

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA

*Die ungleiche Heyrath, oder das
Herrsüchtige Cammermädgen*

*(El matrimonio desigual entre Pimpinone y la dominante
camarera)*

G. F. Telemann

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CANTO

QUE PRESENTA:

PAULA ISLAS ZENTENO

ASESORES

Dr. FELIPE RAMÍREZ GIL

Mtro. RUFINO MONTERO

MÉXICO D. F.

2013



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.

ÍNDICE

Introducción.	4
1. Contexto histórico y social.....	6
1.1 Barroco temprano.....	7
1.2 Barroco medio.....	10
1.3 Barroco tardío.....	12
1.4 Desarrollo de la ópera.....	13
2. Georg Philipp Telemann.....	23
2.1 Telemann en la ópera.....	29
2.2 <i>Pimpinone</i>	35
2.3 Otras versiones.....	36
2.4 Argumento.....	36
2.5 <i>Pimpinone</i> en nuestros días.....	38
3. Análisis musical.....	39
3.1 “Intermezzo I”	42
3.2 “Intermezzo II”	51
3.3 “Intermezzo III”	59
Conclusiones.....	68
Fuentes consultadas.....	71

INTRODUCCIÓN

Las siguientes notas al programa se enfocarán al análisis de la obra *El matrimonio desigual entre Vespetta y Pimpinone*, conocida también con el nombre de *Pimpinone*, de Georg Philipp Telemann.

En primera instancia, es importante mencionar la trascendencia que tiene para mí hacer referencia al contexto histórico y social. Abordaré las diversas etapas del Barroco, así como el desarrollo de la ópera desde su origen para dar un mayor sentido al estudio específico de Telemann y su obra *Pimpinone*.

Por otro lado, me parece significativo destacar la trascendencia del compromiso del artista, que consiste en conmover al espectador. Para llegar a tal fin, primero tiene que lograrlo para sí mismo. El profundizar en el análisis de una composición que va a ser ejecutada es, por lo tanto, crucial para comprender al compositor, así como su contexto histórico y el sentido que la obra tuvo en su vida. Así se tendrá la posibilidad de brindar una interpretación lo más leal y honesta posible.

Por esta razón, es trascendente para mí hacer una investigación lo más extensa posible, no sólo sobre la vida de Telemann, sino del periodo histórico en el que se encontraba. Con ello, tener una aproximación a sus afectos, ideología, preparación, desempeño como músico y la percepción que en el momento se tenía de él, pues no siempre ésta es homogénea ni objetiva: hay muchos factores que influyen y que deben ser conocidos antes de tomar opiniones ajenas como propias.

De esta forma, presentaré mi postura sobre la aportación de Telemann al ámbito operístico, y si su figura representó algún cambio en el desarrollo de la ópera alemana y, en general, para el desarrollo de la música. Dentro de la presente investigación, mostraré

comentarios sobre la popularidad que Telemann tiene en nuestros días con su obra *Pimpinone*.

Además de lo anterior, presentaré un análisis musical. Comenzaré cronológicamente con cada intermezzo y describiré sus partes, número por número. Relacionaré el desarrollo de la música con la trama del libreto, a través de los recursos musicales empleados partiendo de la estética musical del momento, la *teoría de los afectos*.

Por otro lado, destacaré que uno de los retos que se me presentó al montar una obra como *Pimpinone*, además del trabajo intelectual que invertí, fue la conformación de un grupo de músicos para llevar a término dicho trabajo. Esto me lleva a enfatizar lo indispensable que son la organización y, sobre todo, el compromiso de los integrantes quienes me prestaron su apoyo.

Por último, con la realización de estas notas al programa pretendo ofrecer un estudio de Telemann desde mi perspectiva. Aunque éste no sea muy extenso, sí podrá dar a quien lo lea un panorama general de la época, así como de la vida y del trabajo en la ópera del compositor. Sobre todo, este trabajo aportará herramientas para que la ejecución de sus obras vocales sea cada vez mayor y goce de mayor difusión.

1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Para ubicarnos dentro de la historia y el tiempo que nos interesa entender, es importante mencionar ciertos datos y sucesos trascendentes que acontecieron en el periodo Barroco y que tuvieron un efecto significativo en la vida de los seres humanos hasta nuestros tiempos.

Primero podemos decir que el Barroco es un periodo ubicado después del Renacimiento y antes del Clasicismo. Aunque existen varios autores que se han expresado de diferente forma con respecto a las fechas de inicio y fin, para efectos de este trabajo de investigación tomaremos como referencia a Stanley Sadie, quien lo limita de 1600 (que coincide con el estreno de la primera ópera conservada, *Euridice*, de Jacopo Peri) a 1750 (con la muerte de J. S. Bach).

Es importante mencionar que el Barroco es estudiado doctrinalmente en tres fases (temprano, medio y tardío),¹ sin embargo, me parece que los procesos evolutivos no pueden ser establecidos estrictamente pues los cambios se van asimilando de diferentes formas dependiendo de muchos factores, como la zona geográfica o el momento histórico de cada país. Es por ello que estética y musicalmente se puede hablar del barroco francés, italiano, inglés, alemán, holandés e, incluso, español, cada uno con su aportación característica. A pesar de esto voy a mencionar ciertos rasgos generales que nos pueden guiar para entender la cronología de los acontecimientos importantes.

Por un lado se tienen los descubrimientos científicos, como las bases de la mecánica, la inercia y los principios matemáticos; y por el otro, los avances tecnológicos, los cuales comenzaron a generar un impacto en la vida cotidiana de la gente en varios sentidos, como la mecánica en la innovación de instrumentos musicales.

¹ Francisco Camino, *Barroco*, p. 22.

Aludiré también a algunas construcciones arquitectónicas, que fueron elementos importantes pues propiciaron el desarrollo de la música. Mencionaré algunos pensadores y artistas que tuvieron injerencia en la vida de ese momento, sobre todo en el trabajo estético del momento.

Por último, haré alusión a aquellos rasgos políticos y sociales que de algún modo tuvieron que ver con el desenvolvimiento de las personas, y en cierta medida, de algunos músicos.

1.1 Barroco temprano (1600-1650)

En el Barroco temprano podemos mencionar, dentro del ámbito científico, a los siguientes pensadores:

- Isaac Newton.² Físico, filósofo, teólogo, inventor y matemático. Entre muchas aportaciones, estableció las bases de la mecánica y el principio de la inercia, que científicos posteriores a él llamaron *leyes de Newton*. Gracias a estos descubrimientos se comenzaron a desarrollar las primeras máquinas.
- Leibniz Gottfried.³ Filósofo, matemático, jurista y gran racionalista de su tiempo. Anticipa la lógica y la filosofía analítica. Contribuyó a la tecnología moderna, a la biología e ingeniería: “Para Leibniz, la armonía ha de entenderse como orden matemático del universo, siendo entonces la música el medio por el cual esta armonía matemática y numérica se revela sensiblemente, de manera inmediata, al hombre”.⁴
- René Descartes.⁵ En general fue un gran matemático y filósofo. Gracias a sus estudios de álgebra y geometría, ahora se pueden explicar muchos fenómenos

² Inglés (1642-1727).

³ Alemán (1646-1716).

⁴ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, p. 158

⁵ Francés (1596-1650).

físicos. Introduce la noción de *plano cartesiano* y el principio del racionalismo. Su pensamiento y sus teorías influyeron en la estética musical del momento al escribir dos libros: *Compendium musicae* y *Tratado de las pasiones del alma*.

Todos estos intelectuales poseían una amplia visión de su área de conocimiento gracias a las investigaciones de carácter científico que llevaban a cabo. A través de sus descubrimientos, se cuestionaban a sí mismos, por lo que desarrollaron teorías que iban del descubrimiento de los planetas, pasando por la imprenta, hasta sistemas de pensamiento filosófico como la lógica y la teología.

Dentro del contexto sociopolítico, Alemania se vio afectada por la Guerra de los Treinta Años (que abarca de 1618 a 1648), suceso que frenó por un tiempo su desarrollo cultural y económico. Posteriormente, al finalizar dicha guerra, se concedió la independencia a los Países Bajos contra la corona española, que obtuvieron así su emancipación absoluta con el Tratado de Westfalia.

En el terreno artístico, el pintor Rembrandt Harmenszoon van Rijn⁶ fue uno de los más grandes artistas de todos los tiempos. Su gran destreza se destaca con los efectos de la luz y sombra, y sobre todo por la intensidad y realismo logrado en sus figuras. Este juego entre luz y sombra, por ejemplo, en el ámbito musical es un juego de contrastes, como el que se puede generar al ir de un nivel sonoro *piano* a otro *forte*. En 1632 realiza una de sus obras más famosas, *La lección de anatomía del doctor Tulp*, que tuvo enorme éxito y conforma un claro ejemplo de su maestría.

En la literatura, el escritor Lope de Vega⁷ escribió poesía y propuso modificaciones a las fórmulas establecidas en el arte dramático, justo cuando comienza a ser una de las actividades más recurridas de la época.

En arquitectura, el acontecimiento más importante para nuestra materia es la aparición de los teatros de ópera, la cual se da por la necesidad de convocar una audiencia dispuesta a

⁶ Holandés (1606-1669).

⁷ Español (1562-1635).

pagar su boleto por ver un espectáculo; la costumbre de dar funciones en eventos privados estaba desapareciendo. En Venecia, la primera construcción de esta naturaleza fue el Teatro de San Cassino (1637). Posteriormente, se inicia la construcción del primer teatro de ópera en París: el Teatre du Palais-Royal (1641).

En la música se comienzan a utilizar cada vez más frecuentemente el cromatismo, la disonancia, el recitativo, el bajo continuo, dependiendo de las áreas geográficas. Se estrena *L'Orfeo* de Monteverdi (1607). En Dresde se manifiesta la primera ópera-ballet del compositor alemán Heinrich Schütz, *Orfeo y Eurídice*. Y para concretar este apartado, he de mencionar que entre los compositores más destacados, además de los ya mencionados, tenemos a Giovanni Gabrieli,⁸ Hernando Franco⁹ y Juan de Lianas.¹⁰

*La lección de anatomía del doctor Tulp*¹¹



⁸ Italiano (1563-1612).

⁹ Nueva España (1532-1585).

¹⁰ Nueva España (1600-1654).

¹¹ Fuente: *Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado* [en línea].

1.2 Barroco medio (1650-1700)

Para el estudio de este periodo, podemos mencionar que en el ámbito arquitectónico se estrenó el primer teatro público de ópera de Hamburgo en 1678, el *Theater am Gänzemarkt*.

En la música observamos el desarrollo de las formas musicales como la cantata, el oratorio, el coral luterano (Alemania), y la utilización del recurso del *aria da capo* (Italia). En 1656 se estrenó en Londres la primera ópera inglesa *Siege of Rhodes*, con libreto de sir William Davenant (1606-1668) y música escrita por varios compositores, entre ellos Henry Lawes (1595-1662) y Matthew Locke (1621-1677). En 1681, Corelli publica sus *Sonatas en trío opus 1*, que fueron las primeras en su género. En ese mismo año nace Telemann y cuatro años después llegan al mundo J. S. Bach y Händel.

Otros compositores importantes del momento fueron Jean-Baptiste Lully (Francia),¹² Purcell (Inglaterra), Manuel de Sumaya (México) y Tomás de Torrejón y Velasco (peruano, compositor de la primera ópera americana *La púrpura de la rosa*, con libreto de Calderón de la Barca).

Por mencionar algunos pensadores:

- John Locke.¹³ Filósofo, considerado padre del empirismo y del liberalismo, que influyó determinadamente en la Declaración de Derechos Británicos de 1689.
- Johan Adolph Scheibe.¹⁴ Compositor crítico y teórico de la música. Sus ideas fueron muy adelantadas para su tiempo. Se desarrolló bajo la influencia del naturalismo, los principios racionales y la aplicación de la retórica a la música.

¹² Nació en Italia y su nombre original fue Giovanni Batista Lulli. Cuando viajó a Francia, en 1642, para trabajar en la corte de Luis XIV, se cambió el nombre.

¹³ Inglés (1632-1704).

¹⁴ Alemán (1708-1776).

Die Hamburger Oper am Gänsemarkt 1726¹⁵



Casa de ópera de Hamburgo 1726



¹⁵ Fuente: *Naturfreunde Voralberg* [en línea].

1.3 Barroco tardío (1700-1750)

En este lapso fueron fundamentales las figuras de los siguientes filósofos y escritores:

- Voltaire.¹⁶ Filósofo, abogado y representante de la Ilustración. Enfatizó la importancia del poder de la razón, la ciencia y el respeto hacia la humanidad.
- J. J. Rousseau.¹⁷ Filósofo, músico y representante de la Ilustración. Sus ideas influyeron en la Revolución francesa, en el desarrollo de las teorías republicanas y en el crecimiento del nacionalismo.

Para la teoría musical fueron figuras destacadas::

- Johann Mattheson.¹⁸ Compositor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical. Es más conocido por sus aportaciones teóricas a la interpretación y al estilo teatral alemán. Su mayor contribución fue la teoría sobre la relación entre la música y la retórica. También fue crítico musical y publicó un periódico sobre crítica musical.
- Johann Friedrich Agricola.¹⁹ Compositor, organista, cantor, pedagogo y escritor de música alemana. Era conocido también bajo el seudónimo de Flavio Anicio Olibrio. Escribió críticas musicales, donde Telemann fue mencionado en varias ocasiones.

Por otro lado, en los avances tecnológicos, el uso de la imprenta se hacía cada vez más popular. El inventor de la misma, como ya se sabe, fue el alemán Gutenberg. La evolución de ésta dio paso a la imprenta de notación musical, desarrollada por el francés Pierre Altaignant.²⁰ Se comienza a utilizar el *pianoforte*, inventado por Bartolomeo Cristofori.²¹

¹⁶ Francés (1694-1778).

