



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

LA VOZ A TRAVÉS DE LOS
TIEMPOS.

OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CANTO
P R E S E N T A :
MARÍA GUADALUPE JIMÉNEZ ALONZO

ASESORES: LIC. EDITH CONTRERAS BUSTOS
LIC. DOUGLAS BRINGAS



MÉXICO, D. F.

AGOSTO 2002.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

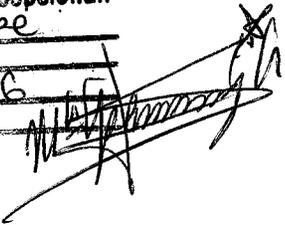
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

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

NOMBRE: Ma Guadalupe

Jimenez Alonzo

FECHA: 16 enero 2006

FIRMA: 

LA VOZ A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS

AGRADECIMIENTOS

No habría sido posible realizar este proyecto sin la colaboración de cada uno de los maestros que en su momento aportaron parte de su sabiduría a mi vida como artista; por ello, dedico este espacio para agradecer de manera especial a la maestra Estela Álvarez Valle quien me dedicó muchos años de su trabajo, por su gran entrega a la consolidación de mi preparación musical y porque me enseñó la disciplina que necesita un cantante para alcanzar una meta; a la maestra Edith Contreras Bustos por su dedicación a mi formación, por su gran amistad y por colaborar en la preparación de mi exámen profesional; al maestro Hugo Barreiro, por regalarme dos años de enseñanza de la técnica vocal, repertorio y estilo. Al maestro James Demster por enseñarme algo que se llama gimnasia vocal, estilo y repertorio, por la transmisión de sus conocimientos del Alfabeto Fonético Internacional, por su confianza en mí y por su finísima amistad; al maestro Luis Girón May, quien de manera indirecta ha sido un excelente maestro para mí, por todos sus consejos y por su apoyo a mi carrera profesional; al maestro Douglas Bringas, por ser mi asesor de tesis y un maravilloso amigo; a todos los que fueron mis alumnos, porque de ellos aprendí y comprendí muchos aspectos de la voz. A todos mis maestros del Metropolitan Opera House de N. Y. entre ellos, Susan Young y Charlie Riequer; otro agradecimiento a la asociación SIVAM especialmente a Pepita Serrano por todo su apoyo y su cariño; al FONCA por dos años de beca y por su fe hacia mi talento; a la Escuela Nacional de Música de la UNAM por toda la educación que recibí durante mi estancia en ella.

Dedico este concierto a mi madre María Luisa Esperanza Alonzo, a mi padre Alfonso Jiménez, a mis hermanos; Alfonso, Ana María, Gerardo, Blanca, Pablo, María, Rodrigo y a mis amigos: Pedro Ríos y Alfredo Arredondo.

INTRODUCCIÓN

LA VOZ A TRAVÉS DEL TIEMPO.

Ésta es una propuesta que busca la creación de nuevos públicos por medio de la presentación de un abanico de diversas posibilidades del canto con la finalidad de observar su evolución a través de las épocas, transitando desde el barroco hasta el modernismo.

Cantar en un mismo programa música de diferentes épocas, estilos, géneros, formas, caracteres de personajes, situaciones, etc, puede considerarse una posición osada; más aún si se suma a esto un trabajo teatral, sobre todo al tomar en cuenta la música escrita, el texto, las posibilidades de movimiento corporal, la coherencia del mismo y la proyección de las emociones para lograr la comunicación con el público. Si embargo, considero que desde esta postura estética se puede otorgar a la audiencia un concierto más atractivo e interesante, pese a los diferentes idiomas utilizados en ésta selección.

Desde mi punto de vista como intérprete, es muy importante tomar conciencia total de la presencia escénica, conectar el lenguaje musical con el lenguaje escénico, para encontrar la infinita gama de colores expresivos que un cantante puede emitir con su instrumento como respuesta natural a una emoción. El control del sonido, la secuencia de movimientos y el manejo de las emociones, es una combinación que requiere de un buen equilibrio al que sólo se llega a través de la práctica.

Esta idea me surgió por la inquietud de comprobar que un cantante no sólo es músico sino un artista completo capaz de mostrar todas sus facetas en el escenario. De tal manera que este concierto se ha transformado en un espectáculo donde encontraremos algunas ideas poco ortodoxas aplicadas específicamente al género del *Lied*, con el objetivo de involucrar al público con una cultura diferente y un idioma lejano.

En conclusión, considero que los artistas debemos tomar la decisión de comprometernos con nosotros mismos, con nuestra sociedad y con nuestro país para dar lo mejor de nuestro arte cada vez que tengamos la oportunidad de pisar un escenario.



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

EXAMEN PROFESIONAL

Para obtener el título de:

LICENCIADO EN CANTO

Presenta

MARÍA GUADALUPE JIMÉNEZ ALONZO

OPCIÓN DE TESIS:

“NOTAS AL PROGRAMA”

ASESORES:

Edith Contreras Bustos

Douglas Bringas

SINODALES:

Presidente: Edith Contreras Bustos

Secretario: Eunice Padilla

Vocal: Carmen Thierry

Examen Teórico: 26 de agosto del 2002, 10:00 hrs. Sala de Audiovisuales

Examen Público: 30 de agosto del 2002, 19:30 hrs. Sala Xochipilli



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DESCRIPCIÓN GENÉRICA

2 Arias de estilo Barroco: Cesti y Lotti

1 Oratorio de estilo Clásico: Mozart

2 Lieder de estilo Clásico-Romántico: Schubert

1 Aria de Opera del Bel Canto: Bellini

1 Aria de Opera de estilo Romántico: Strauss

1 Duetto de Opera de estilo Impresionista: Ravel

2 Mélodies: Ravel

6 Canciones Mexicanas: Ponce

Total: 16 obras (5 arias, un dueto y 10 canciones)

PROGRAMA

1. In torno all'idol mio
Marco Antonio Cesti
(1623-1669)

2. Pur dicesti, o bocca bella
Antonio Lotti
(1667-1740)

3. Et incarnatus est
De la Gran Misa en do menor
KV 427
Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

4. Auf dem Wasser zu singen
Op. 72 D. 774
Franz Schubert
(1797-1828)

5. Wiegenlied
Op. No. 2
Franz Schubert
(1797-1828)

6. Ah! non credea... Ah! non giunge
De la ópera La Sonnambula
Vincenzo Bellini
(1801-1835)

INTERMEDIO

7. Grossmächtige Prinzessin
De la ópera Ariadna en Naxos
Richard Strauss
(1864-1949)

8. Ah! Oui, c'est Elle
De la ópera El niño y los sortilegios

Maurice Ravel
(1875-1937)

Ciclo de dos canciones hebraicas
9. L'énigme éternelle
10. Kaddisch

Maurice Ravel
(1875-1937)

Seis Poemas Arcaicos
11. Más quiero morir por veros
12. "Zagaleja del casar..."
13. "De las sierras..."
14. "Sol, sol, gi, gi..."
15. Desciende el valle
16. Tres morillas...

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

Soprano: Guadalupe Jiménez

Piano: James Demster

El Niño de los Sortilegios: Gabriela Miranda

Flauta: Luz Arcelia Suárez

Dirección Escénica e Iluminación: Luis Martín Solís

Diseño de Vestuario: Erika Torres

Dirección General: Guadalupe Jiménez

1. In torno all'idol mio
De la ópera *Orontea*
Marc' Antonio Cesti
(1623-1669)

EN TORNO A MI AMADO

En torno a mi amado
expiren auroras!
Auroras suaves y gratas
y en sus mejillas bienaventuradas,
bésenlo por mí!
Corteses auroras!

A mi amado que reposa
sobre las alas de la quietud,
gratos sueños asistan
y mi tímida pasión
revélsela por mí,
oh, larvas de amor!

Traducción: Guadalupe Jiménez

IN TORNO ALL'IDOL MIO

In torno all'idol mio
spirate pur aure!
Aure soavi e grate,
e nelle guancie elette,
baciately per me!
Cortesi aurette!

Al mio ben, che riposa
su l'ali della quiete,
grati sogni assistete
e il mio racchiuso ardore
svelategli per me,
o larve d'amore!

Marco Antonio Cesti

Nace en Arezzo el 5 de agosto de 1623 y muere en Florencia el 14 de octubre de 1669, cantante y compositor italiano, el más célebre de su generación; su verdadero nombre era Pietro pero, al ingresar a la orden de los franciscanos, adopta el nombre de Antonio. El nombre de Marco Antonio se le atribuye por error. Cesti frecuentemente ha sido asociado con Venecia, donde un gran número de sus óperas fueron producidas con gran éxito pero su formación como músico al parecer fue en Roma. De entre la generación de músicos destacados previa a Cesti tenemos a Luigi Rossi y Giacomo Carissimi, quienes fueron, en su momento, más famosos que Monteverdi y Cavalli.

Cesti fue alumno de Abbatini y de Coradini en la Ciudad de Castello de 1637 a 1640; durante esta corta temporada pudo consolidar su formación decisiva como músico en virtud de que Abbatini fue un músico versátil de Roma quien siempre estuvo alerta a las novedades musicales y al tomar el puesto de maestro de capilla de Santa Maria Maggiore en la ciudad eterna, Cesti lo siguió y permaneció ahí hasta 1645. Después de formar parte del coro de niños de la ciudad de Arezzo, Cesti se unió a la orden franciscana de la congregación provincial en Volterra en 1637, hizo su noviciado en Santa Croce Florencia y poco tiempo después fue asignado al monasterio de su tierra natal. Los archivos del convento de Arezzo, tienen registro de su permanencia ahí en 1640, 1642 y por última vez en junio de 1643, pero no mencionan otras temporadas de estadía en dicho convento.

El 10 de septiembre de 1643, después de haber alcanzado una posición muy modesta en la Iglesia de Santa Croce, fue elegido organista de la Catedral de Volterra; su nombramiento se hizo el 8 de marzo de 1644 y el 27 de febrero de 1645 se confirmó como maestro de música del seminario del mismo lugar. También fungió como maestro de capilla de la Catedral durante el siguiente año. El 5 de abril de 1645, dejó de ser organista y poco tiempo después logró que su hermano, quien era sacerdote, tomara el puesto en enero de 1648. Durante su estancia en Volterra y probablemente antes, disfrutó del patrocinio de la familia de los Medici. En 1647 cantó en una ópera que sirvió para inaugurar el nuevo teatro del Príncipe Matthias en Siena. Esta coyuntura le permitió acercarse al príncipe para solicitar el mencionado puesto de organista para su hermano y también para apoyar su hasta entonces fallida solicitud de volverse maestro de capilla de la Catedral de Pisa, misma que vio satisfecha en 1648.

Tuvo la fortuna de ser también el favorito del Cardenal Gian Carlo de Medici y del Gran Duque de la Toscana, Ferdinando II. Entre 1645 y 1648, debe haberse familiarizado con el círculo literario florentino, conocido como la *Accademia de los Percossi*. Un miembro del grupo tenía una propiedad cerca de Volterra, donde recibía visitas de la talla de Cicognini y Apolloni, quienes llegaron a ser proveedores de libretos para las obras de Cesti. El pintor y escritor Salvator Rosa, uno de los más distinguidos de la época, consolidó una

gran amistad con Cesti. De esta amistad queda como testimonio la correspondencia que mantuvieron desde 1649. Sus cartas han aportado valiosos datos biográficos sobre el compositor. En 1651, Salvatore Rosa, rechazó la petición de Cesti para un libreto, pero a cambio le dio una poesía para tres cantatas.

Su carrera dio un giro importante con la interpretación de *Orontea* en el Teatro di SS Apostoli, en Venecia en 1649 pues a partir de entonces disfrutó de una popularidad excepcional en toda Italia durante varias décadas. Se adjudica la escritura del libreto a Francesco Lucio; Cesti compuso la música en Innsbruck en 1656. Compaginar actividades los deberes sagrados con su inclinación secular no fue tarea fácil para el monje-músico, pues esta bifurcación de actividades le causó un conflicto permanente en su vida. En 1650, el Superior general de la orden de franciscanos, envió una reprimenda para el monasterio de Arezzo, a causa de la vida deshonrosa e irregular de Cesti y particularmente por la representación de *Orontea*. Salvatore Rosa escribió una sátira en la cual deploró la facilidad y el gran éxito que este músico pudo conseguir en esa época.

Fue en este contexto dado cuando Cesti conoció a Francesco Sbarra, quien se volvió su más frecuente libretista. Los italianos habían establecido de hecho una hegemonía musical en Europa en un período de serios problemas económicos. La carrera de Cesti inicia en un momento ideal. Sus dos óperas, *Alessandro vincitor di se stesso* e *Il Cesare amante* (Alejandro vencedor de si mismo y César querido), fueron representadas en Venecia en 1651. El Padre Cesti se vuelve inmortal porque es considerado el número uno de entre los compositores de su época. En 1652, Cesti logró una posición en la corte del Archiduque Ferdinand Karl en Innsbruck donde permaneció cerca de cinco años. Realizó viajes ocasionales a Italia con la idea de reclutar cantantes aunque cuando estuvo en Venecia en 1655, a quien se llevó fue al pintor de sus escenarios de ópera. Durante 1654 una casa de artistas fue terminada en Innsbruck e inaugurada con *La Cleopatra*. *Il Cesare amante* fue adaptado con un nuevo prólogo e incluyó ballet entre sus actos. El 4 y el 7 de noviembre de 1655 *L'Argia* fue representada en Innsbruck para celebrar la visita de la reina Christina de Suecia, quien, después de abdicar a su trono, se dirigía a Roma.

La personalidad de Cesti era elusiva y no se sabe si existe algún retrato. El enorme éxito que alcanzó como músico en la corte sugiere a una persona con gran encanto y magnetismo. Aunque aparentaba ser fiel a los más cercanos a él, era manipulador y podía descuidar por completo los intereses de otros cuando los de él estaban en juego, pues eran éstos los que en realidad le importaban. Fue a Roma el 4 de Enero de 1658 con la intención de liberarse de sus votos como religioso, lográndolo cuando se congració con el Papa Alejandro VII cantando para Él en varias ocasiones. En 1659, entró al coro papal para remplazar a un miembro que había fallecido; precisamente una de las cartas de Salvatore Rosa da cuenta del hecho de que Cesti fue liberado de sus votos y se quedaría como sacerdote secular. Logrado su propósito, el rompió nexos con el Papa y regresó a la corte de Ferdinand Karl, a pesar de la amenaza de excomuniación hecha a finales de 1661.

Para las festividades de la boda del Gran Duque Cosimo III y Marguerite Louise de Orleáns, como un presente de Ferdinand Karl, representó *La Dori* y posteriormente *Oronthea*, la más popular de sus óperas. La combinación de la influencia de Ferdinand Karl, Cosimo III y del Emperador Leopoldo I aseguraron su liberación oficial del coro papal a inicios de 1662. En 1659, se le hizo caballero de la orden del Santo Spirito gracias a la influencia de Leopoldo I y del Cardenal Giovanni de Medici. Pudo haber sido que en este tiempo el archiduque lo convirtió en Abad, esto se puede considerar debido a que en la representación de *Ercole in Tebe* (Hércules en Tebas) de Melani, se incluye en el reparto a un Abad Cesti. Mientras todo esto sucedía, Cesti no había cortado relaciones con los teatros en Venecia, mantuvo correspondencia con el empresario Marco Faustini y el libretista Niccolò Beregan para representar *Il Tito* en febrero de 1666.

Su segunda estancia en Innsbruck, fue interrumpida por la muerte de Ferdinand, tomando la corona su sucesor Siegmund Franz el 24 de junio de 1665. Los planes para montar *La Semirami* (La Semiramide) para la boda de Sigmund Franz se cancelaron y la mayor parte del establecimiento musical fue transferido a la corte de Habsburg en Viena, Cesti llegó ahí el 22 de abril de 1666 y se le nombró Capellán de Honor y dirigente de la música teatral. Ya establecido, empezó un período de intensa actividad, al menos en lo que respecta a la ópera. Presumiblemente había pasado del patrocinio de una corte ducal a una imperial. *Nettunno e Flora* (Neptuno y Flora), se realizó en julio y empezó la obra de *Il pomo d'oro* (La manzana de oro). Por imposiciones políticas, en esta obra tuvo que incluir algunas composiciones cortas, a petición de una comisión veneciana que fue creada por *la Contestabile Colonia*, con la finalidad de ser representada de esa manera en Milán cuando la futura emperatriz Margherita pasara en su camino a Viena. Durante los siguientes años, vió la producción de *Le disgrazie d'amore* (La desgracia de amor) el 19 febrero de 1667 y finalmente *Il pomo d'oro* el 13 de julio de 1668.

Cesti tenía planes de ir a Viena de nuevo, pero al parecer nunca regresó. Se cree que pasó su último año de vida en Florencia. Acerca de su obra musical, podemos decir que floreció en una época de carencia de estilo que siguió a la intensidad y a los años de experimentos de Monteverdi. Usó un rango de patrones melódicos y armónicos comparativamente restringido en dimensiones particulares ó más bien pequeñas. En general, la mayor parte de su música era más estructurada, con más soltura. Sus primeras óperas representaron una competencia para Cavalli, quien había reinado en los escenarios después de Monteverdi.

Cesti era realmente bueno en darle a la música situaciones cómicas, los mejores momentos en este sentido se manifiestan en el manejo musical que da a los personajes de los sirvientes, como Gelone en *Oronthea*, Belso en *Alessandro vincitor di se stesso*, Golo en *La Dori* y Gobbo en *La magnanimitá d'Alessandro* (La grandeza de Alejandro). Gelone tiene escenas totalmente para él y sus arias están entre las mejores de la ópera, El grupo de sus óperas venecianas exhibidas muestra el contraste que se desarrolló rápidamente entre arias y ariosos, usados para momentos de reflexión, en tanto que usó el recitativo declamado para la acción narrativa.

Otra característica de este grupo de óperas es que en ellas hay más arias con continuo que arias acompañadas, y las formas son más simples que las usadas en sus óperas para Innsbruck y Viena. La escasez de ensambles probablemente eran el resultado del gusto veneciano y del presupuesto de los teatros más que las propias inclinaciones de Cesti. Las piezas instrumentales, están registradas para dos violines y continuo, y los ritornelos están ligados a una anterior o subsecuente aria, característica que más tarde desarrolló en sus óperas posteriores. Generalmente evitó los bajos ostinatos cromáticos descendientes tan efectivamente usados por Cavalli en sus óperas tempranas. En cambio Cesti reservó los cromatismos para palabras y escenas recargadas de emoción, ejemplos que involucran movimientos paralelos de tres partes y brincos de una tercera, una cuarta o una quinta disminuida, que ocurren por ejemplo en *Oronthea* en el acto 1, escena XIV y en *Alessandro vincitor di se stesso* en el acto 1, escenas VI y XII. Arias diatónicas en medida ternaria, con melodías líricas aparecen con tal frecuencia que van aumentando, constantemente interrumpidas por figuras cadenciales en hemiola, usando dos o cuatro cuerdas. Cesti compuso sus óperas posteriores, excepto *Il Tito* como entretenimiento de cortes privadas más que para teatros públicos y fueron concebidas para recursos más grandes que sus trabajos tempranos. Arias estróficas ABA' o ABB' donde A' o B' es más corta, la mayoría de las arias estróficas cambian la métrica por lo menos una y generalmente varias veces, y algunas contienen longitud de 80 o más barras de compás.

Las óperas más maduras de Cesti, empiezan con *La Dori* (1657), contienen piezas largas concertadas, incluyendo arias y duetos en una métrica de 3/2, mientras que las arias en un compás doble son menos frecuentes, hace uso frecuente de 3ras y 6tas paralelas y son ocasionalmente imitativas. El recitativo acompañado, es restringido a eventos dramáticos, *Il pomo d'oro*, es una de sus óperas más notables, tiene 5 actos y se escribió para alcanzar grandes dimensiones. Las cantatas, que en esa época no se conocían como tales, son para voz solista y continuo. De sus 61 obras conocidas en el presente, sólo 8 son duetos, y de las cantatas, la mayoría son para voz aguda, pero hay once para bajo, no son propiamente cantatas, pero son una aproximación a la forma que aún no había cristalizado, la más común es la de tipo lánguido en compás de 3/2 con recitativos alternados, la mayoría de ellas tienen once o doce secciones; ninguna fue publicada en vida de Cesti, así es imposible establecer una cronología definida. Sus mayores logros se encuentran en sus cantatas.

In torno all'idol mio, es un aria de carácter amoroso en 3/4, en forma binaria que se obtiene mediante la repetición de un mismo período, en la tonalidad de mi menor. Se caracteriza por la belleza de sus frases melódicas; el personaje le habla a la naturaleza para pedirle que le exprese su pasión al bien amado. Se le considera un aria de portamento, curiosamente, éste se encuentra en el clímax de la canción para resaltar la reiteración de las emociones. Un portamento se efectúa conduciendo un sonido hacia otro mediante el flujo continuo de aire, siendo una cualidad que todo cantante debe dominar para embellecer su sonoridad.

2. Pur dicesti, o bocca bella
Antonio Lotti
(1667- 1740)

TAMBIÉN DIJERON

También dijiste, que boca tan bella
aquella suave y querida, sí!
provoca todo mi placer

Por honor de su rostro
con un beso amor te otorgó,
dulce fuente de felicidad, ah!

Traducción: Guadalupe Jiménez

PUR DICESTI, O BOCCA BELLA

Pur dicesti, o bocca bella
quel soave e caro sí!
che fa tutto il mio piacer

Per onor di sua facella
con un bacio amor t'apri,
dolce fonte del goder, ah!

Antonio Lotti

No se sabe a ciencia cierta su lugar de nacimiento, probablemente fue en Venecia o en Hannover en 1667. Su muerte acaeció en Venecia el 5 de Enero de 1740. Se considera como compositor italiano. La causa de la confusión en el lugar de su nacimiento se debe a que, aunque quedó identificado como veneciano en su op. 1 collection (1705), es probable que haya nacido en Hanover, donde su padre, Matteo, fue maestro de capilla. En esa población nacieron su hermano y su hermana .

Hacia 1683 estuvo estudiando en Venecia con Legrenzi; por esta razón la ópera de este maestro, *Giustino*, dada a conocer en ese mismo año, fue atribuida a Lotti por algún tiempo. Cuando la fraternidad de Santa Cecilia fue establecida en la Basílica de San Marco (25 de noviembre de 1687), Lotti asistió como cantante extra en el coro, su nombre es uno de los primeros en formar parte de éste registro. En mayo de 1689 empezó a recibir un salario regular cantando como alto, el 6 de agosto de 1690 se convirtió en el asistente del segundo organista, el 31 de Mayo de 1692 tomó el puesto del segundo organista y el 17 de agosto de 1704 el de primer organista, posición que ocupó hasta 1736 cuando se le nombró primer maestro de capilla. Ya había trabajado como maestro de capilla cuando el puesto quedó vacante por la muerte de Antonio Biffi en 1733 y para obtenerlo tuvo que competir con Nicola Porpora y Antonio Pollaro, hasta que ganó el puesto definitivo el 2 de abril de 1732, posición que conservó hasta su muerte. Tuvo que asumir las actividades del maestro de capilla aún antes de que muriera Biffi.

