluminación que se aplica en las escenas de *ombra*. Consiste en dejar casi a oscuras el escenario e iluminar únicamente a personaje que en ese momento canta un pasaje importante (véase la página 17 del presente trabajo).

³⁰ Sevilla, G., “La Ópera”, en Vifuales Solé, Julián, *Enciclopedia de la Ópera*, vol. I, Cataluña: Ediciones Folio, 2001, p. 4.

desesperanzadora. En contraposición a esta aria, Sifare debe interpretar su parte con un carácter totalmente diferente: con ilusión, dignidad y determinación. El cantante debe tener la capacidad de diferenciar la solemnidad y el heroísmo de los *andantes* con respecto a la calidez amorosa y esperanzadora de los *allegros*. Téngase presente que Sifare es un hombre enamorado que va a la guerra por convicción y por ser congruente con sus principios éticos y morales, así que las emociones son intensas y cambiantes para el personaje. Por un lado está el compromiso con su patria, que implica dejar a Aspasia a merced de Farnace; y por el otro, el amor hacia ella que lo confrontaría con su padre y con el sentido de responsabilidad propio de un hombre de la realeza que está obligado a defender el reino.

Parto: nel gran cimento es una aria en la que el manejo del claro-oscuro escénico²⁹ refuerza los distintos estados dramáticos propios de la trama. Es esencial que el intérprete transmita dichos estados de ánimo; o sea, que realice una analogía de su interpretación con el consabido claro-oscuro como elemento básico de expresividad. Esto se logrará utilizando un color vocal adecuado al contenido del texto; ello en función de la textura instrumental del acompañamiento –variable en densidad y carácter– y de la cuidadosa planeación agógica y dinámica de cada frase musical.

Por otra parte, considerando que en este tipo de arias las agilidades rítmico-vocales (o coloraturas) son muy frecuentes, es conveniente recomendar, para su correcta ejecución, la consecución de una precisión rítmica en *tempi* diferentes, ejercicio que beneficiará la afinación y evitará la rigidez de la emisión. Las coloraturas deben ser limpias –que se entienda cada nota–, fluidas y muy claras, sin caer por ello en una falta de carácter. Así, la melodía adquiere dirección y sentido, al mismo tiempo que se previene el “embarrar” las notas al momento de cantarlas.

Uno más de los elementos que contribuyen a la buena interpretación del aria es la enfatización exacta de los acentos prosódicos de las palabras, debido a que, melódicamente, indican el orden jerárquico de las notas y dan una mejor idea del fraseo óptimo, situación constatable también en las ligaduras de fraseo breves –que en esta obra van de un octavo a otro insistentemente– y que actúan como reguladores dinámicos.

III. SUL FIN D'UN SOFFIO ETESIO

Aria de la ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi

III.1. La Ópera Bufo

Las ciudades de Nápoles y Venecia vieron nacer, en el transcurso del siglo XVIII, a la llamada *Ópera Bufo*. Paradójicamente, este género se acuñó dentro de la Ópera Seria, debido a que se hizo costumbre que en los entreactos de las Óperas Serias se incluyeran escenas bufas, relacionadas o no, con la obra; posteriormente, dichas escenas se representaban con mucha frecuencia tras haber finalizado la ópera.³⁰

²⁹ El claro-oscuro es un recurso de iluminación que se aplica en las escenas de *ombra*. Consiste en dejar casi a oscuras el escenario e iluminar únicamente a personaje que en ese momento canta un pasaje importante (véase la página 17 del presente trabajo).

³⁰ Sevilla, G., “La Ópera”, en Vifuales Solé, Julián, *Enciclopedia de la Ópera*, vol. I, Cataluña: Ediciones Folio, 2001, p. 4.

La *Ópera Buffa* es conocida también, acaso erróneamente, como Ópera Cómica. Es frecuente encontrar bibliografía en la que los términos “bufo” y “cómico” se usan indistintamente, lo cual puede generar confusiones. En 1643, Nicolás Barbieri ya se planteaba el problema e intentó hacer una distinción entre un vocablo y otro:

La risa de la comedia y de las bufonadas son siempre risa, pero la una nace del equívoco o del dicho gracioso y la otra de la desvergüenza; la una tiene por fin la conducta virtuosa y la otra la detracción del prójimo; el cómico pone la risa como condimento de bellos discursos y el bufón como fundamento de sus acciones. El cómico hace reír y no es bufón, porque el objetivo del cómico no es hacer reír, sino deleitar con las invenciones maravillosas y con escenas históricas y poéticas.³¹

La disertación de Barbieri parece poco convincente y no arroja mucha luz musicológica al respecto. Así que, más allá de tal reflexión, es importante decir que la *Ópera Buffa* tuvo su origen en Italia, y la Ópera Cómica –*Opera Comique*– procede de Francia. Estilísticamente son similares y ambas surgieron como reacción a la Ópera Seria y a la Tragedia Lírica. Si alguna diferencia debiera considerarse, es que la primera conservó siempre el *recitativo secco* en lugar del diálogo hablado que sí se da en la Ópera Cómica, aunque hay excepciones. Entonces, quizá deba entenderse y aceptarse que Francia e Italia fueron dos centros hegemónicos de este tipo de Ópera, y aplicar a determinada obra de esta naturaleza, simplemente, el término que le corresponde, según el país al que pertenece.

La Ópera Bufo se consolidó estructuralmente gracias a la combinación del *recitativo secco* y del aria, utilizando, además: dúos, conjuntos y un final concertante, el cual, es una de sus mayores innovaciones. “En éste, los personajes cantaban breves fragmentos de frases a manera alternativa y rápida, con un marcado sentido del humor”,³² característica de la que difiere la Ópera Seria. En lo que respecta a la temática, la Ópera Bufo es fácil de digerir porque elige temas cotidianos con los que el público se identifica rápidamente. Los personajes son, generalmente, gente común que difícilmente tiene que ver con sucesos históricos; es probable que el género de la *Commedia dell'Arte*³³ haya aportado a la Ópera Bufo los personajes estereotipados y burlescos que le dan vida.

III.2. La creación de *Falstaff*.

En 1893, cuando Giuseppe Verdi contaba con 79 años de edad, la Ópera *Falstaff* fue concluida. Esta ópera es la última que compuso el célebre maestro italiano, y precisamente se le considera ópera bufo debido a que en el transcurso de la misma no ocurre ninguna muerte, ya que no hay asesinatos ni decesos naturales o violentos que permitan relacionarlo con el

³¹ Cfr., *ibíd.*, p. 4.

³² Bukofzer, Manfred F., *op. cit.*, p. 254.

³³ *Comedia dell'arte* es la denominación que se da a las representaciones teatrales en las que los actores no se sujetan necesariamente a un libreto o a un guión, sino que deben improvisar continuamente. Los temas y los personajes que caracterizan a este género son, casi siempre, de índole cómica y burlesca, –de los cuales el más representativo es el arlequín– en oposición a la Comedia Trágica y al Drama. *La comedia dell'arte* nació en Italia durante el siglo XVI y decayó a finales del siglo XVIII (*Enciclopedia Británica*, vol. IV, Chicago: Enciclopedia Británica Inc., 1978, p. 979).

género trágico. No obstante, el compositor siempre se refirió a ella como una “comedia lírica” tal vez porque el contenido cómico de la obra no alcanza los niveles que se advierten en las óperas bufas de Mozart o Rossini. De hecho, esta es la única ópera no trágica que Verdi escribió.

Aparentemente, Verdi realizó *Falstaff* por el propio deseo de escribir una comedia y no por algún compromiso con un tercero. Él había compuesto ya veinticuatro obras trágicas de incalculable valor artístico, y nadie imaginaba que después de ello se arriesgaría con una ópera bufa. Rossini (1792-1868) dijo en este sentido:

Verdi es un compositor de carácter, serio y melancólico. Sus tonos son siempre tristes y oscuros. Este espíritu emana espontáneamente de su forma de ser y por esa razón es valioso en extremo. Yo siento el máximo respeto por Verdi, pero está fuera de toda duda que jamás podrá escribir una obra semiseria de la categoría de *Linda de Chamounix* y mucho menos una ópera bufa, como por ejemplo *El elixir de amor*.³⁴

Lo dicho por Rossini fue publicado en 1879 en *La Gazzetta Musicale* de Giulio Ricordi. Verdi reaccionó molesto a este hecho y envió a Ricordi una misiva en la que, refiriéndose a *Falstaff*, mencionó: “Durante 20 años he buscado un libreto para una ópera bufa y ahora que lo he encontrado provocáis con este artículo que el público sienta ganas de abuchear mi obra antes de haber sido compuesta”.³⁵ La historia se ha encargado de desmentir a Rossini; *Falstaff* es, también, una obra maestra. Esto lo constata un artículo del crítico Forcaud publicado en 1893 en la gaceta *Ilustración Musical*, donde menciona: “Durante meses y meses no se hablará más que de la comedia lírica de Verdi [Falstaff], representada hace algunos días, por primera vez, en la Scala de Milán. Los telegramas remitidos la noche misma del estreno afirman, todos sin excepción, que la obra es perfectamente original y muy interesante”.³⁶

Falstaff es un personaje de William Shakespeare (1564-1616). El dramaturgo inglés lo incluyó en *Las alegres comadres de Windsor*, *Enrique IV* y *Enrique V*. “Como figura histórica, Falstaff se llamaba Sir John Oldcastle. Luchó hacia 1400 en Escocia, y más tarde en Gales y Francia (1411); fue condenado por herejía, huyó de la torre donde estaba encarcelado y fue ahorcado en 1417”.³⁷ El nombre de “Falstaff” es, por consiguiente, invención de Shakespeare. La adaptación de la obra corrió por cuenta del afamado libretista italiano Arrigo Boito (1842-1918), quien defendía la iniciativa de Verdi ante las opiniones adversas de sus contemporáneos, diciendo: “No creo que componer una Ópera Cómica lo fatigue. Una tragedia provoca verdadero sufrimiento en su compositor [...] pero la broma y la risa de una comedia alivia la mente y el cuerpo”.³⁸

³⁴ Neef, Sigfrid, “Falstaff”, en Batta, Andrés, *Ópera: compositores, obras, intérpretes*, Madrid: Könnemann, 2000, p. 749.

³⁵ Cfr., *ibid.*, p. 749.

³⁶ Forcaud, “Falstaff”, en *Ilustración musical*, no. 123, Barcelona: Ilustración Musical, febrero de 1893, p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 750.

³⁸ Cfr., George, Martín, *Verdi, Biografía e Historia*, Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile: Javier Vergara Editores, 1991, p. 425.

Falstaff está dividido en tres actos, en los que se acomodan seis cuadros de dos escenas cada uno. La trama se desarrolla en Windsor, a principios del siglo XV, durante el reinado de Enrique IV; en ella intervienen los siguientes personajes:

Sir John Falstaff Seductor pretendiente de Mrs. Alice Ford y Mrs. Meg Page.
Baritono.

Ford Esposo de Alice.
Baritono.

Mrs. Alice Ford Esposa de Ford.
Soprano.

Nannetta Hija de Alice.
Soprano.

Fenton Novio de Nannetta.
Tenor.

Dr. Cajus Aliado de Ford y pretendiente de Nannetta.
Tenor.

Bardolfo Sirviente de Falstaff.
Tenor.

Pistola Sirviente de Falstaff.
Bajo.

Mrs. Quickly Aliada de Mrs. Alice Ford y Mrs. Meg Page.
Mezzosoprano.

Mrs. Meg Page Pretendida de Falstaff y amiga de Alice.
Mezzosoprano.

El hostelero Dueño de la hostería "La Jarretera".
Mimo.

Robin Paje de Falstaff.
Mimo.

Un niño Paje de Ford.
Mimo.

Enmascarados:
demonios, hadas,
brujas y
fantasmas Ciudadanos de Windsor.
Coro.

La historia inicia cuando Sir John Falstaff envía dos cartas de amor idénticas a Alice Ford y a Meg Page, quienes son esposas de los hombres más ricos del pueblo. Él busca tener una aventura con alguna de ellas y, al mismo tiempo, obtener dinero. Por su parte, el doctor Cajus confronta a Falstaff en la hostería “La Jarretera”, reclamándole que sus sirvientes (Bardolfo y Pístola) le han robado; Falstaff lo echa del lugar y se encuentra con que sus sirvientes se rehúsan a entregar las cartas, así que también los expulsa y encomienda el encargo a su joven paje.

Cuando las señoras Ford y Page se dan cuenta de que las cartas que recibieron vienen del mismo hombre, deciden tomar venganza, y para ello recibirán ayuda de la señora Quickly. Al mismo tiempo, los sirvientes de Falstaff enteran a los esposos de las intenciones de su señor. Al saber esto, Ford se disfraza y adopta el falso nombre de “Fontana” e insta a Falstaff a seducir a Alice, buscando comprometerlo para tenerlo más a su merced. Para entonces, la señora Quickly ha dado una carta a Falstaff diciendo que Alice acepta encontrarse con él, aunque ella sólo pretende burlarse de sus pretensiones de seductor. Naturalmente, Falstaff presume a Ford la inminente cita, provocándole, sin quererlo, enormes celos.

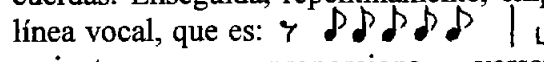
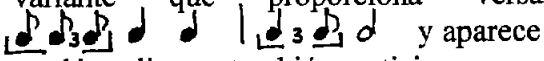
Falstaff acude puntual a casa de los Ford para cumplir con la cita. Sorpresivamente, Ford llega al lugar y el desvergonzado Falstaff se esconde en un cesto de ropa. Ford registra la casa, pero únicamente encuentra a Nannetta en brazos de Fenton. Entonces Ford expulsa a Fenton, pues tiene la intención de casar a su hija con el doctor Cajus. Cuando reinicia la búsqueda de Falstaff, Alice ordena a los acompañantes de su marido que vacíen el cesto de la ropa por la ventana que da al río Támesis.

Falstaff sobrevive al Támesis, y en la hostería recibe de la señora Quickly una nueva misiva. A través de ella, Alice expresa su pesar por lo sucedido y lo cita ahora en el roble del parque, donde supuestamente aparecen fantasmas durante la noche. Pero Ford y sus hombres han escuchado la conversación y determinan castigar al seductor. Ford le promete al doctor Cajus la mano de su hija pidiéndole que vaya al parque vestido de monje a la media noche, que es la hora acordada entre Alice y Falstaff. Sin embargo, Alice desea un matrimonio por amor, así que ayuda a Nannetta y a Fenton. De hecho, Fenton es disfrazado también de monje para destruir los planes de Ford y Cajus.

A las doce en punto llega Falstaff al parque. Enseguida aparece la señora Page y le advierte de la emboscada que se está fraguando, pero es tarde ya. Los ciudadanos, vestidos de duendes y fantasmas, atacan a Falstaff a golpes hasta que éste, aterrado, expresa su arrepentimiento y se encomienda a Dios. En medio de la confusión, Nannetta es llevada ante el monje equivocado (Fenton) y reciben la bendición y aprobación de Ford. A su vez, Cajus es burlado, ya que le es entregada una falsa novia. Ford y Cajus descubren el engaño y se ponen furiosos, pero ya no pueden remediarlo. La ópera termina con un coro general que dice: “Todo el mundo es una burla, y el que ríe al último, ríe mejor”.

III.3. Análisis y comentarios referentes a la interpretación.

El aria *Sul fin d'un soffio etesio* forma parte del acto tercero, lo interpreta Nannetta cuando Falstaff es atacado en el parque por los ciudadanos disfrazados de Fantasmas. Ella está disfrazada de reina de las hadas, y con su canto insta a las demás hadas a danzar mientras escriben con flores el destino de los hombres. Consta de sesenta compases y está escrita en el tono de La mayor, observando la estructura: A B A' C.

La parte A (compases 1-16), escrita en 3/4, comienza en La mayor, y tras constantes inflexiones –principalmente al segundo y tercer grado– desemboca en la cadencia I-II-V-I. El acompañamiento presenta dieciseisavos ininterrumpidos durante cinco compases para las cuerdas. Enseguida, repentinamente, emplea tresillos, además del motivo característico de la línea vocal, que es:  (ejemplo 8); esta idea musical tiene una variante que proporciona versatilidad y frescura al discurso sonoro:  y aparece cuando la orquesta ejecuta los mencionados tresillos; aquí los alientos también participan.

Ejemplo 8.



The musical score for Example 8 consists of six staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet in G (Cor. In G.), Arpa (Arpa), Soprano (N.), Violin I (Viol. I.), and Violin II (Viol. II.). The vocal line (N.) includes the lyrics: "Soor-re-te a-gi-li lar-ve, Pra i rami un ba-glior ce-si-o". Performance markings include "Armonico", "pp", "ppp", "dolciss. portando la voce", and "levare sordina".