¹⁷ Suizo (1712-1778).

¹⁸ Alemán (1681-1764).

¹⁹ Alemán (1720-1774).

²⁰ Francés (1494-1552).

Los primeros tres pianos están fechados en 1720. Para entonces, la música tenía ya una tonalidad establecida²² y los *castrati*,²³ como Farinelli, gozaban de gran popularidad y reconocimiento. En 1705 Vivaldi²⁴ publica su primera colección de *Sonatas en trío*, opus 1, y Händel estrena su primera ópera *Almira* en Hamburgo. En 1714 nace Carl Philipp Emanuel Bach,²⁵ considerado el padre de la sonata clásica.²⁶ En 1725 se publica, en Amsterdam, *Il cimento dell'armonia et dell'invenzione*, opus 8, de Vivaldi, misma que se estrena en Leipzig. Por su parte, *Pimpinone* se estrena en Hamburgo. En 1741 muere Vivaldi y se representa la última ópera de Händel, *Deidamia*. En 1742 se estrena *El Mesías* de Handel en Dublín; por otro lado, Carl Philipp Emanuel Bach publica seis sonatas para clave, conocidas como las *Sonatas prusianas*.²⁷ En 1750 fallece J. S. Bach; en 1759 Händel, y en 1767 Telemann, a los 86 años de edad.

1.4 Desarrollo de la ópera

La evolución de la ópera, desde sus inicios y hasta nuestros días, ha estado vinculada directamente con la música y el teatro. En algunas etapas de este desarrollo ha sido más trascendente la música, y en otras, el elemento teatral.

Durante el Renacimiento, la música polifónica estaba en auge, por lo que la melodía no tenía una presencia predominante. Dentro de las cortes italianas renacentistas, era

²¹ Italiano (1655-1731).

²² La tonalidad es el conjunto de diversos elementos o fundamentos que determinan la relación de sonidos entre sí, tomando uno de ellos como principal o base. Este sonido recibe el nombre de *tónica*.

²³ Son aquellos cantantes, varones, que fueron privados en su infancia de los testículos para conservar en su voz un timbre agudo y puro, semejante al de las *sopranos*. El Papa Clemente XIV (1705-1774) prohibió esta práctica durante su pontificado (1769-1774). J. Roig y G. del Río, *Diccionario Xela*, p. 39.

²⁴ Italiano (1678-1741).

²⁵ Alemán (1714-1788).

²⁶ Bukofzer Manfred F., *Historia de la música barroca: de Monteverdi a Bach*, p. 333.

²⁷ Dedicadas a Federico el Grande, rey de Prusia, de la casa de Hohenzollern (1712 -1786).

costumbre incluir en las fiestas danza y teatro, y se solían narrar temas mitológicos o pastoriles relacionados con el amor.

Sin embargo, en el siglo XVI, la forma cortesana por excelencia era el *madrigal*,²⁸ acompañada con texto poético amoroso o satírico y de carácter profano, cantada para los miembros de la corte. El madrigal comenzó a evolucionar y dio pie a la teatralización de los textos en forma de diálogo. Podemos referirnos al madrigal como una forma musical representativa del Renacimiento y considerarla como un antecedente de la cantata del Barroco.

El desarrollo del madrigal dio como resultado una serie de obras denominadas *comedias armónicas*, donde varios madrigales explicaban una acción dramática, parecida a una figura teatral conocida como *comedia del arte*, muy utilizada en el Renacimiento italiano. En estas *comedias armónicas* cada personaje se expresaba a través de dos o más voces conjuntas, y no como en nuestra concepción actual, en la que cada actor tiene su propia línea melódica.

Algunos ejemplos de compositores de *comedias armónicas* son Orazio Vecchi (1550-1605), autor de *L'Amfiparnaso* (1600), y Adriano Banchieri (1567-1634), autor de *La pazzia senile* (1594). Con el tiempo el movimiento escénico era cada vez mayor para cada personaje, lo cual era incompatible con la polifonía, pues había varias personas que llevaban la parte de un solo personaje y esto no era lógico ni para los intérpretes ni para el espectador. Por esta razón poco a poco la polifonía dejó de ser empleada en este género musical.

Una agrupación de intelectuales, conocida como la *camerata fiorentina*, se encargó de hacer un cambio en la concepción de la relación entre la música y el teatro. Estaba conformada por, entre otros, Vincenzo Galilei (1520-1591), Ottavio Rinuccini (1562-1621), Jacopo Peri (1561-1633), Giulio Caccini (1550-1618), Francesca Caccini (1587-1640) y el conde Giovanni de' Bardi (1534-1612), cabeza del grupo, quien trabajó por un tiempo para

²⁸ Composición polifónica, generalmente *a capella*, nacida en Italia en el siglo XIV y extendida luego por Europa. La parte literaria está escrita en versos de poca extensión, de asunto amoroso. J. Roig y G. del Río, *op. cit.*, p. 93.

la familia de los Medici florentinos. Este grupo se reunía para discutir sobre distintos temas, como su postura con respecto a la forma clásica de exponer las representaciones artísticas. Debido a que buscaban retomar la costumbre de la antigua Grecia, donde los diálogos teatrales eran cantados de forma monódica, decidieron dejar de lado la forma polifónica de presentar las voces paulatinamente.

Después, se trató de unir la música con el texto de forma coordinada, según la cantidad de sílabas y la medida de las notas. Esto no funcionó, pues el sistema de sílabas largas y breves, propio del latín clásico, había desaparecido en las lenguas latinas. Sin embargo el recurso que sí funcionó y que causó una gran impresión fue el canto individual: una voz por cada personaje.

Toda esta introducción de los recursos griegos produjo que se montaran en escena obras lo más apegadas al estilo clásico griego posible. No se copiaban éstas exactamente, sino simplemente retomaban ciertos elementos que se pudieran aplicar a los textos y después le componían una música nueva. Es decir, se ponía música a una obra teatral.

La primera creación con este fin, y que el grupo de la *camerata* quiso ofrecer a la familia de los Medici, fue *Dafne*. La música fue escrita por Jacopo Peri con un poema de Ottavio Rinuccini. El primero tardó en desarrollarla cuatro años, de 1594 a 1598, sin embargo la obra se extravió. Su primera presentación fue privada, llevada a cabo en 1598 y al parecer no fue un gran éxito, pero tampoco un fracaso, pues después la familia Medici contrató a la *camerata* para escribir una obra y honrar con ello la boda de María Medici con el rey Enrique IV de Francia, por lo que se preparó un nuevo título para dicho fin.

El segundo intento en este género fue "*Euridice*" con texto del poeta Rinuccini y la música, en dos versiones, de Jacopo Peri y Giulio Caccini respectivamente. Aunque en estas obras se nota que el texto tiene mayor importancia pues la música está adaptada a él, se toman como referencia para dar paso a las composiciones de Claudio Monteverdi (1567-1643). El resultado causó mucha impresión entre los espectadores e invitados a la boda por lo que

se comenzó a difundir el rumor del "nuevo" estilo y, posteriormente, se utilizaría para fiestas y celebraciones familiares.

Esta música no se conserva de forma completa, pero los fragmentos que aún sobreviven son suficientes para conocer el estilo con el cual fueron compuestos. La obra fue estrenada en el palacio de Pitti en Florencia, en 1600. Existe una segunda versión de *Euridice* basada en el mismo libreto, pero con música de Giulio Caccini, la cual fue estrenada en 1602. Como dato referencial, Caccini fue el primer compositor en utilizar el canto monódico, antecedente del madrigal, con una antología llamada *La nuove musiche*, dada a conocer en 1602 con versos de Gabriello Chiabrera (1552-1630).

Según este panorama, el compositor Claudio Monteverdi trabajaba para la familia ducal de los Gonzaga de Mantua, quienes le sugirieron que escribiera una obra de este nuevo estilo musical, que fue conocido bajo los términos *nuove musiche*, recitar cantando u *ópera in música*. Monteverdi decide en 1607 poner música al texto *La favola d'Orfeo*, de Alessandro Striggio.

Roger Alier nos explica esto de forma muy clara, cuando escribe: "Monteverdi modifica completamente la forma de adecuar la música al texto y en lugar de concebir el espectáculo como una historia subrayada o intensificada por la música, le dio a ésta el papel primordial, concibiendo que fuese ésta, sus formas, su aspecto e incluso la distribución de los instrumentos, lo que explicase el argumento al espectador, de forma que el texto quedase reducido a una función auxiliar".²⁹

Monteverdi añade, además de este gran giro, otros elementos que hacen muy diferente su composición a las anteriores. En primer lugar, añade más instrumentos a sus orquestaciones, que disponían de más de cuarenta instrumentos. En segundo lugar, hace que los acordes de estos instrumentos correspondan con los personajes que se desarrollan en la narración. También introduce la ornamentación dramáticamente justificada, pues el argumento de la historia y la música están dirigidos en el mismo

²⁹ Roger Alier, *Historia de la ópera*, p. 31.

sentido, y esto produce un efecto emocional de más alto impacto. Esta primera composición de Monteverdi no fue muy difundida en su tiempo.

Su segunda obra fue *Arianna*, estrenada en 1608 en Mantua; hoy sólo se conserva el aria “Lamento de Arianna”. Después de estas dos composiciones, el nuevo término para llamar a este género fue *ópera in música*, misma que se convirtió en el centro de la vida teatral y musical durante las siguientes tres décadas.

A partir de este momento, surgió una nueva racha de compositores que desarrollaron este nuevo género, comenzando por Stefani Landi,³⁰ quien compuso *La muerte de Orfeo* en 1619.

El Papa Urbano VIII (1622-1644) y su familia (Barberini) ejercieron una gran influencia dentro del desarrollo de la música en este tiempo. Muestra de ello fue el aporte de grandes cantidades de dinero para este fin y para conseguir admiración y prestigio por parte de su entorno social. Por tal motivo, esta familia dio a Roma un gran espectáculo con tema semi-religioso, escrito por Stefani Landi, y con un libreto del cardenal Giulio Rospigliosi (1600-1669), que fue Papa de 1667 a 1669 bajo el nombre de Clemente IX.³¹ Esta obra puede ser llamada *ópera*, pues el argumento no es puramente eclesiástico. Por el contrario, se trata de la narración de un niño y sus aventuras, con algunas escenas humorísticas y que al final de su vida tomó un rumbo religioso. El nombre de esta ópera es *Il Aant’Alessio*. Esta obra inauguró el teatro del palacio de la familia, que tenía una capacidad para 3 000 espectadores.

Fue así como la ópera comenzó a tener gran auge y nació una escuela operística romana en la que trabajaron compositores como Domenico Mazzocchi (1592-1665), con *La catene d’Adone* (1626) y *Chi soffre, spera* (1639), y Virgilio Mazzocchi (1597-1653), con *Il palazzo incantato* (1642) y *L’Orfeo* (1647).

³⁰ Italiano (1590-1639).

³¹ Walter John Hill, *La música barroca*, p. 65.

La ópera romana vio su fin en la muerte del Papa Urbano VIII y el consecuente cierre del teatro de los Barbieri. Por esta razón, en 1637 el compositor Francesco Manelli (1595-1667), después de considerar la crisis para la ópera en Roma, decidió llevar su última composición, *Andromeda*, a Venecia para que fuera montada en un pequeño teatro de la familia Tron, llamado después teatro *di San Cassiano*. Éste fue un gran paso para la producción de óperas pues debido a que Venecia tenía una gran trayectoria en la *comedia del arte*, había un público ya capturado para tal efecto. Las producciones comenzaron a ser accesibles, tanto para las familias adineradas como para aquellas personas que pudieran pagar un boleto de entrada. El resultado fue que se comenzaron a desarrollar temas más al gusto del público general y no sólo al gusto del clero, quien anteriormente financiaba las producciones. Este teatro, el primero en cobrar un boleto de entrada, fue demolido en 1812.

Otros elementos se desarrollaron dentro de esta línea evolutiva de la ópera, como el *desiderátum*, que era el poder de decisión del cantante en hacer ciertos adornos (*fiorituras*) o variaciones sobre la misma idea melódica de un aria. De esta manera mostraba sus habilidades vocales y provocaba que cada función fuera diferente una de la otra.

El teatro en este momento era visto como un punto social de reunión, por lo que no se tomaba con tanta solemnidad como en nuestros días. La gente platicaba y se paraba de sus lugares durante la función y se hacía el silencio total sólo cuando el cantante mostraba grandes aptitudes y virtuosismo. Con esto se da a entender que la música se adecuó a las necesidades sociales para la satisfacción del público.

Gracias a toda esta ola de producciones se desarrolló una escuela veneciana de ópera, la cual permitió la influencia del público sobre el espectáculo del siguiente modo:

- Reducción de la orquesta, pues lo que se perseguía abaratar los precios de las entradas.

- Desaparición del coro, para reducir los gastos y por el desinterés del público en ellos.
- Monodia u potenciación de las líneas melódicas vocales, pues se generó una gran pasión por las voces agudas (*castrati*).
- Concepción de la música como elemento transmisor de las emociones.
- Incremento de la escenografía, por influencia barroca, en la que se pasaba de una escenografía a otra rápidamente. Esto debido a que los productores respetaban mucho el gusto del público.
- Reducción de la estructura de cinco actos³² a tres.

Claudio Monteverdi tiene dos composiciones con estas características bien desarrolladas: *Il ritorno di Ulisse in Patria* (1641) y *L'incoronazione di Poppea* (1642), las cuales concibió al final de su vida.

Después de Monteverdi, el siguiente compositor con mayor auge dentro de la ópera fue su discípulo Francesco Cavalli (1602-1676), destacado por ser el más prolífico e ingenioso de los compositores venecianos de su tiempo. Su primera ópera fue *La nozze di Teti e di Peleo*, estrenada en 1639. Esta pieza tenía los elementos anteriormente mencionados, es decir, poca orquestación y preeminencia de la vocalidad.