Como organista, Lotti escribió mucha música para coro y también compuso un libro de misas; escribió motetes para solista, así como corales y oratorios para cantantes solistas. El estilo del canto de su coro femenino de la Capilla de San Marco, famoso en el siglo XVIII, surgió de sus enseñanzas. El período de su oficio en este lugar no se conoce; seguro debe haber sido antes de Porpora, a menos que haya compartido esas tareas con Pollaro.

La carrera de Lotti como compositor de ópera empezó en 1692, cuando su ópera *Il trionfo dell'innocenza* (El triunfo de la inocencia) se representó en Venecia. Su período más productivo como compositor de teatros en Venecia, tal vez, fue entre 1706 y 1717, cuando por lo menos 16 óperas nuevas y tres obras revisadas por él fueron puestas en escena. Los procuradores le dieron un permiso para ausentarse de San Marco el 22 de julio de 1717. El 5 de septiembre de ese mismo año dejó Venecia con la finalidad de escribir una ópera para Dresden. Cuando partió para realizar su trabajo, se llevó a su esposa Stella, a varios músicos de la basílica, y al libretista Antonio Maria Luchini. La primera de las tres óperas de Dresden, *Giove in Argo*, (Juana de Arco) se estrenó el 25 de octubre 1717 en el Redoutensaal y fue revivida el 3 de septiembre de 1719 para inaugurar el Hoftheater, el teatro principal de Dresden en el siglo XVIII. *Festa teatrale* (Fiesta Teatral) de Lotti y *Li quattro elementi* (los cuatro elementos), fueron presentados el 15 de septiembre de 1719 en un jardín del palacio para celebrar la boda del Príncipe Elector Sajón Friedrich August con

María Gioseffà de Austria. A pesar de sus éxitos en Dresden, Lotti se retira del teatro después de su regreso a Viena. No se sabe de otros viajes fuera de Venecia, excepto uno hacia Novara para hacerse cargo de la música en un festival religioso para el 14 de junio de 1711.

Como todos sus contemporáneos, Lotti compuso numerosas cantatas para solista con continuo, algunas de las cuales son con cuerdas; también escribió piezas cortas para dos, tres o más cantantes que formaron un repertorio inusual de música secular. Una colección de esas piezas impresas en Venecia en 1705 y dedicadas al Emperador Joseph I, se titula *Duetti, terzetti e madrigali a più voci op. 1* (Dúos, tercetos y madrigales a más voces).

Entre los trabajos posteriores de Lotti se encuentra el *Miserere* (Misericordia) en re mayor, representada originalmente en el 1733 y luego fue cantado todos los jueves de semana Santa en la Capilla de San Marco durante el siglo XVIII y ocasionalmente al principio del siglo XIX. Una misa con vísperas designada *Nello stilo a terra* (En el estilo a tierra) fue realizada anualmente por el coro de la Iglesia de San Marco en la Iglesia de San Geminiano en conmemoración del compositor que fue enterrado ahí. Muchas de sus obras sagradas se mantuvieron como repertorio activo del coro hasta el final del siglo XVIII.

Compuso varias obras ocasionales, entre ellas, está *Il tributo degli dei* (El tributo de los Dioses), una cantata para cuatro voces y cuerdas de 1736, compuesta para amenizar banquetes. Su *Spirto di Dio ch'essendo il mondo* (El espíritu de Dios habitando el mundo), compuesta el mismo año, fue cantada por el coro de San Marco cuando el magistrado se hizo a la mar en Bucintoro el día de la Asunción para celebrar la boda simbólica de Venecia con el mar. La partitura de este madrigal fue la única obra secular en la biblioteca de San Marco cuando a principios del siglo XIX Caffi investigó sus contenidos.

Los trabajos posteriores de Lotti, muestran una elegancia y una habilidad contrapuntística de un orden superior. A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Lotti fue un exponente del estilo barroco del siglo XVII que no tuvo dificultad de ajustarse al gusto neoclásico del siglo XVIII, y que favoreció el uso de armonías más claras y texturas más ligeras. Tal vez mejor que otro compositor de su época, él unió el barroco tardío y el período clásico temprano; a la mayoría de su música sacra le faltó el acompañamiento orquestal.

Entre sus alumnos, estaban: Domenico Alberti, Girolamo Basan, Baldassare Galuppi, Michelangelo Gasparini, Benedetto Marcello, Giambattista Pescetti y Giuseppe Saratelli.

Lotti no tuvo hijos, su esposa Santa Scarabelli Stella, nativa de Bolonia, se convirtió en una soprano famosa y al morir su esposo, le erigió un monumento en San Geminiano, donde también después se hizo enterrar, pero su tumba se removió y actualmente no se sabe dónde se encuentra.

Pur dicesti, o bocca bella, compuesta en la tonalidad de re mayor, es un aria con forma ABA' de carácter alegre y gracioso que, por tradición, expone en su primera parte el tema y el texto con claridad, pero al presentar la repetición de ese tema, se ornamenta exageradamente sin importar lo inteligible del texto, los ornamentos se usan para resaltar palabras importantes, en este caso, la partitura sugiere el mordente superior e inferior, el grupeto ascendente y descendente, el portando, los stacatos, el smorzando, acentos y trinos. El texto expresa las características de una boca bella, el placer de admirar la boca de alguien.

El período barroco se puede delimitar históricamente entre los años 1600 y 1750 aproximadamente, es la era del bajo continuo y del estilo concertante, sus características generales son los contrastes violentos, la ornamentación, lo recargado. Es aquí donde nace la ópera, el principal género del barroco, a la par del oratorio. Este género, desarrollado y explotado hasta la saciedad, hacia 1730 necesariamente, por la necesidad de contraste, llevó a tendencias opuestas que condujeron hacia el clasicismo.

3. Et incarnatus est
De la *Gross Messe C moll*
K.V. 427
Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Y SE ENCARNÓ

Y se encarnó
del Espíritu Santo,
y de María la Virgen
y se hizo hombre

Traducción: Guadalupe Jiménez

ET INCARNATUS EST

Et incarnatus est
de Spiritu Sancto,
ex Maria Virgine
et homo factus es

Wolfgang Amadeus Mozart

Nace el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, fue bautizado con el nombre de Johannes Crysostomus Wolfgang Gottlieb, Gottlieb se transformaría más adelante en el latinizado Amadeus. Desde su primera infancia está sumergido en un ambiente musical, su padre Leopoldo Mozart, quien fue su primer maestro, le hizo tocar, desde los cuatro años minuetos y piezas fáciles. A los cinco años los componía él mismo, entonces su padre decidió enseñarle composición.

La formación de Leopoldo pertenecía a la era barroca, pero los cambios habían empezado desde la muerte de Johann Sebastian Bach en 1750. Se sustituye el clavecín por el Piano-forte, instrumento de percusión que posee matices expresivos. En el campo orquestal, los conjuntos de la era barroca apoyados por el bajo continuo ceden ante la emancipación de Mannheim, lugar donde nacen los modernos principios de la dinámica orquestal: fraseo excesivo, fuerza y dulzura extremadas, crescendos y decrescendos o bruscos contrastes. Se pasa de la escritura contrapuntística a la escritura armónica, paso visible de la forma-sonata sobre la forma-fuga. La unidad de la obra barroca se hacía por superposición de lineamientos análogos, la obra moderna tendrá una unidad dinámica, orientada en el tiempo sucesivamente: primer tema, transición, segundo tema, desarrollo, etc. La forma sonata se instaura, aplicándose a todo: la sinfonía, el concierto, la música de cámara y de iglesia. Pero en 1760, dicha forma está todavía indecisa, dos tipos de sonata se enfrentan; una es utilizada sobre todo en Italia, que permanece atada a la suite, con su división bipartita y un desarrollo de melodías no tan elaborado. En el tipo nórdico (Philip-Emmanuel Bach), la división es tripartita: allegro, movimiento lento, finale rápido, pero la parte central de un movimiento, llamada desarrollo, tendrá más importancia, constituida por elementos sacados de los temas presentados en la exposición y como la estructuración es sobre todo de orden armónico, el dinamismo estará constituido principalmente por búsquedas cada vez más atrevidas de extensión tonal. A todo esto, Mozart no fue tradicionalista ni revolucionario.

En 1762, se prepara para ir a París y Londres, el barroco ya había cedido, y en su lugar surge el estilo galante, moda rococó, decorativo y ligero. Los bajos se han aligerado, los acordes rotos forman melodías brillantes y adornadas. El contacto con éste estilo es lo que le aporta su primer viaje. A sus ocho años era capaz de tocar a primera vista con el teclado cubierto por un velo, sabe improvisar sobre temas dados y compone sonatas que graba en su memoria al instante; sabe imitar y hace suyos los diversos estilos que oye. En 1763 conoce a dos alemanes instalados en París: Jean Godefroid Eckard quien lo pone en contacto con el estilo sonata de Ph. E. Bach y Johann Schobert que le revela la función poética del arte musical; una idea simple se intensifica de repente con modulaciones imprevistas transformando la ternura en dolor, rompiendo con los cánones de la música tradicional.

Al siguiente año viaja a Londres, en donde aún se escuchan las melodías haendelianas, conoce al hijo menor de Johann Sebastian Bach: Johann Cristian Bach de treinta años, con quien establece una gran amistad y le aporta todos los elementos necesarios para profundizar en la música galante. En cuanto regresa a su ciudad natal, es abrumado por los encargos: cantatas, serenatas, música de mesa, pero trabaja bajo la supervisión de su padre.

En 1768, ya tiene 12 años, su fama de niño prodigio se acaba. Compone para el doctor Messmer la ópera *Bastien und Bastienne* (Bastián y Bastiana). Tiene ocasión de escuchar obras que influirán en su formación musical: una ópera bufa de Piccini y el *Alceste* de Gluck. Toma contacto con la nueva sinfonía que está elaborando Haydn. Se agrandan las dimensiones del género sinfónico a cuatro movimientos, un minueto con un trío en medio, el tono se vuelve dramático y lo más importante es el desarrollo que da lugar a una elaboración temática. Mozart abandona el corte binario italiano y se esforzará por alargar sus desarrollos.

A los trece años, ya ha tenido contacto con la mayoría de los lenguajes: los viejos maestros alemanes, la escolástica de la armonía y el contrapunto, el estilo galante, las sonatas del norte y del sur, el italianismo vocal de la ópera seria y la ópera bufa, la música francesa, la sinfonía y la serenata vienesas, y, Schobert y Johann Cristian Bach.

Realiza tres viajes a Italia para perfeccionar su educación musical, sumergido en la ópera italiana, se familiariza con la ópera y la música sinfónica de Sammartini. Recibe clases del Padre Giambattista Martini, el mejor teórico e historiador musical de la época, ya que dispone de manuscritos muy importantes y éste lo prepara en el estilo polifónico, para su ingreso a la Academia de Bolonia. En este período compone las óperas *Mitridate* y *Ascanio in Alba* (Ascanio en Alba). En su segundo regreso de Italia a Salzburgo, compone ocho sinfonías. En su tercer viaje escribe *Lucio Silla*. En su regreso a Austria, Mozart imita el estilo galante de Michael Haydn hermano menor de Joseph Haydn. Compone dos óperas bufas: la *Finta Giardiniera* e *Il Re Pastore* (La falsa Jardinera y el Rey Pastor). También se convierte en el proveedor musical de las elegantes fiestas. Obtiene otra influencia en su viaje a Munich, el de la música francesa, cuyo estilo adopta. En su gira a Mannheim, tiene la oportunidad de escuchar a la orquesta más famosa de Europa, conoce el *singspiel* y se enamora de Aloysia Weber. En París, se niega a tomar partido en la lucha entre piccinistas y glukistas, es durante este viaje en el que muere su madre.

En su madurez, sintetiza todos los estilos, conoce a Schikaneder, futuro libretista de *Die Zauberflöte* (la Flauta Mágica) y empieza a escribir música para la logia masónica a la que pertenece. Se libera de la protección autocrática del Arzobispo Colloredo y se instala en Viena. Compone *Die entführung aus dem Serail* (el Rapto en el Serrallo), *singspiel*-opereta y se casa con Constance Weber, la hermana menor de Aloysia.

Todas las ciudades austriacas tenían teatros y excelentes orquestas, esto hacía que la condición de músico no ocupase un lugar muy elevado en la escala social. Las cortes principescas y las aristocráticas mansiones mantenían a su servicio como director a un compositor o a un célebre virtuoso. En el siglo XVIII no había familia de la pequeña burguesía que no pudiese formar con sus hijos un cuarteto o un terceto. Los pintores como Watteau en Francia y como Koch en Alemania, son en éste siglo, verdaderos introductores de esa asociación de la naturaleza con las pasiones humanas, representadas en poesía por Jean Paul y en música por Mozart.

En 1782 entabló amistad con un diplomático melómano, el barón Swieten, quien había sido empujado por Federico II a interesarse por *El Arte de la Fuga* y *El Clave bien temperado*. Para Mozart esto es una verdadera revelación, pues es diferente a todo lo que conocía; aunque pasado de moda, decide profundizar en este estilo, asunto que le costará seis años de estudio. Cuando asimiló estas enseñanzas, empezó a componer al estilo de Bach, haciendo fugas y suites. Durante este período, da rienda suelta a su escritura; la *Sinfonía Haffner*, la serenata para VIII vientos, la *Gross Messe C moll, 427* (la Gran Misa en do menor) y los cuartetos a Haydn son el resultado.

Sus óperas más brillantes son; *Le nozze di Figaro* (Las bodas de Fígaro), *Così fan tutte* (Así hacen todas), *Don Giovanni* (Don Juan) y *Die Zauberflöte* (La flauta mágica). Los libretos son extraordinarios y el carácter de cada uno de los personajes está muy bien delimitado; curiosamente la temática de estos libretos contienen problemáticas que son adaptables a la actualidad. Y no podemos olvidar el *Requiem* interrumpido por la muerte del maestro el 6 de diciembre de 1791.

No cabe duda de que la *Gross Messe C moll, K 427* (Gran Misa en do menor) es una síntesis de todos los conocimientos musicales que adquirió; no sólo encontramos la presencia de Bach, sino también la del siglo XVIII entero, precisamente esa es la grandeza de nuestro compositor. Por ejemplo: en el *Gloria* encontramos destellos del rococó; en el *Cum Sanctus*, escuchamos el fugato tradicional de las misas austriacas; en el *Qui tollis* descubrimos el ritmo yámbico con rupturas armónicas; el *Quoniam* y el *Benedictus*, poseen un gran manejo del cuarteto vocal; en el *Jesu Christe* y *Et incarnatus est*, nos deleitamos con el arioso y el bel canto napolitanos. Específicamente en el *Et incarnatus est*, logra la perfección musical de las coloraturas aplicando el lenguaje de la ópera, con una cadencia virtuosística de trazos que ascienden y descienden. Había completado el *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *osanna* y el *Benedictus*, pero el *Credo in unum Deum* y el *Et incarnatus est* tenían bosquejada la orquestación con doce pentagramas, que posteriormente Peter Matthäus Fischer (1763-1840) maestro de coro de la Santa Cruz del Monasterio de Augsburg, trató de completar, igualando la orquestación al aria de soprano de Idomeneo “Se il padre perdei” con partes para flauta, oboe, corno y fagot. Esta misa fue una promesa que hizo Mozart el 4 de marzo de 1783, si lograba casarse con Constance, que había enfermado.

Pretendía realizar dicha misa con grandes dimensiones, pero no fue acabada, a pesar de ello, se sabe que fue presentada en Salzburgo, en la Iglesia de San Pedro el 25 de agosto de 1783, en acción de gracias por la curación de Constanze quien cantó todas las partes de soprano solista. En marzo de 1785, arregló el Kyrie y el Gloria, con algunas partes adicionales y le escribió el texto en Italiano del Davidde Penitente K. 469 presentado los días 13 y 15 de marzo de 1785 en Viena.

4. Auf dem Wasser zu singen

Op. 72 D. 774

Franz Schubert

(1797- 1828)

Poema de Fr. L. Grafen zu Stolberg

CANTANDO EN EL AGUA

En medio de las relucientes olas
se desliza como cisne la vacilante barca
¡ay! Sobre la alegría de las suaves y brillantes olas
se desliza mi alma como la barca

Pues desde el cielo sobre las olas
baila el arbol de la tarde alrededor de la barca

Sobre las copas de la floresta del oeste
nos hace amigables señas el brillo rojizo
bajo las ramas de la floresta del este
murmura el ácoro, en el brillo rojizo

Alegría del cielo y calma de la floresta
respira mi alma del brillo rojizo

¡Ah! Me desaparezco con alas rociadas
en las arrulladoras olas del tiempo
que mañana desaparezca nuevamente con alas titilantes
como ayer y hoy el tiempo

Hasta que yo me eleve con relucientes alas
y me desaparezca con el cambiante tiempo

Traducción: Guadalupe Jiménez

AUF DEM WASSER ZU SINGEN

Mitten im Schimmer der Spiegelnden Wellen
gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn
ach, auf der Freude sanft schimmerden Wellen
gleitet die Seele dahin wie der Kahn

Denn von dem Himmel herap auf die Wellen
tanzet das Abendroth rund um den Kahn

Über den Wipfeln des westlichen Haines
winket uns freundlich der rötliche Schein
unter den Zweigen des östlichen Haines
säuselt der Calmus im röthlichen Schein

Freude des Himmels und Ruhe des Haines
athmet die Seel im erröthenden Schein

Ach, es entschwindet mit thauigem Flügel
mir auf den wiegeden Wellen die Zeit
morgen entschwinde mit schimmern demm Flügel
wieder wie gestern und heute die Zeit

Bis ich auf höherem strahlenden Flügel
selber entschwinde der wechselnden Zeit

5. Wiegenlied
Op. N° 2
Franz Schubert
(1797-1828)

ARRULLO

Duerme, duerme amorosamente dulce niño
mecido suavemente con las manos de tu madre
plácido descanso, bondadoso regalo
te trae dulcemente ésta cuna mecedora

Duerme, duerme en tu dulce tumba
protegido aún entre los brazos de tu madre
todos tus anhelos, todos tus bienes
protege amorosamente con su cálido amor

Duerme, duerme en profundo regazo
cerca de ti un sonido fuerte y dulce
una azucena, una rosa
después del sueño, serán tu recompensa

Traducción: Guadalupe Jiménez

WIEGENLIED

Schlafe, schlafe, holder, süsser Knabe
leise wiegt dich deiner Mutter Hand
sanfte Ruhe, milde Labe
bringt dir schwebend dieses Wiegenband

Schlafe, schlafe, in dem süssen Grabe
noch beschützt dich deiner Mutter Arm
alle Wünsche, alle Habe
fasst sie liebend alle liebewarm

Schlafe, Schlafe, in der Flaumen Schoosse
noch umtönt dich lauter lieboston
eine Lilie, eine Rose
nach dem Schlafe werd' sie dir zum Lohn

Franz Schubert

Nace el 31 de enero de 1797. A los 5 años inició sus estudios musicales con su padre; durante su niñez estudió violín, viola, piano y canto. A sus once años ya era el soprano solista y violinista de la orquesta de la parroquia de Lichtental; desde ese entonces componía pequeños *Lieder* y piezas para piano y cuarteto de cuerdas. Posteriormente tomó clases de bajo continuo y composición con el maestro de capilla de la corte Antonio Salieri y fue becario del Convictorio. Al regresar a casa de su padre, lugar donde ensayaba una pequeña orquesta y asistía un buen número de aficionados, dió a conocer sus *Lieder* que en un principio fueron cantados por él mismo, luego conoció a Johann Michael Volg quien fue uno de los intérpretes más preciados de su música vocal.

Sus primeras obras fueron de tipo instrumental, del año de 1810 tenemos una *Fantasia para piano a cuatro manos*. En 1811 comienza con los *Lieder*, en 1812 con los cuartetos de cuerda, pero también con pequeñas oberturas para orquesta, en 1813 la *Primera Sinfonía*, nuevos cuartetos de arco así como su primer intento operístico; en 1814, la primera misa y también el primer gran *Lied*: *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca). En 1815, el año de su máxima intensidad creadora, surgen 144 *Lieder* como *Erkönig* (El rey de los Alisos), dos sinfonías, *singspiele*, la *Misa en si bemol mayor* y otros; en 1816 prosperan otros 106 *Lieder*, entre ellos *Wiegenlied* (canción de cuna), dos nuevas sinfonías, música de cámara y música de iglesia. 1817 se puede definir como el año de composiciones para piano: siete sonatas, algunas incompletas, la *sonata para violín en la mayor*, el trabajo principal de la *Sexta Sinfonía*, además de otros 50 *Lieder*. En 1818 sólo aporta dos fragmentos de sonatas, en 1819, el quinteto *Die Forelle* (La trucha), la *Sonata en la mayor op. 120* y unos 20 *Lieder*.

Schubert solía ser muy descuidado con sus obras, hasta que su amigo Anselm Hüttenbrenner decidió recolectar todas las partituras descarriadas y ordenarlas. En 1820 compone más *Lieder*. Los trabajos dramáticos pasan a un primer plano y se inician las famosas schubertiadas, música y literatura eran la diversión, a ellas acudían los mejores artistas de Viena y su pequeña comunidad le seguía incondicionalmente. Intentó muchas veces abarcar el género de la ópera sin éxito alguno, parece que le faltaba el sentido teatral; para el sentido burlesco le faltó humor, para lo malicioso carecía de ironía. En cambio es evidente que destacaba en la sublimación lírica encauzada hacia lo metafísico; poseía una gran sensibilidad y componía con gran inspiración.

En 1822 se produce un cambio muy importante en su forma de componer: el trabajo instrumental va destacando de modo decisivo, en ocasiones aventaja incluso a la creación vocal; de esta época son la *Wanderer-Phantasie*, la *Unvollendete* (Sinfonía inconclusa), la *Misa en la bemol mayor* y más *Lieder*.

Al empezar el año de 1823, Schubert se vió afectado por una grave enfermedad que lo hacía recaer constantemente, empezó a tener apuros económicos y sufrió fuertes depresiones. A pesar de todo, durante este momento difícil de su vida, su creación artística fue muy importante, fue la época en que compuso el ciclo *Die schone Müllerin* (La bella molinera), *Auf dem Wasser zu singen* (Cantando sobre las olas), la *Sonata en la menor op. 143*. También es esta época trabaja en sus últimos intentos dramáticos por acceder al género operístico, a pesar de sus anteriores fracasos. Entre 1824 y 1826 su proceso como creador musical se consolida; son años de gran importancia, ya que significan la preparación del camino hacia la gran sinfonía. De este periodo surge un excelente *octeto*, *los cuartetos de cuerda en la menor, re menor y sol mayor*, la *sinfonía Gastein*, las *sonatas para piano op. 42, 53 y 78*, la *sonata a cuatro manos op. 140* y los *Mignon-Lieder*.