La sección B es una danza lenta y breve en la que no interviene el cantante (compases 16-23). Está escrita en 4/4 y armónicamente se mueve del primer al quinto grado. Su función es práctica, ya que los personajes disfrazados de seres fantásticos danzan de verdad en este momento. La orquesta toca la danza ejecutando octavos y tresillos cuidadosamente ornamentados con apoyaturas que conceden un carácter ágil a esta parte del aria.

En A' (compases 24-48) la base rítmica y melódica es la misma que en A. Sin embargo, difieren en que A' es más extensa y tiene mayor lucimiento vocal porque presenta notas más agudas y de mayor duración. Igualmente, la armonía insiste mucho en el tercer grado –Do sostenido menor– y las inflexiones a la dominante son más marcadas.

Por último, el *poco piú animato* –sección C– retoma las ideas musicales de la danza, pero el *tempo* es más rápido. El tratamiento armónico comienza y concluye en la región de la tónica con francos acercamientos al cuarto grado. Únicamente hay una frase para la línea vocal, en la que Nannetta canta una escala que asciende al La índice seis, misma que debe languidecer hasta perderse en un *morendo* al igual que la orquesta.

Sul fin d'un soffio etesio se desarrolla dentro de una atmósfera mágica y envolvente; en escena, el ambiente es místico pero luminoso, sin claro-oscuros. Considerando lo anterior y el hecho de que el texto describe un episodio en el que intervienen las hadas en conjunción con la

alegría reconfortante de la naturaleza, el canto debe ser suave y muy dulce, indicación única que Verdi hace explícita desde el principio del aria, y la repite frecuentemente.

Debe advertirse que el canto contrasta con la orquesta, la cual, en buena parte del aria hace ritmos punteados y en *staccato*, mientras que la voz ejecuta frases largas que requieren ser interpretadas con mucho *legato* y con un excelente control del *fiato* debido a la dinámica que demanda el aria. Precisamente, en el aspecto de la dinámica hay que tener en cuenta que la orquesta se mantiene en *pp* y *p*, por lo que el canto deberá realizarse entre *piano* y *mezzoforte*, sin llegar nunca al *forte*. Además, es fundamental hacer los *portamentos* delicada y sutilmente, evitando remarcarlos, y evocando siempre la gracia y elegancia de un hada.

El *tempo*, a su vez, puede ser muy flexible durante los momentos en que aparece el texto, siempre y cuando no se falte al buen gusto. Esto debido a que hay en la obra un toque de lirismo a propósito, quizá, del tema que aborda: el destino humano; dato que se refleja en una de sus frases centrales: “cada corola, en el corazón lleva su fortuna escrita”. El propio Verdi antepone la interpretación, como hecho artístico, a la mera “reproducción” vocal de la música, por virtuosa que esta pueda ser, cuando afirma:

Me importa muy poco la llamada perfección del canto; prefiero hacer interpretar la música como yo quiero. Sin embargo, yo no puedo dar ni la voz, ni el alma, ni ese no se qué que debería llamarse “chispa” y que comúnmente se expresa con la frase de “tener el diablo dentro”. Y sobre todo; nada de impresiones arbitrarias, solo fidelidad.³⁹

IV. SHÉHÉRAZADE

Ciclo de canciones de Maurice Ravel

IV.1. Antecedentes.

El compositor francés Maurice Ravel (1875-1937) compuso su *Shéhérazade* inspirado en el cuento tradicional *Las Mil y Una Noches*. La narradora de estos cuentos es la mística sultana Shéhérazade, muchacha perspicaz, que supo envolver con sus cuentos al sultán Shahriar.

De acuerdo con esta historia, se sabe que el sultán estaba convencido de que no existían las mujeres que no fueran falsas, pues a él ya le habían sido infiel. Esto no significaba que pensara olvidarse de ellas y menos que renunciaría a los placeres que estas podían ofrecerle. No comprometiéndose con nadie, tomaba una esposa diferente cada noche y al amanecer la mandaba degollar con una cimitarra, sin excepción alguna.

Pero eso no fue lo que ocurrió con Shéhérazade, ya que ella buscó la manera de evitar la muerte. Como sabía que el sultán disfrutaba de oír historias de todo tipo, sobre todo fantásticas, comenzó a narrarle cada noche una historia que se tornó intencionalmente larga. Al amanecer, la historia aún estaba inconclusa, así que ella prometía contarle el final a la noche siguiente. El sultán, con tal de escuchar el final, iba perdonándole la vida y cada noche quedaba tentado con la promesa de una mejor historia para el próximo día. Y así ocurrió, hasta que el sultán se dio

³⁹ Cfr., *ibid.*, p. 332.

alegría reconfortante de la naturaleza, el canto debe ser suave y muy dulce, indicación única que Verdi hace explícita desde el principio del aria, y la repite frecuentemente.

Debe advertirse que el canto contrasta con la orquesta, la cual, en buena parte del aria hace ritmos punteados y en *staccato*, mientras que la voz ejecuta frases largas que requieren ser interpretadas con mucho *legato* y con un excelente control del *fiato* debido a la dinámica que demanda el aria. Precisamente, en el aspecto de la dinámica hay que tener en cuenta que la orquesta se mantiene en *pp* y *p*, por lo que el canto deberá realizarse entre *piano* y *mezzoforte*, sin llegar nunca al *forte*. Además, es fundamental hacer los *portamentos* delicada y sutilmente, evitando remarcarlos, y evocando siempre la gracia y elegancia de un hada.

El *tempo*, a su vez, puede ser muy flexible durante los momentos en que aparece el texto, siempre y cuando no se falte al buen gusto. Esto debido a que hay en la obra un toque de lirismo a propósito, quizá, del tema que aborda: el destino humano; dato que se refleja en una de sus frases centrales: “cada corola, en el corazón lleva su fortuna escrita”. El propio Verdi antepone la interpretación, como hecho artístico, a la mera “reproducción” vocal de la música, por virtuosa que esta pueda ser, cuando afirma:

Me importa muy poco la llamada perfección del canto; prefiero hacer interpretar la música como yo quiero. Sin embargo, yo no puedo dar ni la voz, ni el alma, ni ese no se qué que debería llamarse “chispa” y que comúnmente se expresa con la frase de “tener el diablo dentro”. Y sobre todo; nada de impresiones arbitrarias, solo fidelidad.³⁹

IV. SHÉHÉRAZADE

Ciclo de canciones de Maurice Ravel

IV.1. Antecedentes.

El compositor francés Maurice Ravel (1875-1937) compuso su *Shéhérazade* inspirado en el cuento tradicional *Las Mil y Una Noches*. La narradora de estos cuentos es la mística sultana Shéhérazade, muchacha perspicaz, que supo envolver con sus cuentos al sultán Shahriar.

De acuerdo con esta historia, se sabe que el sultán estaba convencido de que no existían las mujeres que no fueran falsas, pues a él ya le habían sido infiel. Esto no significaba que pensara olvidarse de ellas y menos que renunciaría a los placeres que estas podían ofrecerle. No comprometiéndose con nadie, tomaba una esposa diferente cada noche y al amanecer la mandaba degollar con una cimitarra, sin excepción alguna.

Pero eso no fue lo que ocurrió con Shéhérazade, ya que ella buscó la manera de evitar la muerte. Como sabía que el sultán disfrutaba de oír historias de todo tipo, sobre todo fantásticas, comenzó a narrarle cada noche una historia que se tornó intencionalmente larga. Al amanecer, la historia aún estaba inconclusa, así que ella prometía contarle el final a la noche siguiente. El sultán, con tal de escuchar el final, iba perdonándole la vida y cada noche quedaba tentado con la promesa de una mejor historia para el próximo día. Y así ocurrió, hasta que el sultán se dio

³⁹ Cfr., *ibid.*, p. 332.

cuenta de sus sentimientos hacia Shéhérazade decidiendo perdonarle la vida, después de haber transcurrido, ya, mil y una noches de relatos ininterrumpidos.

Esa no fue la primera ocasión en que Ravel abordó estos cuentos. En 1898 ya había utilizado la historia de Shéhérazade para componer una ópera, de la que no quedó más que la obertura que, por cierto, no fue bien recibida por la crítica.

Cuando, en 1899, Ravel ingresó a *Les Apaches*,⁴⁰ Leon Leclere (1874-1966) –mejor conocido por su seudónimo wagneriano de Tristán Klingsor–⁴¹ lo convenció de realizar de manera conjunta un ciclo de tres canciones, en las que se reutilizaría la historia de Shéhérazade. Con la realización de dicha obra, este último se repuso de la mala experiencia que tuvo en su primera incursión en la historia de *Las Mil y Una Noches*. Klingsor, a su vez, había sido estimulado a escribir estos poemas por una reciente publicación francesa de la traducción de J.C. Mardros de los cuentos mencionados.

Ravel mostró una gran maestría al ilustrar los tres poemas que conforman el ciclo *Shéhérazade: Asie* (Asia), *La Flûte enchantée* (La flauta encantada) y *L'Indifferent* (El indiferente). Se dice que un elemento que ayudó a idear estilísticamente este ciclo; fue la propia voz de Ravel. Es decir, su pronunciación e inflexiones al hablar, dando así la base estética que produce melodías *cuasi parlando*, muy valoradas por los franceses en general. Al respecto, el investigador Jean Aubry observa:

El público francés siempre se ha mostrado reacio a escuchar una melodía de la cual no puede comprender o percibir la letra. Algo tiene que ver con todo esto el que la línea melódica francesa, que por naturaleza es puramente diatónica, muestre siempre una ondulación totalmente distinta de la del *bel canto* italiano, más suntuosa, o de la melodía alemana, inclinada hacia lo cromático.⁴²

La lucidez de Aubry es admirable. En efecto, parece que Ravel pretende un canto estilísticamente cercano al recitativo, revestido de los más diversos colores orquestales. En este sentido, se sabe que a Ravel se le ha relacionado mucho con el estilo compositivo de Debussy –el mismo Ravel se ha cansado de repetir que esta afirmación es falsa–; y precisamente, a propósito del tercer movimiento, el biógrafo José Bruyr considera que los textos de Klingsor evocan un continente asiático pintoresco y no mucho más que eso, sin embargo, subraya el talento que tuvo Ravel al musicalizar tales poemas cuando afirma que:

⁴⁰ Les Apache fue un grupo compuesto por artistas de diversa índole. Ellos se reunían de forma regular por las noches en Auteuil, declamaban poesía, discutían sobre pintura, escuchaban sus composiciones y hablaban de música. Un apache era un marginado, según ellos, por causa de sus ideas innovadoras. Entre los primeros miembros de este grupo se encontraron Ravel, Viñes y Delage entre los músicos; el poeta Klingsor y los literatos Fargue y Calvocoressi. Pronto se les unieron Floret Schmitt, Roger-Ducasse, Manuel de Falla e Igor Stravinsky (Bueno, Patricia, "Ravel" en Accolade Books *Enciclopedia Biográfica Universal, Docemil grandes*, vol. II, México: PROMEXA, 1982, p. 142).

⁴¹ Tristan Klingsor fue poeta, compositor y pintor. Nació en Francia, en La Chapelle-aux-Pots, Oise, en 1874. Su verdadero nombre fue Arthur Justin Leon Leclere. Fue presidente de la Academia *Ronsard*. En 1895 publicó su primer volumen de poesías: *Filles-Fleures*. Posteriormente dio a la luz: *Shéhérazade*, *Le valet de cours*, *Poèmes de Bohême*, *Humoresques*, *L'escarbille d'or*, etc. Su conocido poema infantil, *El Soldadito de Plomo*, fue traducido al castellano por Joaquín Díez Canedo (*Diccionario Enciclopédico U.T.E.H.A.*, vol. VI, México: Editorial Hispanoamericana, 1953, p. 722).

⁴² Onnen, Frank, *Mauricio Ravel*, Barcelona: Editorial Juventud, 1951, p. 69.

Faltaba la desconcertante habilidad de Ravel para conferir una unidad musical a esos pequeños cuadros diversos, pintados en dos hemistiquios y con tres golpes de pincel. La palabra tiene, aquí, un sentido demasiado preciso para poder henchirse de lirismo; la menor exaltación habría traicionado la intención del poeta. Así, Ravel se limita a un largo recitado, a una melodía recitativa, y, ligándola, le impide verse en un caleidoscopio.⁴³

II.2. Análisis y comentarios referentes a la interpretación.

Shéhérazade es un ciclo de tres canciones escritas para soprano y orquesta sinfónica. El título de la obra es un vocablo ruso, por lo cual, la pronunciación Sheherezada hubiera sido la más lógica; no obstante, la forma alemana Shéhérazade es la que se ha impuesto en el uso universal. Este ciclo fue concluido en 1903 y estrenado el 17 de mayo de 1904 por la cantante Jane Hatto. El dos de noviembre de 1904 la interpretó Jane Bathori –cantando en ausencia de Hatto–. Bathori fue, precisamente, a quien Ravel reconoció siempre como la auténtica intérprete de su *Shéhérazade*.

Cada una de las piezas que conforman la obra está dedicada a diferentes personas: *Asie*, a Jane Hatto; *La Flûte Enchantée*, a Renée de Saint-Marceaux; y *L'Indifférent*, a Sigismond Bardac (segunda esposa de Debussy).

El primer movimiento –*Asie*– es el más extenso: 145 compases. En él, la protagonista expresa su fascinación por las historias que hablan del continente asiático y del anhelo que tiene por conocer ese mundo exótico. Ravel confirió enteramente la forma musical al texto del poema, cuya secuencia es: una introducción que evoca las características del continente (A); ocho versos que expresan el deseo de conocer gente, países y ciudades (B, C, D, E, F, G, H, I); y un verso conclusivo (J). Esto significa que, musicalmente, cada verso observa un *tempo* y un compás estable que no sufren cambios mientras no inicie el siguiente verso. Sin embargo, existen algunas variantes, generalmente breves, en la introducción; en los versos C, F, e I; y en el verso conclusivo. El siguiente esquema permite visualizar con claridad lo anteriormente dicho:

| | | | |
|---|---------------------|-----------------------|----------------------|
| A | compases 1 al 10 | <i>Trés lent</i> | (4/4) |
| | | <i>Plus vite</i> | (3/4) |
| | | <i>1er. Mouvement</i> | (4/4) |
| B | compases 11 al 30 | <i>Plus lent</i> | (6/8) |
| C | compases 31 al 37 | <i>Plus vite</i> | (6/8; 9/8) |
| D | compases 38 al 54 | <i>Allegro</i> | (6/8) |
| E | compases 55 al 70 | <i>Lento</i> | (4/4) |
| F | compases 71 al 85 | <i>Moderé</i> | (4/4; 3/4; 2/4) |
| G | compases 86 al 94 | <i>Allegro</i> | (4/4) |
| H | compases 95 al 103 | <i>Trés lent</i> | (4/4) |
| I | compases 104 al 115 | <i>Moderé</i> | (4/4; 3/4; 7/8; 6/8) |
| | | <i>Moderé</i> | (4/4) |
| J | compases 116 al 145 | <i>Lent</i> | (6/8) |
| | | <i>Lent</i> | (3/4; 4/4; 9/8) |

⁴³ Bruyr, José, *Ravel o el lirismo y los sortilegios*, Buenos Aires: Editorial Chapiro, 1965, p. 74.

La partitura inicia teniendo como armadura Mi bemol menor, pero sólo se estabiliza momentáneamente en la parte B, porque de inmediato aparece el tono de Si menor, el cual prevalece a lo largo de C, D, E y F. En estas cuatro secciones predominan los enlaces de acordes de séptima de dominante y de acordes disminuidos con séptima menor, hasta que, poco antes del segundo *allegro*, el discurso musical se instala en el acorde de Si menor. La armadura cambia nuevamente en G; ahora se indica el tono de Fa mayor, y desaparecerá hasta la sección I. Dicha sección se escribió en armadura de Do mayor, aunque las regiones armónicas predominantes son Re bemol mayor, Do sostenido mayor y Mi mayor, mismas que se desarrollan acompañadas de pedales a una sexta mayor descendente de distancia. La última parte –J– inicia en Mi bemol menor de una manera más o menos estable y se interrumpe al resurgir Do mayor. En el compás 141 se reestablece el tono de Mi bemol menor, hecho que tranquiliza la ininterrumpida agitación armónica.

La orquestación es excelsa, el soporte armónico lo llevan las cuerdas, que hacen trémolos en cuartas aumentadas, sirviendo de fondo a las melodías de los alientos, las cuales se escuchan en primer plano. Es una constante que los violonchelos hagan pedal mientras los alientos y el resto de las cuerdas describen una ilimitada paleta de colores que ambientan lo que el texto dice. La voz evoca y describe en una línea melódica semejante a la de un recitativo, mientras que la orquesta plantea en sonidos el contenido del texto. En sentido figurado puede decirse que los instrumentos construyen las imágenes que el canto les pide (ejemplo 9).

Ejemplo 9.

The image displays a musical score for Example 9, featuring a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "ler a. ven la go. ñ. let - te Qui se bar - on ce soir dans le port, Mya. té. ri. euse et so. li." The orchestral accompaniment consists of several staves, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and woodwinds (Flutes). The score is written in a standard musical notation style, with various rhythmic values and dynamic markings.