Entre las óperas que fueron producidas en ese entonces, podemos mencionar las siguientes: *La Didone* (1641), *L'Egisto* (1643), *L'Ormindo* (1651), *La Calisto* (1652), *L'Orione* (1653), *Xerse* (1655), *L'Erismena* (1656), *Statira, principessa di Persia* (1656) e *Impermestra* (1658).

En estas últimas óperas aludidas se enfatizan dichos elementos, pero un poco más evolucionados: se incluye el elemento *travesti*, en el que el hombre vestido de mujer lleva

³² Actos: son grandes unidades en los que las óperas se dividen, con caracteres propios y claramente diferenciados de los restantes, pero con una secuencia lógica con respecto a la gran totalidad de la obra. Cada acto está constituido por varias escenas que a su vez están constituidas por acciones melodramáticas como pueden ser recitativos, arias, coros, dúos, tercetos, etc.

el papel cómico; elimina por completo el coro; y el *recitativo*³³ comienza a estar acompañado de la orquesta. Los dos elementos más importantes en este momento de la ópera consistían en que una gran cantidad de arias exigieran gran virtuosismo vocal y que las escenografías fueran muy vistosas.

Otros tres compositores importantes en esa época fueron: Pietro Antonio Cesti (1623-1669), con *L'Oronthea* (1649) y *Il pomo d'oro*, (1667); Pietro Andrea Ziani (1620-1684) y Alessandro Stradella (1639-1682), con *Le gare d'amor paterno* (1678).

Francesco Cavalli hizo un intento por llevar este nuevo género a Francia, con su ópera *Ercole amante*, que escribió para la boda del rey Luis XIV con María Teresa de Hasburgo, mas no fue muy exitosa porque los cantantes se expresaban en italiano y el elemento de *los castrati* no fue bien recibido, entre otras razones sociales y políticas.

Por su lado, Cesti (aunque en algún momento de su carrera fue fraile franciscano) trabajó en Austria con el emperador Fernando III,³⁴ el cual era amante de la música. El músico logró, gracias al contento del monarca, tener gran éxito con la ópera *Il pomo d'oro* (*La manzana de oro*), escrita para la boda del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita de España en 1667.

Cesti le dio mayor importancia a las arias. Esta tendencia se muestra claramente en la ópera *Oronthea*, estrenada en 1656. Ésta comienza directamente en el primer acto con un aria en donde toda la expresión emocional se encuentra contenida. *Il pomo d'oro* fue una producción muy espectacular con cinco actos, orquesta ampliada, reparto aumentado, veinticuatro escenarios, con una duración de dos días; la podemos tomar como la terminación de la primera fase de la ópera cortesana en Viena.

Por otra parte, Alessandro Stradella trabajó para cardenales y familias reales. Entre sus mecenas destaca la reina Cristina de Suecia. Tuvo un estatus noble y fue conocido por sus

³³ El *recitativo* tiene como principal función expresar una acción o exponer una situación en forma de declamación melódica.

³⁴ Gobernó de 1637 a 1657, casado con Eleonora Gonzaga de Mantua.

oratorios y cantatas de cámara; aunque escribió pocas óperas, éstas fueron de gran importancia e influencia, como es el caso de *El Corispero* y *Moro per amore*.

Con respecto a Pietro Andrea Ziani, podemos decir que compuso alrededor de veinte óperas. Entre las más conocidas podemos citar *Annibale in Capua* (1661) y *Semiramide* (1671). Otro compositor de ese tiempo fue Giovanni Legrenzi (1626-1690), quien escribió *Orfeo y Euridice* con un trama compleja bajo clara influencia barroca. Varios autores lo mencionan como el creador del *aria da capo*.³⁵ Cabe destacar que las ornamentaciones eran cada vez más complicadas y exigentes para los cantantes del momento.

Por otro lado, la expansión de la ópera llegó hasta Alemania y Austria de forma intensa gracias al emperador del Imperio Sacro-Romano-Germánico, Fernando III. Dicho territorio estaba dividido en 300 Estados (1648) de dimensiones diferentes, los cuales tenían la costumbre de imitar a la corte imperial, por lo que cada uno se propuso tener su teatro.

Los compositores y cantantes vieron las oportunidades que Alemania brindaba en ese momento a la ópera, por lo que muchas compañías de ópera se distribuyeron por toda Alemania, Austria, Escandinavia, Polonia y hasta Portugal. Con esta expansión comenzaron a surgir compositores de ópera de origen alemán. El primero de estos fue Heinrich Schütz (1585-1672), alumno de Monteverdi, y quien escribió *Dafne* (1627) para la corte de Dresde, basada en la antigua *Dafne* de Rinuccini (perteneciente a la *camerata fiorentina*).

Después de Schütz, pasó un periodo para que los compositores alemanes se interesaran en la ópera italiana, pero los primeros ejemplos fueron los siguientes:

- Reinhard Keiser³⁶ (1674-1739), con *Croesus* (1710), el cual trabajó en Hamburgo y después viajó por Alemania con un grupo de cantantes, difundiendo así la ópera alemana.

³⁵ Es la forma predominante en el siglo XVIII. A una parte primera, dividida en dos secciones "a", se le contraponen una parte central "b", a la que le sigue la reaparición de "a". La re-exposición que redondea la forma no está escrita sino que viene reclamada por la indicación *da capo*, que quiere decir *desde el principio* o *desde la cabeza*. En esta re-exposición, el cantante hacía improvisaciones y adornaba el aria con el fin de mostrar virtuosismo vocal.

³⁶ Fue el compositor barroco alemán que se especializó, más que cualquier otro, en el género de la ópera.

- Georg Friedrich Handel (1685-1759), quien se desempeñó en la ópera de Hamburgo en 1707, sustituyendo a Reinhard Keiser.
- Georg Philipp Telemann (1681-1767), quien debutó con *Der Geduldige Sokrates (El paciente Sócrates, 1721)*. En esta etapa escribe *Pimpinone (1725)* un *intermezzo* dividido en tres actos, que son el motivo de estudio de este trabajo.

Por último, y como dato estadístico, en la Alemania de los años 2011 a 2012 se generaron 7833 producciones de ópera, mientras que en Italia 1255 y en México 39. De esta forma, Alemania ostentó el primer puesto en producción operística, Italia el quinto y México el 35º.³⁷

³⁷ Fuente: *Operabase* [en línea].

2. GEORG PHILIPP TELEMANN

Nació en Magdeburgo el 14 de marzo de 1681. Su padre falleció cuando era tan sólo un niño, por lo que su madre (María Haltmeier) quedó por completo a su cargo. Telemann, desde muy pequeño, dio muestra de sus aptitudes musicales. Los libros mencionan que el primer profesor de música con quien tuvo contacto fue Christiani,³⁸ compositor de música sacra y de quien recibió clases de clave. Para sus diez años, en la escuela ya tocaba el violín, la flauta, la cítara, el oboe, el clarinete, la viola de gamba y el trombón; pero no se sugiere de qué forma aprendió. En 1698, Telemann convenció a su madre de permitirle ir a la escuela de Hildesheim para prepararse y entrar a la universidad, pues le permitiría estudiar música aparte de las lecciones de ciencia y demás disciplinas.

En Hildesheim, a sus diecisiete años, se encargó de la dirección musical en el convento de San Godehard. Sin embargo, y por insistencia de su madre, a los veinte años ingresó a la Universidad Leipzig, con la finalidad de estudiar la carrera de Derecho. A pesar de que su madre se oponía a que estudiara música, el talento de Telemann sobresalió y ya comenzaba a recibir trabajos de composiciones para iglesias de la misma ciudad. Ahí conoce a Georg Friedrich Händel,³⁹ joven de 16 años ya conocido en el ámbito musical. En ese momento dio comienzo una amistad que se mantendría a lo largo de sus vidas.

En 1701, el consejo municipal de Leipzig ofrece a Telemann la plaza vacante de músico del Consistorio. Dicho cargo implicaba el compromiso de componer una cantata quincenal para ser interpretada en la iglesia luterana de Santo Tomás, edificación de estilo gótico, donde se desempeñó como cantor J. S. Bach y donde se encuentran sus restos. Así Telemann comenzó a ser más conocido como músico; debido a ello decide abandonar sus estudios en Derecho.

³⁸ *Música y músicos*, p. 8.

³⁹ Nace en Alemania y se nacionaliza inglés. (1685-1759).

En 1702 funda un *collegium musicum*⁴⁰ integrado por 40 elementos y donde participaron varios músicos que posteriormente amasaron fama en otras partes de Alemania. Tales fueron: Johann David Heinichen (1684-1729), quien fue *capellmeister* en Dresden; Johann Georg Pisendel (1687-1755), violinista famoso; y unos años más tarde (1729) Johan Sebastian Bach (1685-1750), quien se encargó de la dirección del mismo.⁴¹ En este tiempo Telemann funge como director de la Ópera de Leipzig. Esta compañía fue fundada en 1693 y actualmente es la segunda más antigua de Alemania y la tercera de Europa. El teatro fue derrumbado en 1944 a causa de la Segunda Guerra Mundial y el nuevo edificio fue estrenado con la obra de Richard Wagner⁴² *Los maestros cantores de Nüremberg* en 1960.

Al siguiente año, en 1704, realiza las funciones de organista de la iglesia Neukirche. Telemann escribía cantata tras cantata para esta institución y fueron interpretadas por su “*Collegium Musicum*” incluyendo las partes de soprano y alto (cantado con *falsetto*⁴³) pues estaba prohibido a las mujeres cantar en las iglesias.

En 1705 se va de Leipzig a Sorau,⁴⁴ por dos años. Fue nombrado maestro de capilla en la corte del conde Primnitz.⁴⁵ En este lugar Telemann se dedicó a estudiar estilos musicales diferentes, pues se encontraba en la búsqueda de mejorar sus habilidades como músico y compositor. Viajó a París, en donde estudió el estilo orquestal francés y la música de Jean Baptiste Lully (1632-1687); luego se fue a Cracovia, en donde estudió la música folclórica polaca. También viajó varias veces a Italia para ver las óperas italianas del momento y escuchar las obras de Giovanni Bonocini (1670-1755), *Polifemo* y *Les amours de Procris et Céphale*.⁴⁶

⁴⁰ *Collegium musicum* fue una agrupación musical tradicional en Alemania de voluntarios estudiantes y profesionistas que tienen la finalidad de ejecutar música en diferentes recintos, tanto instrumental como vocal.

⁴¹ D. J. Grout y C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, p. 551.

⁴² Alemán (1813-1883).

⁴³ Voz masculina artificial aguda, obtenida mediante el cierre de la parte posterior de la hendidura de la glotis. Se utiliza para piezas de carácter cómico. *Enciclopedia Salvat de la música*, t. 2, p. 86.

⁴⁴ Hoy Zary, en Polonia.

⁴⁵ J. Peña y H. Inglés, *Diccionario de la música Labor*, t. II, p. 2101.

⁴⁶ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, 1992, p. 677.

En ese entonces Telemann cantaba como tenor y la última vez lo hizo en el escenario justamente en Leipzig, pues no era bien visto por la sociedad eclesiástica.⁴⁷

En 1706 se traslada a Eisenach. Fue nombrado jefe de cantores en la corte de este lugar fue entonces cuando conoce a Johan Sebastian Bach, organista y violinista en la orquesta ducal de Weimar. Debido a este primer contacto, ocho años después, Telemann viajaría de Frankfurt a Eisenach para fungir como padrino del segundo hijo de J. S. Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, con quien cosecharía una estrecha relación hasta el fin de su vida. En 1708 fue asignado como *Konzertmeister* y después *Kapellmeister*. En 1710 contrae matrimonio con Amalie Louise Juliane Eberlin. Después de quince meses de felicidad, su cónyuge muere a los seis días del nacimiento de su primer hijo. Telemann le dedica un poema titulado “Pensamientos poéticos para honrar los restos de la amada Louisa, de su sobreviviente esposo, Georg Philipp Telemann”.

Después de la muerte de su esposa, decide viajar a Frankfurt en 1712, donde recibió los cargos de director de la música de la ciudad, responsable de la música de ceremonias públicas y maestro de capilla de la iglesia Barfusserkirche. Ahí compuso cinco ciclos de cantatas para el año litúrgico. Paralelamente seguía con su *collegium musicum* ofreciendo conciertos semanales. También estrena su primer oratorio con textos de *La pasión* de Barthold Heinrich Brockes (1680-1747).⁴⁸ En esta ciudad, Telemann declara sentirse aliviado musicalmente, debido a la libertad con la que podía componer.⁴⁹

No conforme con todo lo anterior, en este mismo tiempo Telemann compuso y condujo óperas que desarrolló en Leipzig, pues en Frankfurt no había casa de ópera. Telemann creó una gran cantidad de obras para satisfacer las necesidades de la sociedad, tanto

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Estos textos fueron utilizados también por otros compositores, como Keiser, Händel, y J. S. Bach, para algunas partes de *La pasión según san Juan*.

⁴⁹ En Frankfurt los ciudadanos no tenían la obligación de pagar a la aristocracia una tarifa anual, impuesta desde 1240, para trabajar como artistas.

públicas como privadas, por lo que al final de su vida ya contaba un número inédito de obras, entre las que tenemos, por ejemplo, 20 serenatas para boda.⁵⁰

En 1713, a sus treinta y dos años, se casa por segunda vez con Maria Catharina Textor. La pareja concibió ocho hijos, de los cuales le sobrevivieron únicamente dos. Sólo un nieto fue músico, Georg Michael Telemann, quien tomó su lugar tras su muerte, hasta que su último sucesor, Carl Philipp Emanuel Bach, llegó para sustituirle.