Contrariamente a lo que se podría esperar de este éxito en el aspecto creativo, en el plano económico Schubert no fue afortunado, andaba siempre en apuros debido al abuso de sus editores, quienes compraban sus obras a precios irrisorios pero al publicarlas tenían ganancias hasta de cien veces más de lo que daban al compositor.

En 1827, comienza a componer el *Winterreise* (Viaje de Invierno) y piezas líricas para piano, *op. 99 y 100*. En 1828 las grandes obras de estilo tardío son: *Sinfonía en do mayor*, *Misa en si bemol mayor*, *Quinteto de cuerda*, las tres últimas *Sonatas para piano* y el *Schwanengesang* (Canto del cisne). El 19 de noviembre de ese año muere a los 31 años de edad.

Las bases del género que hoy conocemos con el nombre de *Lied*, habían sido establecidas por Haydn, Mozart y Beethoven; sin embargo, las influencias que Schubert recibió más directamente provenían de los compositores oriundos del norte de Alemania. Con Schubert nace un nuevo lenguaje que superará todos los antecedentes, ya que cristaliza y sintetiza el estilo prerromántico de su época al desarrollar el *Lied Schubertiano*, de estructuras más libres, variables y ricas, mismas que permiten un mayor espacio para la declamación. Así lo muestran sus obras más importantes como *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca), *Die Forelle* (la trucha), *Der Tod und das Mädchen* (La muerte y la doncella), *Die junge Nonne* (La joven monja), el ciclo de *Die schöne Müllerin* (La bella molinera), el ciclo *Winterreise* (Viaje de invierno), entre otras; muchas de estas obras están impregnadas de esencias folklóricas germanas.

Más de la quinta parte del total de sus *Lieder* están basados en obras de tres grandes figuras literarias de la época: Goethe, Séller y Heine. De su producción vocal, 74 *Lieder* tienen textos de Goethe, 44 de Schiller y 6 de Heine. Otros poetas de quienes tomó textos para la realización de sus *Lieder* son Wilhelm Müller, cuyos poemas quedaron plasmados en dos de sus ciclos: *La bella molinera* y *Viaje de invierno*; Matthison le proporcionó la base literaria de 28 canciones; Se basó en los textos de Hölthy para la creación de otras 23; en Kosegarten para 22; en Köner para componer 13; También los poetas Rückert, Klopstock, Novalis, Schlegel, Rellstab, Grillparzer motivaron la composición de muchas más de sus hermosas canciones y uno de los íntimos de Schubert, Mayrhofer, pasó a la

posteridad por la musicalización de los casi 50 *Lieder* que el prolijo compositor basado en su textos poéticos. Otras grandes figuras de la literatura universal de quienes Schubert utilizó los textos son: Esquilo, Petrarca, Anacreonte, Shakespeare, Scott, Caludius y Craigher.

Se ha podido establecer que Schubert tenía sus tonalidades preferidas para expresar las emociones y los colores que pretendía plasmar en sus obras, por ejemplo; *Do* mayor es la tonalidad de la claridad, de lo sano, de la identificación con la naturaleza; *Do* menor es lo negativo, lo siniestro, lo sobrenatural, lo amenazador; *Re* mayor casi no lo utiliza; *Re* menor es la tonalidad del dramatismo fuerte, del coraje, la resolución y la muerte; *Mi* mayor representa la alegría y la inocencia; *Mi* menor incorpora la melancolía, la depresión, la nostalgia; *Fa* mayor es la tonalidad pastoril, de esperanza y consuelo, incluso de la muerte; *Fa* menor expresa amargura o lacerante nostalgia; *Sol* mayor se asocia fundamentalmente con los sentimientos amorosos; *Sol* menor se conecta con lo sobrenatural o contra un destino adverso; *La* mayor es una de las tonalidades más usadas y expresa la perfección y el equilibrio; *La* menor es el desencanto, el trastorno psíquico; *Mi* bemol mayor indica el temor o la devoción ante la magnificencia del mar, la noche o las estrellas; *La* bemol mayor representa la secreta felicidad y la alegría íntima, ilusión por el amor correspondido, la confianza en la naturaleza; *Si* bemol mayor es la tonalidad en la que compuso canciones de notable intensidad poética, báquicas o relacionadas con la primavera. Esta tonalidad de *Si* bemol mayor, así como su homónima menor sirven al compositor para manifestar también la pasión inherente a la condición humana, el sufrimiento físico y mental, el erotismo; Por medio de las tonalidades de *Fa* sostenido mayor y menor, Schubert expresa el romanticismo y la unión con la naturaleza; *Do* sostenido menor se relaciona con la idea de viaje; *Sol* bemol mayor expresa la paz y la armonía con la naturaleza y el amor.

El *Lied* es una forma musical escrita para ser cantada por voz y piano, con algunas otras combinaciones y formaciones como dúos, tríos o cuartetos, pudiendo ser cantadas por voz aguda o grave, femenina o masculina, aunque algunas canciones requieren de una voz específica por la temática del texto. En su composición generalmente se manifiesta un estilo muy íntimo, desprovisto de efectos vocales. En este tipo de obras la poesía es de trascendental importancia, pues veremos que poesía y música están fusionadas en su totalidad.

Auf dem Wasser zu singen, cantar en el agua ó cantando sobre el agua, es un poema de Stolberg y una canción estrófica en 6/8 que describe sentimiento, paisaje y ambiente, en donde podemos encontrar plasmada la imagen de las relucientes olas del agua por medio de una sucesión descendente de semicorcheas por grados conjuntos en un espacio de quinta, la canción comienza con un *La* bemol menor, luego se mueve ambiguamente hasta modular a un *Do* bemol mayor, finalmente resuelve a un *La* bemol mayor. Ésta canción la compuso Schubert en el año de 1823 justo después de enterarse de una grave enfermedad que le hacía recaer constantemente. El contenido del poema de dicha canción hace alusión a la muerte en un sentido metafórico, por ejemplo: en medio de las olas se desliza el alma como vacilante barca. La anécdota del texto también hace referencia a un atardecer, que da paso

al final del día. Este ambiente descrito en el texto se puede comparar con el final de la vida; también se puede interpretar como la insinuación que hace el poeta acerca de que el tiempo desaparece como su propia vida; aquí notamos que estas reflexiones se las apropia Schubert, quien seguramente se inclina a pensar en su propia muerte. La muerte en el siglo XIX se relaciona con el agua, el correr de la sangre también se simboliza por medio del agua; la muerte en el agua es por excelencia, la purificación y la santificación del alma.

La canción alemana había recibido la influencia de otra modalidad artística; el auténtico melodrama, en el que la palabra hablada, solía ser un monólogo a modo de recitativo acompañado. De la combinación de melodrama y canción nació la balada cuyo primer exponente fue Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1829), de Stuttgart, quien causó en Schubert una gran impresión, influencia verdaderamente significativa. Schubert nació en la edad de oro de la literatura germana, heredó la tradición de Klopstock y Höltz, fue contemporáneo, aunque más joven, de Goethe y de Schiller; conoció la revolución del movimiento romántico encabezado en la literatura por Tieck, los hermanos Schlegel, Novalis y por Heinrich Heine. El romanticismo puso a su disposición una cantidad considerable de textos de todo el mundo: Ossian, Petrarca, Shakespeare, Cibber, Walter Scott.

El tipo de *Lied* que Schubert compone es clásico y romántico a la vez, es clásico al mantener el equilibrio entre melodía, letra y declamación, la parte vocal y pianística se subordina al poema, y es romántico por el torrente de música que pone tanto en la voz como en el acompañamiento. Nunca siguió un patrón, pero empleó con más frecuencia la canción estrófica, ampliándola más adelante a canción estrófica con variaciones. El *Lied* estrófico es el más simple y el más frecuente en Schubert, su forma consiste en usar la misma melodía para todas las estrofas. El *Lied* desarrollado, es de una estructura más libre, variable y rica, independiente de la estrofa del verso, puede ser ternaria, ABA, o tema con variaciones, en muchas canciones se incluyen variadas introducciones, transiciones y codas o postludios. El *Lied* escénico o declamado, es menos continuo, las transiciones pueden ser abruptas, con cambios de tiempo e introducción de recitativos que separan las distintas secciones o escenas, en paralelo con las estancias del poema. Cabe mencionar que escribió más de 600 *Lieder*.

Wiegenlied, canción de cuna con texto de autor desconocido, el texto de esta canción se atribuyó por error a Claudius Matthias. Es un Lied muy breve en La bemol mayor de tan sólo 10 compases entre melodía y ritornello, el acompañamiento está basado en un esquema de tónica-dominante, simulando el vaivén de la cuna, la melodía de una sutil belleza y ternura, es la misma para las tres estrofas que comprende el texto. La música fue compuesta en 1816, el poema habla de un arrullo a un niño muerto, que se encuentra protegido entre los brazos de su madre, “la tierra”, la cual recompensa esta muerte con el nacimiento de una hermosa flor.

6. Ah! non credea mirarti...
De la ópera *La Sonnambula*
Vincenzo Bellini
(1801-1835)
Libreto de Felice Romani

LA SONÁMBULA

Ah, no creí verte tan pronto extinguida, flor;
has pasado como el amor
que un día sólo duró
ya no resisto más
pasaste como el amor...
ya no resisto tanto dolor
que un día sólo duró
podría darte nuevo vigor mi llanto...
pero reavivar el amor mi llanto, ah! No
eso no puede hacerlo!
Ah! No creí...pasaste como el amor...

Ah, no alcanza la mente humana
a entender la alegría de que estoy llena:
apenas doy crédito a mis sentidos,
confirmamelo tesoro mío

Ah! Abrázame y siempre juntos,
siempre juntos en una misma esperanza,
de la tierra en que vivamos
formaremos un cielo de amor

Traducción: Roger Alier
Editorial: Daimon

LA SONNAMBULA

Ah! non credea mirarti si presto estinto, o fiore;
passasti al par d'amore
che un giorno solo durò
io più non reggo
passasti al par d'amore...
più non reggo a tanto duolo
che un giorno solo durò
potria novel vigore il pianto
ma ravnivar l'amore il pianto mio, ah no,
non può!
Ah! non credea... passasti al par d'amor...

Ah! non giunge uman pensiero
al contento ond'io son piena
a'miei sensi io credo appena
tu maffida o mio tesor

Ah mi abbraccia e sempre insieme
sempre uniti in una speme
della terra in cui viviamo
ci formiamo un ciel d'amor

Vincenzo Bellini

El término *bel canto* se aplica al repertorio vocal que se canta de una manera tradicionalmente italiana y que exige pureza y belleza en el sonido, fraseo refinado, legato y agilidad vocal, junto con una técnica de primer nivel. Nació y floreció en los siglos XVII y XVIII, adquiriendo su máximo esplendor en el siglo XIX con las obras de los tres compositores más importantes de este género operístico: Rossini, Donizetti y Bellini; nace en el Barroco con las óperas de Vivaldi y Haendel, pero no tienen el mismo sentido que el que se le ha dado en las óperas del siglo XIX. El *bel canto* barroco es un estilo muy recargado que requiere de virtuosismo y agilidad vocal, aspectos que excluyen gran parte de la expresividad. En el período clásico, la música expresa las emociones humanas produciendo un estilo de canto más declamatorio, como en las óperas mozartianas, cuyos herederos son: en primera instancia, Rossini quien sentó las bases del *bel canto*, equilibrando el virtuosismo vocal con la expresión, tiene muchas influencias del viejo estilo y su característica peculiar es su coloratura, conocida como coloratura rossiniana. Dicho estilo, ya alejado de los argumentos de la tradición clásica y neoclásica, implanta a la ópera serias formas más flexibles que las de la antigua aria da capo. Posteriormente compondrán en este estilo Donizetti y Bellini, los máximos exponentes del Romanticismo italiano. El bávaro italianizado Simon Mayr había contribuido a formar muchas de las estructuras de la ópera italiana que se atribuyen a Rossini, a quien Bellini admiraba por sus obras impregnadas de verdadera pasión.

Vincenzo Bellini, el último representante del *bel canto*, resalta en sus obras musicales la forma tanto de la semántica musical como de la gramática. Nacido en Catania el 3 de noviembre de 1801 en un ambiente familiar de músicos, inició sus estudios a muy temprana edad. En 1819 el Decurinato de Catania lo pensionó para trasladarse a Nápoles y perfeccionar su formación musical. El país era pobre, la ópera como profesión y como negocio estaba enfocada hacia la Italia del norte. En la ciudad de Nápoles, vivía la corte y la nobleza de todo el reino; los recursos concentrados y extraídos de los impuestos y las rentas permitían que los teatros representaran ópera todo el año. Como medida de gobierno, los Borbón hicieron de su teatro real, San Carlo, el mayor del mundo; lo cierto es que gran parte de sus artistas eran de importación. Lo que mejor alimentó la reputación de Nápoles como capital musical fueron sus cuatro conservatorios.

Bellini llegó a Nápoles cuando tenía escasos 17 años. El San Carlo estaba en su esplendor gracias a un subsidio y parte de las ganancias eran entregadas a la corona. Un monopolio que había surgido en la época del anterior gobierno napoleónico, cuya generosa protección había introducido algunas óperas neoclásicas francesas de Gluck y Spontini, sería abolido después de la revolución de 1820. Rossini, en su quinto año de residencia como compositor y socio, usaba estos recursos para poner en escena una serie de óperas serias atrevidamente planeadas, en sus composiciones destacaban las líneas vocales recargadas de ornamentación que reforzaba con una instrumentación ruidosa y no hacía

mucho caso de las palabras, su ideal era hacer que la línea vocal fuera el medio de expresión de las palabras. Su triunfo fue arrollador. Los maestros de Bellini en Nápoles fueron: Giovanni Furno, Giacomo Tritto y Niccolò Zingarelli, todos de la antigua escuela, quienes le dieron el nombramiento de *primer maestrino*, título que le permitió ocupar una habitación individual en el conservatorio y le otorgó una mayor libertad de acción que la de sus compañeros.

Bellini progresó en su formación musical y publicó sus primeras composiciones, las cuales fueron obras religiosas y canciones; a los 20 años escribió una sinfonía y la cantata *Ismene*. En 1825 en el conservatorio napolitano, se estrenó su primera ópera, *Adelson e Salvini*, pero no quedando satisfecho, algunas de sus páginas pasarán a formar parte de *Il Pirata* (El Pirata), *Bianca* y *La Straniera* (La Extranjera). Un año más tarde estrenó su segunda ópera, *Bianca e Ferrando* en el Teatro San Carlo. La influencia del estilo florido rossiniano desaparecerá en *Il pirata* con libreto de Felice Romani; estrenada en la Scala de Milán en 1827. En ésta obra, plasma ampliamente su estilo musical, el cual consiste en la pureza, la sencillez y el encanto de las líneas melódicas. Debido al rotundo éxito que tuvo con esta ópera, decide quedarse en Milán.

La Scala de Milán había prosperado tanto que producía ópera y ballet en gran escala, lo que atrajo un gran público de clase media. En la Scala se financiaban espectáculos lujosos con escenografías magníficas. La eclosión de esta casa de arte después de las guerras, le dio el lugar de centro principal de la vida intelectual italiana. A partir de entonces la Scala se convirtió en el primer teatro de ópera en Italia, desplazando a Bolonia y Nápoles, ciudades que dejaron de ostentarse como núcleos de la vida musical italiana y de la profesión operística. Las temporadas de ópera en Milán se convirtieron en el corazón de la vida social de la aristocracia y de la nueva clase media. Dichas temporadas principalmente se realizaban durante el carnaval (invierno del 26 de diciembre al inicio de la cuaresma), así como en primavera y en otoño.

En 1829 Bellini recibe ofertas de Turín, Venecia y Nápoles, pero acabó firmando un contrato en la Scala para el estreno de *La Straniera* y *Zaira*, óperas que presenta en el nuevo teatro de la ópera de Parma. Al siguiente año *I Capuleti e i Montescchi* (Capuletos y Montescos) es representada en *La Fenice* de Venecia. En esta época de su vida sufre una crisis de salud, de la cual se restablece tras un período de convalecencia en Moltrasio, después de la cual regresa a Milán. En 1831, estrena *La Sonnambula* y *Norma*; luego en 1833, *Beatrice di Tenda* y finalmente *I Puritani* (Los Puritanos) en la ópera de París. Bellini llegó al final de su vida a los 33 años, cuando estaba en la cúspide de su éxito; murió en el suburbio parisino de Puteaux el 23 de septiembre de 1835, en la finca de su amigo Lewis. La enfermedad que lo privó de la vida fue una disentería recurrente, causada por una infección por amebas, la cual resultaba incurable para la medicina de su época. Fue enterrado en el cementerio de Père Lachaise y en 1876 se efectuó el traslado de sus restos mortuorios a su ciudad natal, Catania.

El libreto de *La Sonnambula*, fue escrito por Felice Romani, el mejor libretista de ópera italiana de esa época gloriosa del género. Cabe destacar que esta época no se caracterizó por cuidar la calidad literaria de los libretos empleados en las composiciones de ópera. Romani era muy solicitado por los músicos de entonces; colaboró también con Rossini y Donizetti; era un hombre ingenioso que sabía hacer libretos simples pero muy atractivos y entretenidos. En su carrera de veintiún años como libretista de tiempo completo escribió unos noventa libretos y trató con unos cuarenta compositores, por lo que la calidad de su producción libretística variaba. Su modelo era Metastasio, el poeta dieciochesco cuyos libretos habían gozado de un prestigio mayor que el de la mayoría de los compositores que lo musicalizaron. La transformación rossiniana trajo consigo una forma nueva y más breve del libreto, con menos recitativos y más números de conjunto. También provocó un ritmo más rápido de producción, los repartos tenían menos protagonistas.

En *La Sonámbula* la acción se ubica en un pueblecito suizo y se desarrolla en una época contemporánea al estreno, pero en realidad corresponde al siglo XVIII. La historia se trata de una joven pobre y huérfana, adoptada por la molinera Teresa; la joven protagonista se llama Amina y en la representación está próxima a casarse con Elvino. Mientras el pueblo participa de la algarabía, llega un forastero en un carruaje, hombre ilustrado que no da crédito a las historias del fantasma que, según los aldeanos, ronda en las noches; hospedado en el hostel del pueblo, descubre que Amina entra dormida por la ventana de su habitación y decide dejarla dormir. Este hecho provoca malos entendidos y por los celos de Elvino, se rompe el compromiso de la boda, pero en un arrebato de dolor, Elvino decide casarse con Lisa y los padecimientos de Amina se agudizan y cuando la nueva pareja se dirige al templo, se ve a la joven Amina en un trance de sonambulismo arriesgando su vida al caminar sobre el techo de su casa a punto de caer en el molino, Elvino descubre la inocencia de su amada y la historia tiene un final feliz.

Para la creación del argumento de esta ópera, el libretista tomó otras historias con tema similar. La influencia más evidente se encuentra en *La Somnambule, ou l'arrivée d'un Nouveau Seigneur* (La Sonámbula o la llegada de un Nuevo Señor) de Eugène Scribe, que había sido destinada para la Ópera de París y cuya música fue compuesta por Ferdinand Hérold. Esta obra para ballet era extremadamente extensa, tenía tres actos. El argumento de la ópera de Bellini tiene algunos cambios, pero el esquema general es el mismo. En esta obra de Bellini se pueden encontrar también influencias de otras óperas, como *La dame blanche* (La Dama de Blanco) de Francois-Adrien Boïeldieu, con texto de Scribe; la imagen fantasmagórica fue tomada de esta historia; Ya en la *Nina* de Paisiello, ópera llorosa y sonriente sobre una jovencita que enloqueció de amor, está tratado el tema de la locura por abandono del amado. La llegada del Conde Rodolfo al pueblo justo cuando se está anunciando una boda, fue tomado de la ópera *Don Giovanni* (Don Juan) de Mozart. Así se puede establecer un paralelismo entre los personajes de Masetto-Elvino y Zerlina-Amina, dicho paralelismo se puede encontrar también en los duetos de celos de ambos personajes.

En *La Sonámbula* el coro es de suma importancia, pues interviene en varias ocasiones durante la historia. Bellini compuso esta ópera en escasos dos meses, en contra de su forma de trabajar, que era una ópera al año mientras otros compositores componían en promedio tres y hasta cuatro al año.

La Sonnambula, pertenece al género de la ópera semiseria (tragicomedia) que tenía como base personajes de la vida cotidiana, no necesariamente actual ni real; en el esquema de este tipo de óperas los conflictos eran de tono invariablemente amoroso. La trama inicia por lo general como tragedia pero en el último momento el desenlace se hace favorable a los protagonistas. Era común también que aparecieran personajes secundarios de carácter cómico o bufo, Bellini nunca incursionó en la ópera bufa y su única composición de éste genero intermedio es *La Sonnambula*.

En la época en que esta ópera fue compuesta, la voz masculina aún no se había desarrollado tanto como para asignarle un papel protagónico; por esta razón, en los primeros años de la ópera romántica, el papel estelar pertenecía a la protagonista femenina. Un problema importante, era justificar la exhibición de las facultades vocales para hacer real y convincente una escena que el cantante en su sano juicio no realizaría jamás, fue así como entonces usaron la locura, la enajenación, la perturbación o las incontenibles emociones sentimentales para dar al personaje y a la obra el realismo escénico que el romanticismo exigía.

El aria más importante de Amina, está ubicada al final de la ópera, se divide en dos partes, una *cavatina* que usualmente es de dimensiones cortas, escena en donde aparece el supuesto fantasma que en realidad es Amina en camión pues se comprende que ha salido de su recámara. El **Ah! non credea mirarti**, señala un andante cantabile en 4/4, en la tonalidad de La menor, pasando por el relativo mayor cuando expresa algo de esperanza pero regresa a la tonalidad menor; son solo tres acordes modulantes que acompañan melodías de gran expresión que algunas veces tiene dos contra tres, recurso que propicia un desfase rítmico que resalta los sollozos de Amina para expresar su profundo dolor. El personaje de Amina en la historia padece una enfermedad que en el siglo XIX estaba ligada a la locura, llamada sonambulismo. A lo largo de la escena notamos que el personaje pasa de un extremo a otro, de la depresión a la euforia. La segunda parte del aria, **Ah! non giunge**, es una *cabaletta* en Si bemol mayor en *allegro moderato* en 4/4. *Cabaletta* es el nombre que recibe la segunda parte del aria del romanticismo, separada habitualmente por una parte coral u orquestal y debe cantarse dos veces, la segunda vez se hace más ornamentada. En éste fragmento Amina ha sido despertada por el ruido del tumulto; al inicio se muestra desconcertada pero luego expresa gran euforia, debido a la felicidad que le causa el darse cuenta de que Elvino en verdad está frente a ella y finalmente logran reconciliarse.

El rango de tesitura de los protagonistas Amina y Elvino, exige voces ligeras, ya que muchas de las líneas melódicas están situadas en un registro muy alto; especialmente para el tenor, este rol es un muy difícil de cantar, aunque el falsete en las notas agudas y

sobreagudas era algo normal en aquella época. También era bien visto transportar las arias a otras tonalidades. En cuanto a la orquesta, se ve privada de intervenciones en solitario debido a la ausencia de obertura; a cambio de ella, escuchamos un breve prelude de pocos compases después del cual entra directamente el coro. Las arias y duetos, están acompañados por un apoyo instrumental muy ligero, razón por la cual Bellini tiene fama de mal instrumentador, pero es admirado por la creación de sus melodías. La partitura de la *Sonnambula* la escribió Bellini utilizando algunos de los materiales que había preparado para su ópera *Ernani*, que no llegó a realizarse; en cambio, la mayoría de sus fragmentos pasó a formar parte de *Norma*.