La Flûte Enchantée remite a un harem, en el que una muchacha cautiva escucha a su amado a través del dulce sonido de una flauta que él toca desde el exterior; ha anochecido y el amo de ella duerme. Para la joven, las notas del instrumento son como besos misteriosos que escapan hacia su mejilla.

El poema consta de tres partes: un terceto, un sexteto y un cuarteto; y Ravel también establece la forma musical de acuerdo con la construcción del poema, o sea, A B C. El *tempo* para A y C es lento, mientras que B se desarrolla en *allegro*, con excepción de las dos últimas líneas de la estrofa, que comparten con C el *plus lent*. Armónicamente la pieza está escrita en Si menor, circunstancia fácilmente constatable en A. La segunda sección, en cambio, observa algunas partes bitonales en las que se superponen, por ejemplo, acordes de Si menor y de Mi mayor con séptima de dominante. En el compás dieciocho, la armadura cambia a Do mayor y aparecen dos compases plagados de acordes disminuidos con séptimas y novenas que funcionan como puente hacia la sección C. Dicha tercera estrofa retoma el tono inicial –Si menor–, pero es eminentemente melódica, y por lo tanto, ambigua en el plano armónico; de hecho, el texto finaliza en la región de Do mayor, la cual va a Si menor en los últimos tres compases, en los que sólo suena la orquesta.

El rol principal lo llevan, obviamente, la línea vocal que acusa nuevamente un estilo “recitado”, además de repetir notas en una frase –hasta seis sonidos consecutivos iguales–; y la flauta, cuyo ritmo y registro son menos rígidos que el de la voz (ejemplo 10). El resto de la orquesta sólo refuerza el momento romántico, y aporta energía emotiva en el *allegro*, sobre todo con los cuernos y con el trémolo en *sf* de los violines. Pareciera que la orquesta es la escenografía misma, la iluminación, los efectos y la propia sensualidad oriental hecha música.

Ejemplo 10.

Allegro $\text{♩} = 120$

The score is arranged in the following order from top to bottom:

- FL (Flute)
- H^b (Horn in B-flat)
- Cor A. (Trumpet in A)
- Cl. (Clarinet)
- Bons (Bassoon)
- Cors (Trumpet)
- Harpe (Harp)
- Vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass)
- String section (Violins, Violas, Cellos, Double Basses)

Key markings and dynamics include: *f*, *mf*, *p*, *ritardando*, *staccato*, *Unis*, *jeu ord.*, and *pizz.*

Lyrics for the vocal lines:

Mais moi, je suis éveillée en cor Et j'é-coute au de-

(UT ♯, MI ♭, SOL ♯, LA ♯)

Allegro $\text{♩} = 120$

El indiferente es un adolescente que camina ante la mirada del poeta o cantante. Su andar y sus ojos son femeninos; su rostro viril. El cantante lo invita a que pase a tomar un poco de vino, mas el joven ignora la invitación y se aleja graciosamente, a la vez que canta en “una lengua desconocida y encantadora como una música falsa”.

L'Indifférent está conformado por tres estrofas, aspecto que se traduce en la forma musical: A B C . Este es el movimiento en el que las secciones están menos diferenciadas entre sí. De no ser por la armonía, podría considerársele una pieza de estructura unipartita. La primera parte va de Mi mayor a Sol sostenido menor; la segunda gira en torno a Si mayor y Si sostenido menor; y la tercera se desarrolla en Sol sostenido menor y Mi mayor. El material musical es homogéneo para las tres secciones: una línea vocal de reducido registro y continuos fragmentos melódicos con notas repetidas, y un acompañamiento en el que el resultado auditivo de la orquestación es el de una sucesión de octavos casi todo el tiempo. Ello pese a que en los primeros diez compases, el compositor escribió en 6/4 para las cuerdas y en 2/2 para la voz y los demás instrumentos.

En los momentos en que el poema alude a la seducción y a la provocación, el clarinete y el corno inglés ejecutan pequeños giros melódicos en el registro grave. Las cuerdas son, una vez más, la sección instrumental más sacrificada; llevan la base armónica y dejan el lucimiento a los alientos. Hay pasajes en los que la sección de cuerdas toca en un tono y la sección de alientos toca en otro, es decir que hay momentos bitonales —compases 1 al 14; 28 al 29; y 33 al 35—. Quizá esta ambigüedad armónica tenga relación con la palpable característica andrógina del poema.

Es difícil precisar el plan tonal y rítmico de Ravel en *Shéhérazade*. La complejidad de la armonía puede deberse a su intención de plasmar colores, y esa es una de las mayores virtudes de su estética: el timbre y el color como elementos expresivos.

En el primer movimiento, la frase que desencadena las ideas y las distintas emociones es *Je voudrais voir...* (quisiera ver...) frase fundamental de esta pieza, que desata ideas tan contrastantes como: “Quisiera ver oscuros ojos amorosos y pupilas brillantes de alegría...”, “Quisiera ver asesinos sonriendo del verdugo que corta un cuello inocente...”, “Quisiera ver pobres y reinas, quisiera ver rosas y sangre... y regresar más tarde a narrar mi aventura”. Poniendo de manifiesto la diferencia de sentimientos que hay que expresar en cada frase del poema. El canto en *Asia*, es mayoritariamente silábico. La rítmica de éste es compleja, y en conjunción con el texto se convierte en un elemento que necesariamente hay que trabajar por separado hasta refinar su ejecución. Es recomendable para ello recitar el texto junto con la rítmica correspondiente, para que pueda fluir al momento de cantarlo.

El canto, aunque emotivamente medido, no debe resultar aburrido. Hay que identificar las palabras clave, que son aquellas que describen, evocan, narran o enfatizan una emoción dentro del texto en la historia (*Asie, immense oiseau, assassins, haine, rêves*, etc.), así como aprovechar el dinamismo fantasioso del propio texto. Igualmente, debe destacarse el color intenso que las palabras tienen en sí mismas y sobreponerlo al color de la maravillosa orquestación, la cual, aunada a la voz, crea una atmósfera llena de fantasía.

En *La flauta encantada*, más que en cualquiera de las tres piezas, el texto es completamente silábico, y por ello, la claridad de éste al cantarlo debe ser absoluta. Es imprescindible conseguir la expresión de un sentimiento amoroso resignado, idealizado y, por lo tanto, imposible.

Cuando la obra se acompaña con piano (reducción orquestal), la rítmica es un tanto libre, ya que permite hacer rubatos y pausas, por ejemplo, en notas donde el acento prosódico apoya a la palabra. Este recurso, aunque es utilizado en las tres piezas, se hace particularmente

notable en *La flauta encantada*. En el *Allegro*, la emoción se intensifica, ya que es el momento climático, mas hay que cuidar que no se desborde, pues el *diminuendo* la refrena, delimitándola. Por otra parte, en los últimos compases del *Allegro* hay un portamento de gran relevancia expresiva que demanda elegancia en la ejecución y homogeneidad en el registro vocal.

En la última pieza, debe hacerse consciente que Ravel ubica al intérprete como un personaje que se siente atraído por un hermoso muchacho. Intencionalmente, el compositor no aclara si quien canta es hombre o mujer, así que ha de asumirse un papel neutro, asexuado, por decirlo de alguna manera, casi tan andrógino como el indiferente.

Ravel imprime sensualidad a sus personajes utilizando *portamentos* que poseen mayor contenido expresivo, ya que parecen imitar el andar cadencioso del indiferente, así como las pretensiones contenidas del que canta; por lo tanto, es importante una buena ejecución de los mismos.

La carga emotiva de la pieza no se da en función de un sentimiento, más bien, se establece una situación que corresponde al plano sensorial. Entonces, el cantante no debe interpretar amorosa o dulcemente su parte, sino, como el mismo texto lo sugiere, *comme une musique fausse*. También es interesante observar que *El indiferente* es la única pieza del ciclo en donde la orquesta calla por completo durante tres compases: el cantante se queda solo. En dicho punto, hay que cuidar que el canto no se vuelva una especie de recitativo acartonado. Para evitar tal circunstancia el compositor pone la indicación: *ad libitum*, presumiblemente apelando a la capacidad expresiva del intérprete.

Al abordar esta obra es necesario comparar las ediciones hechas para orquesta con las de piano, porque ocurre que hay numerosas diferencias en las indicaciones técnicas, dinámicas, métricas e incluso en el número de compases de algunas secciones.

V. AGUAS DE PRIMAVERA, Opus 14, No. 1

Lied de S. V. Rachmaninoff

V.1. El Nacionalismo en Rusia.

La revolución francesa enseñó al mundo que el postulado de “Libertad, Igualdad, Fraternidad” podía trascender del plano ideal hacia la realidad de las sociedades; a finales del siglo XVIII dejó de ser la utopía de unos cuantos intelectuales para convertirse en bandera de las naciones subyugadas. En Europa, el ejército del emperador Napoleón Bonaparte (1769-1821) —otrora revolucionario y liberal— fue un factor importante para que, paradójicamente, se diseminara por todo el continente el pensamiento liberal de Rosseau, Voltaire y Hummel. Las potencias europeas: Austria, Rusia, Prusia, Inglaterra y la Francia conservadora intentaron desesperadamente preservar el modelo monárquico, según los acuerdos del Congreso de Viena celebrado en 1814, acuerdos que sólo se tradujeron en una repartición ominosa de países, rutas comerciales y mares.

Los brotes revolucionarios e independentistas se sucedieron rápidamente: Polonia, Inglaterra y los países nórdicos se vieron envueltos en conflictos armados que a la postre significaron la conquista de mejores condiciones de vida para la población. Pero además, experimentaron consecuentemente la revaloración de su lenguaje, de sus tradiciones, de su

notable en *La flauta encantada*. En el *Allegro*, la emoción se intensifica, ya que es el momento climático, mas hay que cuidar que no se desborde, pues el *diminuendo* la refrena, delimitándola. Por otra parte, en los últimos compases del *Allegro* hay un portamento de gran relevancia expresiva que demanda elegancia en la ejecución y homogeneidad en el registro vocal.

En la última pieza, debe hacerse consciente que Ravel ubica al intérprete como un personaje que se siente atraído por un hermoso muchacho. Intencionalmente, el compositor no aclara si quien canta es hombre o mujer, así que ha de asumirse un papel neutro, asexuado, por decirlo de alguna manera, casi tan andrógino como el indiferente.

Ravel imprime sensualidad a sus personajes utilizando *portamentos* que poseen mayor contenido expresivo, ya que parecen imitar el andar cadencioso del indiferente, así como las pretensiones contenidas del que canta; por lo tanto, es importante una buena ejecución de los mismos.

La carga emotiva de la pieza no se da en función de un sentimiento, más bien, se establece una situación que corresponde al plano sensorial. Entonces, el cantante no debe interpretar amorosa o dulcemente su parte, sino, como el mismo texto lo sugiere, *comme une musique fausse*. También es interesante observar que *El indiferente* es la única pieza del ciclo en donde la orquesta calla por completo durante tres compases: el cantante se queda solo. En dicho punto, hay que cuidar que el canto no se vuelva una especie de recitativo acartonado. Para evitar tal circunstancia el compositor pone la indicación: *ad libitum*, presumiblemente apelando a la capacidad expresiva del intérprete.

Al abordar esta obra es necesario comparar las ediciones hechas para orquesta con las de piano, porque ocurre que hay numerosas diferencias en las indicaciones técnicas, dinámicas, métricas e incluso en el número de compases de algunas secciones.

V. AGUAS DE PRIMAVERA, Opus 14, No. 1

Lied de S. V. Rachmaninoff

V.1. El Nacionalismo en Rusia.

La revolución francesa enseñó al mundo que el postulado de “Libertad, Igualdad, Fraternidad” podía trascender del plano ideal hacia la realidad de las sociedades; a finales del siglo XVIII dejó de ser la utopía de unos cuantos intelectuales para convertirse en bandera de las naciones subyugadas. En Europa, el ejército del emperador Napoleón Bonaparte (1769-1821) –otrora revolucionario y liberal– fue un factor importante para que, paradójicamente, se diseminara por todo el continente el pensamiento liberal de Rosseau, Voltaire y Hummel. Las potencias europeas: Austria, Rusia, Prusia, Inglaterra y la Francia conservadora intentaron desesperadamente preservar el modelo monárquico, según los acuerdos del Congreso de Viena celebrado en 1814, acuerdos que sólo se tradujeron en una repartición ominosa de países, rutas comerciales y mares.

Los brotes revolucionarios e independentistas se sucedieron rápidamente: Polonia, Inglaterra y los países nórdicos se vieron envueltos en conflictos armados que a la postre significaron la conquista de mejores condiciones de vida para la población. Pero además, experimentaron consecuentemente la revaloración de su lenguaje, de sus tradiciones, de su

folklore y, en suma, de su identidad cultural. Hacer una revolución implica defender lo que se quiere ser, y ellos querían ser libres, pero también querían saberse polacos, o italianos, o noruegos en toda la extensión de la palabra, mas no austriacos. Nació, de tal modo, el Nacionalismo.

En el arte, el movimiento nacionalista alcanzó aún a los artistas nativos de los países dominantes. Rusia vio nacer a grandes personalidades que disentían de la política interna y externa del sistema zarista, y del propio sistema en sí. Los poetas levantaron la voz antes que nadie, pues los compositores no encontraban la forma de transmitir al mundo europeo la problemática del país o el sentir de su pueblo, creían que sus composiciones eran netamente de interés local y que no gustarían a nadie que no hubiese nacido en Rusia. Es mediante la unión que se dio entre la literatura, la poesía y la música cuando esta última adquirió una fuerza incalculable. Poetas como: Turgheniev, Gogol, Tolstoi, Dostoievski y Pushkin aportaron importantes obras que los músicos musicalizaron magistralmente, derivándose de ello el compromiso de los compositores de utilizar en su música los elementos característicos del folklore nacional.

Pero para que este movimiento pudiera consolidarse “no sólo se debía introducir algún motivo nacional en la obra, sino que se debía revisar el espíritu mismo de la música, hacerla partícipe de la vida e integrarla en un contexto cultural en evolución. El elemento popular debía dejar de ser un pretexto y convertirse en el mismo estímulo de la creación y en su motivo dominante”.⁴⁴ El primer compositor en identificarse con esta idea y adoptarla a su obra fue Michail Ivanovitch Glinka (1804-1857). Con su ópera *Una vida por el Zar* –estrenada con gran éxito en 1836– inauguró el surgimiento de la Ópera Nacional Rusa. No por nacionalista esta composición dejó de ser estilísticamente ecléctica, pero tal característica no es reprochable dado que fue la obra fundadora del movimiento nacionalista ruso. Glinka encontró eco en Alexander Sergueivich Dargomyzski (1813-1869), artista que estudió el canto popular de los campesinos y la gente del pueblo para relacionar de manera más asertiva las palabras y la música.

Ya en ese tiempo los músicos estaban divididos. La disyuntiva consistía en si se continuaba con la tradición occidental o si se emprendía una nueva aventura dentro del nacionalismo. El movimiento occidentalista, abrazado por la nobleza, tuvo como guía a Antón Rubinstein (1829-1894), conocido principalmente por sus dotes de pianista, que lo convertían en el único músico ruso de renombre en el extranjero, y quien, al nacer los primeros conservatorios, enalteció con su reputación y su labor docente la desvirtuada imagen del músico profesional. En contraposición, se creó en 1855 un grupo reaccionario a este tipo de música y a este tipo de músicos: “El Grupo de los Cinco”, formado por Balakirev, Cui, Borodin, Mussorgski y Rimski-Korsakov.⁴⁵ Puede decirse que todos eran musicalmente, hijos

⁴⁴ *Historia de la música Codex*, vol. IV, Madrid: Editorial Codex, 1968, p. 125.

⁴⁵ Mili Balakirev (1837-1910) infundió a la juventud rusa la inquietud de hacer música nacional, basándose principalmente en el pensamiento de Glinka. Cesar Antonovich Cui (1835-1918) fue reconocido más por su trabajo de crítico, que por el de músico. Nicolai Aledreievich Rimski-Korsakov (1844-1908) dejó su cargo de oficial de marina instado por Balakirev, y se comprometió de lleno con la música buscando inventar melodías que remontaran a un pasado lejano. Alexander Porfirievich Borodin (1834-1887) componía solo en sus ratos libres, lo primero para él eran la medicina y la química. Modest Petrovich Mussorgski (1839-1881) buscó llevar a su música la reproducción de la palabra humana, sin exageración y sin esfuerzo, de una manera artística (*ibid.*, pp. 133 a 178).

de Glinka, ya que lo consideraban como el fundador de la música rusa y entendedor del sentir del pueblo. G. Pérez Sevilla es severo al mencionar que estos compositores

adoraban el canto y el baile popular, todo aquello que indicara un fondo musical genuino y seguro del alma del pueblo; odiaban el Teatro del Emperador, donde toda aquella gente de uniforme o vestidos de noche, daba la impresión de interesarse solamente por los agudos de los cantantes y las piruetas de las bailarinas; creían que Berlioz era un gran innovador, admiraban en Schumann la presencia de una fantasía humana; consideraban a Bach como una momia envuelta en planos de ecuaciones y de cálculos algebraicos; a Mozart y Haydn como dos pelones inútiles; a Chopin como una señora nerviosísima y a Wagner como un presuntuoso ridículo.⁴⁶

Quizá el tono de estas palabras es exagerado; con todo, el hecho de que este grupo no comulgara con la hipocresía social, no justifica su cerrazón ante la importancia de los estilos artísticos que les antecieron. Asimismo, no parece acertado convertir los principios éticos de un movimiento artístico en verdades estéticas inobjctables; no se puede cuestionar el valor de una obra con base en prejuicios político-sociales.

