



Universidad Nacional
Autónoma de México

Facultad de Música



CUATRO POETAS

Selecciones de *La Bohème*, *Dichterliebe*, *Yevgueni Onieguin* y *Werther*.

OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA CANTO
QUE PRESENTA
ULISES GONZÁLEZ DE LA CRUZ

Asesores

Elías Morales Cariño
Alfredo Portilla Mangas

Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Gracias a mis padres Sara y Carlos por permitirme ser, por ser tierra amable y calor de sol por las mañanas.

A mis hermanos Alejandro, Carol y Karina que son los perfectos compañeros, río sereno y las más nobles tormentas.

Gracias a mis maestros Thusnelda, Elías y Alfredo por su generosidad, por su nobleza al hacer música y por compartirme su tiempo que es vida.

Dedico este trabajo a los Werther, Lenski y Rodolfos allá afuera. Si los límites del lenguaje son los límites del mundo, que se fracturen los márgenes de todo en la música y la poesía.

ÍNDICE

PROGRAMA DEL RECITAL	iv
INTRODUCCIÓN	v
CAPÍTULO UNO: ANTECEDENTES, ROMANTICISMO Y ALGUNOS VÍNCULOS.	1
CAPÍTULO DOS: WERTHER	
2.1 Marco histórico	6
2.2 Análisis del aria “O nature, pleine de grâce”	8
2.3 Análisis del aria “Pourquoi me réveiller?”	14
CAPÍTULO TRES: RODOLFO	
3.1 Marco histórico	18
3.2 Análisis del aria “Che gelida manina”	21
3.3 Análisis del dueto “O soave fanciulla”	27
CAPÍTULO CUATRO: LENSKI	
4.1 Marco histórico	34
4.2 Análisis del aria “Kuda, kuda”	37
4.3 Análisis del arioso “la liubliu vas”	43
CAPÍTULO CINCO: <i>DICHTERLIEBE</i>	
5.1 Marco histórico	47
5.2 Análisis de las selecciones de <i>Dichterliebe</i> .	48
5.2.1 I. <i>Im wunderschönen Monat Mai</i>	50
5.2.2 II. <i>Aus meinen Tränen sprießen</i>	52

5.2.3 III. <i>Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne</i>	54
5.2.4 VI. <i>Wenn ich in deine Augen seh</i>	55
5.2.5 VII. <i>Ich grolle nicht</i>	57
5.2.6 XVI. <i>Die alten, bösen Lieder</i>	60
REFLEXIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN.	63
ANEXOS	
Síntesis para el programa de mano.	65
BIBLIOGRAFÍA	66

PROGRAMA

Final del primer acto
(Rodolfo/Mimi) *
La Bohème

Giacomo Puccini (1858 - 1924)
Giuseppe Giacosa (1847 - 1906)

Selecciones de Dichterliebe

1. *Im wunderschönen Monat Mai* (1810 -1856)
2. *Aus meinen Tränen sprießen* Heinrich Heine
3. *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* (1797 -1856)
4. *Wenn ich in deine Augen seh*
7. *Ich grolle nicht*
16. *Die alten, bösen Lieder*

Intermedio

Aria “Alors, c’est bien ici ... O nature” Jules Massenet
Aria “Pourquoi me reveiller ô souffle du printemps?” (1842 - 1912)
(Werther) Johann Wolfgang von Goethe
Werther (1749 -1832)

Arioso “Ia liubliu vas” Piotr Ilich Chaikovski
Aria “Kuda kuda” (1840 -1893)
(Lensky) Alexander Pushkin
Yevgueni Oneguín (1799 -1837)

Ulises González de la Cruz, Tenor

*Liliana Aguilasocho, Soprano

Elías Morales Cariño, Piano

INTRODUCCIÓN

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad.

Alejandra Pizarnik

La palabra y la música son lenguajes donde el hombre se comparte a sí mismo. Es por eso que la poesía en la ópera representa una sofisticación del ritmo, de la musicalidad y de la complejidad interna de los seres humanos. Los hombres siempre somos resultado de nuestras circunstancias, absorbemos nuestro entorno y lo devolvemos a través de nosotros mismos. Los poetas del romántico surgen como una respuesta a la Ilustración y a la Revolución Industrial. Su figura surge como la gran necesidad del hombre por entregarse a él mismo y cada una de sus pasiones. Utilizan al lenguaje como la sublevación de su comunicación jugando con el sonido, la grafía y el sentido de las palabras para interactuar con su medio a través de su poesía.