La Sonnambula se escribió para el Teatro Carcano, rival del Teatro alla Scalla de Milán, pero la sociedad que manejaba la Scalla, deseaba presentar las óperas más llamativas escritas por los autores más célebres, así es como Bellini escribe *Norma* ese mismo año para ser representada en ese teatro con la intención de quedar bien con los dos teatros. Finalmente, *La Sonnambula*, ópera en dos actos, se estrenó el 6 de marzo de 1831 en el Teatro Carcano, en Milán.

7. Grossmächtige Prinzessin
De la ópera *Ariadne auf Naxos*
Richard Strauss
(1864-1949)
Libreto de Hugo von Hofmannsthal

ZERBINETTA

Recitativo:

Poderosa princesa,
es sabido que el dolor de los ilustres
se mide con otro rasero
que el usado para los mortales.
sin embargo
¿No somos ambas mujeres
y no late en cada pecho
un corazón veleidoso?
Hablar de nuestra debilidad,
confesarla entre nosotras,
¿No es un amargo placer?
¿No es acaso lo que buscan nuestras mentes?
Pero usted no quiere escucharme...
hermosa, altiva e inmóvil,
como si fuera la estatua de su propia tumba...
¿No quiere otros confidentes
que estos peñascos y estas olas?
¡Princesa, escúcheme!... no sólo usted...
todas nosotras... ay...
todas nosotras hemos sufrido
¿Qué mujer no lo ha padecido?
¡Abandonadas!
¡Desesperadas! ¡Desoladas! Ay,
estas islas desiertas son innumerables.
Incluso acompañada, yo... yo misma
he sufrido muchas veces por los hombres
y aún no aprendo a escapar de ellos.
¡Son traicioneros, monstruosos sin medida!
Una noche breve, un día agitado,
un soplido de viento, una mirada rápida
trastorna sus corazones.
Pero somos inmunes a sus horribles...
encantadores, incomprensibles cambios?

ZERBINETTA

Grossmächtige Prinzessin,
dass so erlauchter und erhabener Personen Traurigkeit
mit einem anderen Maas gemessen werden muss
als der geminen Sterblichen.
Jedoch,
sind wir nicht Frauen unter uns
und schlägt denn nicht in jeder Brust
ein unbegreiflich Hertz?
Von unsrer Schwachheit sprechen,
sie uns selber eingestehn,
ist es nicht schmerzlich süß?
Und zuckt uns nicht der Sinndanach?
Sie wollen mich nicht hören
schön und stolz und regungslos,
als wären Sie die Statue auf Ihrer eignen Gruft...
Sie wollen keinen andere Vertraute
als diesen Fels und diese Wellen haben?
Prinzessin, hören Sie mich an!... nicht sie allein,
wir alle... ach...
wir alle was ihr Herz erstarrt
wer ist die Frau, die es nicht durchgelitten hätte?
Verlassen!
in Verzweiflung! Ausgesetzt! Ach,
solcher wüsten Inseln sind unzählige
auch mitten unter Menschen, ich... ich selber
ich habe ihrer mehrere bewohnt
und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen.
Treulos sie sinds! Ungeheuer, ohne Grenzen!
Eine kurze Nacht, ein hastiger Tag,
ein Wehen der Luft, ein fliessender Blick
verwandelt ihr Herz!
Aber sind wir denn gefeit gegen die grausamen,
entzückenden, die unbegreiflichen Verwandlungen?

Aria:

Apenas creo... que uno es enteramente mío,
apenas me creo tan segura
cuando el corazón siente cambios sigilosos,
deseos atrevidos, una libertad jamás probada,
un nuevo amor furtivo,
pero mi voluntad es fuerte!
y al ser fiel empiezo a ser mala
todo se pondera con falsos pesos,
entre la realidad y la ilusión,
acabo fingiendo que lo amo, sí,
entre la realidad y la ilusión acabo fingiendo.
Así fue con Pagliazzo y con Mezzetino!
Después vino Calvicchio, luego Burattino,
luego Pasquariello! y en ocasiones,
ay, creo que hubo dos!
Nunca por gusto, siempre un deber,
siempre la misma congoja:
de un corazón tan ajeno a sí mismo.

Rondo:

Cada uno llegaba como un dios
y su paso me quitaba el habla,
si él besaba mi frente y mis mejillas,
me sentía atrapada por el dios,
completamente transformada.
Cada uno llegaba como un dios
y cada uno me transformaba
si él besaba mi boca y mis mejillas,
¡Silenciosa era la entrega!
Llegaba el nuevo dios
y silenciosa era la entrega...

Traducción: Juan Villoro

Noch glaub'... ich dem einen ganz mich gehörend,
noch mein ich mir selber so sicher zu sein,
da mischt sich im Herzen leise betörend,
schon einer niegekosteten Freiheit,
schon einer neuen verstorbenen Liebe
schweifendes, freches Gefühle sich ein!
Noch bin ich wahr und doch ist es gelogen,
ich halte mich treu und bin schon schlecht
mit falschen Gewichten wird alle gewogen
und halb mich wissend und halb im Taumel
betrüg ich ihn endlich und lieb ihn noch recht.
So war es mit Pagliazzo und Mezzetin!
Dann war es Calvicchio, dann Burattin,
dann Pasquariello! Ach und zuweilen
will es mir scheinen, waren es zwei!
Doch niemals Launen, immer ein Müssen,
immer ein neues beklommenes Staunen:
dass ein Herz sogar sich selber nicht versteht.

Als ein Gott kam Jeder gegangen
und sein Schritt schon machte mich stumm,
küsste er mir Stirn und Wangen,
war ich von dem Gott gefangen,
und gewandelt um und um.
Als ein Gott kam Jeder gegangen
Jeder wandelte mich um,
küsste er mir Stirn und Wangen,
hingegen war ich stumm!
Kam der neue Gott gegangen,
hingegen war ich stumm...

Richard Strauss

Nació en Munich en 1864 en el seno de una familia musical, estudió piano y composición; posteriormente trabajó como director adjunto con Hans Guido Freiherr von Bülow en Meiningen, quien lo promovió como director titular mientras Bülow realizaba sus giras, éste fue su inicio como director de orquesta, que le depararía un futuro exitoso en este ámbito. La primera fase fue la del clasicismo que le inculcara su padre; la segunda, fue la visión musical de su tutor Bülow con influencia de Brahms. Las décadas durante las cuales Strauss creó sus composiciones más importantes comprenden desde 1890 a 1910, éstas décadas están ubicadas durante un largo período de paz. En su segundo período destacan las obras: *Tod und Verklärung* (Muerte y transfiguración), su primera ópera *Guntram*, *Also sprach Zarathustra* (Así habló Zaratustra), *Don Quixote* (Don Quijote) y numerosas canciones. A principios del siguiente siglo, su producción se inclinó hacia la ópera con exigencias teatrales, como *Salome* de Oscar Wilde y en sociedad con Hugo von Hofmannsthal resultaron: *Der Rosenkavalier* y *Ariadne auf Naxos* (El Caballero de la Rosa y Ariadna en Naxos). En sus óperas, los personajes femeninos son vitales como: Salomé, Electra, Arabella, Zerbinetta o Ariadna; los personajes masculinos que creó fueron cantados por voces femeninas como Octaviano y el Compositor. En el grupo de óperas *Ariadne*, *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra), *Die Ägyptische Helena* (Helena Egipcia), *Arabella* y el *Intermezzo*, la temática común es la infidelidad.

En 1914, después de ser declarada la guerra en Austria y confiscada parte de su fortuna, tardó varios años en componer *Die Frau ohne Schatten* (la Mujer sin sombra), debido a que el libretista Hofmannsthal fue designado propagandista y corresponsal de guerra, entretanto, compuso *Eine Alpensinfonie* (La Sinfonía Alpina) y modificó *Ariadne auf Naxos* (Ariadna en Naxos). En febrero de 1917, Alemania inició la guerra submarina irrestricta entrando en conflicto con los Estados Unidos, comenzó a padecer hambre y obtener alimento era especialmente difícil, sobre todo en el horrible invierno. Strauss, que en ese entonces vivía en Berlín, no sufrió realmente los efectos de la guerra pues era lo suficientemente rico como para obtener alimentos. Se aisló del mundo de la música y trató de desconectarse de la cruda realidad. Los problemas que se vivían en ese momento eran: la inflación, la desaparición de la clase media alemana, los gobiernos inestables, la amenaza de que no hubiera gobierno alguno, el desempleo, las pesadillas de desesperación asolaban a Alemania y Austria.

En ese mismo año se creó la Sociedad de Festivales de Salzburgo, de la cual fueron presidentes él y su amigo Hofmannsthal; desde estos puestos, dedicaron mucho amor y mucho esfuerzo para que Salzburgo, cuna de Mozart, fuera una ciudad dedicada a las artes. Después de la guerra, Strauss dejó de ser un modernista, en virtud de que estaba sumamente arraigado al romanticismo alemán y a la tradición de Brahms y Wagner. Cuando la guerra comenzó, Bartók tenía treinta y tres años, Alban Berg veintinueve, Prokofiev veintitrés,

Schönberg tenía cuarenta años y Stravinsky treinta y dos. Todos ellos se transforman en los creadores de nuevas corrientes musicales.

Hitler subió al poder en Alemania en 1933; violando los tratados de paz, remilitarizó el país poniéndolo en pie de guerra. Strauss creyó que Hitler elevaría el arte alemán para suprimir el decadente que imperaba en ese momento. Mantuvo entrevistas con él y acepta el puesto del departamento gubernamental para hacerse cargo de las actividades musicales. Desgraciadamente fue testigo del despojo al que fueron sometidos los judíos, sabía la suerte que correrían sus colegas músicos, que estaban rodeados de atrocidades. Stefan Zweig colaboró con él en *Die schweigsame Frau* (La mujer silenciosa), pero tuvo que pedir permiso a Hitler para su representación. Nunca volvió a desempeñar un cargo oficial, pero dirigió el himno olímpico para la inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín y la música para el festival japonés. Posteriormente fue considerado sospechoso por los Nazis, pero siendo una personalidad importante, resultaba imposible ser suprimido, además, su nombre era lo único que representaba mundialmente a la música alemana.

Las óperas de Strauss, así como sus poemas sinfónicos se siguieron representando con mucho éxito, podía dirigir cuanto deseara y donde deseara. A los ochenta años, grabó casi todas sus obras con la Filarmónica de Viena, al año siguiente algunas fueron destruidas por las bombas incendiarias. A comienzos de 1945 fueron destruidos los teatros de la ópera de Berlín, Dresde y Viena, al igual que sus raíces, lo cual le provocó una profunda tristeza. Sus óperas *Daphne*, *Die Liebe der Danae* (Los amores de Danae) y *Friedenstag*, son consideradas como la manifestación de su último estilo. Strauss, el último de los románticos, muere el 8 de septiembre de 1949.

Hugo Hoffmannsthal comenzó a escribir a los dieciséis años y a los dieciocho ya era famoso, su cultura era prodigiosa, leía escritores muertos hacía mucho tiempo, especialmente dramaturgos, desde Middleton hasta Molière y amaba lo antiguo como Strauss. Conocía la literatura de su país y la de Alemania, así como la francesa, inglesa, española e italiana, además de que dominaba todos esos idiomas. Sobre todo, poseía un gran dominio de su propia lengua, convirtiéndose en uno de los mejores estilistas de la literatura alemana.

La ópera *Ariadna auf Naxos*, en su origen, fue una adaptación de El Burgués gentilhomme con figuras mitológicas vestidas con atuendos del siglo XVIII, con crinolinas y plumas de avestruz, en contraste con las figuras de la commedia dell'arte. La primera parte era teatral y la segunda era la representación de la ópera. Introduce un personaje nuevo: al compositor y convierte en personaje principal a Zerbinetta. Jourdain, otro de los personajes, propondría escenificar una ópera seria y una pantomima, pero en forma simultánea, así es como los invitados de Jourdain se sientan en cómodos *fauteils*; la orquesta está visible sobre el escenario afinando los instrumentos, Zerbinetta ensaya unos trinos y luego comienzan ambos espectáculos. Dicha representación así como se narra, fue un fracaso. En la segunda versión, Strauss y Hoffmannsthal deciden eliminar la obra de Molière y la sustituyen por un Prólogo, el cual llevaría la acción entre bambalinas, de

manera que el público observaría cómo se preparan los actores para entrar a escena. El Compositor se convierte en el personaje principal del Prólogo, y la acción ya no ocurre en París sino en la casa del hombre más rico de Viena. Después de tres años y medio, Strauss retoma la obra, ésta segunda Ariadna fue compuesta en los veranos de 1915 y 1916.

Ariadna auf Naxos es una mezcla de dos géneros teatrales: la Tragedia Griega con seres mitológicos como Ariadne, Bacchus, Najade, Dryade y el Echo; y los cómicos de la *commedia dell'arte*. Los personajes de Zerbinetta y de sus cuatro pretendientes, Harlekin, Scaramuccio, Truffaldin, Briguella, son considerados personajes cómicos tristes y están sacados de la época y del mundo del pintor francés Antoin Watteau (1684-1621) son las máscaras de la *commedia dell'arte* que están en la base de la ópera bufa, pero que en la obra no aportan el efecto cómico que cabría esperar de ellas, salvo algunos comentarios ingeniosos que hacen acerca de la lamentación sin fin de la quejosa Ariadna. Lo cierto es que por sus máscaras de júbilo asoma la tristeza, obligados por el género de la comedia al que pertenecen. Estos personajes, aún cuando están en escena para cantar y bailar, por más algarabía que levanten, no alcanzan a ocultar la melancolía que ahoga a sus almas, intrusos en la isla desierta, extraños en el valle de lágrimas de la heroína sin consuelo; una timidez paralizante acaba por adueñarse de ellos cuando cantan bellas canciones.

Zerbinetta es el personaje más enigmático de toda la obra, a pesar de su rango social, criada de la ópera bufa, el más bajo de la jerarquía, según los cánones de la época dorada de la ópera, S. XVII y XVIII. Sin embargo, en la partitura de Strauss, este personaje adquiere una gran dimensión, que constituye uno de los papeles de coloratura de más difícil ejecución de todo el repertorio operístico, es de estilo belcantista, para el lucimiento de la voz. En contraposición, para Ariadna usa el patetismo barroco, donde aborda melodías simples y destacan claramente algunas reminiscencias de la música de Bellini y Donizetti. En esta ópera encontramos la confrontación de las dos *prime donne* como dos heroínas de distinto género literario; el canto lírico y llano de Ariadna frente al canto ligero y complejo de Zerbinetta; la soprano spinto frente a la soprano ligero, la fidelidad y la infidelidad. El compositor fue premiado en vida con el título de *Ciudadano de Honor* en la Iglesia Griega de Naxos.

La ópera está organizada en un Prólogo y un acto, el libreto fue realizado por Hugo Hoffmannsthal, fue puesta en escena por primera vez el 25 de octubre de 1912 en Stuttgart como primera versión combinando teatro-ópera, sin mucho éxito, la nueva versión fue estrenada en Viena el 4 de octubre de 1916. La acción se resume así: En el Prólogo, se hacen los preparativos para la ejecución simultánea de dos piezas líricas, el joven compositor se siente desesperado, pero es convencido por el maestro de baile para que confíe en la habilidad de improvisación de Zerbinetta. En la ópera, Ariadna, abandonada por Teseo en Naxos, llora sin consuelo e invoca a Hermes, mensajero de la muerte, entonces aparecen los bufones intentando consolar a la desdichada heroína, quien espera hasta el momento en que llega Baco para redimirla. Fin de la historia.

El Aria de bravura de Zerbinetta llamada "*Grossmächtige Prinzessin*" (Poderosa Princesa), es una muestra soberbia de virtuosismo vocal. Me atrevería a decir que es sin duda la más difícil de todas las arias que existen para soprano coloratura, se requiere de una gran técnica vocal, flexibilidad y actuación. Zerbinetta es la antítesis de Ariadna, la yuxtaposición de lo frívolo y lo serio, mientras una está sola en la isla desierta, sufriendo por el abandono de Teseo, la otra interviene en la trama, que en forma de improvisación expone su filosofía de la vida, especialmente, en cuanto concierne a los hombres. Ariadna es un personaje profundo, piensa en la muerte como liberación de una vida que ya no puede soportar, Zerbinetta expone su definición de fidelidad a un solo hombre a la vez, su convencimiento de que cada nuevo amante es un dios, como Teseo lo fue para Ariadna y como lo será Baco.

El aria comienza con un largo recitativo en donde Zerbinetta se dirige a Ariadna, pero Ariadna la deja hablando sola y Zerbinetta sigue discutiendo del tema como si ella estuviera presente, las inflexiones de la melodía, están muy ligadas a la entonación del texto hablado, en un momento dado le grita a Ariadna y el movimiento de la melodía dibuja claramente su enojo por ser ignorada; los cambios de tiempo, también aceleran el discurso para hacerlo más acalorado y termina con una cadencia en la que muestra su inestabilidad emocional. Entonces comienza el aria en Re bemol mayor en 3/4 con un *allegretto mosso*.

Esta primera parte del aria, requiere de la maestría del legato en donde el personaje expresa sus enamoramientos y sus transformaciones hacia la infidelidad, la segunda parte del aria está en la tonalidad de Re mayor y continúa con un *allegro scherzando* en 6/8 que contiene fragmentos de coloratura muy brillantes y agudos, con trinos, staccatos, grupetos, etc., todo ello para hablar de cada una de sus aventuras amorosas; este fragmento termina con una cadencia en forma de carcajada. Lo que sigue es un *rondó allegro* en 4/4 con un tema que se repite con el mismo texto: "y un nuevo dios llegaba" con la intención de enfatizarla cada vez que aparece el tema musical aunando los diferentes matices que esta frase adquiere en un *molto vivace* o en un *più tranquillo*, dándole un clímax con un Mi natural sobreagudo, trinos de éxtasis y brincos emocionales. Finalmente, la cadencia en *tempo primo*, retoma elementos del *rondó*, con una extrema complejidad vocal para mantener un Re natural sobreagudo tenido durante cuatro compases, que propone el reto de hacer completa dicha frase la cual consta de 8 compases, en una sola respiración, es algo así como un segundo clímax musical, que lleva al público al límite de las emociones sensoriales de Zerbinetta; en las siguientes coloraturas, el compositor se apiada de la cantante y marca el fraseo en cada compás, es obvio que la cantante termina desfiatada justo en ese fragmento, pero debe recuperarse porque aún no terminan los malabarismos, ya que la cadencia final demanda un La tenido con trino y un Re sobreagudo para rematar, después de la cadencia, repite el tema del *rondó* y termina suavemente con la frase: "silenciosa era mi entrega".

8. Ah! Oui, c'est Elle!

De la ópera *L'Enfant et les Sortilèges*

Maurice Ravel

(1875-1937)

Libreto de Colette

LA PRINCESA Y EL NIÑO

¡Ah!... es ella, es ella!

¡Ah! Sí, es ella, tu princesa encantada,
la que llamaste en sueños la noche pasada,
ella cuya historia comenzó ayer,
te hechizó despierto por largo tiempo.

Cantaste para ti:

“ella es rubia, con sus ojos color de tiempo”

tu me buscaste en el corazón de la rosa
y en el perfume de los lirios blancos,
tu me buscaste pequeño amoroso

¡y yo fui desde ayer,
tu primera bien amada!

¡Ah!... ¡ es ella, es ella!

Pero has desgarrado el libro...

¿Que va a ser de mí?

¿Quién sabe si el malvado hechicero
me regrese al sueño de la muerte
donde me disolveré en nubes?

¡Dime! ¿no te da pena ignorar
el destino de tu primera bien amada?

¡Oh!, ¡ no te vayas! ¡Quédate!

Dime...¿ y el árbol donde cantó el pájaro azul?

Verás sus ramas, verás sus frutos, ¡ay!...

¿Y tu collar mágico?

Verás sus anillos rotos, ¡ah!...

¿Y tu caballero?

¿El príncipe de la armadura color de aurora?

¡Que venga con su espada!

¡Si yo tuviera una espada entre mis brazos!

¡Ven, ven!

¡Yo sería tu defensor!

¡Ay! Pequeño amigo tan frágil,

¿que puedes hacer por mí?

¿Sabes la duración de un sueño?

LA PRINCESSE ET L'ENFANT

Ah!... c'est Elle, c'est Elle!

Ah! Oui, c'est Elle, ta Princesse enchantée,
celle que tu appelais dans ton songe, la nuit passée,
celle dont l'histoire, commencée hier,
te tint éveillé si longtemps.

Tu te chantais à toi même:

“Elle est blonde, avec des yeux couleur de temps”

tu me cherchais dans le coeur de la rose
et dans le parfum du lys blanc,
tu me cherchais, tout petit amoureux
et j'étais, depuis hier,

ta première bien aimée!

Ah!... c'est Elle, c'est Elle!

Mais tu as déchiré le livre...

Que va-t-il arriver de moi?

Qui sait si le malin enchanteur
ne va pas me rendre au sommeil de la mort
ou bien me dissoudre en nuée?

Dis! N'astu pas regret d'ignorer à jamais
le sort de ta première bien aimée?

Oh! Ne t'en vas pas! Reste!

Dismoi...et l'arbre où chantait l'oiseau bleu?

Vois ses branches, vois ses fruits, hélas!...

Et ton collier magique?

Vois ses aneaux rompus, hélas...

Ton Chevalier?

Le Prince au Cimier couleur d'aurora?

Ah! Qu'il vienne avec son épée!

Si j'avais une épée! Ah! dans mes bras!

Viens, viens!

Je saurai te defender!

Hélas! Petit ami trop faible,

que peux tu pour moi?

Sait on la durée d'un rêve?

¡Mi sueño fue largo, tan largo
que tal vez al final del sueño
hubieras sido tú el príncipe
de la armadura de aurora!
¡Ayúdame! ¡Ayúdame!
¡La maldición, el sueño, la noche
quieren regresarme!
¡Ayúdame!.....
¡Mi espada! ¡ Mi espada! ¡Mi espada!

Traducción: Guadalupe Jiménez

Mon songe était si long, si long
que peut être à la fin du songe
c'eût été toi le Prince
au Cimier d'aurore!
Al'aide! Al'aide!
Le sommeil et la nuit
veulent me reprendre!
Al'aide!
Mon épée! Mon épée! Mon épée!