El punto medio entre occidentalistas y nacionalistas lo marcó el primer músico profesional ruso: Piotr Ilich Chaikovsky (1840-1893), discípulo y seguidor de Rubinstein, aunque también admiró a Glinka, Beethoven, Weber y Chopin. En 1868 se relacionó con el “Grupo de los Cinco” pero sólo se identificó con Balakirev y con Rimski-Korsakov. De Mussorgsky, dijo sin reservas: “tiene tal vez, más talento que los otros, pero es una naturaleza baja que ama lo grosero [...] que no trata de perfeccionarse y que cree ciegamente en su genio y en las estúpidas teorías de su pequeño círculo”.⁴⁷

Luego de que Chaikovsky rompiera con el decadente “Grupo de los Cinco”, la corriente nacionalista aminoró sensiblemente. Es entonces cuando entraron en la escena rusa Alexandre Nicolaievich Scriabin (1872-1915) y Sergei Vasilievich Rachmaninoff. El primero trascendió por sus composiciones para piano que paulatinamente se alejaron del lenguaje tonal; el segundo fue, nada menos, que uno de los más importantes compositores del siglo XX.

Rachmaninoff nació en Onega, el primero de abril de 1873. En 1885 ingresó al Conservatorio de Moscú, donde fue discípulo de Nicolai Zverev y Aleksandr Siloti en piano, de Taneiev en composición y de Arenski en teoría de composición. Durante la primera etapa de su carrera fue considerado, no muy atinadamente como discípulo de Chaikovsky a raíz de su ingreso al Conservatorio de San Petersburgo, ya que ahí impartía cátedra Chaikovsky. Por mucho tiempo, Rachmaninoff fue considerado al igual que éste, un “romántico tardío”.

En 1891 concluyó sus estudios de piano y al año siguiente los de compositor. Contando con 19 años compuso la ópera en un acto *Aleko*, estrenada en el Teatro Bolshoi con gran éxito, y valiéndole la Gran Medalla de Oro. En marzo de 1897 se estrenó en San Petersburgo su *Concierto para piano número 1*, siendo un rotundo fracaso el suceso —la obra fue destrozada por el crítico Cesar Cui, integrante del Grupo de los Cinco—. Rachmaninoff cayó por esto en una depresión que lo alejó de la composición por tres años, y luego de someterse a una especie de tratamiento psiquiátrico en Moscú, retomó con mejor ánimo su actividad creadora.

⁴⁶ Pérez Sevilla G. (dir.), *Historia de la música y sus compositores*, vol V, Navarra: Euroliber, 1992, p. 892.

⁴⁷ Francois, Michel (dir.), *Enciclopedia Salvat de la música*, vol. I, Barcelona: Salvat Editores, 1967, p. 553.

Durante el tiempo que Rachmaninoff se alejó de la composición trabajó como director adjunto de la Ópera Mamontov en Moscú y dio clases de piano en un colegio para niñas. De 1904 a 1906 fue director del Teatro Bolshoi. Los dos años siguientes estuvo viviendo con su familia en Dresde, alejado de los difíciles acontecimientos políticos que se vivían en Rusia. En 1910 regresó a Moscú, donde ofreció numerosos conciertos como pianista mientras que la situación interna de Rusia empeoraba. En esta etapa recibió una invitación para tocar en Estocolmo, gracias a ella pudo salir con su familia de Rusia, país al que abandonó para siempre. Refiriéndose a esta situación, manifestó:

Existe una carga que quizá la edad haya puesto sobre mis hombros. Más pesada que ninguna otra, me era desconocida en la juventud. Esta carga es que no tengo patria. Tuve que dejar la tierra donde había nacido, donde pasé mis años juveniles, donde luché y donde sufrí todos los dolores que se supone tener que abrirse paso, y donde logré, por fin, el éxito. Todo el mundo está abierto para mí, y el éxito me aguarda en todas partes. Sólo un lugar permanece inaccesible, y ese lugar es mi propio país: Rusia.⁴⁸

En 1918, después de una corta temporada en Escandinavia, se dirigió a los Estados Unidos; allí vivió el resto de su vida, con excepción de los veranos de 1931 a 1939, que pasó en Lucerna. En 1931 su música fue proscrita por las autoridades stalinistas. Decían que era un arte decadente y peligroso para el régimen, pero después de que murió, su música volvió a escucharse en Rusia.

Adquirió la ciudadanía norteamericana poco antes de morir, cuatro días antes de cumplir 70 años. En 1943 le diagnosticaron cáncer, y murió el 28 de marzo de ese mismo año, en Beverly Hills, California. Está enterrado en el cementerio de Kensico, en el estado de Nueva York, contra su propio deseo, que fue descansar en su patria.

A Rachmaninoff se le tiene como “la última expresión del romanticismo”. Su obra acusa “un estilo que oscila entre el nacionalismo musical ruso y el romanticismo tardío de corte chopiniano”.⁴⁹ Él dijo no ser

un compositor que produce obras de acuerdo con las fórmulas de teorías preconcebidas. Siempre he sentido que la música debe ser la expresión de la compleja personalidad del compositor; no debe llegar a confeccionarse cerebralmente, con una medida exacta, hecha para adecuarse a ciertos moldes preestablecidos[...] En mis propias composiciones, no soy consciente del esfuerzo que se ha hecho para ser original, o romántica, o nacionalista, o cualquier cosa. Yo escribo en el papel la música que siento dentro de mí, tan natural como sea posible.⁵⁰

Rachmaninoff compuso obras para piano, música orquestal, sinfonías corales, sonatas y conciertos.⁵¹ Hizo además un gran tributo a la música vocal. Fue el verdadero creador del *Lied*

⁴⁸ [http:// www.filomusica.com.](http://www.filomusica.com), Isabel Gallego, Cristina “Conociendo a Rachmaninoff III” en *Filomúsica*, no. 11, diciembre 2000.

⁴⁹ Bueno, Patricia, “Rachmaninov” en *Enciclopedia Biográfica Universal, Docemil Grandes*, vol. II, México: PROMEXA, 1982, p.139.

⁵⁰ Isabel Gallego, Cristina, *op. cit.*

⁵¹ Algunas de las más importantes son: *Danza húngara*, para violín y piano (1893); *Concierto para piano no.2* (1900-01); *Concierto para piano no. 3* (1909); Sinfonía coral *Las Campanas* (1910); *Rapsodia sobre un tema de*

ruso. Para Rachmaninoff, componer canciones fue una actividad constante desde 1890 en que escribió las primeras de ellas, hasta 1916 cuando se publicaron las últimas.⁵² Hizo más de ochenta canciones en las que utilizó textos de poetas extranjeros como Goethe, Heine y Shelley; y rusos, en su mayoría nacionalistas, como Pushkin, Tolstoi, Lermontov y Chéjov.

V.2. Análisis y comentarios referentes a la interpretación.

Aguas de primavera es una canción para soprano o tenor, y piano; inspirada en el poema homónimo del escritor nacionalista Feodor Ivanovich Tioutchev (1803-1873). Está escrita en Mi bemol mayor, en compás de 4/4 y posee una extensión de 36 compases. Aunque puede parecer una canción unipartita, hay algunos cambios armónicos y de carácter que indican que la forma es A B C. Aun cuando la pieza es corta, el compositor no se conforma con un solo carácter, ya que utiliza: *allegro vivace*, *meno mosso*, *andante* y nuevamente *allegro vivace*.

La parte A inicia con dos compases de introducción en los que el piano imita la agitación de un arrollo, creando esta sensación mediante el uso de seisillos en la mano derecha y tresillos en la izquierda. Armónicamente, el texto comienza en Mi bemol mayor, transita por Do menor, La bemol mayor y llega a la dominante: Si bemol mayor con séptima de dominante (compás 14). En la parte B, la voz y el piano inician en *fff* (compás 15), también en Mi bemol mayor. Después, el discurso pasa por Fa sostenido mayor y concluye en el *meno mosso* (compás 22). En esta sección el poema dice: ¡Viene la primavera! lo que la convierte en la parte más importante del texto y la de mayor alegría (ejemplo 11).

Ejemplo 11.

Musical score for "Aguas de primavera" (Spring is here!) by Rachmaninoff. The score is in 4/4 time, Mi bemol mayor, and marked "Meno mosso". It features a vocal line with lyrics in Russian and English, and a piano accompaniment with arpeggiated figures. The tempo is marked "Meno mosso".

En la sección C, la armonía se desenvuelve en Fa sostenido mayor, Mi bemol mayor, Do mayor con séptima de dominante y Mi bemol mayor al final. En C, el texto de B es reiterado, pero con un matiz más sutil, es decir, en *piano*. A partir del *Andante* (compás 28) se empieza a incrementar la intensidad de la pieza, que se manifiesta por completo en el *accelerando*

Paganini (1934); entre otras. (Reverter, Arturo, Rachmaninoff, en *Enciclopedia Salvat, Los grandes compositores*, vol. X, Barcelona: Salvat Editores, 1983, p. 66).

⁵² La mayoría de los ciclos de *Lieder* de Rachmaninoff están agrupados en colecciones: al opus 4 (1890-93) lo integran seis canciones; al opus 8 (1893), seis; al opus 14 (1896), doce; al opus 21, también doce; al opus 26 (1906), quince; al opus 34 (1912), catorce; y al opus 38 (1916), seis (*Ibid.*, p. 64).

(compás 30), el cual desemboca en un *fff* adquiriendo el carácter de *allegro vivace* (compás 34). El piano, ya sin texto, concluye enérgicamente en *fff*.

Los *Lieder* de Rachmaninoff representan un serio reto técnico para el cantante y para el pianista. *Aguas de primavera* demanda, de quien canta, un estado de ánimo de mucho dinamismo, de una alegría casi explosiva. Aquí, el cantante es la voz de las aguas que comunica a la naturaleza la llegada de la primavera, es un mensajero jubiloso, festivo. Esto debe tenerse presente porque las características musicales de la línea vocal y del acompañamiento pueden provocar que el intérprete asuma una actitud que tienda hacia lo emotivamente dramático; la obra es intensa ciertamente, pero nunca dramática.

Posiblemente la dificultad más grande sea el hacer notar las diferencias entre un matiz y otro, sobre todo si se toma en cuenta que la mayoría de ellos se desenvuelven en *fortes*: *f*, *ff*, *fff*—el *piano* es utilizado en pocas ocasiones y en frases muy cortas—. El no hacer patente estas distinciones dinámicas puede traer como resultado una interpretación deficiente de la pieza. Sin embargo, ha de cuidarse que los *fortes* no lo sean tanto para poder lucir la voz en el *fff* sin haber explotado toda la intensidad vocal desde el principio.

VI. TRES CANCIONES MEXICANAS DE CONCIERTO

Soupir, de Gustavo E. Campa; ¡*No me caso!*, de Ricardo Castro;
y *Décimas Mortales*, de Carlos Jiménez Mabarak

VI.1. Campa, Castro y Mabarak dentro del contexto de la Canción Mexicana de Concierto.

Hasta hoy, el origen de la canción mexicana de concierto no se ha esclarecido satisfactoriamente. Las investigaciones correspondientes le atribuyen cualquier cantidad de influencias y antecedentes: el *Lied* alemán, la *romanza* italiana, la *chanson* francesa, la tonadilla española, el bolero y los géneros locales—corridos, sones y villancicos—. Ricardo Pérez Montfort, por ejemplo, ha señalado hipotéticamente: “Posiblemente, los precursores de la canción mexicana se encuentran en el siglo XVII en la tonadilla escénica, los cantos a lo humano y los villancicos. Emparentado con los oficios poéticos cultivados tanto en la Colonia como en España, fue adquiriendo su dimensión romántica al combinar lo novohispano con la ópera italianizante”⁵³ Por su parte, Vicente T. Mendoza hace una clara distinción entre la “canción mexicana” y los géneros populares cercanos a ella. Este investigador sostiene que la canción, contrariamente a lo que ocurre en el son y el corrido “no narra, simplemente expresa ideas o sentimientos hondos concebidos dentro del límite estrecho de dos estrofas, sea cual fuere el metro en que estén concebidos los versos”.⁵⁴

Así, el hecho se explica como producto de la combinación de la música de concierto, en este caso europea, y la música popular, principalmente local. De alguna manera, los compositores mexicanos sintieron la misma necesidad que tenían los cantantes de expresarse en el propio idioma, y lograron llevar la canción a los recintos de concierto tras amalgamar los

⁵³ Pérez Montfort, Ricardo, “Canción”, en Cásares Rodicio Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. III, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 26.

⁵⁴ Cfr., *ibíd.*, p. 26.

(compás 30), el cual desemboca en un *fff* adquiriendo el carácter de *allegro vivace* (compás 34). El piano, ya sin texto, concluye enérgicamente en *fff*.

Los *Lieder* de Rachmaninoff representan un serio reto técnico para el cantante y para el pianista. *Aguas de primavera* demanda, de quien canta, un estado de ánimo de mucho dinamismo, de una alegría casi explosiva. Aquí, el cantante es la voz de las aguas que comunica a la naturaleza la llegada de la primavera, es un mensajero jubiloso, festivo. Esto debe tenerse presente porque las características musicales de la línea vocal y del acompañamiento pueden provocar que el intérprete asuma una actitud que tienda hacia lo emotivamente dramático; la obra es intensa ciertamente, pero nunca dramática.

Posiblemente la dificultad más grande sea el hacer notar las diferencias entre un matiz y otro, sobre todo si se toma en cuenta que la mayoría de ellos se desenvuelven en *fortes*: *f*, *ff*, *fff*—el *piano* es utilizado en pocas ocasiones y en frases muy cortas—. El no hacer patente estas distinciones dinámicas puede traer como resultado una interpretación deficiente de la pieza. Sin embargo, ha de cuidarse que los *fortes* no lo sean tanto para poder lucir la voz en el *fff* sin haber explotado toda la intensidad vocal desde el principio.

VI. TRES CANCIONES MEXICANAS DE CONCIERTO

Soupir, de Gustavo E. Campa; ¡*No me caso!*, de Ricardo castro;
y *Décimas Mortales*, de Carlos Jiménez Mabarak

VI.1. Campa, Castro y Mabarak dentro del contexto de la Canción Mexicana de Concierto.

Hasta hoy, el origen de la canción mexicana de concierto no se ha esclarecido satisfactoriamente. Las investigaciones correspondientes le atribuyen cualquier cantidad de influencias y antecedentes: el *Lied* alemán, la *romanza* italiana, la *chanson* francesa, la tonadilla española, el bolero y los géneros locales—corridos, sones y villancicos—. Ricardo Pérez Montfort, por ejemplo, ha señalado hipotéticamente: “Posiblemente, los precursores de la canción mexicana se encuentran en el siglo XVII en la tonadilla escénica, los cantos a lo humano y los villancicos. Emparentado con los oficios poéticos cultivados tanto en la Colonia como en España, fue adquiriendo su dimensión romántica al combinar lo novohispano con la ópera italianizante”⁵³ Por su parte, Vicente T. Mendoza hace una clara distinción entre la “canción mexicana” y los géneros populares cercanos a ella. Este investigador sostiene que la canción, contrariamente a lo que ocurre en el son y el corrido “no narra, simplemente expresa ideas o sentimientos hondos concebidos dentro del límite estrecho de dos estrofas, sea cual fuere el metro en que estén concebidos los versos”.⁵⁴

Así, el hecho se explica como producto de la combinación de la música de concierto, en este caso europea, y la música popular, principalmente local. De alguna manera, los compositores mexicanos sintieron la misma necesidad que tenían los cantantes de expresarse en el propio idioma, y lograron llevar la canción a los recintos de concierto tras amalgamar los

⁵³ Pérez Montfort, Ricardo, “Canción”, en Cásares Rodicio Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. III, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 26.