En 1721 se muda con su familia a Hamburgo. Gracias a contactos generados en el pasado, fue el sucesor de Joachim Gerstenbüttel (1647-1721) en el puesto de cantor del *Johanneum* y director de las cinco principales iglesias de la ciudad. El resultado de su trabajo en este periodo fueron dos ciclos anuales de cantatas, versiones anuales de *La pasión* (de cada evangelio en secuencia normal, sumando un total de 46) y numerosas obras para ocasiones civiles especiales, como una *Kapitänsmusik* anual (un oratorio y una serenata) para los invitados de las autoridades militares de la ciudad.

Telemann, al dirigir la ópera local de Hamburgo (la primera casa pública de ópera en Alemania, fundada por los mismos ciudadanos en 1678, y la segunda compañía de ópera más antigua de Europa después de la Fenice en Venecia) no fue bien visto, por lo que, desalentado, en 1722 solicitó el puesto de cantor de Santo Tomas en Leipzig, que estaba vacante tras la muerte de Johan Kuhnau (1660-1722).

Ante tal solicitud acude a una audición para competir por el puesto con otros grandes músicos como Johann Friedrich Fasch (1688-1758),⁵¹ Christian Friedrich Rolle (1681-1751)⁵² y Christoph Graupner (1683-1760).⁵³ Fue aceptado por unanimidad, pero después de recibir un aumento en su puesto de Hamburgo y de que le permitieron presentar óperas en la ciudad, retiró su solicitud. El paso quedó libre para Johan Sebastian Bach

⁵⁰ Richard Petzoldt, *Georg Philipp Telemann*, p. 35.

⁵¹ Compositor y director de la ópera de Berlín de 1774 a 1776.

⁵² Quien después fue cantor en Magdeburgo.

⁵³ De Darmstadt.

(1685-1750). Finalmente, Telemann fue director musical de la ópera de Hamburgo de 1722 a 1738.

Telemann, a partir de 1722, incrementó gradualmente sus conciertos públicos de ópera en Hamburgo; montó 12 de sus últimas obras, como *Der unmodische Liebhaber Damon* (*El elegante dilettante Damon*, 1724), la ya mencionada *Pimpinone* (1725), *Flavius Bertaridus* (1729) y otras óperas de diferentes compositores, como Reinhard Keiser y Händel. A partir de 1722 y hasta 1767 Telemann escribe una *Pasión* cada año, así como diez oratorios de otros temas.⁵⁴

En 1733 Telemann publica tres volúmenes de *suites* orquestales y 125 conciertos, utilizados para cenas de las cortes nobles.

En 1737 visita París, entre otras razones para evitar que publicaran sin su autorización obras de cámara y ofrecer presentaciones de música en la corte y en los *concert spirituel*⁵⁵. En estos tiempos también funda una de las primeras revistas musicales en Europa, llamada *El Maestro de Música de Confianza* (*Der Getreue Musikmeister*), en donde se publicaban únicamente fragmentos de ópera, generalmente de su autoría.

En 1738, de regreso en Hamburgo, la Casa de Ópera fue cerrada y su producción musical fue disminuyendo, hasta que en 1740 Telemann ya producía más teoría musical que composiciones. Se dedicaba a la docencia a jóvenes, entre ellos su ahijado Carl Philip Bach.

A partir de 1755 Telemann compone una muy sofisticada serie de oratorios, como *Der Tod Jesu* (*La muerte de Jesús*), *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (*Resurrección y ascensión de Jesús*, 1760), y *Der Tag des Gerichts* (*Día del Juicio Final*, 1762).

Hacia el final de su vida, Telemann se compromete a cuidar de su nieto Georg Michael Telemann, pues su hijo fallece en 1755. Telemann compone cada vez menos: la disminución de su vista lo afectó gradualmente, sin embargo nunca dejó de hacerlo hasta su muerte en Hamburgo, el 25 de junio de 1767.

⁵⁴ S. J. Hill, *op. cit*, p. 477.

⁵⁵ Conciertos generalmente de índole religiosa.

J. S. Bach, en su tiempo, fue muy respetado y reconocido entre los músicos del momento, pero Telemann fue el más popular, pues la suma de su trabajo fue mucho más numerosa. Podemos mencionar su trabajo registrado más destacado:

- Varios cientos de suites orquestales y conciertos. Los más conocidos se clasifican como música para banquetes⁵⁶ y son una serie de seis suites, editadas por Seiffert *Denkmäler deutscher Tonkunst*.
- Alrededor de 100 canciones editadas por Seiffert *Denkmäler deutscher Tonkunst*; 1500 obras (entre cantatas, motetes y salmos). Varias cantatas han sido publicadas, incluyendo la *Kanarienvogel Kantate (Cantata del Canario)*, *Alles redet jetzt und singet (Todo habla y canta ahora)*, y *Süsse Hoffnung (Dulce Esperanza)*, editadas por Fock en *Teleman-Ausgabe* (Ediciones Telemann).
- Música vocal sacra, con 50 obras (*Pasiones*, oratorios, misas y música vocal secular), la mayoría editada por Ruhnke y Hörner en *Teleman-Ausgabe*.
- 100 oberturas francesas, 47 conciertos (21 para violín), 40 conciertos para dos o más instrumentos, 8 *concerti grossi*,⁵⁷ y doscientas composiciones, entre trío sonatas, cuartetos y quintetos.
- 25 obras entre óperas e intermezzos y música de escena, entre ellas *Pimpinone*, editada por Thomas W. Werner. Mainz, Schott, en 1936, con arreglo para piano de Walter Bergmann.⁵⁸

⁵⁶ En alemán llamada *Tafelmusik* (música de mesa), es decir, música para ser escuchada en reuniones sociales durante los banquetes.

⁵⁷ Es aquel concierto conformado por un grupo de solistas (los principales de cada sección) contra el resto de los instrumentos de la orquesta, y entre estos dos grupos se generaba la alternancia entre el *solí* y el *tutti*.

⁵⁸ R. Petzoldt, *op. cit.*, p. 228.

2.1 Telemann en la ópera

Telemann comenzó a escuchar ópera y a tener contacto con la misma desde su educación básica, y la primera ópera que escribió para teatro fue *Sigismundus* a la edad de doce años, durante su estancia en Hildesheim, la cual fue estrenada en Magdeburgo.

En Brunswick y Hanover Telemann aprendió la diferencia de estilos en composición entre el italiano y el francés⁵⁹ (1697). El compositor Caspar Schurmann (1672-1751) trabajó en estos lugares, por lo que Telemann y Keiser aprovecharon para aprender de él. La última ópera que compone es la serenata en un acto *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, presentada en 1761.⁶⁰

Reinhard Keiser invirtió la mayoría de sus esfuerzos en música para teatro, al contrario de Telemann, quien dividió su tiempo para escribir también música para iglesia e instrumental.

Telemann contribuyó mucho a la ópera y a la vida cultural de Hamburgo con *Der geduldige Sokrates* y *Pimpinone*, pues con ellas dio pie al desarrollo del teatro nacional alemán, a pesar de las grandes influencias que tenía de la música italiana y francesa del siglo XVIII. En su autobiografía de 1739, Telemann menciona haber mandado a Leipzig veinte *odas*,⁶¹ de las cuales el libreto fue escrito por él mismo. Habla de dos óperas para Bayreuth y tres operetas para Eisenach. De su tiempo en la Casa de Ópera de Hamburgo, Telemann enlista treinta óperas en el periodo de 1721 a 1737, entre las cuales incluye *intermezzi* y *preludios*.

De todo su legado, muchos de los trabajos de Telemann no pudieron sobrevivir a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, pues arias y recitativos adicionales a varias

⁵⁹ El estilo francés representa la elegancia, la moderación, el espíritu galante; en tanto que el estilo italiano se caracteriza por el melodismo, el apasionamiento y la extroversión.

⁶⁰ S. Sadie, *op. cit.*, vol. 4, 1992, p. 677.

⁶¹ De estas odas, Fritz Reuter (1810-1874) sólo pudo identificar cuatro, entre las cuales se encuentra *Ferdinand und Isabella*, la cual fue puesta en 1703.

óperas de Keiser, Fortunato Chelleri (1690-1757) y Händel se perdieron. Sin embargo, dentro de los materiales que sí sobrevivieron, podemos encontrar obras estrenadas en la Casa de Ópera de Hamburgo. Entre éstas podemos mencionar: *Der gedultige Socrates (Patient Socrates)*, en 1721; *Der neu-modische Liebhaber Damon (Damon, the New-Fangled Dilettante)*, en 1724; *Der Ungleiche Heyrath (The Unequal Marriage)*, en 1725; *Miriways*, en 1728; *Emma und Eginhard*, en 1728; *Flavius Bertaridus, König der Langobarden*, en 1729; y *Sieg der Schönheit*, en 1732.⁶²

La concepción de la sociedad sobre Telemann fue, y sigue siendo, muy variada, pues va desde el gran elogio hasta el demérito de su trabajo. El argumento esgrimido es que la cantidad de composiciones fue tal, que no se pudo conservar gran calidad en ellas.

Un crítico llamado Johann Adolph Scheibe (1708-1776), editor y autor en uno de los primeros periódicos sobre música en Alemania, afirma en una de sus publicaciones que Bach y Händel representan el más alto nivel en composición de este país; sin embargo, unos años después, en otra publicación afirma textualmente: “Las composiciones eclesiásticas de Bach son casi siempre muy artificiales y laboriosas, pero de ningún modo de tal efecto, convicción y reflexión razonable como las obras de Telemann y Graun”. En esta opinión nos podemos percatar de que a los ojos de Scheibe, la visión sobre la estética comenzaba a cambiar, pues ya se vislumbraban los primeros esbozos del periodo clásico.

Mattheson (1681-1764) ofrece un comentario más sobre él en su libro *La gran escuela del continuo*: “A Lully se le puede loar, a Corelli ensalzar, pero únicamente a Telemann se le puede elevar” (1740).⁶³

Otra referencia que tenemos sobre una crítica a Telemann es de H. J. Moser (1889-1967), quien lo llama “el Richard Strauss del último Barroco y del Rococó, pero a quien, en comparación con los maestros Bach y Händel, le falta la verdadera profundidad y la capacidad para los altos vuelos”.⁶⁴

⁶² R. Petzoldt, *op. cit.*, p. 121.

⁶³ *Música y músicos*, p. 14.

⁶⁴ J. Peña y H. Anglés, *op. cit.*, t. II, p. 2101.

Por otro lado, la siguiente serie de críticas nos prueba que la prensa no siempre fue justa con el trabajo de Telemann:

“[...] Pero, ¿quién es este anciano, que con una larga pluma, llena de fuego sagrado la maravillosa sien encantada? Telemann nadie mejor que tú, creador de música celestial [...]”. Friedrich Wilhelm Zachariae (1754).⁶⁵

“El más venerado maestro de capilla, sabio consagrado, verdadera fama de nuestra patria, que hace a las naciones vecinas ruborizarse de vergüenza”. Johann Friedrich Agricola (1757).⁶⁶

“Porque en su caso, nos encontramos ante una tendencia que de ningún modo es fácil y sí compuesto de elementos contradictorios. Una receptividad total a cada fragancia que ofrece la cultura artística de su época [...]; una rara habilidad de asimilar impresiones para el enriquecimiento de su completa facultad creativa. Descarado ingenio y sátira mordaz dirigida a todo el que trató de imponer un límite en el desarrollo natural de las artes [...]”. Carl Von Winterfeld (1847).⁶⁷

“[...] aunque difícilmente podría reclamar una décima parte de la energía creativa de un primitivo Keiser o un Händel, él no obstante derramó innumerables piezas a fuerza de garabatear diligente. Pero fueron productos de fábrica, no obras de arte”. Hermann Mendel (1878).⁶⁸

“La escritura de Telemann puede ser terriblemente descuidada, carente de fuerza, substancia o invención, pierde el tiempo pieza tras pieza [...]”. Robert Eitner (1884).⁶⁹

“Estas obras maestras de vuestra pluma han rechazado después de mucho tiempo

⁶⁵ Alemán (1726-1777).

⁶⁶ Alemán (1720-1774).

⁶⁷ Alemán (1784-1852).

⁶⁸ Alemán (1834-1876).

⁶⁹ Alemán (1832-1905).

la opinión errónea según la cual la escritura llamada galante sería irreconciliable con los elementos tomados del contrapunto”. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795).⁷⁰

“Telemann, por ejemplo, aquel afortunado rival de Bach, puede muy bien haber escrito cinco o seis veces otras tantas notas. Sin embargo —para usar una expresión muy empleada en literatura— ‘se embadurna como quien embadurna botas’ y al final ni él mismo tiene idea de todo lo que ha escrito”. Philipp Wolfrum (1902/10).⁷¹

“Está claro que en todos los campos, tanto en la música teatral, religiosa o instrumental, Telemann tiene su lugar allí donde se desarrollan nuevas formas”. Romain Rolland (1910).⁷²

“El legado de Telemann, aunque no es todavía valorable en su conjunto, admite sin embargo la firme conclusión de que este hombre, a pesar de la variable calidad de sus composiciones, puede contarse adecuadamente entre los grandes músicos del siglo XVIII, cuya herencia cultural es una de las obligaciones nacionales que debemos promover”. Max Schneider (1962).⁷³

Ante toda esta crítica expuesta, puedo decir que Telemann en estos días es un músico familiar, cuyo trabajo se escucha habitualmente. Sin embargo, aún desfila tras de sí toda la mala prensa que hizo que se concibiera su trabajo como carente de técnica musical, de música sin esencia, tan prolífico como aburrido, etc.

Las razones por las que esta mala fama persiguió a Telemann, según yo, pueden ser varias. En primer lugar, las derivadas de la comparación con su colega J. S. Bach, las cuales me

⁷⁰ Alemán (1718-1795).