Deux Mélodies Hébraïques

9. Kaddisch

10. L'énigme éternelle

Maurice Ravel

(1875-1937)

Textos tradicionales

KADDISCH

**Exaltado y santificado sea su gran nombre, amén
en el mundo que él creó por su voluntad
quiera él establecer su reinado
haga germinar su redención
y apresure el advenimiento, digamos amén
durante nuestra vida en nuestros días
y en vida de toda la corá de Israel
ahora y siempre,
digamos todos amén**

Sea su gran nombre bendito eternamente
**sea bendito, alabado,
glorificado, exaltado
ensalzado, magnificado y loado
el nombre del santo bendito sea él, amén
por encima de todas las bendiciones
cánticos alabanzas y consuelos
que puedan ser proferidas en el mundo
tres veces amén**

Que las oraciones y súplicas de toda la corá de Israel
sean aceptadas por su padre
que está en los cielos y en la tierra, digamos amén
que haya paz emanada de los cielos
vida, abundancia, salvación, consuelo, amén
liberación, redención, perdón y expiación
descanso y salvación para nosotros
y para todo el pueblos de Israel
tres veces amén

El que establece la paz en las alturas
él con su misericordia sobre nosotros
y sobre todo el pueblo de Israel
tres veces amén

Traducción: José Sefami

KADDISCH

Yithgaddal weyithkaddash scheméh rabba
be'olmâ diverâ 'khire' outhé
veyamli'kh mal'khouté

behayyé'khôn, ouveyome'khôn
ouve'hayyé de'khol bethyisraël
ba'agalâ ouvizman qariw
weimrou. Amen

Yithbara'kh. Weyischtaba'h
weyith paêr weyithromam weyithnassé
weyithhaddar weyith'allé weyithhallal
scheméh deqoudschâ beri'khhu,
le'êla min kol bir'khathe weschiratha
touschbehatha wene'hamathâ
daamirân ah! Be'olma ah! ah! ah! ah!
weimrou Amen

Nota:

Las frases remarcadas en **negro**, son las frases extraídas por Ravel.

EL ENIGMA ETERNO

El mundo hace la vieja pregunta:

Tra...

La gente responde:

Tra...

Y cuando la gente responde:

Tra...

El mundo hace la vieja pregunta:

Tra...

Traducción: Guadalupe Jiménez

L'ÉNIGME ÉTERNELLE

Frägt die Velt die alte Casche

Tra la tra la la la la

Entferntmen

Tra la la la

Un asmen will kennen sagen

Tra la la la

Frägt die Velt die alte Casche

Tra la la la

Maurice Ravel

Ravel nació cuando Francia dejaba atrás una de sus peores catástrofes: la guerra franco-alemana de 1870-1871, también llamada guerra franco-prusiana ya que el principal enemigo era Prusia, a la que se aliaron los alemanes. La coronación del emperador de una fuerza extranjera y además enemiga (Luis XVI) llevó a Francia a su máximo prestigio en los siglos XVII y XVIII. Francia se encontraba amenazada por las tropas enemigas y sufrió la pérdida de su frontera natural del Rin al entregar Alsacia-Lorena al imperio alemán. En la Primera Guerra Mundial y en la segunda, lograron vencer a los alemanes con la ayuda de los ingleses y los americanos. Ante esta catástrofe, surgió la germanofobia; en el ámbito artístico, este fenómeno político-social dio lugar al impresionismo, calificativo que en sus inicios fue peyorativo. Sin embargo, esta corriente pictórica fue integrada por grandes pintores que encontraron en ella su estilo, mismo que dejó a la posteridad una atractiva producción; tal es el caso de Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas y Cézanne. La corriente impresionista tuvo sus inicios hacia 1874.

En literatura, simultáneamente Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Marcel Proust, son los poetas del momento. Al Simbolismo, le era propio un trazo pesimista, mientras que el Impresionismo producía casi siempre un efecto optimista; simultáneamente florecía el Naturalismo de Emile Zola con su lado marcadamente crítico hacia la convulsa sociedad de la época. Entonces París se convirtió de nuevo en el centro de la cultura occidental y también la música se debe considerar dentro de este contexto; la *Société Nationale de Musique*, reunió a compositores como Camille Saint-Saëns, Henry Duparc y Gabriel Fauré; en el seno de dicha sociedad también serían estrenadas obras de Claude Debussy y Maurice Ravel. Fauré fue profesor de Ravel y Erik Satie. Este último se caracterizaba por una forma de composición que buscaba la sencillez en sus obras. Con esta visión estética, estimuló a Ravel después de que la música alcanzara una enorme complejidad con los compositores alemanes. Así es como Ravel se convierte en el precursor de un estilo musical basado en una nueva sencillez que triunfó en París después de finalizar la Segunda Guerra Mundial.

Ravel nace el 7 de marzo de 1875 en Ciboure, empieza a tocar el piano desde los seis años, recibe clases de armonía, contrapunto y composición. Posteriormente conoce al pianista español Ricardo Viñes, cuya influencia transformará a Ravel y estrenará muchas de sus obras. En 1888, se llevó a cabo la Exposición Universal, en donde todo París tuvo la oportunidad de escuchar música oriental y rusa, aspecto que ayudara a los franceses a sacudirse la influencia italiana y alemana. Después de 1895, descubre la música española con su maestro de piano Santiago Riera y la rusa con Rimsky, Glazunov, Balakirev y Borodin. Entre 1893 y 1897 Ravel fue iniciado en los secretos de la música Ibérica. Su primer período en el conservatorio fue como pianista entre los años 1889 y 1895; en su segundo período, estudia composición con Gabriel Fauré y con el profesor André Gédalge que daba clases de contrapunto y orquestación. Posteriormente, Ravel fue admitido en la

Société Nationale de Musique donde lamentablemente fue un músico incomprendido, hecho que se manifestó ante la indiferencia con la cual recibieron sus conciertos. También participó en el afamado *Premio de Roma* en 1901, en el cual obtuvo un segundo lugar. En 1902 y 1903, volvió a participar sin mucho éxito e hizo un último intento en 1905 pero ni siquiera sería admitido por el jurado.

La música de los rusos Mussorsky y Glinka, el virtuosismo pianístico de Liszt y la música romántica de Schumann, delimitaron el campo en el que se movía Ravel. Los años 1905 y 1909 pertenecen a los más fructíferos dentro de la creación de Ravel. Junto con Florent Schmitt emprendió en abril de 1909 su primera gira en el extranjero por la *Société des Concerts Francais* que los invitó a Londres. La gran época del ballet ruso, cuyos bailarines, coreógrafos, escenógrafos y vestuaristas eclipsaron a la capital francesa. León Bakst creó decorados para el *Daphnis et Chloé* de Ravel con bailarines de alto rango como Ida Rubinstein, Anna Pavlova, Tamara Karsavina y Nijinsky. Hacia 1900, Ravel da indicios de encontrar su propio estilo, en sus obras descubrimos influencias de figuras tan opuestas como Satie y Fauré, Schönberg y Debussy, Stravinsky y Saint-Saëns, Chabrier y de melodías populares de las culturas más diversas; como la española, griega, italiana, judía, francesa, húngara, de los habitantes de Madagascar y de los negros el famoso jazz.

La Primera Guerra Mundial de 1914 a 1918 produjo en Ravel importantes y dolorosos cambios: padece de los nervios y tiene que enfrentar la muerte de su madre. Se traslada junto a su hermano Edouard, único sobreviviente de la familia, ingeniero de profesión y quien recoge la herencia de su padre fallecido en 1908. Edouard se ocuparía afectuosamente de la larga enfermedad de su hermano Mauricio. En 1920 rompe relaciones con Diaghilev y Stravinsky, dos grandes amigos. Después de una larga estancia de reposo en el País Vasco, Ravel viajó en 1923 a Italia, Inglaterra y Bélgica, en ese mismo año viaja también a Ámsterdam y Londres. En 1924 ofrece conciertos en Madrid y Barcelona. En 1925 estrena *L'Enfant et les Sortilèges* (El niño y los sortilegios). En el invierno de 1925-1926, realiza una gira por Bélgica, Escandinavia (Copenhague, Estocolmo, Oslo), Alemania, Inglaterra y Escocia.

Ravel recibió homenajes de tal magnitud que convertían en irrisorios e insignificantes los anteriores fracasos. El 4 de marzo de 1926 recibió en Bruselas, después de una representación de *El niño y los sortilegios*, el título de *Caballero de la Orden de Leopoldo III*. El 23 de octubre de 1928, revestido con la toga académica, fue investido como *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Oxford. Fue un tiempo pleno de actividad artística; entre ambos acontecimientos tuvo que realizar un buen número de viajes de conciertos.

En 1928 efectuó un viaje de cuatro meses por los Estados Unidos y Canadá. En todas partes se le aclamaba como un gran artista: en el *Carnegie Hall* de Nueva York, después de una de sus presentaciones, todo el público se puso de pie para aclamarlo. También se presentó como director de las orquestas sinfónicas de Boston, Chicago, Cleveland, Nueva York y San Francisco. En 1931 y 1932 se dedicó a realizar algunas giras,

en 1933 estrena el *Concierto para mano izquierda* que Paul Wittgenstein le había solicitado, pero posteriormente tuvo que cancelar su participación en Montecarlo y pedir a Paul Paray que actuara en su lugar. En noviembre de 1933 dirigió todavía en París el *Bolero* y el *Concierto en Sol mayor*, probablemente ésta fue su última aparición pública ya que una incurable enfermedad avanzaba.

En 1934 fue designado director del *Conservatorio Americano de Fontainebleau*, un reconocimiento que ya no necesitaba y que no pudo disfrutar. Ida Rubinstein le organizó un viaje por España y Marruecos, una vez más contempló su querida España. Muere en Belvédère el 28 de Diciembre de 1937.

En Francia, la derrota frente a los alemanes en la guerra de 1870-1871 había dado un gran impulso a la música nacionalista, que propició la creación una música genuinamente francesa, la cual se diferenció muy decididamente de la música italiana y alemana contemporánea; Fauré, Debussy y Ravel son los compositores más representativos de ésta época. Debussy era puramente impresionista, Ravel más neoclásico, aún cuando su armonía derivara del Impresionismo.

El mundo musical ha considerado a Ravel como un simple descendiente directo de Claude Debussy; en efecto, el estilo impresionista es el punto en común entre los dos, en adición a la búsqueda de una música propia como reacción de las mismas circunstancias que ambos vivían, factores como el país, el tiempo, la posguerra, la germanofobia, etc, determinaron su tendencia musical. Ambos persiguen el mismo fin: la unidad más sólida entre palabra y música. Pero hay una gran diferencia entre estos grandes compositores: en realidad Ravel se muestra siempre muy susceptible a las innovaciones y se arriesga mezclando diferentes estilos. Éste es un aspecto positivo en Ravel. Muestra de esta apertura es el tríptico *Daphnis et Chloé* y *Ma Mère l'Oye* donde encontramos la bitonalidad; en su *Bolero* usa caminos no tan trillados, en cuanto a la forma se refiere.

En Ravel encontramos acordes nonos y hasta undécimos, los mismos que encontramos en Debussy, pero Debussy logra efectos encantadores, en cambio, cuando Ravel escribe un acorde semejante, el resultado sonoro suele ser mucho más atrevido sin dejarse influenciar por los requerimientos estéticos del momento. Ravel escribe frases melódicas que requieren de cada instrumento un virtuosismo perfecto. Podemos decir que su forma de componer fue muy intelectual. Gustaba de componer obras para voz y piano, más de una cuarta parte de su producción musical fue concebida para piano y muchas de sus obras vocales tienen acompañamiento de piano.

Una de sus obras más importantes es *L'Enfant et les Sortilèges* (El niño y los sortilegios), fantasía lírica escrita en su último período sobre un texto de Colette, que fue estrenada el 21 de marzo de 1925 en Montecarlo, veinticinco años después de que Colette y Ravel se conocieran. Colette es un pseudónimo de Sidone Gabrielle, escritora que vivió de 1873 a 1954, de origen francés, perteneciente a la "belle époque" de la literatura francesa.

El tema de su trabajo en conjunto es la infancia, los cuentos y la armonía con la naturaleza. En esta obra Ravel refleja los susurros del bosque de Rambouillet junto a su casa de Monfort. Como elementos de la cotidianeidad del lugar están plasmados el sumbido de los insectos, el croar de las ranas, el vuelo de las libélulas, el susurro de la brisa; aparecen ardillas y gatos, hace susurrar a los árboles y cantar a los pájaros; los muebles cobran vida y con sus sonidos lloran la perdida unidad entre el hombre y la naturaleza. Musicalmente, es una sucesión rápida de diferentes estilos. *L'Enfant et les Sortilèges* es una *opérette américaine*; toma como modelo los bailes de moda de la época, como el *ragtime* y los vales americanos de los años veinte y los transforma en parodia. La ópera concluye con un contrapunto imitativo en donde cantan todos los animales.

El niño de Ravel y Colette quiere ser libre y malo, se niega a hacer los deberes del colegio. No tiene oídos para los reproches de su madre hechos con amorosa intención. Después de un arrebato de obstinación y afán destructivo se derrumba rendido. Entonces los objetos de la habitación y más tarde los animales y las plantas del jardín cobran vida y empiezan a hablar, lo acusan porque él los ha dañado, destruido, torturado y matado. El niño vuelve a encontrar la armonía con el entorno al curar la herida de un animal herido, acción espontánea e impetuosa del niño que lo dispone a la reconciliación con las cosas, plantas y animales. Todos llaman a la madre, la cual tomará en sus brazos al pequeño travieso.

El dúo entre la Princesa y el niño, posee un ambiente mágico como un sueño, el niño ha roto el libro de la Princesa encantada del cuento de hadas, el personaje sale del cuento para recriminar al niño su condena por la desaparición del Príncipe de la armadura color de aurora, el único que la puede defender del malvado hechicero; las páginas rotas y la incertidumbre sobre el final de la historia la hace sentirse muy triste y finalmente desaparece quedando atrapada entre la maldición, el sueño y la noche. La aparición de la princesa da comienzo al sonido del arpa para darle un ambiente etéreo; su canto es una melodía simple e independiente que va en paralelismo con la melodía de la flauta. Al unirse las sonoridades de ambos instrumentos forman un contrapunto a dos voces; el compositor posteriormente usa ritmos muy complicados para simular la bruma de un ambiente pesado, acelerando cada vez más el tiempo para resaltar un diálogo desesperado entre los dos personajes. Después de este pasaje, la pieza regresa al contrapunto entre la princesa y la flauta para acabar con un *molto animato* que hace el arpa y concluir con un grito de angustia que lanza la destrozada princesa para pedir ayuda.

Las dos *Canciones hebraicas*, fueron compuestas en mayo de 1914, durante lo que se considera el segundo período de producción musical de Ravel. Los textos y las melodías son tradicionales. La canción *Kaddisch* es una oración en arameo; ésta actualmente es una lengua muerta conocida como hebreo antiguo. La oración posee las características de un mantra milenario que es rezado todos los días por los judíos, sobre todo en las bodas y los funerales; el concepto esencial de ésta oración es la vida y la alabanza a Dios por su magnificencia, por ser el creador de todo cuanto existe. Éste es uno de los rezos más importantes dentro de la cultura judía. La palabra *Kaddisch* significa “respeto al bendito” y

pertenece a la *Torá* (Libro Sagrado), es decir, el *Pentateuco* compuesto por los cinco primeros libros de la *Biblia*. Existen tres rezos básicos que se offician diariamente que son el rezo de la mañana, el de la tarde y el de la noche, el *Kaddisch* acompaña cada uno de éstos rezos. Gran parte de la biblia se escribió en arameo; una de las características de esta lengua es que se fundamenta en las consonantes, lo que significa que para escribirlo no hay vocales. En general las raíces de todas las palabras de esta lengua tienen tres letras y para interpretarla se realizan combinaciones de las consonantes con las vocales para descifrar todos los secretos; *Kaddisch* requiere del fraseo libre que va generando el ambiente de magnanimidad.

La segunda canción tiene tintes de bitonalidad para reproducir el sentido del enigma o una especie de ambigüedad, *L'enigme éternelle*, se canta en *yiddisch*, dialecto que es una combinación del hebreo con el alemán, hablado por los judíos ortodoxos establecidos al norte de Alemania. Ellos consideraban que el hebreo era una lengua sagrada que no era propia para el vulgo, entonces decidieron no usarlo e inventaron el *yiddisch*. El enigma eterno, se refiere a Dios y la creación misma.

Por último, quisiera comentar algunos detalles de la pronunciación del idioma francés, destacando algunas diferencias y dificultades. Las características fonéticas del idioma francés suelen ser muy complicadas para los cantantes de habla hispana, existen varios fonemas que son combinados como la *u* francesa o los sonidos nasales, existe uno particularmente difícil que resulta de la combinación de la *o*, la *e*, sumándole a esto, un sonido nasal [œ], por ejemplo: parfum o lundi (perfume o lunes); la diferencia entre la *v* y la *b*, la primera es labiodental y la otra es labial; las vocales como la *e*, puede ser de diferentes colores según el lugar que ocupa la sílaba, *e* abierta [ɛ], *e* brillante [e], *e* cerrada [ɚ], lo realmente importante es que el idioma francés exige un dominio perfecto del *legato*, que consiste en la unión de todas las sílabas entre sí, como una característica natural de este idioma. El Alfabeto Fonético Internacional, es un método que dá un símbolo a cada fonema para poder escribir o leer con buena dicción cualquier lengua o dialecto. Algunos ejemplos de estos símbolos los he puesto en corchetes y en algunas partituras encontrarán la aplicación de dicho método.

Seis Poemas Arcaicos

11. Más quiero morir por veros

12. “Zagaleja del casar...”

13. “De las sierras...”

14. “Sol, sol, gi, gi...”

15. Desciende el valle

16. Tres morillas...

Manuel M. Ponce

(1882-1948)

Poesía de Juan del Encina

Y autores anónimos

MAS QUIERO MORIR POR VEROS

Más quiero morir por veros
que vivir sin conoceros
más quiero morir por veros
que vivir sin conoceros

Es tan firme mi esperanza
que jamás hace mudanza
teniendo tal confianza
de ganarme por quereros

Mucho gana el qu'es perdido
por merescer tan crecido
y es vitoria ser vencido
sin jamás poder venceros

Aunque sienta gran tormento
gran tristura e pensamiento
yo seré dello contento
por ser dichoso de veros

ZAGALEJA DEL CASAR

Zagaleja del Casar
ves aquí la via adversa
meschinella che son persa
que a Napoli voglio andar

¿Como vas perdida ansina
que tu via no es aquesta?
con el acqua e la tempesta
mi son persa sta matina

DE LAS SIERRAS

De las sierras donde vengo
vi tal hato y tal plecer
allá me quiero volver

¡Oh qué sierras! ¡Oh qué prados!
Oh qué huentes, qué lugar!
dichosos son los cuidados
que se saben emplear

Quien no se sabe mudar
nunca debiera nacer
allá me quiero volver

SOL, SOL, GI, GI...

Sol, sol, gi, gi, a A. B. C.
enamorado vengo de la, sol, fa, mi, re

Iba a ver a mi madre
a quien mucho amé
íbame cantando lo que os diré

Sol, sol, gi, gi, a A. B. C.
enamorado vengo de la, sol, fa, mi, re

DESCIENDE EL VALLE

Desciende el valle niña
non era de día

niña de rubios cabellos
desciende a los corderos
que andan por los centenos
non era de día

TRES MORILLAS...

Tres morillas me enamoran en Jaen,
Axa y Fatima y Marien

tres morillas tan garridas
iban a coger olivas
cautivaron mi ventura y mi bien
Axa y Fatima y Marien

Con su grande hermosura
crianza seso y cordura
cautivaron mi ventura en Jaen
Axa y Fatima y Marien

Tres moricas tan lozanas
iban a coger manzanas
tres moricas tan lozanas de Jaen
Axa y Fatima y Marien

Manuel María Ponce

Los azares de la inestable vida política en México durante el siglo XIX determinaron el nacimiento de Manuel María Ponce en Fresnillo Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882. Sus padres, que provenían de Aguascalientes, se vieron obligados a abandonar dicha ciudad por un pasado inconveniente en la época de los gobiernos y ayuntamientos liberales. Don Felipe, su padre, había servido a Maximiliano en tiempos del imperio, de modo que la familia Ponce se había refugiado en Fresnillo. Tres meses después del nacimiento de Manuel, regresarían a Aguascalientes bajo la protección del entonces gobernador Francisco Rangel.

En la ciudad de San Marcos, Manuel pasó los primeros 18 años de su vida, entre una familia que cultivó la música de manera constante, muy pronto asistiría a tomar clases con el maestro Cipriano Ávila. En la práctica musical de la iglesia, desarrolló parte de su vocación artística, al ingresar al coro del Templo de San Diego en Aguascalientes, trabajando como ayudante del organista en 1895 y luego como organista titular desde 1898.

En 1900 se traslada a México para recibir clases del pianista madrileño Vicente Mañas y de armonía con Eduardo Gabrielli. En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional, abandonándolo muy pronto para regresar a Aguascalientes, en donde lo esperaban sus amigos, Saturnino Herrán y Ramón López Velarde. Pintor, poeta y músico se ilusionan con realizar un arte nacional.

En aquellos años Ponce compuso obras para piano: estudios, mazurcas, danzas, música de salón; toda esta producción manifiesta un profundo espíritu romántico. Como ejemplo tenemos su *Gavota*, considerada una de las mejores composiciones. Lo mismo se dice de *Malgré tout* (A pesar de todo), danza para la mano izquierda, dedicada al escultor Jesús Contreras. En 1904, da inicio a una gira de conciertos en el teatro de La Paz de San Luis Potosí; de allí parte al teatro Degollado de Guadalajara y al poco tiempo hizo el gran salto a Italia para estudiar con el maestro Marco Enrico Bossi, director del *Liceo Musicale* de Bolonia, quien por falta de tiempo para atenderle, lo recomienda con Cesare Dall'Olio; desafortunadamente este maestro muere a principios de 1906, por lo que Ponce decide ir a Alemania para estudiar etnomusicología e ingresar a la cátedra del maestro Martín Krause, profesor del conservatorio de Stern, célebre alumno de Liszt y a su vez futuro maestro de Claudio Arrau.

En una de las clases de Música Barroca de su maestro Cesare, Ponce sorprendió a todos por haber escrito un preludio y fuga basados en un tema de Haendel de un día para otro. Sus recursos se agotaron y tuvo que regresar a México a principios de 1907. Cuando repentinamente muere Ricardo Castro, reciente director del Conservatorio Nacional, compositor duranguense que había regresado de París tiempo antes, Ponce recibe la oportunidad de ocupar la cátedra de piano que había dejado Alberto Villaseñor que por ausencia de Castro, fue nombrado jefe del área de piano. Sus amistades, Ernesto Elorduy,

Miguel Lerdo de Tejada, Rafael J. Tello; así como los destacados escritores Nicolás Rangel, Alberto Leduc y sobre todo Luis G. Urbina y Rubén M. Campos, hicieron de Ponce un miembro regular de diversos grupos intelectuales mexicanos, comenzaba a ser valorado como una personalidad importante del medio musical y en septiembre de ese mismo año, le otorgan la vicepresidencia de la *Sociedad de Compositores Mexicanos*, presidida por Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva.