⁵⁴ Cfr., *ibíd.*, p. 26.

géneros vocales mencionados. Pero no todas las canciones se escribían en español. La influencia de la estética italiana y francesa prevaleció durante todo el siglo XX permitiendo entre otras cosas, que la poesía de aquellos países se constituyera en texto de las composiciones mexicanas. Afortunadamente, esta práctica fue incluyendo de manera progresiva a la literatura mexicana, hasta el punto en que nuestra poesía se volvió imprescindible para el género de la canción después del año 1900. Jorge Velasco corrobora lo anterior al mencionar que “son pocos los autores mexicanos de la primera mitad del siglo XX que no cultivaron la canción. En este movimiento se observa un fenómeno curioso: generalmente se utilizan poemas de autores cuya trascendencia no necesita pruebas, como Gorostiza, Pellicer, Rolón, García Lorca, Revueltas, Moreno y Villaurrutia, por citar algunos”.⁵⁵

El texto poético del que carece la canción popular no es la única diferencia entre ésta y la canción de concierto: la técnica vocal que se demanda en una y otra es sustancialmente distinta. La canción de concierto requiere mayor extensión en el rango vocal, así como una afinación que permita interpretar obras no tonales —que son muchas, por cierto—. Además, las canciones populares difícilmente contienen notas agudas que deban emitirse *piano* o *pianissimo*, y tampoco enfrentan síncopas o cambios de compás reiteradamente. También se establece diferencia entre la emisión franca, abierta y poco estilizada que se emplea en la canción popular, y la impostación vocal tímbricamente homogénea en toda la *tessitura* del cantante, que se aplica a la música de concierto.

Poco a poco, los intérpretes y compositores del país adoptaron como suyas las exigencias técnicas, musicales y poéticas que correspondían al naciente tipo de canción mexicana; Campa fue uno de ellos.

Gustavo Ernesto Campa nació en la ciudad de México en 1863. Estudió composición con Melesio Morales, cuya música italianizada nunca le convenció, pues prefirió el estilo francés, al cual se abocó. Impartió la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional, institución a la que dirigió de 1907 a 1913 sucediendo a Ricardo Castro en el cargo; entre sus discípulos más renombrados estuvieron: Alfonso de Elías, Candelario Huízar y Juan D. Tercero. Independientemente del prestigio que ostenta como buen músico, Campa fue y es reconocido por su labor de crítico,⁵⁶ misma que comenzó a ejercer para defenderse de sus detractores y que a la postre lo llevó a dirigir la “Gaceta Musical” entre 1896 a 1914. Otto Mayer-Serra ha elogiado la capacidad crítica de Campa al decir: “En sus escritos, Campa sabe aunar la solidez de su cultura a la corrección del lenguaje, la profundidad del comentario técnico a la amenidad de sus pasajes descriptivos o biográficos. Su prosa es interesante y fácil, [...] enriquecida siempre por constantes lecturas, por continuos estudios y observaciones”.⁵⁷

Más aún, este artista estuvo muy interesado en comprender las tradiciones, la cultura, las costumbres y raíces de su pueblo, acusando una especie de nacionalismo que se manifiesta en su libro *El Arte Musical en México*, y en muchas de sus composiciones, que abarcan desde la música para orquesta, coro e instrumentos solistas; hasta música escénica y canciones de

⁵⁵ Velasco, Jorge, “Manuel M. Ponce”, en *ibid.*, vol. VIII, p. 889.

⁵⁶ Como ensayista y articulista hizo trabajos sobre *Otelo*, *La Gioconda*, *Carmen*, *Guarany* y otras óperas que se representaron en la Ciudad de México; todos ellos publicados en *La Patria*, *El siglo XIX*, *El Nacional*, *El Diario de Hogar* y *La Juventud Literaria* (Stevenson, Robert, “Gustavo E. Campa”, en *ibid.*, vol. II, p. 963).

⁵⁷ Mayer-Serra, Otto, *Musica y Músicos de Latinoamérica*, México: Editorial Atlante, 1947, p. 166.

concierto.⁵⁸ La mayoría de la música de Campa ha sido publicada en el extranjero por *Breitkopf und Härtel*, en Leipzig; *Schott Freres*, en Bruselas; y *Universal*, en Viena, hecho que revela la calidad de su música y la aceptación de ésta en Europa.

Puede considerársele como uno de los precursores de la canción de concierto en México, aunque la mayoría de los textos que utilizó están en francés y alemán. Sus canciones más conocidas son: *Berceuse*, *Heft 1*, *Heft 2*, *La brise du printemps*, *La marguerite*, *O toi doux ange*, *Peines cachées*, *Zehn Lieder und Gesänge* y *Soupir*. El estilo de composición que denotan estas obras es claramente francés, en virtud de que la música de México no tenía un rostro bien definido todavía. La crítica europea nada cuestionaba al respecto y siempre apreció las canciones de Campa, que en su mayoría se publicaban en el viejo continente.

En la Ilustración Musical, no. 14, 1888, Felipe Pedrell le alaba en un artículo de primera página [...] como el genio de 25 años de su generación, comentando el Suspiro de campá [...] con acompañamiento de piano y *violoncello*, publicado en Barcelona por *Torres y Seguí*, Pedrell se refiere a su obra como *producción sublime que puede ponerse al nivel de todo lo mejor que se produce hoy en Europa*.⁵⁹

Campa murió en 1934 un tanto aislado del ámbito de la composición, que en ese tiempo se nutría de jóvenes músicos nacionalistas.

Entrañable amigo suyo fue Ricardo Castro Herrera (1866-1907), quien, a lo largo de su trayectoria artística, se desempeñó como compositor, pianista y pedagogo. Castro empezó a componer desde los ocho años de edad y a los trece tomó la resolución de estudiar música formalmente. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional, en la carrera de Piano, misma que concluyó cuando tenía dieciséis años, siendo su primer profesor del instrumento Juan Salvatierra. En 1879 estudió composición con Melesio Morales y después, para perfeccionar su técnica, tomó clases con Julio Ituarte.

Castro fue el primer concertista mexicano reconocido internacionalmente, y a él se debe el estilo pianístico mexicano, que desde el punto de vista de la forma musical, no dejó de estar inserto en la estructura concertante europea. Desecho por ello, según Campa, sus primeras obras, y evolucionó asimilando los estilos francés y alemán.

En 1886, Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva y Juan H. Acevedo, fundaron un instituto musical en donde Castro se dedicaba a impartir las clases de piano. De este grupo de trabajo surgió el llamado “Grupo de los Seis”, ya que se les unieron Carlos Meneses e Ignacio Quezadas. Dicho grupo pugnaba por la mexicanización de la música, y Castro asumió cabalmente esta idea; compuso, por ejemplo, *Los aires nacionales mexicanos* para piano cuando sus contemporáneos daban a sus obras títulos en francés –incluyendo a Campa–, tomándose así libertades nacionalistas que la mayoría no se permitía.

En 1902, cuando era el responsable de la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional, aceptó de Rafael Reyes Espíndola, entonces director de *El mundo* y *El imparcial*, una pensión que le permitió dedicarse exclusivamente a la interpretación y a la creación musical. Es memorable un recital que ofreció el 11 de julio del mismo año en el Teatro Renacimiento por los elogios de sus colegas, entre los que estaban Melesio Morales, quien comentó: “Los profesores de nuestra escuela de música tienen la honra de ofrecer a usted sus

⁵⁸ Entre sus obras más importantes se encuentran: *El rey poeta*, *Himno sinfónico* (1884), *Lamento para gran orquesta* (1890), *Melodie* Opus 1 (1890), *Agnus Dei*, *Berceuse de l'enfant Jesús* y *Trois miniatures* (Stevenson, Robert, *op. cit.*, p. 964).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 963.

más cumplidos y calurosas felicitaciones, acompañándolas con un obsequio de la mejor partitura que se escribió durante el siglo XIX, y es la monumental Tetralogía de Wagner”.⁶⁰ Castro recibió también una subvención del presidente Porfirio Díaz para permanecer tres años en Europa (1903-1906). Un año después de su regreso a México, fue nombrado director del Conservatorio Nacional, lamentablemente no tuvo tiempo de poner en práctica sus ideas, pues murió en noviembre de 1907. Y tenía tanta importancia como músico, que por su deceso, la Secretaría de Instrucción Pública ordenó un luto de tres días en todas las instituciones de enseñanza superior del país; sus funerales fueron presididos por Justo Sierra. En un artículo necrológico, Gustavo E. Campa escribió, acerca de su amigo Ricardo Castro:

Fueron comunes nuestros afanes, comunes nuestras labores y constante el comercio de ideas y aspiraciones. Trabajamos ambos, no con el deseo de superar el uno al otro, sino con el de obtener la desinteresada y recíproca aprobación. Casi día a día, Castro sujetaba humildemente a mi juicio sus recientes producciones y yo me sentía orgulloso de presentarle las mías cuando aún no secaba la tinta en el papel. Puedo, pues, decir con orgullo que fui el primero en conocer y aplaudir esas obras.⁶¹

Castro compuso obras para piano, piezas orquestales, una ópera, música vocal de tipo religioso y canciones de concierto.⁶² En este último rubro se lo advierte algo menos afrancesado que Campa. En sus canciones, ciertamente, predomina el francés, pero éstas hurgan rítmica y armónicamente en la música tradicional mexicana; sobre todo contienen el humor y el carácter típicamente locales. Los más representativos son: *Je t'aime, Premier Chagin, Ave María, Le secret, Antología, Je veux t'oublier* y *...No me caso!*

Campa y Castro contribuyeron a establecer las bases estilísticas de la canción mexicana de concierto, mas la consolidación de este género requirió del talento de personalidades como Manuel M. Ponce (1882-1948), artista que rescribió más de cincuenta canciones populares e hizo excepcionales ciclos de canciones originales de texto poético musicalizando a Enrique González Martínez, a Francisco de Icaza, entre otros. Carlos Chávez (1899-1978) hizo lo propio con los versos y prosas de Carlos Pellicer, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. De igual manera, Rafael Alberti nutrió la obra del español –nacionalizado mexicano– Rodolfo Halfter, con *Marinero en Tierra*; también los versos de Sor Juana Inés de la Cruz sirvieron a Halfter para otras composiciones.

En México, el siglo XX se mostró benévolo con la Canción de Concierto en español. Mucho se debe al movimiento del Nacionalismo y a la efervescencia de la literatura hispanoamericana el hecho de que los compositores atendieran el género. Luis Sandi (1905-1996), Blas Galindo (1910-1993) y Salvador Moreno (1916-1999) son de los músicos que prácticamente dieron la espalda a los idiomas extranjeros; Moreno optó, incluso, por componer en náhuatl, y hoy en día sus canciones son ampliamente interpretadas. Ellos ya no padecieron el apremio de la confrontación estética, ni el de la identidad musical, su preocupación se

⁶⁰ Stevenson, Robert, “Castro Herrera, Ricardo”, en *ibid.*, vol. III, p. 411.

⁶¹ Cfr., Mayer-Serra, Otto, *op. cit.*, vol. I, pp. 210-211.

⁶² Algunas de sus composiciones sobresalientes son: *Valse impromptu*, op. 17, 1904; *Deux morceaux de concert*, op. 24; *Deux pièces intimes*, op. 30; *Petite marche militaire*, op. 34, no. 2; *Berceuse*, op. 36, no. 1; *Seis preludios*; *Cinq valse légères*; y la ópera *La leyenda de Rudel*, 1906 (Stevenson, Robert, “Castro Herrera, Ricardo”, *op. cit.*, vol. III, p. 413).

orientó hacia la búsqueda del lenguaje personal en una época sin precedente, saturada de tendencias artísticas.

Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) posee un perfil de la índole referida: post-nacionalista, allegado a la poesía, ecléctico y sin presunciones autodidactas. Nació en el Distrito Federal. Inició sus estudios en Santiago de Chile y los continuó en Bélgica en el Instituto de Altos Musicales y Dramáticos de Ixelles. Allí, en 1936, obtuvo el primer premio en el concurso de piano. Estudió armonía y análisis musical con Nellie Jones y Marguerite Wouters en el Conservatorio Real de Bruselas, y con Silvestre Revueltas en el Conservatorio Nacional. En 1956, la ONU lo becó para estudiar música contemporánea en Europa. Regresó con una sólida formación, políglota y con oído absoluto.

Fungió como maestro de armonía en el Conservatorio Nacional, y su lema era “el estudio detallado de cada una de las estructuras musicales de cualquier obra analizada y su armoniosa combinación y razón de ser”.⁶³ Cuando Carlos Chávez asumió la dirección del Instituto de Bellas Artes, a Mabarak le fueron encargados varios *ballets* para la entonces recién creada Academia de la Danza Mexicana; de ahí surgieron sus *Cuatro baladas*. En 1945, la Orquesta Sinfónica de México, bajo la batuta de Chávez, estrenó su *Sinfonía en Mi bemol*, la primera de sus obras sinfónicas. Ya integrado a Bellas Artes, Mabarak comenzó a escribir prolíficamente: en 1947 ganó el concurso de composición de INBA para conmemorar el centenario de los Niños Héroes; obtuvo la medalla de oro de la Asociación Nacional de Intérpretes por su *Fanfarría Olímpica*, utilizada en los Juegos Olímpicos de México '68; escribió las óperas *Misa de seis* y *La güera*; hizo un concierto para piano y percusiones; compuso docenas de canciones de concierto, así como piezas para piano y música para cine. Fue homenajeado por la UNAM, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y el Estado de Puebla. Recibió el premio Nacional de Ciencias y Artes en 1993; al año siguiente –en el que falleció– ingresó al Sistema Nacional de Creadores.

Algunas canciones de Mabarak son: *Impaciencia*, 1937; *Saeta*, 1939; *Por mirar su hermosura*, 1946; *Canción desesperada*, 1950; *Canción banal*, 1951; *Estancias nocturnas*, 1952; *Seis canciones para cantar a los niños*, 1958; *Décimas mortales*, 1990; *Tema para un nocturno*, 1991; *Queja*, *Nocturno* y *Canción de primavera* –textos suyos–, 1941.

Sus canciones de concierto están inspiradas en letras de los más disímiles poetas: Amado Nervo, Federico García Lorca, Juan de Encina, Elías Nandino, Nicolás Guillén, Anacreonte, y otros. Mabarak no parece privilegiar a los escritores mexicanos ni persigue la vindicación de lo nacional; hace una música muy universal, de cierta complejidad conceptual que la vuelve actual, pero de contenido literario anacrónico. Lo mismo sucede con Salvador Moreno, y un poco menos con Galindo. La poesía les atrae en función de las ideas, no de la temática en sí, ni del estilo literario que la identifica. La Canción Mexicana de Concierto perteneciente a la época contemporánea bien podría pasar por colombiana o argentina a causa de su universalidad musical y poética. Luis Sandi dijo de Mabarak:

No se le puede adscribir a un grupo o a una escuela [...] no es, como muchos de nuestros compositores, más o menos autodidacto, sino el resultado de una rigurosa educación [...] Su estilo es, en lo que yo conozco cuando menos, la natural continuación de la línea Debussy–Ravel–Stravinsky. Aunque en sus obras hay algunos toques mexicanos nunca ha seguido los caminos del nacionalismo [...] al

⁶³ Sandi, Luis, “Carlos Jiménez Mabarak”, en *Cuadernos de Bellas Artes*, no. 3, México: INBA, 1961, año II, p. 26.

regreso de su último viaje a Europa, se ha dejado llevar por la corriente de la música concreta y del dodecafonismo y, al hacerlo, sigue la línea lógica de su evolución [...] Pule con esmero su música y se detiene sin premura en la creación; busca, hasta hallarla [...] destruye y rehace hasta quedar satisfecho; pero cuando ya da por terminada una obra la lanza al mundo con gran amor, como que sabe bien el cuidado con que fue hecha.⁶⁴

VI.2. Análisis y comentarios referentes a la interpretación.

De las canciones compuestas por Campa destaca *Soupir*. Dicha obra está escrita para piano, violonchelo y mezzosoprano; mas debe hacerse hincapié en que la *tessitura* de la línea vocal – Re sostenido índice cinco, a Sol índice seis– permite que sea interpretada también por una voz soprano, como es el caso presente. De *Soupir*, las fuentes consultadas no indican la fecha de composición ni la de estreno, aunque presumen que fue en México. Su texto está en francés, pero en la partitura no se menciona quién lo escribió. No obstante, Henri Duparc (1848-1933) hizo una canción con el mismo título y texto, concediéndole el crédito al poeta A. Sully-Prudhomme (?), circunstancia que despeja la duda. La letra describe la situación en la que una persona habla del ser amado que se ha ido, a pesar de lo cual promete amarle y serle fiel por siempre aunque nunca más vuelva a verlo.

Soupir, que en sus setenta y siete compases denota la forma AA' y la indicación de carácter *andante con moto*, nunca abandona el compás de 4/4. En A (compases 1 al 60) hay una introducción en la que sólo intervienen el piano y el violonchelo, los cuales se mueven armónicamente del tono de Mi mayor al de Si mayor con séptima de dominante (compases 1 al 17). Las voces de ambos instrumentos son independientes entre sí, aunque ocupan anticipadamente algunas ideas musicales que caracterizan a la línea vocal. Después, ya con el texto, se presentan inflexiones armónicas que descansan en Fa sostenido menor (compases 31 al 34); ello precediendo un tratamiento armónico cromático en el que no se identifica ningún centro tonal y en el que los acordes están llenos de enarmonías (ejemplo 12).