⁷¹ Alemán (1854-1919).

⁷² Francés (1866-1944).

⁷³ R. Petzoldt, *op.cit.*, p. 5.

parecen muy desatinadas pues, a pesar de que coincidieron cronológicamente, fueron personalidades muy diferentes.

Por un lado, Telemann fue un músico viajero, ilusionado por conocer nuevos estilos, con una gran habilidad para asimilar cualidades diferentes y sintetizarlas en su música de una forma original y novedosa. Un ejemplo de la unión de estos dos estilos son las *suites* para un instrumento solista y orquesta, cuya forma fue tomada del estilo francés, pero cuya escritura proviene del concierto para solista que era utilizado típicamente en Venecia.

Por otro lado se tiene a Bach, un músico muy conservador, *escolástico*, completamente fiel a su estilo, sin afán de aventura o de innovación. Al contrario, él se dedicó a perfeccionar su estilo. Desde mi visión, lo que Bach y Telemann compartieron fue, por supuesto, el amor y la pasión por la música, el amor por C. F. E. Bach y una amistad.

Telemann fue un músico totalmente innovador que supo escribir desde las oberturas lullistas, hasta obras que se aproximan al estilo clásico. Por lo tanto, ésta es la segunda razón por la que yo creo que recibía tantas críticas, pues las ideas innovadoras siempre causan un cierto desconcierto entre personas tradicionalistas. El cambio siempre es trabajoso de asimilar. Esta habilidad era uno de sus aspectos más fuertes: de aquí se generaba el adjetivo de superficial y falta de esencia. Desde mi visión, tan sólo fue partícipe de la evolución estilística y dicha participación se dio, además de su trabajo, a través sus enseñanzas a las nuevas generaciones de músicos.

Telemann ha perdido por completo el reconocimiento que debería haber conservado, pues supo evolucionar en su tiempo, a pesar de toda esta reputación de compositor de segunda clase que caía sobre sus espaldas. Llegó a construir composiciones de muy alta calidad, tanto instrumental como vocal, y un ejemplo de ello, sin duda, es *Pimpinone*.



Telemann⁷⁴

⁷⁴ *Enciclopedia della musica*, p. 210.

2.2 Pimpinone

Esta ópera de Telemann se llamó originalmente *Die ungleiche Heyrath, oder das Herrschsüchtige Cammermädgen* (El matrimonio desigual entre Vespetta y Pimpinone o La dominante camarera) pero ha sido conocida bajo el título de *Pimpinone*, que es el nombre del personaje masculino del argumento. No es una ópera cómica estándar, sino, con más precisión, un intermezzo humorístico,⁷⁵ como en Italia se le podría llamar intermezzo.⁷⁶ Fue estrenada el 27 de septiembre de 1725 en la ópera de Hamburgo.

En la ópera seria⁷⁷ del siglo XVIII se acostumbraba poner pequeñas escenas cómicas entre los actos. Esta costumbre era más frecuente en Nápoles y se expandió por toda Italia. En estos *intermezzi*, los personajes de la *commedia dell'arte* ofrecían alivio y de algún modo se lograba el contraste con la tragedia de la historia principal. Esta costumbre, que para nuestros días pareciera fuera de lugar, en aquellos tiempos era moneda de uso común.

Generalmente la historia de estos *intermezzi* es mucho más apegada a la realidad de la vida cotidiana que las historias mitológicas, políticas o de amor. Incluso, en nuestros días, las historias de estos *intermezzi* se perciben más naturales, a diferencia de las historias formales de amor e intriga de la ópera seria, que a diferencia del intermezzo (una hora de duración) mantienen al espectador en su sitio hasta por dos o tres horas.

⁷⁵ En alemán *Schertzbafftes Zwischen Spiel*.

⁷⁶ F. Camino, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁷ Las características de la ópera seria son las siguientes: Se presentaba un conflicto de pasiones humanas en una acción basada en alguna historia de autor griego o latino clásico. El curso de la acción daba oportunidad para presentar escenas variadas y a menudo la resolución del drama giraba en torno a algún acto de heroísmo o de renuncia por parte de uno de los protagonistas. La obra se dividía en tres actos, en los cuales se alternaban arias y recitativos: en los recitativos se desarrollaba la acción, mientras que en cada aria un actor principal de la escena precedente solía expresar sentimientos referentes a la situación particular del momento de la trama. Había dúos ocasionales, pocos conjuntos grandes y poquísimos coros. La orquesta, aparte de la obertura, sólo acompañaba a los cantantes. El recitativo carecía de importancia musical y sólo se acompañaba con el clave y algún instrumento grave.

2.3 Otras versiones

El compositor de nacionalidad italiana Tommaso Albinoni (1674-1745) escribió en 1708 una ópera seria llamada *Astarto*, a la cual le insertó un *intermezzo* con el mismo argumento utilizado por Telemann en Pimpinone, con libreto del italiano Pietro Pariati (1665-1733). Ambas fueron estrenadas en 1708 en el teatro San Cassiano, de Venecia. Tiempo después, en 1722, este *intermezzo* fue utilizado nuevamente por Albinoni en Munich para la producción de otra ópera seria.

El compositor italiano Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) escribió una ópera bufa de nombre *La serva padrona*, en dos actos y con libreto de Gennaro Antonio Francesco (?-1744), basado en la obra de teatro de Jacopo Angello Nelli (1673-1767). Esta ópera tuvo el mismo argumento que utilizó Telemann y fue manejada, de igual forma, como *intermezzo* para la ópera seria *Prigionero superbo (El orgulloso prisionero)*, que fue estrenada en Nápoles, en 1733.

2.4 Argumento

El argumento de la ópera consiste en una historia que podría suceder en nuestros días. Relata la relación matrimonial entre los únicos dos personajes: Vespetta (rol cantado por una soprano), una sirvienta ambiciosa y con malas intenciones, muy audaz y bastante astuta para engañar, cuyo nombre quiere decir *pequeña avispa*, que va muy acorde con el perfil del personaje; y Pimpinone (rol cantado por un bajo), un hombre de edad madura, rico, soltero, con actitudes de viejo rabo verde, que está en busca de alguien que se haga

cargo de las labores del hogar. Pimpinone contrata a Vespetta para que realice dichas tareas y con el tiempo esa relación patrón-empleada se sucede de tal forma que termina en casamiento. El libreto es de Pietro Pariati (al igual que la versión de Albinoni), con la traducción al alemán de Johann Philipp Praetorius.⁷⁸

En el primer acto, Vespetta ofrece sus servicios como sirvienta, anunciando que ella se puede acomodar a lo que le sea ofrecido. Pimpinone la escucha y, al ser éste un hombre maduro y soltero, declara que es justo lo que necesita. Expresa a Vespetta su interés por hacerla su empleada, además de que le agrada mucho su cortesía y apariencia. Pimpinone le ofrece pagarle lo que ella considere justo, por lo que los dos están conformes, felices y dispuestos a cerrar el trato.

En el segundo acto, después de algún tiempo transcurrido, Vespetta expresa su inconformidad por malos tratos de parte de Pimpinone. Muestra descontento e intenta dejar a Pimpinone y marcharse. Pimpinone reacciona a esto y cae en el chantaje de Vespetta, quien acepta no irse, siempre y cuando le dé las llaves del lugar donde se guardan las joyas. Pimpinone aprovecha la ambición de Vespetta y le hace insinuaciones amorosas. Así, ella lo presiona para casarse, por las habladurías de la gente a su alrededor. Pimpinone le ofrece una dote, ella acepta y promete que va a ser una buena esposa y que siempre estará atendiendo las labores del hogar, por lo que se presume que se llevará a cabo la boda.

En el tercer y último acto, los dos personajes aparecen peleando, pues Vespetta quiere salir de su casa para divertirse y Pimpinone exige saber a dónde va, por lo que ella declara que el matrimonio no quiere decir que la mujer tenga que estar subordinada al hombre. Finalmente le revela que va a casa de una amiga. Vespetta exige no tener restricción alguna para hacer lo que ella quiera, al igual que Pimpinone. Éste le pide que no sea chismosa con sus amigas, como lo son todas las mujeres. La mujer responde que piensa salir para ir a los lugares que ella quiera, como la ópera o a bailar, y hacer lo que hacen las demás esposas, pues cuando prometió ser una mujer de hogar antes era la sirvienta.

⁷⁸ R. Alier, *Guía universal de la ópera de Mussorgski*, p. 357.

Ahora hará lo que quiera y si no le gusta, le dé su dote. Pimpinone, al escuchar esto, se retracta y simplemente declara que ya no va a quejarse de nada.

2.5 *Pimpinone* en nuestros días

En la temporada 2011-2012, según la página de internet *Operabase*, la ciudad y el país que tienen mayor actividad operística en el mundo son Berlín y Alemania, respectivamente,⁷⁹ y a pesar de que los orígenes de la ópera, como ya lo mencioné, se dieron en Italia.

En la misma página web, las estadísticas mencionan la actividad escénica de la ópera *Pimpinone* en el periodo del 17 de agosto de 2011 al 26 de octubre de 2012, en tres representaciones de dos producciones, y en dos ciudades diferentes.

En Innsbruck (Austria) el 21 y 22 de agosto de 2011, aparece con dos representaciones, bajo la dirección de Pierre Pitzl, programada para el 23 de enero de 2013, bajo la dirección de Jan Willem de Vriend.

Además de este recurso, hay registros de otras producciones. Por ejemplo, la producción de 2007 en Tel Aviv Performing Arts Center (Israel), donde también se montó *Pimpinone*, bajo la dirección de Aviv Ron y Julia Pevzner.

En 2003 se estrenó una producción de *Pimpinone* en La Casa de Cultura de Carrascosa (en la Cuenca de España), por la compañía B Quadro Ópera y bajo la dirección de Germán Torrellas.

Como nos podemos dar cuenta, la música de Telemann sigue siendo escuchada, aunque de una manera no tan formal ni frecuente como las óperas del periodo clásico. Esto me hace pensar que tal vez la ópera de Telemann comenzará a resurgir como lo está haciendo en Europa.

⁷⁹ Fuente: *Operabase*, Estadísticas 2012/13 [en línea].

3. ANÁLISIS MUSICAL

Toda la explicación que mostraré, a *grosso modo*, es de gran importancia para mí, pues menciono elementos que influyeron en el estilo, forma y carácter de composición de *Pimpinone*. Ellos han sido tomados en cuenta para formar todas las opiniones personales con respecto a este análisis.

Pimpinone es un *intermezzo*, como ya lo apunté anteriormente, que Telemann retoma de la tradición italiana, específicamente de Nápoles, pues tal forma se usaba entre los actos de las óperas serias y de gran duración. Un ejemplo es *La Cilla* (1706), con música de Michelangelo Faggioli (1666-1733), fue la primera obra de este tipo de la cual se tiene registro, mas no se conserva la partitura, únicamente el libreto.⁸⁰

Según lo comentado en el apartado del contexto histórico, ha sido para mí muy importante en este ejercicio de investigación unificar las disciplinas de conocimiento que estaban siendo desarrolladas. Después de estudiar los trabajos de Descartes, es de trascendencia mencionar la *teoría de los afectos*, referida primero en *Compendium musicae* (publicado en 1650)⁸¹ y después en el *Tratado de las pasiones del alma* (publicado en 1649). Ésta repercutió en el pensamiento y trabajo de los compositores de ese momento.

La teoría de los afectos⁸² fue desarrollada en el Barroco y está relacionada con los estados emocionales.⁸³ Llegó a ser tal su perfeccionamiento metodológico que se considera una verdadera teoría. Se basa en la importancia que para los compositores tenía planear el

⁸⁰ S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, 1992, p. 685.

⁸¹ Publicado póstumamente, pero escrito en 1618.

⁸² En alemán *Affektenlehre*.

⁸³ Según Descartes, los afectos o las pasiones son percepciones o modos de conocimiento que ya están en nosotros.

contenido afectivo de cada obra, sección o movimiento, de manera que pudiera tener un efecto en la audiencia. Gracias al significado afectivo de su música, esta planeación estaba guiada, en general, por la tonalidad, por la agógica rítmica y por los tipos de intervalos empleados.

Descartes afirma que a cada tipo de intervalo corresponde un determinado efecto que se produce en los sentidos y que afecta al espíritu. Dicha “conmoción” puede ir, dice Descartes, desde el más simple agrado o desagrado, hasta las más complejas pasiones.⁸⁴ Esta afección es lograda gracias a las figuras retórico-musicales, melodías características relacionadas con aspectos emocionales.

El fin último de la música es hacer sentir todos los afectos a través de tonos simples y el ritmo de las notas, como lo hace el mejor orador.⁸⁵ Por ejemplo, para expresar alegría se usaba el modo mayor, la consonancia, el registro agudo, el tiempo rápido y el *staccato*. En contraste, para representar la tristeza, se hacía uso del modo menor, la disonancia, el registro grave, el tiempo lento y el *legato*.⁸⁶

López Cano⁸⁷ refiere a la forma de reconocer el contenido afectivo de una pieza, para lo cual se toma en cuenta, entre otros factores, la tonalidad de la misma. Para el análisis tonal él hace mención de la postura de tres teóricos y compositores del momento (los cuales ya han sido mencionados antes en este trabajo) Charpentier, Rameau y Mattheson. Ellos distinguen el afecto que podría predominar debido a la tonalidad con la que fue escrita una obra. Tomaré este argumento en cuenta para verificar si puedo encontrar una coincidencia entre los afectos que, según estos teóricos basados en la tonalidad, se desprenden de una obra y lo que cada número me ha parecido según mi sentir.

Del mismo modo que los contrastes entre luz y sombra se desprenden de las pinturas de Rembrandt, podemos observar oposiciones en la música, reflejados en los nuevos matices

⁸⁴ René Descartes, *Las pasiones del alma*.