Entre 1909 y 1915, realizó diversas actividades; emprendió una gira por diversos escenarios de la provincia mexicana acompañado por el *Cuarteto Saloma*; participó en el homenaje a Frédéric Chopin en ocasión del centenario de su natalicio; organiza el concierto dedicado a Claude Achille Debussy, concierto que marcó un hito en la vida musical de nuestro país ya que representó una novedad en el arte sonoro llamado impresionismo, revelándonos a un Ponce atento a la vanguardia musical. La *Casa Wagner* le publicó un libro que contenía melodías populares mexicanas; impartió clases en el Conservatorio de Música, compuso una buena cantidad de obras, ofreció conferencias, etc.

En la conferencia "*La música y la canción mexicana*" se ocupó de explicar ampliamente el estilo nacional que cultivó e hizo referencia a la importancia que él asignó a la canción popular. Como defendía a los humildes y eran los días de la revolución, le llamaban *el zapatista*, además, su música representó a la revolución dentro de nuestra historia musical, ya que a partir del centenario de nuestra independencia, en 1910, la canción mexicana pudo entrar en los salones de una sociedad que sólo admitía música extranjera, romanzas italianas, arias de ópera. *La Adelita*, *La Valentina*, *La Cucaracha* son cantos que la revolución hizo populares.

Ponce no fue el primero en acercarse a la búsqueda de lo nacional en la música, pero ésta fue una constante en su obra. La música popular mexicana en manos de este ilustre maestro se torna en fuente para la elaboración de materiales musicales diversos: partituras de concierto en las cuales realizó una auténtica metamorfosis del material de procedencia; conserva la melodía original, pero la enmarca con recursos armónicos y pianísticos que le dan una nueva fisonomía, siempre preocupado de renovar su estilo explorando nuevos senderos y sonoridades.

A finales de 1913, la situación política del país se había vuelto insostenible. A pesar del asesinato de Madero, algunos mexicanos pensaron que la presencia de Victoriano Huerta en la presidencia significaría el fin de la guerra y el regreso a la estabilidad; así lo creyó un grupo de intelectuales, entre ellos Ponce quien, de forma errónea, aceptó un salario mensual de manos del represivo gobierno huertista para dedicarse a la composición. Esta situación aparentemente favorable para Ponce, al siguiente año se convirtió en una terrible desventaja política y una amenaza a la seguridad para todos aquellos que habían colaborado con su régimen. Huerta abandonó el país en 1914 y Carranza entró a la Ciudad de México como jefe del ejército Constitucionalista; entonces, Ponce fue objeto de una campaña de persecución por parte de un anónimo grupo de antagonistas y, obligado por las

circunstancias, abandonó México en marzo de 1915 para refugiarse en la Habana Cuba en compañía de Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga.

En Cuba, Ponce comenzó a desarrollar diversas actividades, como escribir reseñas y artículos para los periódicos: *La Reforma Social* y *El Heraldo de Cuba*; en el aspecto musical, se dedica a ofrecer conciertos. Fue el tiempo en el que compuso nuevas obras con aire antillano, entre ellas tenemos las tres *Rapsodias cubanas*, una *Suit Cubana*, *Elegía de la ausencia* y otras; sus composiciones fueron editadas por las casas de Anselmo López y José Giralt y realizó un viaje a Nueva York para ofrecer un concierto en el Aeolian Hall, pero el 9 de marzo de 1915, a muy poco tiempo de haber llegado, Norteamérica se enteraba de la afrenta que Francisco Villa y los suyos infligieron a esa nación cuando atacaron Columbus, matando a varios estadounidenses. A pesar de esta difícil situación, se presentó el 27 de marzo y el fracaso no se hizo esperar. Ya de regreso a Cuba, Ponce decide buscar un acercamiento con el gobierno constitucionalista del primer jefe Venustiano Carranza, para lo cual escribe al cónsul mexicano Antonio Hernández Ferrer y le ofrece sus servicios; aprovecha la ocasión para atacar a Huerta e informa acerca de las consecuencias que dejaron las traiciones que se suscitaron en tiempos de Madero, logrando así, después de casi dos años de exilio, volver a México en diciembre de 1916.

El 3 de septiembre de 1917, contrajo matrimonio con Clementina Maurel, joven de origen francés y talentosa cantante con hermosa voz de contralto. Muy pronto, Ponce recuperó su posición protagónica en la escena musical de México. Sustituyó a Jesús M. Acuña al frente de la *Orquesta Sinfónica Nacional*, dirigió al violonchelista Pablo Casals y al gran pianista Arthur Rubinstein. De los conciertos que dirigió, destacan el dedicado para rendir homenaje a Debussy, mismo que organizó con sus alumnos, el que dedicó a Schumann, los estrenos de sus propias obras, el concierto de reapertura del Teatro *Esperanza Iris* y muchos más.

Ponce publicó la revista musical "*El Teponaztle*", de la cual fue director; para la realización de esta empresa tuvo la colaboración de los más distinguidos músicos y literatos de ese tiempo. Con su amigo Rubén M. Campos como coeditor y gracias al apoyo de *Ediciones México Moderno*, apareció el número de "*Revista Musical de México*".

En 1920, Álvaro Obregón se alzó en armas con el *Plan de Agua Prieta* y Carranza es asesinado. Estos sucesos influyeron para que se suscitara una infausta decadencia en el arte musical del país. Ese mismo año, Ponce renuncia a la *Orquesta Sinfónica Nacional*, la cual se disgregó por falta de subsidio. Al siguiente año José Vasconcelos ocupó la dirigencia de la recién creada *Secretaría de Educación Pública*, lo cual significó una reactivación de la *OSN* pero el cargo de director fue asignado a Julián Carrillo. Durante esos años, Ponce siguió con sus actividades docentes en el *Conservatorio*. En esa etapa de su vida se estrenaron sus composiciones, *Estampas Nocturnas* y la primera versión de *Chapultepec*.

En 1923 asesinan a Villa y el gobierno tuvo varios enfrentamientos con el clero a raíz de la expulsión del delegado apostólico. Esta situación desembocó en la llamada guerra cristera.

Paul Dukas ofrecía un curso de composición en la *École Normale de Musique* de París al cual pudo asistir Ponce, dando inicio así a un nuevo período de estudio que comprende desde 1925 hasta 1932. Los conocimientos adquiridos por el compositor en esta época cambiarían de manera sustancial su desarrollo artístico. Realizar esta actividad fue posible gracias al goce de sueldo que le otorgó la *Secretaría de Educación Pública*.

Otra de las publicaciones que dirigió fue la revista "*La Gaceta Musical*". La finalidad de Ponce con esta publicación era establecer un vínculo que diera a conocer a los músicos mexicanos y a los de otras latitudes de América sobre las actividades musicales que se realizaban en esa época en Europa. Esta revista se publicaba en castellano y en ella colaboraron José Frías, musicógrafo chileno, Carlos Lavín y el maestro José Rolón, quienes realizaban traducciones, crítica de los conciertos y comentarios en general sobre música. Otros músicos e intelectuales que acompañaron a Ponce en esta empresa cultural fueron: Heitor Villa-Lobos, Alejo Carpentier, Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Adolfo Salazar, Carlos Lavín y los mexicanos Gomezanda, antiguo discípulo de Ponce; Rubén M. Campos, José Vasconcelos, José Rolón y Mac Ulpmen. Paul Dukas, Darius Milhaud y los reconocidos críticos Henri Prunières y Marc Pincherle representaron a Francia en esta publicación extraordinaria. Paul Dukas lo recomendó para terminar la partitura de la ópera *Merlín* de Isaac Albéniz quien había fallecido en 1909. Su canción *Estrellita* había comenzado a dar la vuelta al mundo sin reeditarle ninguna regalía, debido a que sus derechos de autor no habían sido registrados.

El guitarrista Andrés Segovia dio a conocer las composiciones de Ponce en Europa. El inicio de su amistad se remonta a 1923 cuando el guitarrista pidió al compositor que le escribiera alguna obra para su instrumento. Ponce dio inicio entonces a la composición de *Diferencias sobre la folía de España* y *Fuga*, una de las más importantes de sus obras para guitarra. Su estancia en Francia era casi imposible pero gracias al apoyo e intervención de Dukas, continuó sus estudios dos años más como oyente, graduándose como compositor en el año de 1932.

Ya renovado su estilo compositivo, dotado de los elementos necesarios para poder expresarse con un lenguaje musical moderno, en 1933 viaja con Andrés Segovia a México. A su regreso recibe el puesto de *Consejero*, la cátedra de *Piano* y la de *Historia de la Música* en el *Conservatorio*. Posteriormente lo nombraron *Director Interino* de dicha institución, puesto que desempeñó por espacio de un año. Ponce inicia la época de las grandes obras sinfónicas mexicanistas, misma en la que se vieron surgir los primeros murales de Orozco y Rivera. Un año después de su *Chapultepec*, *Revueltas* realiza su *Cuauhnáhuac*; José Rolón compone su *Cuauhtémoc*; Cuando concluye *Canto y danza de los antiguos mexicanos*, Chávez se suma con su *Sinfonía India* y su *Fuego Nuevo*.

Para componer *Canto y Danza*, recurrió a la música indígena, consideró que la música de las etnias del norte del país (música yaqui) era la manifestación más cercana a lo que habría sido la música de las culturas prehispánicas; reestrenó *Chapultepec* y fundó la

cátedra de *Folklore Musical* en la *Escuela Universitaria de Música*, Ponce sentó las bases para el estudio sistemático de la música popular de nuestro país, realizó un arduo trabajo como investigador del folklore musical de México, escribió artículos, hizo arreglos, realizó conferencias y asimiló esta música en algunas de sus obras. Al morir su amigo Luis G. Urbina, escribió el *Poema elegiaco*, el cual dedicó a su memoria.

En 1936 salió a la luz el primer número de *Cultura Musical*, última de las revistas dirigidas por Ponce y patrocinada por el *Conservatorio Nacional de Música*, sus colaboradores fueron Rubén M. Campos, Daniel Ayala, José Rolón, y Aaron Copland, entre otros. En 1937, encabezó la fundación de una *Sociedad de Conciertos de Música de Cámara*. A finales de 1938, agobiado por una enfermedad, obtuvo de la *Secretaría de Educación Pública* una licencia con goce de sueldo, durante tres meses al año. En 1939 dejó la cátedra de *Piano* del *Conservatorio* y se hizo cargo de la *Academia de Folklore* de dicha institución, lo que le permitió viajar a Michoacán para estudiar la música de los purépechas.

Ese mismo año, le fue otorgada una medalla en reconocimiento a su labor educativa. En 1940 recibió un diploma de la *Sociedad de Artes y Letras de la Habana* y a ésta distinción le siguió la orden *Maestro Altamirano* que la *Secretaría de Educación Pública* le impuso en reconocimiento a su labor pedagógica. El mismo año, Andrés Segovia regresa a México para ofrecer una serie de recitales que incluyeron el estreno del magnífico *Concierto del sur*, para pequeña orquesta y guitarra de Ponce; juntos realizaron un viaje por Sudamérica. Su poema sinfónico *Ferial*, es una composición que contiene elementos primarios: una canción criolla, una melodía indígena y un coral religioso, elementos que desembocaron en un sincretismo.

En 1942, fue objeto de varios homenajes: como el del *Ateneo Musical Mexicano* por parte de los alumnos del *Conservatorio*. El gobierno de la URSS, a través de su embajador en México, le hizo llegar una edición de *Estrellita* en cuatro idiomas. La *Secretaría de Educación Pública* lo designó *Maestro de Pedagogía* en el *Conservatorio Nacional* y *Miembro Fundador* del *Seminario de Cultura Mexicana*. En 1944 fue la última vez que apareció como director o solista, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Durante ese mismo año siguió recibiendo reconocimientos, homenajes y distinciones: fue elegido *Presidente* de la *Asociación Nacional Técnico Pedagógica de Profesores de Música*; al año siguiente, se inauguró en Aguascalientes una academia musical que llevó su nombre. En 1945 se le designó *Director* de la *Escuela Universitaria de Música* y el *Consejo Consultivo de la Ciudad de México* le entregó la *Medalla al Mérito Cívico*. Un año más tarde, recibió la medalla *Melchor de Covarrubias* que le impuso la *Federación Estudiantil de la Universidad de Puebla*. La culminación de todos estos homenajes y distinciones fue la designación para el *Premio Nacional de Artes y Ciencias*, que recibió en febrero de 1948; era la primera vez que se le otorgaba a un músico.

La salud del compositor estaba muy deteriorada. Andrés Segovia ofreció un concierto en Nueva York en donde interpretó el *Concierto del sur* de Ponce, la acogida del

público fue diferente en ésta ocasión. A pesar de su enfermedad, seguía trabajando en la que sería su última composición, las *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* para guitarra. El 24 de abril de 1948 falleció el maestro en su casa de la calle de la Acordada, al sur de la ciudad de México.

Las ideas del músico coinciden con muchos cuestionamientos culturales que trajo consigo la Revolución. La lucha revolucionaria, el problema con los cristeros y el cardenismo, los experimentará muy de cerca, lo mismo que el exilio. Pese a todo, fue un músico comprometido consigo mismo y con su país. Su obra, por encima de la vida, circunstancias o ideas de su autor, constituye una gran aportación a la cultura de nuestro país y nuestro tiempo. Su producción fue diversa, sólo un concepto puede expresar la constante de sus composiciones: el *eclecticismo* que radica en la reunión sistemática de distintos estilos y elementos musicales para formar una obra. En algunas ocasiones abandona la tonalidad para incurrir en la bitonalidad como sucede en sus *Quatre pièces pour piano* e incursionó en el serialismo dodecafónico Ponce fue, sin duda alguna, el creador de nuestro nacionalismo musical.

El españolismo se asoma en algunos fragmentos de las *Seis canciones arcaicas*; también podemos encontrar tintes del impresionismo francés implícito en algunas de estas canciones. En ellas, Ponce retoma el contacto con lo primario de las melodías simples para adaptarlas a los avances de la modernidad. Éste es un ciclo que se basa en la anécdota expuesta en la lírica seleccionada, la cual preestablece imágenes claras sobre el carácter de cada una de las pequeñas piezas; los textos poéticos de versos arcaicos son de origen popular español; el primero de ellos, *Más quiero morir por veros*, es de Juan del Encina (1469- 1529), considerado como un autor que influyó, a través de su poesía, en la evolución del teatro renacentista Español de los siglos XV y XVI. Los siguientes textos son de autor anónimo también del *Siglo de Oro*, época llamada así por haberse manifestado en ella la plenitud del renacimiento en la literatura española. En *Tres morillas*, Ponce utiliza una escala exótica y claramente notamos en ella el aire español. Este tema popular también fue recogido por Lorca en sus *Canciones populares españolas*. Cada canción, tiene un concepto implícito, por ejemplo: *Sol, sol, gi, gi*, tiene un toque picaresco muy gitano; el tema de la añoranza en la canción *De las sierras* es un tópico muy español. Es muy atractivo el manejo de la metáfora de la inocencia perdida en *Desciende el valle*. Lo que se manifiesta en *Zagaleja del casar* es el deseo de expansión a causa del desarraigo. El asunto que se expone en *Más quiero morir por veros* es de sentido místico; en esta pieza el tratamiento musical se realiza a través del manejo de una escala modal. Éstas composiciones fueron editadas en la editorial *Peer Music Classical*, de New York en 1939 se y reeditaron en Montevideo en 1941.

CONCLUSIÓN

La elaboración de éste trabajo, me ha servido para poner en práctica todos los conocimientos adquiridos en la escuela, en los cursos de especialización, en las clases de teatro y en mi estudio personal, desarrollando también mi capacidad creativa. La experiencia más importante que obtuve al llevar a cabo esta investigación fue que me ha dejado la sensación de cantar cada una de las obras con la mayor conciencia adquirida a través del conocimiento de su contexto, ya que el trabajo de hacer notas al programa requiere de la documentación profunda de los autores, su vida y obras, proceso que da por resultado que el ejecutante tenga la capacidad de realizar una interpretación muy redondeada y profunda, bastante cercana a la concepción del autor.

El beneficio personal que obtuve al experimentar el proceso de realización de este montaje ha sido muy enriquecedor para mí, pues, de pronto me descubrí envuelta en actividades aparentemente ajenas a la música, las cuales, para mi sorpresa, me ubicaron en una posición de gran responsabilidad. Sin darme cuenta cómo, tuve que ocuparme de actividades como dirigir, organizar, producir y, finalmente, ejecutar mi propio espectáculo, todo ello enriquecido por la colaboración de un director de escena y una vestuarista.

Exhorto a los estudiantes y profesionales del canto a crear nuevas formas de abordar y presentar el repertorio vocal; a buscar horizontes que amplíen el panorama musical, con la intención de lograr la posibilidad de acrecentar cada vez más la asistencia del público. Es mi deseo que en un futuro se incremente éste motivado por nuevas e interesantes maneras de hacerle llegar el vasto repertorio con el cual contamos los intérpretes para lograr que cada vez más y con mayor regularidad, se consolide la asistencia de los espectadores a dichos espectáculos o conciertos didácticos.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Bibliografía:

The New Grove Dictionary of Music and Musicians

Edit. Stanley Sadie

Tomo II y IV

Los Grandes Compositores

Edit. Enciclopedia Salvat

Tomo I, *La Música Barroca y Prerromántica*

Tomo VII, *La Ópera y el Postromanticismo*

Anatomía del Actor

Diccionario de Antropología Teatral

Colección Escenología

Edit. Gaceta

Autores: Eugenio Barba y Nincola Savarese

El Canto y sus Secretos

Colección Aula Abierta

Edit. Magisterio

Autor: Ramón Calzadilla Núñez

Vida de Bellini

Edit. Cambridge

Autor: John Rosselli

Manuel M. Ponce

Ensayo sobre su vida

Edit. Ríos y Raíces

Autor: Ricardo Miranda

Introducción al Mundo de la Ópera

La Sonnambula

Edit. Daimon

Autor: Roger Alier

Maurice Ravel

Vida y Obra

Edit. Alianza Música

Autor: Theo Hirsbrunner



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.

Ravel

Edit. Juventud

Autor: Frank Onnen

Richard Strauss

Vida de un antihéroe

Edit. Javier Vergara

Autor: George R. Marek

Mozart

Edit. Antoni Bosch

Autor: Jean-Victor Hocquard

Mozart

Edit. Juventud

Autor: Marcel Brion

Mozart

Discografía y obra completa

Edit. Guías Scherzo Península

Autor: Arturo Reverter

Schubert

Discografía, Lieder

Edit. Guías Scherzo Península

Autor: Arturo Reverter

Franz Schubert

Edit. Alianza Música

Autor: Bernhard Paumgartner

Callas at Juilliard

The Master Classes

Edit. Alfred A. Knopf

Autor: John Ardoin

Algo de la Ópera

Guía práctica del aficionado al Teatro Lírico

Edit. Edesa

Compilación, desarrollo y presentación de S. J. Auais Milke

Tomo I y II

La música por dentro

Edit. UNAM

Autor: Jorge Velazco

Historia General de la Música

Colección Fundamentos

Edit. Alpuerto Istmo

Vol: I, II, III y IV

Historia de la Literatura Universal

Edit. Planeta

Tomo VII *Romanticismo y realismo*

Tomo IV *El renacimiento desde sus preliminares*

Diccionario Enciclopédico e Terminología Musical

Edit. Atecocolli. 5

Autor: José Sobrino

Atlas de Música

Edit. Alianza Atlas

Autor: Ulrich Michels

Volumen I y II

Ópera

Edit. Könemann

Autor: Andrés Batta

Intorno all'idol mio

Aria

MARCO ANTONIO CESTI.

(1623 - 1669)

Largo amoroso. (♩ = 84) *ben portando la voce e molto espr.*

CANTO

In - tor - no al - li - dol

PIANO

p con delicatezza e legato

Ad. *

mi - o spi - ra - te - pur, — spi - ra - te, au - re,

cresc.

Ad. * *Ad.* * *Ad.* *

au - re so - a - vi e gra - - - te, e nel - le guan - cie -

fz *mf* *p* *mf*

Ad. *



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.

cresc. *rfz* *più cresc.*

let - te ba - cia - te - lo per me, cor - te - si, cor -

Ped. *

rfz *p* *poco rit.* *p*

te - si au - ret - - - tel e nel - le guan - cie e -

rfz *p smorz.* *poco rit.* *p*

Ped. *

smorz. *cresc.*

let - te ba - cia - te - lo per me, ba - cia - te - lo per me, cor -

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

rfz *p* *rit.*

te - si, cor - te - si au - ret - - - tel

rfz *p* *col canto pp*

Ped. * Ped. *

mf *cresc.*

Al mio ben, che ri - po - sa su l'a - - li -

* *Ped.* *

dim. *cresc.* *sfz*

del - la qui - e - te, gra - ti, gra - ti

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

poco rit. *p*

so - gni as - si - ste - - - te E il mio racchiu - so ar -

Ped. *

più cresc. *cresc.*

do - re sve - la - te - gli per me, o - - - lar - ve, o

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

mf portando

lar - - ve d'a - mo - re, e il

mf

mf *p* *mf*

mio rac-chiu - so ar-do - re sve - la - te-gli per me, sve -

decresc.

la - te-gli per me, o - lar - ve, o lar - ve d'a -

cresc. *mf*

cresc.

rit.

mo - - - rel

p col canto *p* *dim.* *pp*

b6
Pur dicesti, o bocca bella

Arietta

ANTONIO LOTTI

(1667 - 1740)

Allegretto grazioso (♩ = 69.)

PIANO

p e leggiero

ten. ten.

The first system of the piano introduction consists of two staves. The right hand starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music begins with a series of chords and eighth-note patterns. The left hand starts with a bass clef and plays a steady eighth-note accompaniment. The first system ends with two measures marked 'ten.' (ritardando).

ten. ten. *mf*

The second system continues the piano introduction. It features more complex rhythmic patterns in the right hand, including sixteenth notes and eighth notes. The left hand maintains its accompaniment. The system concludes with a measure marked 'mf' (mezzo-forte).

pp

The third system of the piano introduction shows a change in dynamics to 'pp' (pianissimo). The right hand has a more melodic line with some grace notes. The left hand continues with the accompaniment. The system ends with a measure marked 'pp'.