Ejemplo 12.

The image shows a musical score for the song 'Soupir'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are in French: 'cor tou-jours les lai ten - dre, Tou - jours Fai-mer! Tou-jours Fai - mer! / les an - cor soupra les - dor la, Sol - ce - es a-mar! Sol - ce - es a-mar!'. The middle staff is the piano/celeste accompaniment, written in treble clef. It features dynamic markings such as 'f con passione' and 'rit.'. The bottom staff is the piano/celeste accompaniment, written in bass clef. It also features dynamic markings like 'f con passione' and 'rit.'. The score shows a complex harmonic structure with chromatic movements and enharmonics.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

A' comienza en Mi mayor, trasladándose enseguida al relativo menor y luego a la Dominante. En el compás 70 aparece la indicación de *vivo assai* con la que se da paso a una escala cromática descendente que la voz superior del piano y el violonchelo realizan a intervalos de 4a. y 3a. entre una voz y otra. La obra concluye en Mi mayor con un *adagio* de dos compases.

El violonchelo desempeña una función melódica que actúa contrapuntísticamente a la línea vocal. Su labor no es armónica dado que sólo hace cuatro arpeggios en toda la pieza (compases 27, 52, 63 y 73). Este instrumento parece tomar el papel del amante, presentándose en la introducción como si fuera un recuerdo del momento de la separación –tal vez la muerte de él–.

La línea vocal obliga a hacer un canto impulsivo, *cuasi* pasional, al mismo tiempo que desconsolado. En el compás dieciocho, la voz debe acelerar como llevada por impulsos nerviosos, hasta topar con la frase “siempre te amaré”, y la reiterará utilizando el portamento que intensifica la expresividad y el sentimiento de desolación en “te amaré”. Las voces de los amantes –violonchelo y voz– a veces se conjuntan; pero cada una lleva su individual curva dramática, que se pondrá de manifiesto mediante los *fortes* y los *accelerandos* principalmente.

La sección A' cuenta con numerosas indicaciones agógicas, técnicas y dinámicas: *accelerando, tenuto, portando, dolce*, etc., buscando desestabilizar emocionalmente el discurso con el consecuente riesgo que esto implica para el intérprete. Parece, sin embargo, que la tensión va incrementándose inevitablemente, y tiene su punto culminante en el cromatismo descendente de los instrumentos, que escenifican la inexorable separación de los amantes.

En contraste, la canción *¡No me caso!*, de Ricardo Castro, es una pieza ligera y de corte humorístico, que no tiene mayor pretensión literaria o musical que la de ilustrar la situación de una joven que desea casarse, pero no encuentra a la persona idónea. Según el texto, sólo un hombre la pretende, y aunque éste tiene mucho dinero, ella no lo quiere, porque es “rubio, viejo y calaverón”; la mujer desea encontrar a un muchacho gentil, guapo y moreno, por lo que está resuelta a no casarse con el rubio aunque ello le cueste quedarse “para vestir imágenes”.

En la partitura no se indica si el texto procede de algún poema; tal vez el compositor hizo también la letra. *¡No me caso!* Es un *allegretto* de 109 compases escritos en 2/4. Su forma musical es binaria. Entre las partes que integran a cada sección se establece una simetría armónica y estructural muy precisa: introducción de seis compases en Re menor; dieciséis compases de texto y piano en Re menor; diecisiete compases de texto y piano en Fa mayor; una parte más de texto y piano en La mayor –catorce y diecisiete compases respectivamente–. En otras palabras, el plan tonal determina la forma de ambas secciones, la cual puede ilustrarse así:

| | | | |
|--------------|--------------|--------------|--------------|
| 1ra. sección | A (Re menor) | B (Fa mayor) | C (La mayor) |
| 2a. sección | A (Re mayor) | B (Fa mayor) | C (La mayor) |

El texto y la línea vocal también se comportan simétricamente, excepto en A, donde los versos son distintos, pero no así la melodía. De hecho, todas las ideas musicales que se cantan, giran en torno a un tresillo de cuarto seguido por dos octavos (ejemplo 13). Dicho motivo aparece continuamente superpuesto a dos *grupettos* de dieciseisavos que hace la voz superior del piano, aspecto que crea una pequeña tensión rítmica.

Ejemplo 13.

La pieza contiene partes habladas y suspiros que deben decirse casi de manera declamatoria; junto con lo divertido de la trama, exigen que la cantante interactúe con el público, para crear una especie de juego que haga cómplices a los oyentes, más que simples espectadores de la situación.

De otra naturaleza, es la estética de Carlos Jiménez Mabarak. La magnífica poesía *Conversación con mi muerte*, del escritor mexicano Elías Nandino,⁶⁵ le sirvió para componer *Décimas mortales*, canción que data de 1988. El compositor la tituló así porque la poesía está escrita en décimas, o sea, en estrofas que constan de diez versos octosílabos cada una, y porque aborda el tema de la muerte. Nandino escribió seis décimas en total para *Conversación con mi muerte*, de ellas, Mabarak utilizó únicamente la segunda y la última, y cambió siete palabras que no alteran la métrica ni el sentido del texto. En esta obra se le habla a la propia muerte, se le desenmascara y se le hace frente sin temor, partiendo del principio de que la muerte existe porque la vida hace que exista; de ahí que el autor diga a la muerte: "...de sobra entiendes que al matarme, te aniquilas".

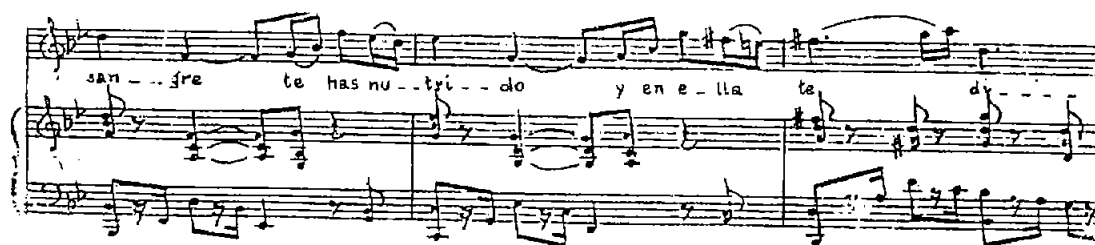
Décimas mortales se divide en dos secciones: A y A'; son 52 compases escritos en 4/4, en el tono de Sol menor, en los que cada sección corresponde a una décima. La primera parte tiene una introducción de cuatro compases que inicia en la tónica y termina en la dominante, enseguida, aparece el texto en Sol menor, y realiza inflexiones hacia el relativo mayor y La mayor antes de que armónicamente se comporte de manera cromática, lo cual ocurre del compás 15 al 21; esta sección concluye en la región del relativo mayor sin que haya alguna cadencia que conduzca a ella. Al texto de A' lo anteceden dos compases que a manera de interludio modulan para retomar el texto en el tono de Sol menor, el tratamiento armónico

⁶⁵ Elías Nandino nació en Cocula, Jalisco, el 19 de abril de 1900. En la ciudad de México recibió la influencia del grupo de los "Contemporáneos", hecho que enmarcó su estética dentro del modernismo y el estridentismo principalmente. Fue director de las revistas *Estaciones* y *Cuadernos de Bellas Artes*. Algunas de sus obras son: *Soneto* (1937); *Poemas árboles* (1938); *Conversación con el mar* (1947); *Conversación con mi muerte* (1948); *Poesía I y II* (1949) y *Cerca de lo lejos* (1979). En ese mismo año recibió el Premio Nacional de Literatura. Falleció en 1993 (Alvarez, José Rogelio (dir.), "Elías Nandino", en *Enciclopedia de México*, vol. X, México: Enciclopedia Británica de México, 1993, pp. 5710- 5711).

subsecuente es igual que en A, con la diferencia de que donde finaliza el pasaje cromático se inflexiona hacia Sol mayor y no a Si bemol mayor; ahí está el punto climático de la pieza, el resto, son cuatro compases en Sol menor que hace el piano solo.

Los intervallos de la línea vocal son diversos, destacan por su fuerza expresiva el intervalo de sexta menor descendente y el de quinta disminuida descendente; el compositor los utiliza en palabras cruciales del texto: muerte, naciste, sangre, enemigo, etc., confiriéndoles una dinámica estricta que obliga a concederles especial atención al cantarlas (ejemplo 14).

Ejemplo 14.



En sí, la emotividad interpretativa está en función del texto, más que de la música, dado que en la obra de Nandino se encuentran ya la resignación, la desesperación, el miedo y el valor; Mabarak no usurpa este contenido, antes lo reconoce y lo recrea con una música profunda e inteligente.

El maestro Rufino Montero da testimonio de que el compositor aceptó, a sugerencia suya, dos variantes para la línea vocal en los últimos compases de cada sección (23-24 y 47-48). Mabarak lamentó, incluso, el no poder integrarlos a la obra, pues ésta ya había sido impresa. Aun así, el uso de tales cambios, se ha convertido ya en una norma.

El personaje y la temática piden un color de voz ligeramente oscuro, con suficiente resonancia torácica (voz de pecho), que al mismo tiempo facilite la emisión de las notas graves; todo sin abusar de la intensidad vocal, porque los matices correrían riesgo, al igual que la ductibilidad de la melodía.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, José Rogelio (dir.), "Elías Nandino", en *Enciclopedia de México*, vol. X, México: Enciclopedia Británica de México, 1993.
- Bruyr, José, *Ravel o el lirismo y los sortilegios*, Buenos Aires: Editorial Chapiro, 1965, 197 páginas.
- Bueno, Patricia, "Rachmaninov", en *Enciclopedia biográfica universal, Docemil grandes*, vol. II, México: PROMEXA, 1982, 240 páginas.
- , "Ravel", en *Enciclopedia biográfica universal, Docemil grandes*, vol. II, México: PROMEXA, 1982, 240 páginas.
- Bukofzer F., Manfred, *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*, Alianza Música, Madrid: Editorial Alianza, 1994, 477 páginas.
- Descartes, Rene, *Las pasiones del alma*, Barcelona: Ediciones Península, 1972, 142 páginas.
- Diccionario enciclopédico Salvat*, vol. X, Barcelona, Buenos Aires, México, Caracas, Río de Janeiro: Salvat Editores, 1204 páginas.
- Diccionario enciclopédico U.T.E.H.A.*, vol. VI, México: Editorial Hispanoamericana, 1953, 1286 páginas.
- Enciclopedia Británica*, vol. IV, Chicago: Enciclopedia Británica Inc., 1978, 1132 páginas.
- Francois, Michel (dir.), *Enciclopedia Salvat de la música*, vol. I, Barcelona: Salvat Editores, 1967, 648 páginas.
- George, Martín, *Verdi, Biografía e historia*, Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile: Javier Vergara Editores, 1991, 470 páginas.
- Heller, Karl, *Antonio Vivaldi, The Red Priest of Venice*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997, 360 páginas.
- Historia de la música Codex*, vol. IV, Madrid: Editorial Codex, 1968, 420 páginas.
- Kunze, Stefan, *Las óperas de Mozart*, Alianza música, Madrid: Alianza Editorial, 1990, 714 páginas.
- Mayer-Serra, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, vol. I, México: Editorial Atlante, 1947, 528 páginas.

Mc Clymonds, Marita, "Ópera Seria", en Sadie, Stanley (edit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1992, 880 páginas.

Nandino, Elías, *Eternidad del polvo*, Guadalajara, México: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1981, 89 páginas.

Neef, Sigfrid, "*Falstaff*", en Batta, Andrés, *Ópera: compositores, obras, intérpretes*, Madrid: Könnemann, 2000, 922 páginas.

Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Sepan Cuantos 700, México: Porrúa, 1999, 119 páginas.

Onnen, Frank, *Mauricio Ravel*, Barcelona: Editorial Juventud, 1951, 98 páginas.

Pérez Monfort, Ricardo, "Canción", en Cásares Rodicio Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. III, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 977 páginas.

Pérez Sevilla G. (dir.), *Historia de la música y sus compositores*, vol. V, Navarra: Euroliber, 1992, 1057 páginas.

Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de música*, México: Editorial Diana, 1995, 559 páginas.

Reverter, Arturo, "Rachmaninoff" en *Enciclopedia Salvat, Los grandes compositores*, vol. X, Barcelona: Salvat Editores, 1983, 114 páginas.

Sechi Mestica, Giuseppina, *Diccionario de mitología universal*, Madrid: Ediciones Akal, 1993, 616 páginas.

Sevilla, G., "La Ópera", en Viñuales Solé, Julián, *Enciclopedia de la ópera*, vol. I, Cataluña: Ediciones Folio, 2001.

Stevenson, Robert, "Castro Herrera, Ricardo", en Cásares Rodicio Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. III, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 977 páginas.

—, "Gustavo E. Campa", en Cásares Rodicio Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. II, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 1090 páginas.

Strohm, Reinhard, *Dramma per Musica, Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Nuevo Cielo, Londres: Yale University Press, 326 páginas.

Talbot, Michael, *Vivaldi*, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Valentín, Erich, *Guía de Mozart*, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1995, 239 páginas.

Velasco, Jorge, "Manuel M. Ponce", en Cásares Rodicio Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Madrid: Sociedad general de Autores y Editores, 1999, 1077 páginas.

HEMEROGRAFÍA

Bellina, Ana Laura, "Mozart en Italia", en *Amadeus*, no. 103, Barcelona: RBA Revistas S.A., 2002, Edición 04, 66 páginas.

Forcaud, "Falstaff", en *Ilustración musical*, no. 123, Barcelona: Ilustración Musical, febrero de 1893, 143 páginas.

Sandi, Luis, "Carlos Jiménez Mabarak", en *Cuadernos de Bellas Artes*, no. 3, México: INBA, 1961, año II, 36 páginas.

DISCOGRAFÍA

Talbot, Michael, "Antonio Vivaldi: In Furore", en Compton, Martin (edit.), *Antonio Vivaldi: In Furore*, Inglaterra: Chandos Records Ltd., 1997, CD.



Elena '99
(160299)



Elena '99
23077

ANEXO 1
TEXTOS Y TRADUCCIONES

IN FURORE JUSTISSIMAE IRAE

Antonio Vivaldi

*In furore justissimae irae
Tu divinitus facis potentem.
Quando potes me reum punire
Ipsum crimen te gerit clementem.*

*Miserationum Pater piissime
Parce parce mihi dolente
Pecatore languenti
O Jesu, o Jesu dulcissime.
Tunc meus fletus evadet laetus
Dum pro te meum languescit cor.
Alleluia.*

Tú, Divino, te haces poderoso
en la locura de tu justísima ira.
Cuando puedes castigarme
como a un prisionero el mismo
pecado te conduce a la clemencia.
Padre piadosísimo de misericordias
apiádate, apiádate de mí que me duelo,
pecador frágil.
¡Oh Jesús! oh Jesús dulcísimo,
ahora mi llanto llegará a ser dulce,
mientras mi corazón languidece por ti.
Aleluya.

PARTO: NEL GRAN CIMENTO

Amadeus Mozart

Texto de Amadeo Cigna-Santi

*Parto: Nel gran cimento
sarò germano e figlio.
Egual al tuo periglio
la sorte mia sarà.
T'adopra a tuo talento.
Nè in me mancar già mai
vedrai la fedeltà.*

Me voy: En esta gran prueba
seré hermano e hijo.
Igual a tu suerte
la mía será.
Sigue tus inclinaciones.
Ya no verás faltar nunca en mí
la fidelidad.

SUL FIN D'UN SOFFIO ETESIO

Giuseppe Verdi

Texto de Arrigo Boito

*Sul fil d'un soffio etesio
Scorrete, agili larve,
Fra i rami un baglior cesio
D'alba lunare apparve.
Danzate! e il passo blando
Misuri un blando suon,
Le magiche accoppiando
Carole alla canzon.*

*Erriam sotto la luna.
Scegliendo fior da fiore,
Ogni corolla in core
Porta la sua fortuna.
Coi gigli e le viole
Scriviam de' nomi arcani.
Dalle fatate mani
Germogliano parole.
Parole alluminate
Di puro argento e d'or,
Carni e malie. Le Fate
Hanno per cifre i fior.*

Sobre un soplo de viento
acudid ágiles larvas,
entre las ramas un brillo blanquecino
del alba lunar aparece.
¡Danzad! y el paso suave
mida un blando sonido,
y el mágico baile
se una a la canción.

Erremos bajo la luna
escogiendo flor tras flor,
cada corola en el corazón
lleva su fortuna escrita.
Con los lirios y las violetas
escribamos los nombres secretos.
De las manos de las hadas
germinen palabras,
palabras iluminadas
de pura plata y oro,
cantos y seducciones.
Las hadas escriben con flores.