⁸⁵ Rubén López Cano, *Música y retórica en el Barroco*.

⁸⁶ *Staccato*: Nota ejecutada de una forma más corta de lo habitual (destacado). *Legato*: Ligado, suave.

⁸⁷ R. López Cano, *op. cit.*, p. 37.

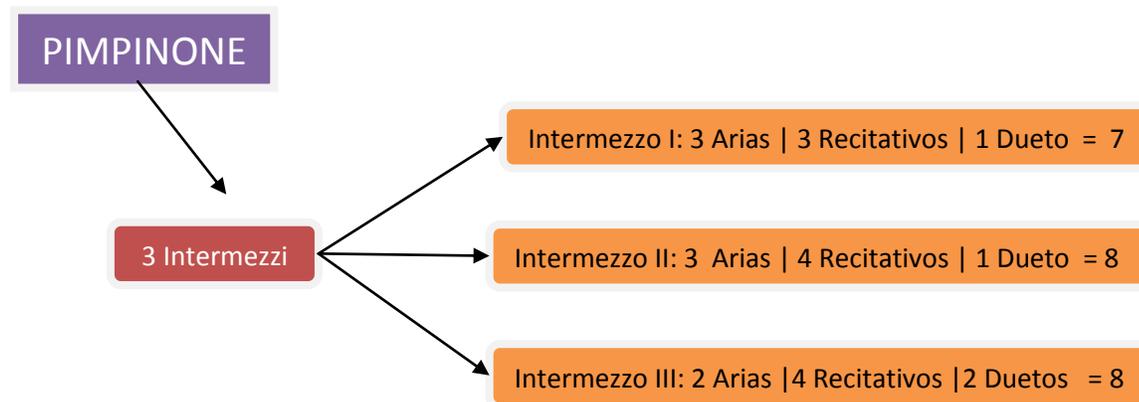
de las voces y en el juego de planos sonoros: *agudo-grave*, *forte-piano*, *legato-staccato*, rápido-lento.

En *Pimpinone* hay varios recursos aplicados por Telemann que pertenecen al estilo *bufo*. Aunque esta composición no es una *ópera buffa* (más bien la consideraría un antecedente de las óperas bufas), sí contiene varios elementos que con posteridad se trabajaron con mayor énfasis y desarrollo en las óperas de este género. Dichos recursos son los siguientes:

- La repetición de pequeños motivos.
- El rápido balbuceo sobre una misma nota.
- La concordancia del carácter dramático con el acompañamiento de la música.

Pimpinone está escrita para bajo y soprano, característica propia del Barroco, pues así se ven reflejados los contrastantes entre las voces aguda y grave. Su estilo es cómico, animado y ligero. En ella podemos señalar algunos contrastes, tales como el paso de partes con extremada felicidad a otras que tienen un carácter más bien melancólico, como puede ser el *arioso*, que más adelante se mencionará.

Ahora, para explicar un poco más lo antes expuesto, será necesario presentar lo que ocurre en cada intermezzo. Se analizará según el orden en que se presentan en la partitura, por lo que estarán numerados de igual forma.



2.1 "Intermezzo I"

Intermezzo I		
3 Arias		
1ª	Tonalidad 1 a) Bb M b) g m c) B b M	Carácter Andante Tierno y dulce
2ª	Tonalidad 3 a) F M b) dominante c) d m	Carácter Allegro Moderato Generoso, resignado
3ª	Tonalidad 5 a) G M b) V grado c) e m	Carácter Moderato Insinuación
3 Recitativos		
1º	2	
2º	4	
3º	6	
4º		
1 Dueto		
1º	Tonalidad 7 a) A M b) V grado c) f m	Carácter Allegro Regocijo
2º		

88

⁸⁸ El número central de la gráfica se refiere al número cronológico marcado en la partitura; los números laterales se refieren sólo a la organización para hacer el análisis musical de cada intermezzo.

La obra inicia con el “Intermezzo I”, el cual está conformado por tres *arias*, tres *recitativos* y un dueto. Comienza con la siguiente aria:

No. 1. Aria. Vespetta: *Wer will mich? bin Kammermädchen.* / ¿Quién me quiere? Soy mucama.

Esta aria⁸⁹ fue escrita sólo para Vespetta y es un *aria da capo*, la cual fue muy usada en la época barroca. Se llama *da capo* pues la primera sección (“a”) se repite después de llegar al final del aria. En la trama, Vespetta hace una presentación de sí, como criada; menciona que está en busca de trabajo, así como sus cualidades y lo flexible que puede ser con respecto a la paga.

Tiene una estructura formal “a” “b” “c”,⁹⁰ en donde “a” está en Si bemol mayor; después “b” en Sol menor y “c” regresa a Si bemol mayor. Podemos encontrar la nota más aguda en un Si bemol 6 y la nota más grave en un Mi bemol 5. Contiene varios trinos⁹¹ que son muy característicos de la época barroca. El *tempo* es *andante*.

Según la tonalidad, en la teoría de los afectos se señalan varias posibilidades. La que me parece más acercada a mi sentir es la de Rameau, que describe la tonalidad de la parte “b” afectivamente como de dulzura combinada con ternura. Creo que es muy acertado, pues es justamente lo que ella quiere transmitir para que Pimpinone se sienta atraído por ella.

Como lo mencioné antes, podemos apreciar los contrastes aquí, pues Telemann señala *piano* y en los dos siguientes compases, *forte*. Esta figura *forte- piano* se reproduce durante el aria, como se ve en el ejemplo 1. El texto es algo repetitivo para dar mayor énfasis e importancia a la descripción introductoria que hace el personaje de sí mismo.

⁸⁹ Un aria que es sólo para voz con acompañamiento.

⁹⁰ Dentro del análisis de cada uno de los números (arias, duetos, etc.), cada sección será dividida por letras, a fin de poder referirme a cada una de ellas con mayor claridad.

⁹¹ *Trino* es un adorno que consiste en la rápida alternación de dos sonidos contiguos.

Ejemplo 1

11 *Vespetta* *S* *P*
Wer will mich? bin kam - mer - mäd - chen, bin Kam - mer -

14 *f*
mäd - chen; ma - che al - les, ja al - les und al - les, ganz ge - nau ver - Steh' ich

26 *P*
Wer will mich? bin Kam - mer - mäd - chen, bin Kam - mer - mäd - chen,

29 *f* *P*
Wer will mich? bin kam - mer - mäd - chen, bin Kam - mer -

31 *f*
mäd - chen; ma - che al - les, ganz ge -

Después continúa un recitativo, correspondiente al No. 2. *Ich suche war ein Glück/ Yo quiero hacer mi fortuna.*

La trama refiere que Pimpinone y Vespetta se insinúan el uno al otro en la conveniencia de cada uno para llegar a un acuerdo laboral entre ambos.

En el recitativo no hay ninguna restricción en cuanto a la tonalidad o en cuanto a las modulaciones. Es importante mencionar que hay dos tipos de recitativo, el *seco* y el *expresivo*.

En el *recitativo seco*, la voz queda casi libre en cuanto al tiempo y al discurso musical, los cuales quedan sujetos únicamente por acordes que dan una guía. El *recitativo expresivo* es mucho menos libre que el seco, pues debe estar un poco más sujeto a medida rítmica por tener un acompañamiento más sofisticado con varios instrumentos.⁹² Telemann usa los recitativos secos, pues únicamente tienen por acompañamiento un acorde, o máximo dos, por compás, como se puede ver en el ejemplo 2.

Ejemplo 2

Rezitativ

No. 2

Vespetten.

Jch su che zwar ein Glück, doch ehr-lich, zu er-lan-gen, und, durch den sau-ren

Schweiss, ein Kleines Hei-raths-Gut. Herr Pim-pi-no-ne kömmt ge-

⁹² Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales*, p. 247.

La función del recitativo es que, mientras en él se explica la acción, el *aria da capo* da el carácter y hace las descripciones afectivas de forma más detallada e incisiva a través de la música relacionada con el texto.

No. 3. Aria. Vespetta: *Höflich reden, lieblich singen* / Charlar amablemente, cantar adorablemente.

En esta aria, que es sólo para Vespetta, ella está soñando con tener una vida y actividades de noble, como bailar. Por esta razón quisiera trabajar para alguien como Pimpinone, sobre todo porque él le puede pagar lo que ella quiere ganar y tener así esa vida que desea.

De igual forma estamos frente a un *aria da capo*, dividida en “a” “b” “c”, en donde “a” está en Fa mayor, “b” hace una inflexión a la dominante, y “c” va a Re menor. Podemos encontrar la nota más aguda en un Si bemol y la nota más grave en un Re 5. Para esta tonalidad, la teoría de los afectos no es tan exacta, pues Rameau dice que Re menor inspira dulzura y tristeza; sin embargo, el que más se acerca a mi parecer es Mattheson, que concibe a Fa mayor como la tonalidad de generosidad y resignación, lo cual me parece más coherente, pues Vespetta habla sobre su posición dentro de la sociedad, la cual es de plebeya.

En esta aria nos podemos dar cuenta de que existe un recurso utilizado con posterioridad en las óperas bufas, que consiste en la repetición de pequeños motivos repetidos de dos en dos compases durante el desarrollo de toda la parte “a” y “b”, como se observa en el ejemplo 3. El *tempo* es *allegro moderato*.

Ejemplo 3

Höf-lich re- den, — lieb-lich - sin- gen

künst-lich spie- len, — fer- tig - sprin - gen, sind :

Un elemento importante dentro de esta aria es la articulación, fundamental para la expresión, que va en concordancia con el texto y que, según la teoría de los afectos, refleja lo divertido y lo fresco. Yo diría, en este tenor, que lo irreverente y cínico coincide con la personalidad de Vespeta. Veamos el ejemplo 4.

Ejemplo 4

66
Weib, für ein - e - mein

El No. 4 es un recitativo. *Doch was kann dieses wohl für Lust erwecken?* / ¿Pero dime qué deseo puede despertar esto?

En este recitativo, Vespetta cuenta a Pimpinone cómo era su vida con su anterior jefa y él le hace preguntas al respecto, a las cuales ella responde con amabilidad.

No. 5. Aria. Pimpinone, *später* Vespetta: *Wie sie mich ganz verwirren kann*/ Tú realmente me desconciertas.

Vespetta, hasta este momento, se comporta muy amable con Pimpinone. Por ello, en esta aria, Pimpinone le declara lo honrado y avergonzado que se siente por tanta cortesía de ella hacia él. Aunque esta sección es de Pimpinone, Vespetta tiene una pequeña intervención.

Esta *aria da capo* tiene una estructura formal “a” “b” “c”, en donde “a” comienza en Sol mayor, “b” hace una inflexión al quinto grado y “c” está en Mi menor. Para la teoría de los afectos, Sol mayor se relaciona, según Mattheson, con la insinuación, la persuasión, la brillantez y la alegría. A mi parecer, debido a que el *tempo* es *moderato* y a las intenciones que Pimpinone tiene con Vespetta (llevarla a vivir a su casa), la persuasión es el afecto más acertado para este caso.

Podemos encontrar la nota más aguda en un Mi 6 que da Vespetta, y la nota más grave en un Re 4 que da Pimpinone. Esta aria tiene varios trinos, al igual que la primera.

Es un aria con un carácter ligero y de notas cortas (octavos), por lo que da una sensación de rapidez. Presenta segmentos de dos compases que se repiten durante toda la parte “a” y “b”. Véase el ejemplo 5.

Ejemplo 5

1 (Moderato)

Wie-sie mich ganz ver-wir ren-kann,

4

wie sie mich ganz ver-wir-ren kann,

El No. 6 corresponde a un recitativo. Was aber denkt ihr nun zu tun / ¿Pero qué quisiera Usted hacer ahora?

En esta parte Pimpinone le propone a Vespetta trabajar para él y los dos piensan que el otro cayó en la trampa propia, lo cual sucede así.

No. 7. Dueto. Vespetta y Pimpinone: *Mein Herz erfreut sich in der Bust/* Mi corazón se alegra en el pecho.

En esta aria cantan los dos personajes en *dueto*, que es una pieza en la que intervienen dos cantantes. Puede ser cantando uno a la vez, en forma de diálogo, o al mismo tiempo,

ya sea al unísono o no.⁹³ En este caso, ambos cantan en forma de diálogo en la primera parte y en otras coinciden cantando al mismo tiempo, sin embargo el texto es diferente, así como la línea melódica. Están cantado con mucha alegría y son extremadamente amables el uno con el otro. El carácter de este dueto es de mucha armonía entre los personajes.

Es un *aria da capo* que muestra una estructura formal “a” “b” “c”, en donde “a” comienza en La mayor, “b” hace una inflexión al quinto grado, y “c” está en Fa menor. Podemos encontrar la nota más aguda en un Fa 6 y la nota más grave en un Mi 4. Esta aria también cuenta con trinos, al igual que las arias 1 y 5. Dentro de la teoría de los afectos, Rameau señala a La mayor como la tonalidad para despertar regocijo y viveza. Si combinamos el *tempo allegro* que está indicado, a mi parecer, esta aseveración se adecua perfectamente con el regocijo que sienten por haber logrado ambos su cometido: Pimpinone llevar a Vespetta a su casa y Vespetta empezar a enamorar a Pimpinone.

⁹³ *Ibidem*, p. 252.

3.2 "Intermezzo II"

Intermezzo II		
2 Arias / 1 Arioso		
Tonalidad	9	Carácter
Arioso modo menor		Andante Tristeza, lástima
Tonalidad	11	Carácter
a) E M		Allegro
b) b m		Magnificencia
c) c # m		
Tonalidad	13	Carácter
a) C M		Gratioso
b) C M		Avivado
c) g m		
4 Recitativos		
	8	
	10	
	12	
	14	
1 Dueto		
Tonalidad	15	Carácter
a) F M – C M		Con brio
b) " " "		Regocijo
c) d m		

El segundo Intermezzo está conformado por tres arias, cuatro recitativos y un dueto.