CANTO

p

Pur di - ce - sti, o boc - ca, boc - ca bel - la, o

sempre p

The first system of the vocal entry. The vocal line (CANTO) is on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps. It begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are 'Pur di - ce - sti, o boc - ca, boc - ca bel - la, o'. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) and is marked 'sempre p' (sempre piano). The piano part provides a rhythmic accompaniment for the vocal line.

boc - ca, boc - ca bel - la, quel so - a - ve e

The second system of the vocal entry. The vocal line continues with the lyrics 'boc - ca, boc - ca bel - la, quel so - a - ve e'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a measure marked 'e' (fine).

dolce

ca - ro sì, sì, che fa

ten. *ten.*

rit.

tut - to il mio pia - cer, il mio pia - cer.

rit.

a tempo *p* *cresc.*

Pur di - ce - sti, o

a tempo *ben cantando* *cresc.*

molto *pp rit. con grazia*

boc - ca, boc - ca bel - la, o boc - ca, boc - ca bel - la,

molto *pp rit. col canto*

f *pp con grazia*

quel so - va - vee ca - ro sì, sì, quel so -

f *pp*
ten. *ten.* *ten.* *f* *ten.*

portando cresc.

a - vee ca - ro sì, che fa tut - to il mio pia -

ten. *ten.* *cresc.*

mf *p smorz.*

cer, il mi - o pia - cer, il mio pia -

mf *dim.* *p*

tr *tr*

cer, quel so - a - vee ca - ro sì, sì,

ten. *ten.* *ten.*

smorz. con grazia
frit.

che — fa tut - to il mio pia - cer, — che — fa tut - to il

cresc. *mf* *smorz.* *rit.* *dim.*

mio — pia - cer, — il mio pia - cer.

p *ben cantando*

mf

Per o -

sempre p

f

nor di sua fa - cel - la con - un - La - cio A - mor t'a - pri, —

f

pp *rit.* *mf*

con — un — ba — cio A — mor — t'a — pri, — dol — ce —

pp *rit.* *p* *mf*

rit. *pp* *rit. col canto*

fon — te — del go — der, ah! — ah!

rit. *pp* *rit. col canto*

rit. *pp* *rit. col canto*

3 rit. 3 *f* *rall.*

ah! — sì, — del go — der.

3 rit. 3 *f* *rall.*

rit. *f* *rall.*

p

Tempo I. Pur di —

p *ben cantando e legato* *sempre p*

ce - sti, o boc - ca, boc - ca bel - la, o boc - ca. boc - ca

bel - la, quel so - a - ve e ca - ro - si,

ten.

dolce

si, che fa - tut - to il mio pia - cer, il

ten.

rit. *a tempo*

-mio pia - - cer.

rit. *a tempo* *ben cantando*

p *cresc. molto* *pp rit. con grazia*

Pur - di - ce - sti, o boc - ca, boc - ca bel - la, o boc - ca, boc - ca

cresc. molto *pp rit. col canto*

f

bel - la, quel so - a - ve e ca - ro sì, sì,

f ten. *ten.* *ten.* *f*

pp con grazia *rit.* *portando* *cresc.*

quel so - a - ve e ca - ro sì, che fa

pp ten. *ten.* *ten.* *rit.* *cresc.*

mf

tut - to il mio pia - cer, il mi - o pia - cer,

p *mf* *dim.* *p*

p smorz.

il mio pia - cer, quel so - a - - ve e

tr

ten. *ten.*

tr

ca - ro sì, sì, che fa tut - to il mio pia -

ten. *cresc.* *p*

smorz. con grazia

rit.

cer, che fa tut - to il mio pia - cer, - il

mf smorz. *dim.* *p*

tr

mio pia - - cer.

ben cantando

74
sonitus homogeneus

Et incarnatus est 80-84 (72)

Rekonstruiert und ergänzt von Helmut Eder

Soprano solo

Flauto solo
Oboe solo
Fagotto solo
Corno I, II
Archi
Bassi ed Organo

Archi

6 Fl. Ob. Fag.

12 Ob. Fl. Fag.

17 Et in - car - na - tus est de

+Fl. +Ob. Ob. Archi

mf *mf*

22 Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

Fl. Ob. Fag.

27
ho - mo fa - ctus est. et ho - mo fa

32

35

38

41
est, et ho - mo fa - ctus est,

45. et ho mo Via

Fl. Ob.

Fag.

48. ctus fac ctus

Fl. Fag.

52. est.

Ob. Fl. Fag. Archi

55. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

+Ob. I -Ob. I Archi

mfp *mfp*

59. San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

Fl.

63

ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa

68

71

74

76

79

ctus est, fa

Ob. Fl.

Archi

83

ctus est, fa

Ob. Fag.

86

8va. ctus

90

Cadenza

est, fa

Ob. Fag.

95

Ob. Fl. Fag.

Musical score system 1, measures 93-100. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part includes a prominent woodwind section with an Oboe (Ob.) part.

Musical score system 2, measures 101-105. The vocal line continues. The piano accompaniment includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.).

Musical score system 3, measures 106-110. The vocal line continues. The piano accompaniment includes parts for Flute (Fl.) and Bassoon (Fag.).

Musical score system 4, measures 111-115. The vocal line continues with the lyrics "fac-tus est." and "ctus est." written above it. The piano accompaniment includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.).

Musical score system 5, measures 116-120. This system shows the piano accompaniment on two staves, with the vocal line staff above it being empty.

Auf dem Wasser zu singen.

Lied von Fr. L. Grafen zu Stolberg.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Op. 72.

1523.

Mässig geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Mit - ten im Schim - mer der = spie - gel - n - den Wel - len glei - tet, wie Schwä - ne, der =
 über den Wip - feln des = west - li - chen Hai - nes win - ket uns freundlich der =
 Ach, es ent - schwin - det = mit thau - i - gem Flü - gel = mir ir = auf den wie - gen - den

wan - ken - de Kahn; ach, auf der Freu - de sanft - schimmernden Wel - len glei - tet die See - le da -
 röth - li - che Schein; un - ter den Zwei - gen des öst - li - chen Hai - nes säu - sel der Cal - mus im
 Wel - len = die Zeit; morgen ent - schwin - de mit schimmerndem Flü - gel wie - der wie ge - stern und

hin wie der Kahn; ach, auf der Freu^{de} de^s sanft-schimmernden Wel^{len} glei^{et} die See^e daⁿ.
 röth^{li}-chen Schein; un⁻ter den Zwei⁻gen des öst⁻li⁻chen Hai⁻nes säu⁻sel⁻ der Cal⁻mus im
 heu⁻te die Zeit; mor⁻gen entschwin⁻de mit schimmerndem Flü⁻gel wie⁻der wie ge⁻stern und

hin wie der Kahn; denn v^ondem Him⁻mel her⁻ ab auf die Wel⁻len
 röth^{li}-chen Schein; Freu⁻de des Him⁻mels und Ru⁻he des Hai⁻nes
 heu⁻te die Zeit, bis ich auf h^o-he⁻rem strah⁻len⁻den Flü⁻gel

tan⁻zet das A⁻bendroth rund um den Kahn, tan⁻zet das
 ath⁻met die Seel['] im er⁻rö⁻thenden Schein, ath⁻met die
 sel⁻ber entschwin⁻de der wech⁻selnden Zeit, sel⁻ber ent⁻

A⁻bendroth rund um den Kahn.
 Seel['] im er⁻rö⁻thenden Schein.
 schwinde der wech⁻selnden Zeit.
 Verzinsen

1. 2. 1. 3.

AND.^{te} CANTABILE

A

AND.^{te} CANTABILE *legato* Ah! non credea mi -

pp

A

- rar - ti si pre - sto estin - to, o fio - re; pas - sa - sti al par d' a -

A

- mo - re, che un giorno so - lo, che un gior - no sol du - rò.... che un giorno

A

(piange sui fiori) ELV. AMI.

so - lo, ah sol du - rò. lo... più non reg - go. Pas -

A

ELV. AMI.

- sastia! par d' amo - re... Più non reg - go a tan - to duo - lo. Che un

ELV. *REC.^{vo}* AMI.

A *mor.* No, più non reggo. E s'egli me tor

REC.^{vo}

A *ROD.* _nasse!... Oh torna El.vi - no. (ad Elvino) A me t'ap - pressi? Oh

Seconda il suo pensier.

(Elvino rimette l'anello ad Amina)

A gio.ial L'a_nello mio mi rechi? (ad Elvino) Ancor son tua; tu sempre

R A lei lo rendi.

(Rodolfo fa avvicinare Teresa ad Amina)

A mio... Ma Teresa, te.ne.ra madre... io son fe.lice appie

(Elvino è prostrato ai piedi di Amina,
e Teresa l'abbraccia)

ROD.

ALL.^o BRILLANTE

A
no! De'suoi di letti in seno ella si desti.

C
Vi - va A - mi - na!

R
Vi - va A - mi - na!

O
Vi - va A - mi - na!

C
Vi - va A - mi - na!

ALL.^o BRILLANTE

con tutta forza

AMINA

(svegliandosi)

REC.^{vo} incalz.

Oh ciel!... Ove son Lo?.. che

vi - va an - co - ra! vi - va an - co - ra! vi - va an - cor!

vi - va an - co - ra! vi - va an - co - ra! vi - va an - cor!

vi - va an - co - ra! vi - va an - co - ra! vi - va an - cor!

deciso subito dopo le parole

REC.^{vo} f

(si copre gli occhi)

ELV. (con gran passione incalzante)

veggo? Ah! per pie - tà, non mi svegliate vo - il No: tu non dormi... Il tuo spo - so, il tuo a -

AMI. (con pianto di contento)

E - mante è a te vi - ci no. Oh gio - ia!... oh gio - ia!... io ti ri - tro - vo, El - vi - no!

TERESA ALLEGRO

ELVINO Van - - ne al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

Vie - - ni al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

ROD. e ALES. coi Bassi Van - - ne al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

ALLEGRO Van - - ne al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

T ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

E ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vieni al tem - pio e a piè del -

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

cres.

T
- l'a - - ra in - co - min - ci il tuo gio - ir, ah

E
- l'a - - ra in - co - min - ci il tuo gio - ir, ah *Opp.*

- l'a - - ra in - co - min - ci il tuo gio - ir, ah

- l'a - - ra in - co - min - ci il tuo gio - ir, ah

- l'a - - ra in - co - min - ci il tuo gio - ir, ah

- l'a - - ra in - co - min - ci il tuo gio - ir, ah

ff

T
van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

E
vie - ni al tem - pio, ah vie - ni, vie - ni.

van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

ALL.^o MOD.^{to}

p

AMINA

Ah! non giun - ge u - man pen - sie - ro..... al con - ten - to ond'io son

P leggerissimo

A

pie - na: a' miei sen - si io credo ap - pe - na;..... tu n'af - fi - da, o..... mio te -

A

- sor. Ah mi abbraccia, e sempre in - sie - me, sempre uni - ti in u - na

A

spe - me, del - la ter - ra in cui vi - via - mo..... ei for - mia - mo un..... ciel d'a -

A

-mor, del - la ter - ra in cui vi via - mo el for - nita - no un ciel d'a -

A

-mor, d'a - mor, d'a - mor d'a -

col canto

PIÙ VIVO

A

-mor.

TERESA col II! Sop.

Vie ni, vie ni, vie ni al tem - pio e a

ELVINO col I! Ten.

Vie ni, vie ni, vie ni al tem - pio e a

RODOLFO e ALESSIO col Bassi

Vie ni, vie ni, vie ni al tem - pio e a

PIÙ VIVO

piè del - l'a - ra... ah vie - ni, ah vie - ni al

piè del - l'a - ra... ah vie - ni, ah vie - ni al

piè del - l'ara ah vie - ni ah vie - ni, ah vie - ni al

A

Ah mio ben!

tem - pio e a piè del - l'a - ra in - no - cente e a noi più ca - ra, bel -

tem - pio e a piè del - l'a - ra in - no - cente e a noi più ca - ra, bel -

tem - pio e a piè del - l'a - ra in - no - cente e a noi più ca - ra, bel -

A

Ah!! Ah 1

più del tuo sof - frir; vie - ni.

più del tuo sof - frir, vie - ni.

più del tuo sof - frir, vie - ni.

1° TEMPO

P leggerissimo

A

giun - ge uman pensie - ro..... al con - ten - to (ond'io son pie - na: a' mie

A

sen - si io credo appe - na;..... tu m'affi - da, o..... mio te - sor. Ah mi ab.

A

- brac - cia, e sempre in sie - me, sempre u - ni - ti in u - na spe - me, del la

A

ter - ra in cui vi - via - mo,.... ei for - mia mo un..... ciel d'a - mor, del - la

A

ter - ra in cui vi - via - mo ei for - mia - mo un ciel d'a -

A

- mor, d'a - mor, d'a - mor.....

col canto

PIÙ VIVO

A
ELV. -mor. Oh gio - ial oh gio - ial

Mio - be - ne, ah vie - ni!

TER. coi Sop.

Ah! inno - centea noi più ca - ra, bella più del tuo sof - frir, ah bella più del tuo sof

R
O
C
ROD. e ALES. coi Bassi

Ah! inno - centea noi più ca - ra, bella più del tuo sof - frir, ah bella più del tuo sof

PIÙ VIVO

p *crs.*

A
E

oh qual gio - ial..... ah! ci for -

Ca - ra a me, ca - ra a me, ca - ra a me, a me più ca - ra, ah vie -

- frir. Ca - ra a noi, ca - ra a noi, ca - ra a noi, a noi più ca - ra, ah vie -

- frir. Ca - ra a noi, ca - ra a noi, ca - ra a noi, a noi più ca - ra, ah vie -

- frir. Ca - ra a noi, ca - ra a noi, ca - ra a noi, a noi più ca - ra, ah vie -

ff

A
- mia - moun ciel, ah ci for - mia - moun ciel d'a - mor, oh gio -

E
- ni, ah vie - ni, ah vie - ni al - l'a - ra, ah vie - - ni, vie

- ni, ah vie - ni, ah vie - ni al - l'a - ra, ah vie - - ni, vie

- ni, ah vie - ni, ah vie - ni al - l'a - ra, ah vie - - ni, vie

- ni, ah vie - ni, ah vie - ni al - l'a - ra, ah vie - - ni, ah vie - ni al

A
- ia! oh gio - ia! un ciel..... d'a - mo - re.

E
- - ni, vie - - ni.

- - ni, vie - - ni.

- - ni, vie - - ni.

tempio, appiè del l'a - ra là inco - minci il tuo gio - ir.

Recitativ und Arie

Moderato, stets streng im Zeitmaß

Moderato, senza alcuna licenza

Zerbinetta (mit einer tiefen Verneigung vor Ariadne.)

grös mächtig-prinzessin verfehlt nicht das Ziel das sie erlaucht und er-

Zerbin. *M. d. = 84*

Groß-mäch-ti-ge Prin-zes-sin, wer ver-stünde nicht, daß so er-lauchter und er-ha-
 poderosa princesa es sabido que el dolor

bener perzö nen traurigkeit mit einem anderen maas gemessen werden muß als der

Zerbin. - bener Per-so - nen Traurigkeit mit einem anderen Maas ge - messen werden muß, als der
 de los ilustres se mide con otro rasero que

gemeinen Sterblichen

ja doch zint' wir nicht frauen unter
 (einen Schritt näher tretend, doch Ariadne achtet in keiner
 se acerca un paso, pero Ariadna no le hace il menor caso)

Zerbin. ge - mei - nen Sterb - li - chen. Je-doch, sind wir nicht Frau-en un-ter
 el usado para los mortales sin embargo no somos ambas mujeres?

Uns (Weise auf sie) zint' es nicht in jeder Brust ein unbegreiflich ein unbegreiflich

Zerbin. uns, und schlägt denn nicht in je-der Brust ein un - be-greiflich, ein un - begreiflich
 y no late en cada pecho un corazón velado

Von Unsrer Schwachheit spre- chen

(Ariadne, ihrer nicht zu achten, verhüllt ihr Gesicht)

"se tapa la cara para no verla"

herz (abermals näher, mit einem Knix)
aproximándose más, hace una reverencia

Zerbin. Herz? Von unsrer Schwachheit spre- chen,
hablar de nuestra debilidad

zi Unszelbar atingasten

102 Ist es nicht Smerztlich

Zerbin. sie uns sel - ber ein - ge - stehn, ist es nicht schmerz - lich
confesarla entre nosotros no es un amargo placer?

zys Unt' tsuktuns Ist' d'arzin danax
(lebhaft)

Zerbin. süß? Und zuckt uns nicht der Sinn danach?
no es acaso lo que buscan nuestras mentes?

Unt' tsuktuns Ist'

zi vollen mich nicht hören

Sie wol - len mich nicht - hö - ren -
pers usted no quiere escucharme

Zerbin.

(st)

Son Unt' Holts Unt' regungslos
etwas gemessen
un poco misurato

als wären zi di Statua

Zerbin.

schön und stolz und re - gungs - los, als wä - ren Sie die Sta - tu - e
hermosa altiva e inmóvil como si fuera la estatua

auf irer aIknän grüft'

zi vollankäina

Zerbin.

auf Ih-rer eig - nen Gruft.
desu propia tumba

Sie wol-len kei-ne an
no quiere otra

dara fertraüte

als dizan felstunt' disa velan

haben

Zerbin.

- dere Ver - trau - te als diesen Fels - und diese Wel - len haben?
confidentea que estos pensamientos 'estas olas?

printzessin
lebhafter
piu mosso

höranzi mi dännictzi alla in
(Aria die tritt an den Eingang ihrer Höhle zurück)
"regresa a la entrada de la cueva"

vir alla

ax

vas

Zerbin.

Prinzessin, hören Sie mich an - nicht Sie al - lein, wir al - le ach, wir al - le - was
princesa escucheme no solo usted todas nosotras hey todas nosotras hermas

M. d. = 100

108
 herts erstart ver ist die frau | di es nicht durchge litten hette
 Herz erstart... wer ist die - Frau, | die es nicht durch - - ge - lit - - ten hätte?
 que mujer no lo ha padecido poco ritard.

105
 Ziemlich rasch Infertiva lity als gesetzt
 Allegro assai
 Verlassen! in Ver-zweiflung! aus - gesetzt!
 abandonados desesperados desolados

ax
 zolcar visten Inzahlzinfünftige alle mitten unter
 Ach, -
 hay estas islas desiertas son innumerables incluso acompañadas

106
 menschen Ich selber Ich habe irer mehrere bewohnt
 Menschen, | ich, ich selber ich habe ihrer meh - - - - - re-re bewohnt -
 yo misma he sufrido muchas veces a los honores

Ariadne entra a la cueva, Zerbinetta dirige sus consue
amá Ariadna

accelerando

(Ariadne tritt hier vollends in die Höhle zurück, Zerbinetta rich

Und habe nicht gelernt die Männer zu verfluchen. Treulos sie sind! un-
aín no aprendió a malpar de ellos a + em p 2

Zerbin. *ritard.*

und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen. Treulos sie sind! un-
aín no aprendió a malpar de ellos a + em p 2

tet ihre weiteren Tröstungen an die unsichtbar gewordene) festes Zeitmaß *al rigore di tempo* M. 84
aIna kUrtsa náxt aIn hastIga

Zerbin. *al rigore di tempo* M. 84

- - geheuer, ohne Gren - - zen! Ei-ne kur - - ze Nacht, ein ha - stiger
trwo sin medida una noche un día agitado

tak aIn veán der lUft / aIn flisanda blick ferverdalt ir
Tag, ein We - hen der Luft, ein flie - Bender Blick ver-wandelt ihr
un soplo del viento una mirada rápida transformó sus corazones

Zerbin. *espr.*

Tag, ein We - hen der Luft, ein flie - Bender Blick ver-wandelt ihr
un soplo del viento una mirada rápida transformó sus corazones

herts aber zInt virden gefalt 108 grauzaman entsKandien di
Herz! A-ber sind wir den - seit gegen die - grausamen, ent-zücken-den, die
a pero somos nosotros inmunes a sus horribles y encantadores estramias

Zerbin. *pp espr. p*

Herz! A-ber sind wir den - seit gegen die - grausamen, ent-zücken-den, die
a pero somos nosotros inmunes a sus horribles y encantadores estramias

Un begrifflichervant' Uingeni?

Zerbin. *(frei)* +IV

un - begrifflichenVer - wand - lung? *incomprensibles* *cap.* *cambios?*

cresc. *mf* *p* *pp.*

noch glaub ich dem einen ganz mich gehörent' noch mein ich mir

Allegretto mosso M. d.:40

bin. *apenas creo* *(singend)* *que uno es enteramente mio* *apenas me creo tan*

Noch glaub ich dem ei - nen ganz mich ge - hö - rend, noch mein ich mir

p cantando

selber zo zifertsu zain/da mist' zic Im hertsan

bin. *segura* *cuando el corazón* *siente cambios*

sel - ber so si - cher zu sein, da mischt sich im Her - - zen

p *pp* *3*

laiza batörent' Son aine niga

Zerbin. *sigaras* *desent sirevidas* *una* *libertad*

lei - - se - be - tö - - rend schon einer nie ge -

3

112 halte mich treu unt' bin schon Slecht'

bin. *ser fiel a ser*
 hal - te mich treu und bin schon schlecht,
ser fiel a ser mala

mit falsan ga

mit *todo se pondera* fal - - schen Ge - -
con falsos

vichten vIrt' alles gavogen unt'

pesar
 wich - ten wird al - - - les ge - - - wo - gen und
entre.

halb mich vIscap' unt' halb Im taI mal be

bin. *la realidad y la ilusion*
 halb mich wis - send und halb im Tau - - mel be -
acebo

trüg Ich in entlich

be-trüg Ich in

Zerbin. *f* *ff* *f*

trüg ich ihn end - lich, be - trüg ich ihn que lo

frangiendo

entlich und lieb in noch recht

Zerbin. *amo* *allargando* *a tempo*

end - lich und lieb in noch recht.

noch 115 mein Ich mir selbar zo zig er tu za in da misst zic im

Zerbin. *dim.* *p* *p* *pp*

Noch mein' ich mir sel - ber so si - cher zu sein, da mischt sich im

apenas me crea tan segura. *cuando el*

hertzen laico batörant

äiner nolan ver

Zerbin. *pp*

Her - zen lei - se be - und schon ei - ner neu - en ver -

corazón siente cambios sigilosos *deseos atrevidos* *una libertad*

Stölanen liba

(plötzlich abbrechend)

srbin.

stoh - le - nen Lie - - - - - be
amés probada

Zerbin.

So war - - - - es mit Pa -
así fue con Pasquariello

Allegro scherzando *es mit pas*

cresc. *p*

srbin.

liatstso Unt' metsetin danvaraskalvikkjo dannbura
 gli - - - zzo und Mezze - tin! Dann war es Ca - vi - - chio; dann Bu - ra -
y con Mezzetto después vino Calvichio luego Zaratino

Zerbin.

117 tin dannpaskuariello Ach und zu - wei - - - - - len will es mir
luego Pasquariello y en ocasiones

pp *pp*

Sainon väran es tsvat 118 *dox nimalg launian*

Zerbin. *Creo* schei - - nen, wa-ren es zwei! — Doch nie - mals Lau -
que hubo dos nunca por gusto

unan Immarain *myssan*

Zerbin. - nen im-mer ein Müs -
siempre un deber

Immarain noyas beklommenas Stauern

Zerbin. - sen, immer ein neu-es be-klo-m-menes Stau -
siempre la misma torgoia

unan dasa In 19 herts 20

Zerbin. - nen: daß ein Herz so -
de un corazón

gar zic selber

nicht fer stet

erbin. gar sich sel - tan - ber nicht ver - steht,

ajeno asi mismo

pp p

erbin. gar sich sel - tan ajeno

gar zic selber

pp

erbin. - ber nicht ver - steht.

a si mismo

nicht fer stet

Cadenz

mf

erbin.

mf

12. Variation

als Rondo. Allegro. M. d = 54

Zerbin.