El hombre romántico busca el ansia, un ansia de desear que no se satisface con nada, es un hombre que quiere conocer los límites del amor y de la vida, de lo infinito y lo que perece. Estos personajes se muestran sinceros de principio a fin, no tienen reparos en compartir su dolor, su amor desaforado o su profunda melancolía, jamás niegan su visceralidad. La figura del joven poeta se volvió protagonista de increíbles historias en la literatura y en consecuencia en la ópera. Como si se tratase de una figura por más definida, los jóvenes poetas a tratar tendrán como punto de encuentro su oficio, su inmensa capacidad de amar, sus peculiares relaciones con la muerte. Estos cuatro poetas vivirán en sus historias un amor apasionado y un trágico desenlace.

CAPÍTULO UNO

ANTECEDENTES, ROMANTICISMO Y ALGUNOS VÍNCULOS.

Hay que saber que no existe país sobre la tierra donde el amor no haya convertido a los amantes en poetas.

Voltaire

A cada una de las obras musicales que aparecen en el programa le antecedió una obra literaria: *La Bohème*, *Yevgueni Oneguín* y *Dichterliebe*. Con excepción de *Werther*, todas ellas han sido referentes en la producción artística incluso de manera más sobresaliente que sus obras generadoras. La cronología de los autores literarios es la siguiente: Goethe (n.1749), Heine (n.1797), Pushkin (n.1799) y Murger (n.1822). En cuanto a los compositores, el primero en nacer fue Schumann (1810), luego Chaikovski (1840), Massenet (1842) y finalmente Puccini (1858). Los estrenos musicales ocurrieron en el siguiente orden: *Dichterliebe* (1840), *Ievgueni Onieguín* (1879), y con escasos tres años de diferencia *Werther* (1893) y *La Bohème* (1896).

La temporalidad de las obras a tratar fue cercana a importantes momentos históricos. Entre los eventos políticos más relevantes, en Viena en 1815 se celebró el congreso que marcó los nuevos límites políticos en Europa. La burguesía y la Revolución Industrial tomaron fuerza y su sistema impregnó a todos los rubros sociales. Se solidificó una nueva sociedad que exaltó la libertad como consecuencia de la Revolución Francesa. El sistema capitalista se esparció y se consolidó, formó lazos con la ciencia que resultaron de gran beneficio para ambos. A principios del s.XIX la iglesia no mantuvo atado con tanta fuerza al sector político. La industria trató a las personas como números de producción, convirtiéndolas en un medio que sólo busca fines prácticos como la posesión, en contraste, el poeta romántico buscó rescatar la vida del nuevo abismo industrial.

La ciencia transformó la imagen del mundo, al que se le vio vasto y con límites por descubrir. La Tierra según la nueva astronomía copernicana, ya no era más el centro del universo y ya no se consideraba como algo esencial en el orden cósmico (Subirá, 1956, p.296). Dios comenzó a perder su puesto central y jerárquico por lo que el hombre dejó de estar sometido a la mirada de Dios. Los nuevos conocimientos astronómicos dieron la idea de infinito al tiempo que se adquirió conciencia sobre sí mismo y se cuestionó con fuerza el propio interior.

El término “Romanticismo” nació en el año de 1901 y ha sido difícil delimitar su contenido. Las primeras referencias aparecieron a mediados del siglo XVII para sugerir el gusto por los antiguos romances, sin embargo, también fue utilizado para referirse a lo antinatural, la lejanía a la realidad, la fantasía y los paisajes irreales de ensueño.

En su búsqueda por la libertad los artistas se independizaron de los mecenas. Creando contraste con los estándares y formas del periodo clásico, se aventuraron en nuevas formas expresivas. El Romanticismo insistió en lo que la Ilustración pasó por alto: los sentimientos, la pasión, la imaginación, la importancia a la singularidad de cada hombre a través del contacto consigo mismo y su naturaleza interior.

El poeta romántico se apartó de su entorno social en el que se sintió aislado por un medio humano hostil y buscó el encuentro propio en la naturaleza. El pensamiento romántico vio lastimosamente la separación del hombre moderno y en consecuencia buscó en la naturaleza su refugio.