A diferencia del primer intermezzo, éste comienza con un recitativo, correspondiente al No. 8. *Vespetta, willst du von mir gehen?*/ *Vespetta, ¿te quieres ir de mí?*

En este recitativo se presume que los personajes ya han vivido juntos por un tiempo razonable y ella comienza amenazando con irse de casa, pues le parece que no ha sido tratada con suficiente respeto y que la carga de trabajo es mucha para ella sola. Pimpinone se muestra desconcertado y sorprendido pues no comprende por qué Vespetta reacciona de esa forma.

No. 9. *Andante ed Arioso*. *Vespetta: Hab ich in dem Dienste* / Por un corto tiempo.

En este *arioso*, Vespetta pide perdón a Pimpinone, haciéndose la sufrida, pues dice que por tanta carga de trabajo, no ha podido hacer todo bien. En el *arioso* resalta su alta expresividad, debida a las razones siguientes.

Es una pequeña aria que no llega a ser un aria en forma, pues el *arioso* carece de estructura definida y se utiliza para dar realce al pasaje como un elemento de mayor expresividad. Generalmente es la continuación de un recitativo, que conduce a un aria. Esta conducción puede tomarse como una mayor explicación de *recitativo* que le antecede; podría verse como un paréntesis.⁹⁴

Este *arioso* es ejemplo de un recurso característico de la teoría de los afectos, que es la concordancia del carácter del texto con el acompañamiento de la música. La música está en un tono menor y se escucha un aire de lamento y tristeza. Si combinamos esto último con el *tempo andante*, resulta una parte de mucha melancolía y tristeza, casi para caer en

⁹⁴ Julio Bas, *Tratado de la forma musical*, p. 233.

dar lástima, como la intención de Vespetta. Tanto el *tempo andante* como el modo menor son interpretados en la teoría de los afectos como elementos tristes.

El No. 10 corresponde a un recitativo. *Schweig, Schweig / Calla, calla.*

En este número, Vespetta dice a Pimpinone que está preocupada por sus finanzas, una preocupación malintencionada, para pedirle que le permita atenderlas.

No. 11. Aria. Pimpinone: *Sieh doch nur das Feuer / Mira, pues, solo el fuego.*

En esta aria Pimpinone declara su amor a Vespetta, le dice que la desea y que en sus ojos hay fuego al verla.

Esta *aria da capo* es sólo para Pimpinone y tiene una estructura formal “a” “b” “c”, en donde “a” comienza en Mi mayor, “b” está en Si menor y “c” en Do sostenido menor. Podemos encontrar la nota más aguda en un Mi 5 y la nota más grave en un Re 4.

En la teoría de los afectos, Rameau relaciona Mi mayor con la magnificencia, la alegría y la grandilocuencia. Pimpinone, al declarar su amor, lo hace de una forma cínica y libidinosa que pudiera relacionarse con la grandilocuencia que se reafirma por el *tempo allegro*, cuyo patrón rítmico es de notas de corta duración, por lo que aparenta más movimiento. Véase el ejemplo 6. Esta aria tiene trinos, al igual que las arias 1, 5, y 7, que adornan y dan una pequeña variación a la melodía principal. En ésta se escucha un carácter alegre en las partes “a” y “b”. De la misma forma sucede en el aria No. 5, que también es un solo de Pimpinone y donde se usan notas cortas (octavos).

Ejemplo 6

15 Et - wa er- blik - ken und se-hen das ist von Pim-pi - non - die - Pim -

18 Vi= pim, pim, pim, pim, pim, pim, pim, pim Pim-pin - ni - na.

12 Feu-er in die-sen Au - gen glü- hen, da - drin-nen wirrt du wohl

El No.12 corresponde a un recitativo. *Er schweige nur!* / ¡Él tan solo calla!

Vespetta dice a Pimpinone que hay muchos rumores a su alrededor con respecto a ellos, por ella ser una mujer bella y él un hombre solo y además vivir juntos. Pimpinone le pide que se case con él.

No. 13. Aria. Vespetta: *Ich bin nicht häßlich geboren* / No he nacido fea.

En esta aria Vespetta indica que en ella no hay maldad y que no sabe cómo ser una de esas mujeres vanidosas y seductoras.

Es un *aria da capo*, solo para Vespetta, y tiene una estructura formal “a” “b” “c”, en donde “a” está en Do mayor y “b” y “c” en La menor. Podemos encontrar la nota más aguda en un La 6 y la nota más grave en un Mi 5.

El teórico de los afectos Rameau vincula la tonalidad Do mayor con los afectos avivados y regocijantes. Esta apreciación no coincide con la trama de esta aria; sin embargo, sigue una lógica con respecto al carácter y la personalidad de Vespetta, que es avivado, lo cual se articula también con el *tempo*, que es *gratioso*.

En esta aria nos podemos dar cuenta, al igual que en el No. 3, de la presencia del mismo recurso utilizado en las *óperas buffas*, consistente en la repetición de pequeños motivos. La única diferencia con el No 3 es que en este número podemos observar que los motivos se repiten, por compases, de cuatro en cuatro durante el desarrollo de las partes “a” y “b”.
Ejemplo 7.

Ejemplo 7

23
Ich bin nicht häß - lich ge - bo - ren,
ich bin nicht schön_ erst ge - ma - chet,
mein Be - neh - men_ brauch' ich nicht erst
ein - zu - ler - nen_ vor dem Spie - gel

El No.14 corresponde a un recitativo. *So geht es gut!* / ¡Entonces está bien!

En este recitativo Vespeta menciona que ella es una mujer de hogar y que no le gusta salir. Pimpinone le cuestiona si en realidad no le gusta ir a la ópera o a jugar cartas y ella, muy segura, le contesta que no.

No. 15. Aria/Dueto. Vespeta, Pimpinone: *Drück mich an dich, o welch ein Glücke!* / Sostenme fuerte. ¡Ah que placer!

Con esta aria, Vespetta y Pimpinone cierran el “Intermezzo II” con una gran felicidad por su matrimonio y cantan alegremente.

Esta *aria da capo* es un *dueto* y tiene una estructura formal “a” “b” “c”, en donde “a” está en Fa mayor y Do mayor, al igual que “b”. Por su parte, “c” está en Re menor. Tiene un gran movimiento armónico para darle vitalidad a la escena, pues en este dueto se consuman las intenciones por parte de ambos personajes. En la teoría de los afectos Rameau señala Do mayor como una tonalidad relacionada con lo avivado y lo regocijante. A mi parecer este caso es sumamente regocijante pues, combinado con el *tempo (con Brio)*, el resultado es coherente con la trama y todas las emociones que de ella emanan, debido a la consumación del matrimonio entre Vespetta y Pimpinone.

Podemos encontrar la nota más aguda en un Sol 6 y la nota más grave en un Mi 4. A lo largo de toda el aria, aparecen las mismas figuras rítmicas, como las que empiezan en la parte “a” en forma de diálogo. Se acentúan a través de la repetición las mismas figuras rítmicas para él y para ella. Termina con una pequeña forma de *canon*, en la que después coinciden en su canto y en el texto, mas sin cantar al unísono. En la parte “b” coinciden nuevamente en su canto, sin embargo cada uno tiene texto y línea melódica diferente; y en la parte “c” se presenta nuevamente la pequeña parte de *canon*, en la que después coinciden en su canto y en el texto, mas no cantan al unísono. Véase el ejemplo 8.

Ejemplo 8

11 *f*

Druck mich an dich, a welch ein Glück-ke!

Reich' die Hand mir, o wel- che Freu- de!

15 *p*

Rech- ter... Thor du

Süß' Ge - sicht- chen,

21

Lie - bes, lie - bes

Schatz - - - - - chen,

Lie - bes, lie - bes Bräut - - - - -

23

lie - bes Schätz- chen, die Freu - de, die Freu - - -

- chen, lie - bes Bräut - chen, die Freu - de, Freu - - -

3.3 "Intermezzo III"

Intermezzo III		
2 Arias		
Tonalidad	17	Carácter
a) g m		Presto
b) B M		Duro
c) B M		(Falseto)
Tonalidad	19	Carácter
a) D M		Allegro gracioso
b) A M	Enfado e inconformidad	
c) b m		
4 Recitativos		
16		
18		
20		
22		
2 Duetos		
Tonalidad	21	Carácter
a) E M		Vivace
b) E M	Enfado y escandaloso	
c) G M		
Tonalidad	23	Carácter
a) B b M		Andantino
b) g m	Rabioso y resignado	

El último intermezzo está conformado por dos arias, cuatro recitativos y dos duetos. De la misma forma que el intermezzo anterior, éste comienza con un recitativo.

El No. 16 corresponde a un recitativo. *Ich will dahin, wohin es mir beliebt, gehn* / Yo quiero ir, a donde prefiero ir.

Al inicio de este intermezzo se presume que la pareja ya lleva algún tiempo de matrimonio, y que ambos personajes tienen algunos desacuerdos, por lo que están peleando. Vespetta quiere salir a pasear y Pimpinone no está de acuerdo.

No.17. Aria. Pimpinone: *Ich weiß, wie man redet* / Yo sé cómo ellas se chismean.

Después de que Vespetta dice a Pimpinone que se quiere ir a pasear con la vecina, él se opone y le pide que no sea como las otras mujeres que hablan con sus amigas mal de los maridos.

Esta *aria da capo*, es sólo de Pimpinone y tiene una estructura formal dividida en “a” “b” “c”, y en donde “a” está en sol menor, al igual que “b”; y “c” está en Si b mayor. En la teoría de los afectos, la tonalidad Si mayor se relaciona con lo duro y lo lacrimoso. A mi parecer el adjetivo duro es más coherente para esta aria, pues Pimpinone, testarudo, no desea que Vespetta salga de casa. Esta idea se reafirma con el *tempo presto*.

Podemos encontrar la nota más aguda en un Do 6, pues el bajo tiene que hacer un *falsetto* para que escénicamente haga una imitación de Vespeta. Éste es un recurso muy utilizado por los compositores para hacer a un personaje cómico. Generalmente debía hacerlo el

bajo o barítono, tal como propone Telemann en *Pimpinone*. Empieza en el relativo menor y termina en tonalidad mayor. La nota más grave es un Fa 4. Véase el ejemplo 9.

Ejemplo 9.

Falsetto:

16

ehr - te - ste_ Ge vat - te - rin, wie geht es ihr, wie geht es ihr?

19

Dan ke, leid lich, - dan - ke leid lich,

22

Was ist mein Mann so wunderlich und beschränkter ver langt daß zu Hau seich

En el No. 18 corresponde a un recitativo. *Für dieses Mal sey ihr der Ausgang unbenommen* / Sólo por esta vez te permitiré salir.

Pimpinone le cuestiona a Vespetta el por qué ella decía que no le gustaba salir de casa y que no era de su interés ir a espectáculos y ahora cambiaba de opinión.

No. 19. Aria. Vespetta: *Wie die andern will ichs machen* / Como las demás, también quiero hacerlo yo.

En esta aria, ella responde que si bien antes era la criada, ahora es la esposa y quiere hacer cosas de esposa, igual que las otras señoras, como hablar francés, bailar, jugar a las cartas, a la ruleta, al bingo, ir a la ópera y tener ropa bonita.

Esta *aria da capo* tiene una estructura formal dividida en “a” “b” “c” y en ella podemos ver que “a” está en la tonalidad de Re mayor, “b” en La mayor y “c” en Si menor. Según la teoría de los afectos, Mattheson relaciona a la tonalidad de Do mayor con la cólera, el enfado y la impertinencia. Yo interpreto este vínculo con el enojo de Vespetta por la oposición de Pimpinone a que salga de casa y con el tempo *allegro gratoso*, que reafirma este sentimiento.

Podemos encontrar la nota más aguda en un La 6 y a la nota más grave en un Re 5.

Este número es muy ágil y transmite la inconformidad de Vespetta de manera graciosa, sobre todo por los varios grupos de octavos (notas rápidas) que, según la teoría de los afectos, significan emociones alegres. Yo los interpreto como emociones de carácter firme y fuerte. Véase el ejemplo 10.

Ejemplo 10

27
Wie die an- dern will ich's ma- chen: tan-zen viel,

35
spre- chen_ Fran zö-sisch, fein ge - klei - det will ich pus - sie-ren, a-ber stets

No. 20 corresponde a un recitativo. *Wie aber, wenn ichs auch so machen wollte?* / Pero cómo, si yo también quisiera hacerlo así.

Pimpinone sigue argumentando en contra de Vespetta, pues no quiere que salga y, después de proponerle acompañarla, amenaza con pegarle con un bastón.

No. 21. Aria/Dueto. Vespetta, Pimpinone: *Wilde Hummel! Böser Engel* / ¡Abejorro salvaje!
¡Ángel malvado!

Esta aria es un *dueto*, en donde se pelean e insultan ambos personajes todo el tiempo, diciéndose ofensas como bruto gordo, bruja loca, ángel endemoniado y gordo cabezón.

Esta *aria da capo* tiene una estructura formal dividida en “a” “b” “c”, en donde podemos ver que “a” está en Mi mayor, al igual que “b”, y “c” en Sol mayor. Podemos encontrar la nota más aguda en un Si 6 y la nota más grave en un Mi 4. Según la teoría de los afectos, Charpentier le da a la tonalidad de Mi mayor un carácter de enfado y escándalo. Ambas pasiones descritas quedan a la perfección para esta aria llena de insultos, rabia y coraje, que con el *tempo vivace* se hacen más enfáticas.