SHEHERAZADE

Maurice Ravel

Texto de Tristán Klingsor

Asie

*Asie, Asie, Asie.
Vieux pays merveilleux
des contes de nourrice
Où dort la fantaisie
comme une impératrice
En sa forêt tout emplie de mystère.*

*Asie,
Je voudrais m'en aller avec la goëlette
Qui se berce ce soir dans le port
mystérieuse et solitaire.
Et qui déploie en fin ses voiles violettes
Comme un immense oiseau de nuit
dans le ciel d'or.*

*Je voudrais m'en aller vers des îles de fleurs
En écoutant chanter la mer perverse
Sur un vieux rythme ensorceleur.*

*Je voudrais voir Damas et les villes de Perse
avec le minarets légers dans l'air;
Je voudrais voir de beaux turbans de soie
Sur des visages noirs aux dents claires.*

*Je voudrais voir des yeux sombres d'amour
Et de prunelles brillantes de joie
En des peaux jaunes comme des oranges;
Je voudrais voir des vêtements de velours
Et des habits à longues franges.*

*Je voudrais voir des calumets
entre des bouches
Tout entourées de barbe blanche;
Je voudrais voir d'âpres marchands
aux regards louches,
Et des cadis, et des vizirs
Qui du seul mouvement
de leur doigt qui se penche
Accordent vie ou mort au gré
de leur désir.*

Asia

Asia, Asia, Asia.
viejo lugar maravilloso
de cuentos de nodrizas
donde la fantasía duerme
como una emperatriz
en su bosque lleno de misterio.

Asia,
quisiera irme con la goleta
que se balancea esta noche en el puerto
misteriosa y solitaria
y que despliega sus velas violetas
como un inmenso pájaro nocturno
en el cielo de oro.

Quisiera irme hacia las islas de flores
escuchando cantar al mar perverso
con un viejo ritmo embrujado.

Quisiera ver Damasco y las ciudades de Persia
con los minaretes ligeros en el aire.
Quisiera ver bellos turbantes de seda
en rostros negros con dientes brillantes.

Quisiera ver oscuros ojos amorosos
y pupilas brillantes de alegría
en pieles amarillas como naranjas.
Quisiera ver ropajes de terciopelo
Y trajes con largos flecos.

Quisiera ver pupilas
entre las bocas
completamente rodeadas de barba blanca.
Quisiera ver ásperos mercaderes
con miradas bizcas,
y cadís, y visires,
que con un movimiento
del dedo que se inclina
conceden la vida o la muerte
según su voluntad.

*Je voudrais voir la Perse
et L'Inde et puis la Chine.
Les mandarins ventrus
sous les ombrelles,
Et les princesses aux mains fines.
Et les lettrés qui se querellent
Sur la poésie et sur la beauté.*

*Je voudrais m'attarder au palais enchanté
Et comme un voyageur étranger
Contempler a loisir des paysages peints
Sur des étoffe au des cadres de sapin
Avec un personnage au milieu d'un verger.*

*Je voudrais voir des assassins souriant
Du bourreau qui coupe un cou d'innocent
Avec son grand sabre courbé d'Orient.
Je voudrais voir des pauvres et des reines;
Je voudrais voir des roses et du sang;
Je voudrais voir mourir d'amour
ou bien de haine.*

*Et puis m'enrevenir plus tard
Narrer mon aventure aux curieux de rêves
En élevant comme Sindbad
ma vieille tasse arabe
De temps en temps jusqu'à mes lèvres
Pour interrompre le conte avec art...*

La flûte enchantée

*L'ombre est douce et mon maître dort
Coiffé d'un bonnet conique de soie
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.*

*Mais moi, je suis éveillée encor
Et j'écoute au de hors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse où la joie.
Un air tour à tour langoureux ou frivole
Que mon amoureux chérissime.*

*Et quand je m'approche de la croisée
Il me semble que chaque note s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.*

Quisiera ver Persia
y la India, y después China,
y mandarines panzones
bajo las sombrillas,
y princesas con manos finas.
Y letrados que ríen
sobre la poesía y sobre la belleza.

Quisiera entretenerme en el palacio encantado
y como un viajero extranjero
contemplar con tranquilidad los paisajes
pintados sobre telas y cuadros de pino,
con un personaje en medio de un huerto.

Quisiera ver asesinos sonriendo
del verdugo que corta un cuello inocente
con su gran sable curvado de Oriente.
Quisiera ver pobres y reinas,
quisiera ver rosas y sangre,
quisiera ver morir de amor
o bien de odio.

Y después regresar más tarde
a narrar mi aventura
a los que tienen curiosidad de sueños,
levantando como Simbad
mi vieja taza árabe
de vez en vez hasta mis labios
para interrumpir el cuento con arte...

La flauta encantada

La sombra es suave y mi amo duerme
con un gorro cónico de seda sobre la cabeza
y su larga nariz amarilla en su barba blanca.

Pero yo, estoy todavía despierta
y oigo en el exterior
la melodía de la flauta que desahoga
la tristeza unas veces, otras la alegría.
Una melodía a veces lánguida, a veces frívola
tocada por mi amado.

Y cuando me acerco a la ventana
me parece que cada nota se escapa
de la flauta hacia mi mejilla
como un beso misterioso.

L'indifférent

*Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,
Jeune étranger, et la courbe fine
De ton beau visage de duvet ombragé
Est plus séduisante encor de ligne.*

*Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
Une langue inconnue et charmante
Comme une musique fausse.*

*Entre! Et que mon vin te reconforte...
Mais non, tu passes
Et de mon seuil je te vois t'éloigner
Me faisant un dernier geste avec grace
Et la hanche légèrement ployée
Parta demarche feminine et lasse...*

Traducción de Shéhérazade:
Mira. Carmen Betancourt.

El indiferente

Tus ojos son dulces como los de una muchacha
joven extranjero, y la curva fina
de tu bello rostro sombreado de vello
hace más seductor tu perfil.

Tus labios cantan en mi pórtico
una lengua desconocida y encantadora
como una música falsa.

¡Entra! Y que mi vino te reconforte...
pero no, pasas
y desde mi umbral veo que te alejas
haciéndome un gesto gracioso
y tu cadera ligeramente oscilante
por tu andar femenino y lánguido...

Весеннія воды
Sergei Rachmaninoff
Texto de Feodor Tioutchev

Весеннія воды

Ещё въ поляхъ быыетъ снвгъ,
А воды ужъ весной шумять,
Быгутъ и будятъ сонный брегъ,
Быгутъ и влешутъ, и гласять.

О ны гласять во вси концы:
Весна идётъ, Весна идётъ,
Мы молодой весны гонцы,
Она насъ выслала впередъ.
Весна идётъ, Весна идётъ!

И тихихъ, теплыхъ майскихъ дней
Румяный свытлый хороволь
Тол пится весело за ней.

SOUPIR
Gustavo E. Campa
Texto de A. Sully Prudhomme

Soupir

*Ne jamais la voir ni l'entendre,
Ne jamais tout haut la nommer
Mais fidèle toujours l'attendre,
Toujours l'aimer!
Ouvrir les bras et las d'attendre,
Sur le néant les renfermer;
Mais encore toujours les lui tendre,
Toujours l'aimer!
Ah! ne pouvoir que les lui tendre
Et dans les pleurs se consumer;
Mais ces pleurs toujours les répandre,
Toujours l'aimer!*

Aguas de primavera

Los campos aún están cubiertos
de blanca nieve, pero las aguas de los ríos
ya están corriendo con humor
primaveral, avanzando y despertando a la
orilla dormilona, corriendo, centelleando y
proclamando fuertemente.

Están anunciando en voz alta hacia cada
rincón: “¡ya viene la primavera, ya viene la
primavera! Somos las mensajeras de la
primavera que empieza, ella nos ha
enviado por delante ¡ya viene la primavera,
ya viene la primavera!”

Los quietos y cálidos días de mayo
la siguen con regocijo en una rosácea y
luminosa danza circular.

Suspiro

Pero jamás volveré a verla ni escucharla,
jamás la nombraré en voz alta
pero fiel siempre la esperaré,
¡siempre la amaré!
Abrir los brazos y permanecer esperando
en la nada, y cerrarlos en el vacío;
y sin embargo siempre tendérselos.
¡siempre la amaré!
¡Ah! no puedo hacer otra cosa más que
tenderlos y consumirse en el llanto,
pero siempre derramarlo,
¡siempre la amaré!

¡NO ME CASO!

Ricardo Castro

Yo tengo un pretendiente
que me ama con pasión;
en haciendas y minas
tiene un millón! tiene un millón!
Pero es un hombre rubio,
viejo y calaverón,
no me gustan los rubios
¡Helados son!
De estar soltera me fastidié
necesito casarme, casarme, casarme.
Más no hay con quién.
Solo ese rubio, que voy a hacer
¿Para vestir imágenes me quedaré?
¡Ah! Yo quiero un joven guapo,
un joven guapo y gentil.
(hablado) *Me gustan los morenos...*
(suspiro) ¡hay! ¿no hay uno aquí?
Solo ese rubio, que voy a hacer
¿Para vestir imágenes me quedaré?
¿No encuentra usted en mis ojos
un brillo singular?
¿No es cierto que mis labios son de coral?
¡son de coral!
Diga usted si mi cara no es cosa regular
Y mi pié por modestia...
debo callar.
De estar soltera me fastidié
necesito casarme, casarme, casarme.
Más no hay con quién.
Solo ese rubio, que voy a hacer.
¿Para vestir imágenes me quedaré?
¡Ah! Yo quiero un joven guapo,
un joven guapo y gentil.
(hablado) *Me gustan los morenos...*
(suspiro) ¿No hay uno aquí?
Solo ese rubio, que voy a hacer
(hablado) *Lo repito, antes que casarme
con ese moscón...*
Para vestir imágenes me quedaré.

DÉCIMAS MORTALES

Carlos J. Mabarak

Texto de Elías Nandino

Muerte, conmigo naciste;
mi corazón es tu nido,
de mi sangre te has nutrido
y en ella te diluiste.
En todo mi cuerpo existe
la invasión de tus pupilas y,
si mi vida vigilas
y hasta de ti la defiendes,
es porque de sobra entiendes
que al morirme, te aniquilas.

Ya me cansé de llevarte
constantemente conmigo
como mortal enemigo
que mi existencia comparte.
Como no puedo saciarte,
mi venganza enardecida
hace que al fin me decida
a luchar para vencerte:
porque he de matarte, muerte,
aunque me cueste la vida.



ANEXO 2

NOTAS DEL PROGRAMA DE MANO

IN FURORE RV 626

Motete de Antonio Vivaldi

A la fecha se han contabilizado veintidós obras vocales de Antonio Vivaldi (1678-1741) consideradas como motetes, generalmente compuestos para soprano o contralto solista.

Los motetes de Vivaldi, así como los de la mayoría de los compositores del periodo barroco, fueron escritos para cantarse en los oficios religiosos, pero algunas de estas obras nada tienen que ver con la liturgia, aun y cuando su texto sea marcadamente religioso. Tal es el caso de el motete *In Furore*, que fue compuesto para voz solista con acompañamiento de violín primero, violín segundo, viola y bajo continuo. Está escrito en la tonalidad de Do menor y lo constituyen cuatro secciones: *Allegro*, *Recitativo*, *Largo* y *Allegro*. En cada sección el compás cambia, por lo tanto, la métrica de la obra puede considerarse binaria y ternaria, ya que ninguna predomina. En cuanto a la estructura, no es posible establecer una forma general en la que se integren todas las secciones porque cada movimiento es independiente de los demás. Lo más lógico es considerarla como un motete italiano del periodo barroco de acuerdo con la definición que Quantz aportó desde el siglo XVIII: “En Italia uno aplica en nuestros días este término a una cantata sacra para solista con texto en latín, formada por dos arias, dos recitativos y un *alleluia* conclusivo”. Lo anterior porque, si bien un motete es una cantata, las particularidades citadas lo definen. Así, *In Furore* es un motete italiano que únicamente posee un recitativo, y cuyo texto está en latín.

Esta obra, por razones históricas y temáticas, entra en la categoría de música depositaria de un afecto o pasión, que en este caso es el Furor. Ello cobra relevancia debido a que, durante el periodo barroco, la consecución de la emotividad en el arte tuvo como fundamento teórico a la diversidad de doctrinas que se conocían hasta entonces acerca de los afectos y las pasiones humanas. Pensadores como Nuccio, Bernhard, Mattheson, Descartes, entre otros, influyeron decisivamente con sus conceptos filosóficos en la estética de la época, incluyendo las expresiones artísticas de temática religiosa.

Descartes utiliza el término “ira”, que semánticamente es análogo con el vocablo “furor”. La ira, menciona, “es una especie de odio o de aversión que sentimos contra los que han hecho algún mal o han tratado de hacer daño, no indiferentemente a cualquiera, sino particularmente a nosotros [...] El deseo de venganza la acompaña casi siempre”. Además, según lo deja ver Vivaldi, también es una pasión asociada a la divinidad, circunstancia que hace muy interesante la composición musical citada, sobre todo si se tiene en cuenta que ha de interpretarse un texto religioso en el que claramente se manifiesta la ira, particularmente donde dice: “Tú, Divino, te haces poderoso en la locura de Tu justísima ira”. En el primer *Allegro* se da la aparición y descripción del furor; las melodías parecen no tener punto de reposo, por lo que el cantante debe interpretar enérgicamente un texto que es inexorable. En el *fine*, el carácter pide un canto expresivo y ligado, mientras que para la ejecución del *Recitativo* se requiere de una actitud suplicante, al mismo tiempo que humilde.

Por su parte, el *Largo* demanda una interpretación netamente silábica; en esta parte, el perdón de Dios ya ha sido otorgado, por lo que el canto estará destinado al amor y gratitud por la protección divina. En el *Alleluia* se retoman los giros melódicos ágiles, y las coloraturas contribuirán a expresar el regocijo y la alegría.

PARTO: NEL GRAN CIMENTO

Aria de la ópera *Mitridate, Re di Ponto* KV 74a/87 de W. A. Mozart

Una de las mejores óperas serias que Mozart compuso fue *Mitridate, Re di Ponto*, cuando contaba sólo con catorce años de edad. Esta obra le fue encargada el 12 de marzo de 1770 durante su primera visita a Italia, por Carlo di Firmian, gobernador general de la provincia austriaca de Lombardía. En el contrato de *Mitridate*, se estipuló un pago de 100 florines de oro y la exención de impuestos para el artista mientras permaneciera en la capital lombarda. Igualmente, Mozart se comprometía a componer todos los recitativos de la ópera antes que cualquiera de las arias, debido a que no conocía la capacidad vocal de los cantantes con los que contaría. Por cierto, muchos de los intérpretes que le fueron propuestos no poseían la tesitura que demandaban los recitativos ya escritos, por lo que se vio obligado a realizar modificaciones concernientes al tono y extensión de las composiciones.

Mitridate, Re di Ponto, consta de tres actos; el primero conformado por trece escenas, el segundo por quince y el tercero por doce. El libreto fue hecho por Vittorio Amadeo Cigna-Santi (1725-1783), inspirado en la vida de Mitridate VI, Eupator, El Grande, nacido en 135 antes de Cristo, y fue estrenada el 26 de diciembre de 1770 en el Gran Teatro Ducale de Milán. Las primeras cuatro representaciones de la obra fueron dirigidas por Mozart desde el clavecín.

El aria *Parto: nel gran cimento*, está escrita en el tono de La mayor y posee una extensión de 101 compases. Su estructura corresponde a la forma binaria A B A' B' dado que existen cuatro secciones perfectamente definidas: *andante*, escrito en compás de 2/4; *allegro*, en compás de 4/4; *andante*, también en compás de 2/4 como el primero; y *allegro*, en compás de 4/4.

La interpretación de dicha aria, la cual forma parte del tercer acto, corre a cargo de Sifare, personaje que rivaliza con Mitridate y Farnace por el amor de Aspasia. En ella, Sifare anuncia que por convicción, y por ser congruente con sus principios éticos y morales, partirá hacia la guerra que se libra contra Roma.

Antes de que Sifare cante *Parto: nel gran cimento*, Aspasia se ha despedido de él con una aria llena de dinamismo musical y emocionalmente desesperanzadora, apoyada por el claro-oscuro escénico que refuerza el estado dramático propio de la trama. En contraposición, Sifare debe interpretar su número con un carácter totalmente diferente: con ilusión, dignidad y determinación.

SUL FIN D'UN SOFFIO ETESIO

Aria de la ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi

La *Ópera Buffa* es conocida también, acaso erróneamente, como Ópera Cómica, dado que es frecuente encontrar que los términos “bufo” y “cómico” son usados indistintamente para referirse a ellas. Estilísticamente ambas son similares y surgieron como reacción a la Ópera Seria y a la Tragedia Lírica. Si alguna diferencia debiera considerarse, es que la primera conservó siempre el *recitativo secco* en lugar del diálogo hablado que sí se da en la Ópera Cómica, aunque hay excepciones. Asimismo, la Ópera Bufo elige temas cotidianos con los que el público se identifica rápidamente, pues los personajes son, generalmente, gente común que difícilmente tiene que ver con sucesos históricos.