Als ein Gott kam Je - der ge-gan - gen und sein Schritt schon
 como uno llegara como un dios y su paso me

Zerbin.

maxta miq Stimm KySta er mir Stimm Unt' vanan
 mach - te mich stumm, küß - te er mir Stirn und Wan - gen,
 quitaba el habla si besaba mi frente y mis mejillas

Zerbin.

var Ic fon dem gott gefangen Unt' gavandelt um
 war ich von dem Gott ge - fan - gen und ge - wan - delt um und
 me sentia atrapada por ese dios completamente me transformaba

Zerbin.

um

um.

121

als ein gott kam jeder gegangen jeder

tenor bin. *Als ein Gott kam Je - der ge - gan - gen, Je - der*
cada uno llegaba como un dios cada uno

vandelta

bin. *wan* *completamente se transformaba* *del-te mich um,* *küß-te er mir*
si besaban mi

mIs122 um Kÿsta er mir

tenor bin. *Mund und Wan - gen, hin - ge - ge*
frente y mis mejillas silencio

p *cresc.*

bin. *-var Ic stum* *als ein*
ben war ich stumm. Als ein
era la entrega como un

f *p* *cresc.* *mf*

123 *gftt* sehr lebhaft

Zerbin. *gftt*

Gott kam Je - der ge
des cada mo Vegata

f *c.p.* *dim.*

ganen Tranquillo

Zerbin. *ganen*

gan - gen, Je - - der wan - del - te mich um,
cada mo completamente se transformaba

pespress.

KYsta 124 noch ruhiger

Zerbin. *KYsta*

küß si voran te er mir Stirn und Wan - -
mi frente y mis

pp *espress.*

stets genau der Sängerin folgen

han/vär Ich von dem **gftt* gott
mejillas gen, war ich von dem Gott
mi fue con los dies

Zerbin. *han/vär* **gftt*

gen, war ich von dem Gott
mejillas mi fue con los dies

p *espr.*

Zerbin.

Musical score for Zerbin, measures 121-127. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "ben ah!" are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). Dynamics include *dim.*, *pp*, and *cresc.*. There are triplets and slurs in both parts.

Zerbin.

Musical score for Zerbin, measures 128-134. This system shows the piano accompaniment for measures 128-134. It features a treble and bass clef. Dynamics include *pp*, *p*, and *f*. There are slurs and a *tr* (trill) marking in the treble staff.

Zerbin.

Musical score for Zerbin, measures 135-141. This system shows the piano accompaniment for measures 135-141. It features a treble and bass clef. Dynamics include *pp*, *p*, and *f*. There are slurs and a *tr* (trill) marking in the treble staff. The number 128 is written above the treble staff.

Zerbin.

Musical score for Zerbin, measures 142-148. This system shows the piano accompaniment for measures 142-148. It features a treble and bass clef. Dynamics include *p*. There are slurs and a *tr* (trill) marking in the treble staff.

poco ritenuto *a tempo* *ritard.*

acceler. *trm trm trm* **129**

trm *p* *rit.* *tempo primo*

130 *dim.* *p*

Kam dër neu - e Gott ge - gan - gen,
 y un nuevo dios llegaba.

hingeben

Viv
poco calando

Zerbin.
hin - ge - ge - ben *slenciosa* war *era*

Zerbin.
— ich *la entrega* stumm, stumm... Harlekin (springt aus der Kulisse)
Hübsch ge - predigt a - ber tau - ben

Ta Um
a tempo, sehr lebhaft
144 Recitativ, streng im Rhythmus

Zerbin. (sich rasch zu ihm wendend)
Ja, es scheint, die Dame und ich sprechen ver - schie - de - ne Spra - chen.

Harlk.
Oh - ren!

Zerbin. 145
Es ist die Frage, ob sie nicht schließlich lernt, sich in der mei - ni - gen aus - zu -

Harlk. (trocken)
Es scheint so.

order to let pass, first, a languid hand, then a golden head of hair and finally, an adorable Princess of a fairy story, who seems hardly awake and who stretches her arms weighted with jewels.
 pour laisser passer d'abord une main langoureuse, puis une chevelure d'or, puis toute une Princesse adorable de conte de Fees, qui semble a peine éveillé, et étire ses bras chargés de bijoux.

pp

THE CHILD, amazed.
 L' ENFANT, émerveillé. *p*

Ah! c'est
 Ah! 'tis

THE PRINCESS
 LA PRINCESSE *pp*

Ah!

El - - - le, c'est El - - - le!
 she 'tis she!

Lento $\text{♩} = 40$

pp

Oui, c'est El - le, ta Prin - ces - se en - chan - té . . e,
 Yes 'tis she, your en - chant - ed Prin - cess,

Lento

pp

ta préeses à jâtea

sela ka ty ap'als dā tō sōza ' lanyj pase

la P.
 C'est le que tu ap-pe-lais dans ton son-ge, La nuit pas-sée.
 she — for whom you cried out in your dream-ing on-ly last night.

sela dō listwarā komāse jēr ta tē eveije si lotā

la P.
 Celle dont l'histoi-re, commencée hi-er, Te tint é-veil-lé si long-temps.
 She whose story first read by you yes-terday, kept sleep from your eyes a long time.

ty ta sateza tuamema / ele blōda / avek dezjō kulār dy tā.

la P.
 Tu te chantais à toi-mē-me: "Elle est blon-de, A-vec des yeux couleur du temps."
 You have been singing to your-self: "She is blonde with eyes the col-or of the skies."
 un sol arca sin a bōrca, si npre hūia adlante

ty ma serje - dā la kaer dala rozā / e dā la parfōe dy lis

la P.
 Tu me cherchais dans le cœur de la rose - se Et dans le par-fum du lys
 You have sought me in the heart of the rose and the per-fume of the

... la ... a ... - ... s ... la ... a ...

blā ty mā sɛʁsɛ tu patit amurə

la P. blanc. Tu me cher. chais, tout pe-tit a-mou-reux,
 lil-y. You have sought me, lit-tle lov-er of mine,

e zete dāpyzjer ta primera Rall. bjē emez 2 3 4

la P. Et j'é-tais, de-puis hi-er, ta premiè-re bien ai-mé-el
 and I've been, since yester-day, your first and best be-lov-ed!

L'ENFANT THE CHILD pp Ah! c'est El-
 Ah! T'is she

Rall.

mɛ ty as dɛsɛrə la livra Ka vatil arive da

la P. a Tempo p Mais tu as dé-chi-ré le-li-vre, Que va-t-il ar-ri-ver de
 But since you have destroyed the book, what is go-ing to happen to

En. le, c'est El-le!
 'tis she!

a Tempo p Rit.

l'et' que si v'le d'admirer, n'vare

mwa

Moderato

Ki se

si la ma-

la P. *mf*

moi? *me?* Qui sait si le ma-
Who knows if the ma-

Moderato ♩ = 80

iē afaer

na va pa ma rădro somej da la

la P.

lin en chan - teur Ne va pas me ren - dre au som - meil de la
li - cieux en - chant - er will not put me to sleep for -

mor

u

biā

ma

disudrã nyea

Accel. poco a poco al animato

la P.

mort, Ou bien me dis - sou - dre en nu -
- ev - er, or else change me in - to a

di-

na

ty

la P. *p*

- e - e? Dis, n'as - tu
cloud? Tell me, can

pas regrette ¹²⁸ dijore a zame la

la P. *poco cresc.*

pas re - regret d'i - gno - rer à ja - mais Le
 you for - ev - er ig -nore my sad fate, the

sort de ta première bien nemea

la P.

sort de ta pre - miè - re bien - ai -
 fate of your first and best be -

la P.

- mé - e?
 - lov - ed?
 L'ENFANT, tremblant.
 THE CHILD, trembling. Oh! ne t'en vas pas! Res - te!
 Oh! Please do not go! Stay! - te!

l'En.

Dis - moi... Et l'ar - bre où chan - tait l'Oi - seau
 Tell me... the tree in which the blue - bird

vwa sê brâse

vwa sê frwi

THE PRINCESS, pointing to the scattered leaves.
LA PRINCESSE, désignant les feuilletts epars.

mf

Vois ses bran - ches, vois ses fruits,
See its branch - es, see its fruits,

I. En. bleu? sang?

cresc. poco a poco

elas

hé - las...
a - lus...

anxiously mf
anxieux

Et ton col - lier, ton col - lier ma -
Your mug - ic neck - lace, where is it

I. En.

Animato
de même *f*

vwa sezano rōpy

Vois ses an - neaux rom - pus, hé - las...
See all these bro - ken rings, a - las...

I. En. - gi - que? now? *Animato* Ton Che - va - Your cav - a -

ff

Meno mosso $\text{♩} = 63$

I. En. *- lier? - lier?* *Le Prince* *The Prince*

I. En. *au Ci - - - mier* *with a crest* *the cou - leur d'au -* *col or of*

Più animato

I. En. *- ro - - - re?* *down? - re?* *Ah! qu'il vien - - ne, a -* *Ah! I know he will*

Più animato $\text{♩} = 96$

I. En. *- vec son é - pée...* *come with his sword!* *Si j'a - vais u - ne é - pée!* *If I had but a sword.* *Une é -* *but a*

l'En. - pée! Ah! dans mes bras, dans mes bras! Viens,
 sword! Ah! in my arms, in my arms! Come

En. Viens! je saurai te dé-fen-dre!
 Come! I will bold.ly de-fend you!

THE PRINCESS, twisting her arms. *elas* *patitami trop feble*
 LA PRINCESSE, se tordant les bras. *p* *a Tempo (Lento)*

Hé-las! pe.tit a.mi trop fai-ble,
 A-las! my lit.tle, fee-ble friend,
a Tempo (Lento)

ff *Pavia lunga* *p*

la P. Ka peety pur mwassaïg ladyre dœ reva mō sō, etc si lō

Que peux-tu pour moi? Sait-on la du-rée d'un rê-ve? Mon son-ge é.tait si long, si long,
 what can you do for me? Ah, what is the length of a dream? My dream was so long, so long,

Ka poe t'êtr, à la fêdy sôzâ sô t'êtr

tuâ la Rall.

Que peut-être, à la fin du son - ge, C'eût é - té toi le Prince au Ci -
that per - haps at the end of the dream, I might have found you, the Prince with the
Rall.

mis dorora

- mier d'au - ro - re!
crest of crim - son!

The floor moves and opens under her.
Le sol bouge et s'ouvre au-dessous d'elle.

Molto animato

elle appelle (she calls) ff

Accelerando

Molto animato

A
Oh,

le d'ê

la someije la ny ve lâ ma re -

l'ai - rde! A, l'ai - rde!
help me! Oh, help me!

Le Sommeil et la Nuit veu - lent me re -
Sleep and Night wish to take me a - way

ff

prādra a iedā

But an invisible force envelops the Princess who disappears under the earth. Mais une force invisible aspire la Princesse qui disparaît sous la terre.

Rall.

la P.

- pren - dre! A l'ai - de!
- from you! Oh help me!

THE CHILD, vainly holding her back by her golden hair, by her veils, by her long white hands.
L'ENFANT, la retenant en vain par sa chevelure d'or, par ses voiles, par ses longues mains blanches.

Mon é - pée! Mon é - pée! Mon é - pée!
My sword! My sword! My sword!

Tempo 1'

Andante ♩ = 63

THE CHILD, alone and desolate
L'ENFANT, seul et désolé.
à mi-voix (in a whisper)

Toi, le cœur de la ro - se, Toi, le par - fum du lys blanc,
You, the heart of the rose, you, the perfume of the li - ly.

3w210

l'En.

Toi, tes mains et ta cou - ron - ne, Tes yeux bleus et tes jo - yaux...
You, your hands and your crown, your blue eyes and your bright jewels.

DEUX MÉLODIES HÉBRAÏQUES

I. Kaddisch

MAURICE RAVEL

CHANT

Lent *p*

Yithgad . dal wey . ith kad .
 Que ta gloi re, ô Roi des

PIANO

Lent *p*

- dash sche méh rab ba be .
 rois, soit e xal tée, ô

-'ol mâ di ve rà 'khi . re' ou : : thé
 toi qui dois re nou . ve ler le Mon de

vey . am . li'kh mal' . khou . . . té be .
 et res . su . ci . ter les tré . pas . sés Ton

hay yé'khôn, ou . ve . yo . me'khôn ou . ve'hay .
 rè gne, A . do . na . . ï, soit pro . cla .

ye de'khol beth yis . ra . ël ba . 'a .
 me par nous, fils d'Is . ra . ël, au . jour .

ga - là ou - viz - man - qa riw we - im -
 - d'hui, de - main, à ja - mais. Di - sons

rou. A - men. yith ba.
 tous: A - men. Qu'il soit ai -

ra'kh. Wey - isch - ta - ba'h wey -
 - mé, qu'il soit che - ri, qu'il

ith pa . èr weyithro . mam wey.ith . nas . sé wey.ith . had
soit lou . é glo . ri . fi . é ton nom ra . di . eux . Qu'il soit bé

The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The third measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The fourth measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a decuplet (10 notes) in the right hand and a bass line in the left hand. The decuplet is divided into three groups of three notes and one group of one note.

dar wey.ith . 'al . lé wey . ith hal
ni, sanc . ti . fi . é ; qu'il soit a . do

The second system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. It contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The third measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The fourth measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of two flats. It features three decuplets (10 notes) in the right hand and a bass line in the left hand. Each decuplet is divided into three groups of three notes and one group of one note.

lal sche . méh de . qoud . schâ be . ri'kh .
ré, ton nom qui pla ne sur les

The third system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. It contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The third measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The fourth measure has a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of two flats. It features a nonuplet (9 notes) in the right hand, a decuplet (10 notes) in the right hand, and a sextuplet (6 notes) in the right hand, all with corresponding bass lines in the left hand.

hou, le 'è là min kol bir.'kha.tha we.schi.ra -
 cieux, sur nos lou - an - ges, sur nos hym.nes, sur tou - tes nos bé - né - dic - ti -

tha touschbe ha tha we.ne.'ha.ma.thâ da.a -
 ons Que le ciel clément nous ac - cor - de la vie

mi rân ah! be 'ol ma
 cal me, la paix, le bon heur.

ah! ah! ah! ah!
ah! ah! ah! ah!

p cresc.

8.....!

ah! we im rou
ah! Di sontous:

ff dim.

8.....!

A - - - men.
A - - - men.

pp

8.....!

II. L'Enigme Eternelle

MAURICE RAVEL

Tranquillo ♩ = 92

CHANT

pp

Frägt die
Mon de

PIANO

Tranquillo ♩ = 92

pp

Velt die al - te Ca - sche Tra la tra la la la
tu nous in - ter - ro - ges: Tra la tra la la la

la Tra la tra la la la la
la Tra la tra la la ta: la

Ent - fernt men Tra la la la la la
 L'on ré - pond: Tra la la la la la

la la la Tra la la la Un as
 la la la Tra la la la Si l'on

men will ken - nen sa - gen Tra la la la tra la la la
 ne peut te - ré - pon - dre: Tra la la la tra la la la

pp

Frägt die Velt die al . te Ca . sche Tra la
Mon - de tu nous in - ter - ro - ges: Tra la

pp

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The lyrics are written below the notes. The bottom two staves are for piano accompaniment in bass clef, also in F# major and common time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

la la la la la Tra la la la la la
la la la la la Tra la la la la la

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'la la la la la Tra la la la la la' on two lines. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

perdendo

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The vocal line is absent, leaving two empty staves. The piano accompaniment continues, ending with a *perdendo* (ritardando) marking. The piano part concludes with a final chord in the right hand and a fermata over the final notes in the left hand.

Seis Poemas Arcaicos.

ESQUEL

Canto y Piano.

Poesia de

Juan del Encina.

Más quiero morir por veros.

Música de

Mamuel M. Ponce.

Andante 1=56

Voz

Más quie-ro, mo-rir por ve-ros. Que vi-vir sin co-nos-

Piano

ce-ros. Más quiero mo-rir por ve-ros, Que vi-vir sin co-nos-

ce-ros. Es tan fir-me mis pe-ran-xa Que ja-más ha-ce mu-

dan-xa. Te-nien-do tal con-fi-an-xa De ga-nar-me por que-re-ros



M 784.8
P 792
Nº 18

ESQUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

Um po' piu mosso ♩ = 88

Mu-cho ga-na-d'ques per-di-do Por me-res-er tam cre-

pp
Ped. * Ped. * Ped. simile

ci-do Yes vi-to-ria per ven-ci-do

mf
cresc.

Sin ja-mas po-der ven-ce-ros

rit.

Tempo I.

Um-que-sien-ta gran tor-men-to gran tris-tu-ra e pensa-mien-to

p

f *rall.*

Yo se-ré de-lló con-ten-to Por ser di-cho-so de ve-ros.

(col canto) *rall.*

II

(Autor anónimo) "Zagalaja del Casar..." Manuel M. Ponce

Con moto $\text{♩} = 104$

Voz

Piano

Poco meno $\text{♩} = 84$

p

Za-ga

le-ja del Ca-sar Ves a-qui-la vi-a ad-ver-sa

p Mes - chi - ne - lla che son per - sa, Che a *f poco rall.* Na - po - li vo - glian

a tempo
dar

p

Piu largamente
p Co - mo vas per - di - da an - si - na

rall. . .

Que tu ri - a no es a - ques - - ta? *Con*



The first system of music features a vocal line in treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are "Que tu ri - a no es a - ques - - ta?". A triplet of eighth notes is marked above the first three notes of the vocal line. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and consists of arpeggiated chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

ac - qua e la tem - pes - ta mi son



The second system continues the vocal line with the lyrics "ac - qua e la tem - pes - ta mi son". The piano accompaniment maintains the same arpeggiated pattern in the right hand and eighth-note bass line in the left hand.

per - sa sta ma - ti - na



The third system concludes the vocal line with the lyrics "per - sa sta ma - ti - na". The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic structure.

Tempo I.



The fourth system is primarily piano accompaniment. It begins with a treble clef staff containing a series of rests, followed by a grand staff with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Più lento, un poco a piacere
 Na-po-li vo-glio an-dar

III
 "De las Sierras."

Mannel M. Ponce

Allegretto molto espressivo ♩ = 96

De las sierras donde
 ven-go... Vi-tal ha-to y tal placer...

me quie-ro vol-ver. ¡Oh que sie-ras!

¡Oh que pra-dos! ¡Oh que huen-tes, que lu-gar! Di-

cresc.

cho-sos son los cui-da-dos que se sa-ben em-ple-ar

Quien no se sa-be mu-dar

ESCUELA NACIONAL DE

Sol, sol, gi, gi, a A. B. C.

E-na me-ra-di-co ven-go de la, sol, fa, mi,

re I. ba a ver a mi

Sento *mf* *un po' a piacere*

col canto

ma due a quien mi cho

sempre col canto

Tempo I.

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a long note followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over the first measure of the piano accompaniment. The system concludes with a measure containing a fermata and a dynamic marking of *f*.

The second system of the musical score includes the lyrics "I. ba-me can-tan-do lo que os di-re". The vocal line is written in a simple, rhythmic style. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. The system ends with a fermata in the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

The third system of the musical score includes the lyrics "Sol, sol, gi, gi, a" and the instruction "A. B. C.". The vocal line features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. The system concludes with a fermata in the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

The fourth system of the musical score includes the lyrics "E-na-mo-ra-di-co ven-go de la, sol, fa, mi," and the instruction "molto rit.". The vocal line shows a change in tempo and dynamics, marked with *p* and *molto rit.*. The piano accompaniment also reflects these changes, with a *pp* marking and a *molto rit.* instruction. The system ends with a fermata in the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

Handwritten musical score for piano introduction. It consists of three staves: treble, middle, and bass. The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic and a 're' marking. The middle staff features a triplet of eighth notes and includes markings for *eresc.* (crescendo) and *affrett.* (accelerando). The bass staff provides harmonic support with chords and a triplet. The piece concludes with a final chord marked *ff*.

V.

Desciende el Valle... Manuel J. Jorcs

Allegretto molto espressivo $\text{♩} = 92$

Handwritten musical score for piano accompaniment. It features two staves: treble and bass. The treble staff is marked *Piano* and *pp legato*. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8.

Handwritten musical score for the vocal entry and piano accompaniment. It features three staves: vocal line, treble piano, and bass piano. The vocal line includes the lyrics: "Des-cien-deel va-llé, ni-ná Non e-ra de". The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.

Handwritten musical score for the continuation of the piano accompaniment. It features two staves: treble and bass. The accompaniment continues with eighth-note patterns and includes dynamic markings such as *sf* (sforzando).

mf

Mi. . . ña de ru. . bios ca. be . . . llos,

p

des. cien. de a los cor. de . . . ros que an . .

p

dan por los cen. te . . . nos Non. e. ra. de

pp

di. . a

p Più lento. 155

DE TONAL
MUSICA

Musical score for the first piece, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p* and *pp*.

VI

Tres Morrillas... Manuel M. Ponce

Allegretto mosso! = 76

Musical score for "Tres Morrillas" by Manuel M. Ponce, including vocal and piano parts with lyrics. The tempo is marked "Allegretto mosso! = 76".

Vox $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{4}$)

Piano $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{4}$)

Tres mo-ri-las mee-na-mo-ran En Ja-en,

f *mpo' rall.* *atpo.*
-xa y Fa-ti-ma y Ma-rien

(8) Tres mo-ri-llas tan ga-ri-das I-lan a co-ger o.

li-vas *mf* cau-ti-va-ron mi ven-tu-ra y mi

bien *sf* A-xa y Fa-ti-ma y Ma-rien *poco rall.* (3/4) *atempo*

(8) Poco piu lento $\text{♩} = 72$
Con su gran-de her-mo-rit.

su - ra - cri - an - xa se - soy cor - du - - - - ra

cau - ti - va - ron (6/8) mi ven - tu - ra en Ja - én

animando A - xa y Fa - ti - ma y Ma - ri - - en

Piu lento.

Tres mo-ri-cas tan lo - xa - nas I - ban a co-

Tempo I.

ger man - xa - nas

Poco piu lento.

Tres mo-ri-cas tan lo - xa - nas de Ja - en

(6/8) a piacere (rubato)

Vivo.

A - xa y Fa - ti - ma y Ma - ri - en.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRIDUCCIÓN.....	3
CARÁTULA.....	4
DESCRIPCIÓN GENÉRICA.....	5
PROGRAMA.....	6
MARCO ANTONIO CESTI.....	8
ANTONIO LOTTI.....	13
W. A. MOZART.....	17
FRANZ SCHUBERT.....	22
VINCENZO BELLINI.....	28
RICHARD STRAUSS.....	34
MAURICE RAVEL.....	40
MANUEL M. PONCE.....	49
CONCLUSIÓN.....	58
BIBLIOGRAFÍA.....	59
ANEXO DE PARTITURAS:	
MARCO ANTONIO CESTI.....	62
ANTONIO LOTTI.....	66
W. A. MOZART.....	74



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.

FRANZ SCHUBERT.....	90
VINCENZO BELLINI.....	93
RICHARD STRAUSS.....	105
MAURICE RAVEL.....	124
MANUEL M. PONCE.....	143
ÍNDICE.....	159