Podemos encontrar un recurso que es característico de la ópera bufa, consistente en el rápido balbuceo sobre una misma nota, por lo que se aprecia una dificultad grande relacionada con la dicción y el texto, puesto que debe ser muy clara y precisa. Véase el ejemplo 11.

Ejemplo 11

24

rip - pe! Tod-ten-ge-ri - pe! mur-ri-scher Trotz- kopf! ich la - -

and - re Xan-tip - pe! zän - ki - sche, zän - ki - sche Met - ze ich la - -

41

rip - pe! Tod-ten-ge-rip - pe! mur - ri - scher Trotz- kopf! ich la - -

and - re Xan-tip - pe! zän - ki - sche, zän - ki - sche Met - ze! ich la - -

El No. 22 es un recitativo. *Du eigensinn'ger Esel* / ¡Tú burro terco!

Pimpinone se arrepiente de haberse casado con Vespeta y comienza a ceder en todo lo que ella desea, pues lo amenaza en cobrarle la dote.

No. 23. Aria/Dueto. Vespeta, Pimpinone: *Schweig hinkünftig, albrer Tropf* / De ahora en adelante calla, necio tonto.

En esta aria final, que es un *dueto*, Pimpinone decide aceptar las condiciones que Vespeta le impone; prefiere tomar una actitud sumisa, permanecer callado y ya no crear ningún conflicto.

Dicha *aria da capo* tiene una estructura formal que está dividida en “a” y “b”, en donde podemos ver que “a” está en Si bemol mayor y “b” en sol menor. La nota más aguda es un Si 6 y la nota más grave un Re 4. Para la teoría de los afectos, Sol menor es considerada por Mattheson como complacencia. En el aria que nos ocupa, podría traducirse en la actitud resignada de Pimpinone al conceder a Vespetta todo lo que quiere; y se corresponde con el *tempo andantino*. También Mattheson menciona que Si bemol mayor es una tonalidad de rabia, que se observa en Vespetta, por su carácter fuerte y determinante para obligar a Pimpinone a hacer lo que ella quiere.

El carácter de este *dueto* es de lamento en general, pues Pimpinone toma una posición de resignación ante Vespetta. Por esta razón tenemos el tono menor de la última parte. Para Pimpinone son notas largas, que reflejan este estado de ánimo caído. Por el contrario, Vespetta se escucha con una línea melódica mucho más movida gracias a los octavos y dieciseisavos, que contrastan con la parte de Pimpinone. Véase el ejemplo 12.

Ejemplo 12

10

Schweig hin-künf- tig.. alb- rer. Tropf! sonst er-war-te_nur den

13

Stek-ken.
O wischmer - zet mir der Kopf! ich ver - ge - he fast vor

17

Die-ses ist der Grob-heit_Lohn, die-ses ist der Grob heit_Lohn, un-ge -
Sch-rec-ken. Die - ses ist der Ein - falt Lohn,

La teoría de los afectos, a mi parecer, es una gran referencia para comprender y estudiar la música. No creo que deba verse como una teoría rígida, pues interfieren muchos factores que pueden influir en el efecto de una obra musical. Sin embargo, desde una posición general, los patrones matemáticos en efecto reflejan una lógica y coinciden con los afectos.

Otros factores, como errores de interpretación, poca disposición de parte del escucha, falta de pasión en el intérprete u otros muchos accidentes fortuitos que pueden ocurrir, influyen en el sentir de una obra. Sobre todo debido a que quienes intervienen en ella somos nosotros, los seres humanos, seres perfectibles ante todo.

Lo que me parece diferente entre la ciencia matemática y estos patrones musicales (por llamarles de alguna forma) es que, al incluir los factores como el afecto, sentimientos, pasiones, propios del ser humano, no es posible alcanzar la exactitud exigida en la comprobación científica. Sin embargo, creo yo, ésta es la magia de la música, donde los músicos tenemos, gracias a la incertidumbre, el constante deseo de hacer un esfuerzo y entregar todo a nuestro alcance para que el resultado de nuestra interpretación conmueva a nuestros escuchas y, por supuesto, a nosotros mismos.

		Intermezzo I		Intermezzo II		Intermezzo III	
		3 Arias		2 Arias / 1 Arioso		2 Arias	
Pimpinone	1ª	Tonalidad a) Bb M b) g m c) B b M	1 Carácter Andante Tierno y dulce	Tonalidad Arioso modo menor	9 Carácter Andante Tristeza, lástima	Tonalidad a) g m b) B M c) B M	17 Carácter Presto Duro (Falseto)
	2ª	Tonalidad a) F M b) dominante c) d m	3 Carácter Allegro Moderato Generoso, resignado	Tonalidad a) E M b) b m c) c # m	11 Carácter Allegro Magnificencia	Tonalidad a) D M b) A M c) b m	19 Carácter Allegro gracioso Enfado e inconformidad
	3ª	Tonalidad a) G M b) V grado c) e m	5 Carácter Moderato Insinuación	Tonalidad a) C M b) C M c) g m	13 Carácter Gracioso Avivado		
	3 Recitativos		4 Recitativos		4 Recitativos		
	1º	2		8		16	
	2º	4		10		18	
	3º	6		12		20	
	4º			14		22	
	1 Dueto		1 Dueto		2 Duetos		
	1ª	Tonalidad a) A M b) V grado c) f m	7 Carácter Allegro Regocijo	Tonalidad a) F M – C M b) “ “ “ c) d m	15 Carácter Con brio Regocijo	Tonalidad a) E M b) E M c) G M	21 Carácter Vivace Enfado y escandaloso
2ª					Tonalidad a) B b M b) g m	23 Carácter Andantino Rabioso y resignado	

CONCLUSIONES

En primer lugar, es importante mencionar que fue muy enriquecedor obtener conocimientos en otras disciplinas, necesarios para complementar el contexto histórico. Aunque no fueron estrictamente ligados a la música, me generaron una visión más integral del entorno y, por lo tanto, una mayor sensibilidad para apreciar las situaciones del momento. Me parece importante mencionar esto último pues muchas veces el acudir tanto a la ciencia como a las humanidades es etiquetado como dispersión o falta de madurez, cuando en realidad es lo contrario. La idea fue generada por el ansia y la curiosidad, de la misma forma que los científicos del Renacimiento se acercaban al conocimiento. Ellos escribían sobre ciencia, teología, filosofía y, por supuesto, de arte, pues todas estas disciplinas no se contraponen entre sí.

Por otro lado es importante mencionar que cuando inicié este trabajo de investigación, mis expectativas en obtener referencias sobre Telemann fueron muy grandes comparadas con la información que pude obtener de forma accesible. Sin embargo, la experiencia de indagar en bibliotecas (no sólo de instituciones educativas sino de bibliotecas personales), fue de mucho aprendizaje. También me percaté de que no en todos los libros de historia de la música es reconocido este compositor y en algunos incluso lo omiten, cosa que no juzgo, simplemente fue una situación que llamó mi atención. Sin embargo, fue de mucha utilidad conocer sobre la vida y el contexto histórico en el cual Telemann se desarrolló para el desarrollo e interpretación de *Pimpinone*.

También, esta investigación me permitió apreciar y reconocer más el esfuerzo de personas que, como Telemann (aunque no fue reconocido por la mayoría de las personas), llegan a dar resultados valiosos con disciplina, firmes convicciones y talento inyectado a su trabajo. Por ello, a mi parecer, él merece la oportunidad de mayor difusión y revalorización de su trabajo. Como parte de la metodología académica se ejecuta el mismo repertorio

repetidamente, pero no siempre se hace un ejercicio consciente sobre todas las posibilidades a la cuales podemos recurrir como estudiantes y profesionistas.

Dentro de las grandes cualidades que Telemann poseía, puedo mencionar su capacidad de asimilar varios estilos musicales, como el francés y el italiano, sin perder su naturaleza alemana.

El estilo que Telemann emplea en *Pimpinone* es de mayor influencia napolitana. Con respecto a la teoría de los afectos, según mi análisis, puedo decir que ésta es bastante asertiva, pues sí existen ciertos convencionalismos auditivos que relacionan tonalidades, ritmos e intervalos específicos, con emociones específicas. Sin embargo, coincido con la cita de Mattheson, la cual retomo: “ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto”.

Me parece acertado comentar que, debido a que estamos hablando de pasiones humanas, muchas variantes pueden afectar los resultados de una obra musical, pero dichas variantes serían excepciones y no la regla general.

Considero importante explorar otros títulos dentro del género, como lo es *Pimpinone*, para poder ampliar y difundir repertorio poco conocido que nos pueda aportar mayor conocimiento y experiencias importantes, tal como lo fue mi experiencia en este trabajo.

Por otro lado, consolidar este proyecto, y las consecuentes notas al programa, ha sido muy importante dentro de mi formación profesional, pero también personal. Me ha dejado varias enseñanzas muy grandes, entre las que subrayo la importancia del trabajo en equipo. No sólo para llevar a término un proyecto, sino también para poder reconocer que sin el trabajo comunitario, el trabajo individual de poco sirve.

Finalmente, es importante para mí mencionar que a lo largo de mi trayectoria como estudiante de la Escuela Nacional de Música, que abarca desde el Ciclo de Iniciación Musical hasta la Licenciatura, he tenido la fortuna de ser alumna de brillantes académicos comprometidos con su vocación de enseñanza. Sin embargo, también me he enfrentado

con la actitud apática y desmotivadora de algunos otros, que en vez de impulsar al alumno al crecimiento, le restan lo más importante que debe albergar en un artista: el amor al arte. Razón por la cual he luchado y lo seguiré haciendo, por creer que los artistas (específicamente los músicos) y, aún más concretamente los egresados de esta escuela, seamos personas que pongan en alto el nombre de nuestra profesión a través de su arte, pero también de valores, mismos que deben ser rectores en el quehacer del artista y no sólo de abogados y políticos. Me refiero a valores como la honestidad, la disciplina, el respeto a la dignidad humana y la solidaridad, que algunos vulneran justificándose por sentir que son “eminencias”.

FUENTES CONSULTADAS

ALIER, Roger, *Guía universal de la ópera de Mussorgski a Zandonai*, Barcelona, Editorial Robinbook, 2002.

_____ *Historia de la ópera*, Barcelona, Editorial Robinbook, 2002.

BAS, Julio: *Tratado de la forma musical*, Buenos Aires, Editorial Ricordi, 1993.

CAMINO, Francisco, *Barroco*, Madrid, Editorial Ollero & Ramos, 2002.

DE PEDRO CURSA, Dionisio, *Manual de formas musicales*, Madrid, Editorial Real de Música, 2002.

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

GROUT, D. J. y C. V. Palisca, *Historia de la música occidental, tt. I y II*, Madrid, Editorial Alianza, 2006.

HILL, Walter John, *La música barroca*, Madrid, Editorial Akal, 2008.

KUHN, Clemens, *Tratado de la forma musical*, España, Editorial Span Press Universitaria, 1998.

MANFRED F., Bukofzer, *Historia de la música barroca: de Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza editorial, 1986.

Música y músicos, Barcelona, Parramón Ediciones, 1982.

PALISCA, Claude V., *La música del Barroco*, Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1978.

PETZOLDT, Richard, *Georg Philipp Telemann*, trad. de Horace Fitzpatrick, Nueva York, Oxford University Press, 1974.

ROSAND, Ellen, *Baroque Music I: Seventeenth Century*, Nueva York/Londres, Garland Publishing, 1985.

DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*, Argentina, Ediciones Orbis, 1980.

LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco*, México, Universidad Autónoma de México, 2000.

ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de formas musicales*, Barcelona, Editorial Idea books, 2004.

Diccionarios y enciclopedias

Enciclopedia della musica, Milán, Editorial Ricordi, 1964.

Guía de lenguaje musical, Editorial Icaria, 1989.

Enciclopedia Salvat de la música, tt. 1-4, Barcelona, Salvat Editores, 1967.

LATHAM, Alison, *Diccionario enciclopédico de la música*.

PEÑA, J. y H. Anglés, *Diccionario de la música labor*, t. II, Barcelona, Editorial Labor, 1954.

RANDEL, Michael Don, *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Cambridge/Massachusetts/Londres, Don Michael Randel, 1999.

ROIG J. y G. del Río, *Diccionario Xela*, México, Editorial Xela, Buena Música en México, 1959.

SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vols. 4, 15 y 18, Londres, Macmillan, 1980.

_____ *The New Grove Dictionary of Opera*, vols. 3-4, Londres, Macmillan, 1992.

ULRICH, Michels, *Atlas de música II*, Madrid, Editorial Alianza, 1999.

ZAMORA, Amador Emilio, *Diccionario español-alemán*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1955.

Internet

<http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/161/html/sec_14.html>
[consulta: 14 de septiembre, 2012].

Naturfreunde Voralberg, Austria [en línea]

<<http://vorarlberg.naturfreunde.at/Berichte/detail/30424/>> [consulta: 21 de septiembre, 2012].

Operabase [en línea] <www.operabase.com> [consulta: 18 de septiembre, 2012].

Operabase, Estadísticas 2012/13 [en línea]

<<http://www.operabase.com/top.cgi?lang=es&>> [consulta: 18 de septiembre, 2012].

OperaNews, Metropolitan Opera Guild, 2013 [en línea] <www.operanews.com> [consulta: 18 de septiembre, 2012].

OperaToday [en línea] <www.operatoday.com> [consulta: 18 de septiembre, 2012].

Rembrand, “La lección de anatomía del doctor Tulp”, en *Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado*, España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea]

<<http://centros5.pntic.mec.es/ies.victoria.kent/Rincon-C/Arte/Rembrand/anatomy.jpg>> [consulta: 22 de septiembre, 2012].

Wikimedia Commons, "Europa, 1648" [en línea]

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Europe_map_1648-es.png?uselang=es> [consulta: 22 de septiembre, 2012.