En 1893, cuando Giuseppe Verdi contaba con 79 años de edad, la Ópera *Falstaff* fue concluida. Esta ópera es la última que compuso el célebre maestro italiano, y precisamente se le considera ópera bufo debido a que en el transcurso de la misma no ocurren asesinatos ni sucesos naturales o violentos que permitan relacionarla con el género trágico. No obstante, el compositor siempre se refirió a ella como una “comedia lírica” tal vez porque el contenido cómico de la obra no alcanza los niveles que se advierten en las óperas bufas de Mozart o Rossini. De hecho, esta es la única ópera no trágica que Verdi escribió.

Falstaff es un personaje de William Shakespeare (1564-1616). El dramaturgo inglés lo incluyó en *Las alegres comadres de Windsor*, *Enrique IV* y *Enrique V*. Este personaje existió realmente en el siglo XV, se llamaba Sir John Oldcastle; fue un guerrero británico que murió en la horca acusado de herejía. El nombre de “Falstaff” es, por consiguiente, invención de Shakespeare.

La adaptación del *Falstaff* de Verdi corrió por cuenta del afamado libretista italiano Arrigo Boito (1842-1918). La Ópera está dividida en tres actos, en los que se acomodan seis cuadros de dos escenas cada uno. La trama se desarrolla en Windsor, a principios del siglo XV, durante el reinado de Enrique IV, y narra los excesos del seductor Falstaff. El aria *Sul fin d'un soffio etesio* forma parte del acto tercero, consta de sesenta compases y está escrita en el tono de La mayor, observando la estructura: A B A' C.

La parte A, escrita en 3/4, comienza en La mayor, y tras constantes inflexiones armónicas desemboca en la cadencia I-II-V-I. La sección B es una danza lenta y breve en la que no interviene el cantante, está escrita en 4/4 y armónicamente se mueve del primer al quinto grado. Su función es práctica, ya que los personajes disfrazados de seres fantásticos danzan de verdad en este momento. La orquesta toca la danza ejecutando octavos y tresillos cuidadosamente ornamentados con apoyaturas que conceden un carácter ágil a esta parte del aria. A' es la sección más extensa, y tiene mayor lucimiento vocal porque presenta notas más agudas y de mayor duración. La armonía insiste mucho en el tercer grado y las inflexiones a la dominante son muy marcadas. Por último, el *poco più animato* –sección C– retoma las ideas musicales de la danza, pero el *tempo* es más rápido. El tratamiento armónico comienza y concluye en la región de la tónica con francos acercamientos al cuarto grado. Únicamente hay una frase para la línea vocal, en la que se canta una escala que asciende al La índice seis, misma que debe languidecer hasta perderse en un *morendo* al igual que la orquesta.

Sul fin d'un soffio etesio la interpreta Nannetta, disfrazada como reina de las hadas. La escena y el texto refieren el momento en el que ella, con su canto, insta a las demás hadas a danzar mientras escriben con flores el destino de los hombres. Es decir, el tema que

particularmente se aborda en esta aria es el destino humano; dato que se refleja en una de las frases centrales: “cada corola, en el corazón lleva su fortuna escrita”.

La ópera termina con un coro general que dice: “Todo el mundo es una burla, y el que ríe al último, ríe mejor”.

SHÉHÉRAZADE

Ciclo de canciones de Maurice Ravel

Maurice Ravel (1875-1937) compuso su *Shéhérazade* inspirado en el cuento tradicional *Las Mil y Una Noches*. La narradora de estos cuentos es la mística sultana Shéhérazade, muchacha perspicaz, que supo envolver con sus cuentos al sultán Shahriar.

Este sultán estaba convencido de que no existían las mujeres que no fueran falsas, pues a él ya le habían sido infiel. No comprometiéndose con nadie, tomaba una esposa diferente cada noche y al amanecer la mandaba degollar con una cimitarra. Shéhérazade sabía que el sultán disfrutaba de oír historias de todo tipo, sobre todo fantásticas y comenzó a narrarle cada noche una historia que se tornó intencionalmente larga. Al amanecer, la historia aún estaba inconclusa, así que ella prometía contarle el final a la noche siguiente. Él, con tal de escuchar el final iba perdonándole la vida, y cada noche quedaba tentado con la promesa de una mejor historia para el próximo día. Y así ocurrió, hasta que el sultán se dio cuenta de sus sentimientos hacia Shéhérazade, decidiendo perdonarle la vida después de mil y una noches de relatos ininterrumpidos.

El poeta Leon Leclere (1874-1966) –mejor conocido por su seudónimo wagneriano de Tristán Klingsor– convenció a Ravel de realizar de manera conjunta una obra, utilizando la historia de Shéhérazade, de lo que resultó un ciclo de tres canciones para soprano y orquesta sinfónica, en los que el compositor francés mostró una gran maestría al ilustrar musicalmente los poemas que lo conforman: *Asie* (Asia), *La Flûte enchantée* (La flauta encantada) y *L'Indifferent* (El indiferente). *Shéhérazade* fue concluida en 1903 y estrenada el 17 de mayo de 1904.

En *Asia*, la canción más extensa de las tres, la protagonista expresa su fascinación por las historias que hablan del continente asiático y del anhelo que tiene por conocer ese mundo exótico. Ravel confirió enteramente la forma musical al texto del poema, cuya secuencia es: una introducción que evoca las características del continente (A); ocho versos que expresan el deseo de conocer gente, países y ciudades (B, C, D, E, F, G, H, I); y un verso conclusivo (J). *La flauta encantada* remite a un harem, en el que una muchacha cautiva escucha a su amado a través del dulce sonido de una flauta que él toca desde el exterior. El poema consta de tres partes: un terceto, un sexteto y un cuarteto; y Ravel también establece la forma musical de acuerdo con la construcción del poema, o sea, A B C. *El indiferente* trata de un adolescente de rostro viril, pero de andar y ojos femeninos, que va pasando ante la mirada de quien canta; está conformado por tres estrofas, aspecto que se traduce en la forma musical: A B C. Este es el movimiento en el que las secciones están menos diferenciadas entre sí. De no ser por la armonía, podría considerársele una pieza de estructura unipartita.

En *Shéhérazade*, la estructura musical subyace a la estructura literaria. Por otra parte, es difícil precisar el plan tonal y rítmico de Ravel en *Shéhérazade*; en especial, la complejidad de la armonía puede deberse a su intención de plasmar colores, lo cual es una de las mayores virtudes de su estética: el timbre y el color como elementos expresivos.

La orquestación es excelsa, el soporte armónico lo llevan las cuerdas, que hacen trémolos en cuartas aumentadas, sirviendo de fondo a las melodías de los alientos, las cuales se escuchan en primer plano. Es una constante que los violonchelos hagan pedal mientras los alientos y el resto de las cuerdas describen una ilimitada paleta de colores que ambientan lo que el texto dice. La voz evoca y describe en una línea melódica semejante a la de un recitativo, mientras que la orquesta plantea en sonidos el contenido del texto. En sentido figurado puede decirse que los instrumentos construyen las imágenes que el canto les pide, pareciera que la orquesta es la escenografía misma, la iluminación, los efectos y la propia sensualidad oriental hecha música.

AGUAS DE PRIMAVERA, Opus 14, No. 1

Lied de S. V. Rachmaninoff

Durante el movimiento nacionalista europeo del siglo XIX, Rusia vio nacer a grandes personalidades que disintían de la política interna y externa del sistema zarista, y del propio sistema en sí. En el arte, los poetas levantaron la voz antes que nadie y enseguida lo hicieron los músicos. Mediante la unión que se dio entre la literatura, la poesía y la música, esta última adquirió una fuerza incalculable. Poetas como: Turgheniev, Gogol, Tolstoi, Dostoievski y Pushkin aportaron importantes obras que los músicos adaptaron al arte sonoro, derivándose de ello el compromiso de los compositores de utilizar en su música los elementos característicos del folklore nacional.

Uno de ellos fue Sergei Rachmaninoff (1873-1943). En 1931 su música fue proscrita por las autoridades stalinistas; decían que era un arte decadente y peligroso para el régimen, pero después de que murió, su música volvió a escucharse en Rusia. El estilo de composición de Rachmaninoff se encuentra entre el nacionalismo ruso y el romanticismo tardío.

Hizo además un gran tributo a la música vocal, pues se le considera el verdadero creador del *Lied* ruso. Para Rachmaninoff, componer canciones fue una actividad constante desde 1890, año en que escribió las primeras de ellas, hasta 1916, cuando se publicaron las últimas. Compuso más de ochenta canciones en las que utilizó textos de poetas extranjeros como Goethe, Heine y Shelley, y rusos, en su mayoría nacionalistas, como Pushkin, Tolstoi, Lermontov y Chéjov.

Destaca en este género *Aguas de primavera*, canción para soprano o tenor, y piano; inspirada en el poema homónimo del escritor nacionalista Feodor Ivanovich Tioutchev (1803-1873). Está escrita en Mi bemol mayor, observa compás de 4/4, posee una extensión de 36 compases y su estructura es A B C. Aun cuando la pieza es corta, el compositor no se conforma con un solo carácter, ya que utiliza: *allegro vivace*, *meno mosso*, *andante* y nuevamente *allegro vivace*. La parte A inicia con dos compases de introducción en los que el piano imita la agitación de un arrollo, creando esta sensación mediante el uso de seisillos en la mano derecha y tresillos en la izquierda. En la parte B, la voz y el piano inician en *fff* En esta sección el poema dice: ¡Viene la primavera! lo que la convierte en la parte más importante del texto y la de mayor

alegría. En la parte C, el texto de B es reiterado, pero con un matiz más sutil, es decir, en *piano*. El acompañamiento, ya sin texto, concluye enérgicamente en *fff*.

Aquí, el cantante es la voz de las aguas que comunica a la naturaleza la llegada de la primavera, es un mensajero jubiloso que grita ¡Ya viene la primavera! Debe considerarse que en Rusia el invierno dura más de la mitad del año, por lo que la llegada de la primavera es un gran acontecimiento. Este Lied demanda, de quien canta, un estado de ánimo festivo, de mucho dinamismo, y una alegría casi explosiva.

TRES CANCIONES MEXICANAS DE CONCIERTO

Soupir, de Gustavo E. Campa; *No me caso*, de Ricardo castro;
y *Décimas Mortales*, de Carlos Jiménez Mabarak

Hasta hoy, el origen de la canción mexicana de concierto no se ha esclarecido satisfactoriamente. Las investigaciones correspondientes le atribuyen cualquier cantidad de influencias y antecedentes: el *Lied* alemán, la *romanza* italiana, la *chanson* francesa, la tonadilla española, el bolero y los géneros locales –corridos, sones y villancicos–. Ricardo Pérez Montfort, por ejemplo, ha señalado hipotéticamente: “Posiblemente, los precursores de la canción mexicana se encuentran en el siglo XVII en la tonadilla escénica, los cantos a lo humano y los villancicos. Emparentado con los oficios poéticos cultivados tanto en la Colonia como en España, fue adquiriendo su dimensión romántica al combinar lo novohispano con la ópera italianizante”

Así, el hecho se explica como producto de la combinación de la música de concierto, en este caso europea, y la música popular, principalmente local. Pero no todas las canciones se escribían en español. La influencia de la estética italiana y francesa prevaleció durante todo el siglo XX permitiendo, entre otras cosas, que la poesía de aquellos países se constituyera en texto de las composiciones mexicanas. Afortunadamente, esta práctica fue incluyendo de manera progresiva a la literatura mexicana, hasta el punto en que nuestra poesía se volvió imprescindible para el género de la canción después del año 1900. Jorge Velasco corrobora lo anterior al mencionar que “son pocos los autores mexicanos de la primera mitad del siglo XX que no cultivaron la Canción. En este movimiento se observa un fenómeno curioso: generalmente se utilizan poemas de autores cuya trascendencia no necesita pruebas, como Gorostiza, Pellicer, Rolón, García Lorca, Revueltas, Moreno y Villaurrutia, por citar algunos”

Poco a poco, los intérpretes y compositores del país adoptaron como suyas las exigencias técnicas, musicales y poéticas que correspondían al naciente tipo de canción mexicana; Campa fue uno de ellos.

Gustavo Ernesto Campa nació en la Ciudad de México en 1863. Estudió composición con Melesio Morales, cuya música italianizada nunca le convenció, pues prefirió el estilo francés, y se mostró muy interesado en comprender las tradiciones, la cultura, las costumbres y raíces de su pueblo, acusando una especie de nacionalismo que se manifiesta en muchas de sus composiciones, que abarcan desde la música para orquesta, coro e instrumentos solistas, hasta música escénica y canciones de concierto. Puede considerársele como uno de los precursores de la canción de concierto en México, aunque la mayoría de los textos que utilizó están en francés y alemán.

De las canciones compuestas por Campa destaca *Soupir*, obra escrita para piano, violonchelo y mezzosoprano, mas debe hacerse hincapié en que la *tessitura* de la línea vocal permite que sea interpretada también por una voz soprano, como es el caso presente. De *Soupir*, las fuentes consultadas no indican la fecha de composición ni la de estreno, aunque presumen que fue en México. El texto es de A. Sully-Prudhomme, está escrito en francés y describe la situación en la que una persona habla del ser amado que se ha ido, a pesar de lo cual promete amarle y serle fiel por siempre, aunque nunca más vuelva a verlo.

Campa murió en 1934 un tanto aislado del ámbito de la composición, que en ese tiempo se nutría de jóvenes músicos nacionalistas.

Entrañable amigo suyo fue Ricardo Castro Herrera (1866-1907), quien a lo largo de su trayectoria artística se desempeñó como compositor, pianista y pedagogo. Castro compuso obras para piano, piezas orquestales, una ópera, música vocal de tipo religioso y canciones de concierto. En sus canciones, ciertamente, predomina el francés, pero éstas hurgan rítmica y armónicamente en la música tradicional mexicana; sobre todo contienen el humor y el carácter típicamente locales.

Su canción *¡No me caso!*, es una pieza ligera y de corte humorístico, que no tiene mayor pretensión literaria o musical que la de ilustrar la situación de una joven que desea casarse, pero no encuentra a la persona idónea. Según el texto, sólo un hombre la pretende, y aunque éste tiene mucho dinero, ella no lo quiere, porque es “rubio, viejo y calaverón”; la mujer desea encontrar a un muchacho gentil, guapo y moreno, por lo que está resuelta a no casarse con el rubio aunque ello le cueste quedarse “para vestir imágenes”.

La forma musical de esta pieza es binaria. Entre las partes que integran a cada sección se establece una simetría armónica y estructural muy precisa: introducción de seis compases en Re menor; dieciséis compases de texto y piano en Re menor; diecisiete compases de texto y piano en Fa mayor; y una parte más de texto y piano en La mayor —catorce y diecisiete compases respectivamente—.

En México, el siglo XX se mostró benévolo con la Canción de Concierto en español. Ello gracias al Nacionalismo y a la efervescencia de la literatura hispanoamericana. Fue un lapso en el que los compositores ya no padecieron el apremio de la confrontación estética, ni el de la identidad musical, su preocupación se orientó hacia la búsqueda del lenguaje personal en una época sin precedente, saturada de tendencias artísticas.

Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) posee un perfil de la índole referida: post-nacionalista, allegado a la poesía, ecléctico y sin presunciones autodidactas. Nació en la Ciudad de México. Inició sus estudios en Santiago de Chile y los continuó en Bélgica en el Instituto de Altos Musicales y Dramáticos de Ixelles.

Sus canciones de concierto están inspiradas en letras de los más disímiles poetas: Amado Nervo, Federico García Lorca, Juan de Encina, Elías Nandino, Nicolás Guillén, Anacreonte, y otros. Mabarak no parece privilegiar a los escritores mexicanos ni persigue la vindicación de lo nacional; hace una música muy universal, de cierta complejidad conceptual que la vuelve actual, pero de contenido literario anacrónico.

La magnífica poesía *Conversación con mi muerte*, del escritor mexicano Elías Nandino, sirvió a Mabarak para componer *Décimas mortales*, canción que data de 1988. En esta obra se le habla a la propia muerte, se le desenmascara y se le hace frente sin temor, partiendo del principio de que la muerte existe porque la vida hace que exista; de ahí que el autor diga a la muerte: “...de sobra entiendes que al matarme, te aniquilas”.

Décimas Mortales se divide en dos secciones, cada una de las cuales corresponde a una décima o sea, a una estrofa que consta de diez versos octosílabos. En las palabras cruciales del texto: muerte, naciste, sangre, enemigo etc., el compositor emplea el intervalo de sexta menor descendente o el de quinta disminuida descendente como elementos que apoyan la idea del poema.

La emotividad interpretativa, sin embargo, está en función del texto más que de la música, dado que en la obra de Nandino se encuentran la resignación, la desesperación, el miedo y el valor; Mabarak no usurpa este contenido, antes lo reconoce y lo recrea con una música profunda e inteligente.