En la pintura, se ha considerado al gran paisajismo romántico, tal vez, como el más sobresaliente de toda la historia. Éste exteriorizó la angustia del ser humano que había perdido su lugar central en el Universo, manifestó la posición del hombre en medio de la naturaleza. Los pintores románticos plasmaron el sentimiento de infinita soledad. En la pintura del Romanticismo el mar fue un tema recurrente en muchas ocasiones, se le representó como una gran fuerza que golpea al hombre.

En el Romanticismo la música se consideró el lenguaje del espíritu frente a la razón, también se vio la influencia de los ideales de libertad de las revoluciones y buscó la exaltación de las pasiones con el fin de conmover emocionalmente al oyente. La melodía ocupó un lugar privilegiado y estuvo cargada de cambios de dinámica con la

finalidad de expresar toda la gama de emociones humanas. La armonía apoyó la expresividad a través de frecuentes cambios de tonalidad y el uso de cromatismos.

En ese período era necesario que los artistas fueran un tanto revolucionarios, con afán no sólo de reflejar o analizar su realidad, sino de transformarla (Samson, J. 1991, p.3). Algunos compositores buscaron la liberación del alma de un mundo materialista. Se comenzó a reconocer como verdaderos artistas a intérpretes que llevaban su práctica más allá del ejercicio mecánico.

En el Romanticismo el autor era cada vez más independiente y se relacionaba con el editor de partituras. Los compositores comenzaron a producir obras por iniciativa propia y expresaban su individualidad, sin embargo esta condición no resultó sustentable para muchos compositores y otros artistas, tal como lo plasma *La Bohème*.

La ópera en este periodo experimentó una gran evolución que la llevó a su punto máximo convirtiéndola en el espectáculo preferido de la burguesía. Se construyeron teatros por toda Europa y los cantantes adquirieron prestigio. En Italia hubo, entre más estilos, dos corrientes operísticas sobresalientes del Romanticismo; el Bel canto y el Verismo. El Bel canto buscaba la construcción de una "línea de canto", un gran manejo de la respiración y de elementos como los sobreagudos y las coloraturas. En las arias se evidenciaba el virtuosismo vocal siempre unido a una gran expresividad. El Verismo surgió a finales del s.XIX en extrema simpatía al realismo y naturalismo literario (Ewen, 1963, p.531). París se convirtió en la capital de la actividad operística donde coexistieron dos estilos de ópera: la Gran Ópera que se caracterizó por la grandilocuencia de sus montajes escenográficos, ballets, coros y escenas multitudinarias mientras que la Operetta intercaló fragmentos cantados y hablados. El argumento de la Operetta solía ser de carácter cómico.

En Alemania se desarrolló una ópera inspirada en los ideales expuestos por los poetas y filósofos alemanes, se utilizaron temas legendarios en los que la naturaleza y lo sobrenatural adquirirían un papel primordial. El gran protagonista de la ópera alemana es Richard Wagner, que en su primer período coincide con la tradición romántica pero dio paso a una gran evolución del género de innegable trascendencia en toda la música

que había de venir. Wagner utilizó el término "drama musical", nombre con el que se conocieron sus obras operísticas. El "drama musical" se consideró como "La obra de arte total" gracias a su búsqueda de la fusión de todas las artes, cabe mencionar que la música siempre estuvo al servicio de la expresión dramática.

El Lied se convirtió en una de las principales formas vocales de la música romántica, una forma breve escrita para voz y piano sobre un texto poético ya existente. Este género buscó la fusión entre el texto y la música, creando una atmósfera íntima propiciada por la belleza poética y la expresividad de la música.

Werther, Lenski, Rodolfo y el poeta del *Dichterliebe* tienen en común su oficio de poeta, su capacidad impetuosa de amar y la fatalidad como destino. Las cuatro figuras engrandecieron la identidad individual como condición fundamental de sus historias. En la desnudez y soledad realizaron relación con el mundo, su andar no iba a ninguna parte, llegaba, permanecía y partía apasionado.

La "Edad de Oro" es la época atemporal a la que quiere volver el poeta romántico, la edad de la unión del hombre con lo inconmensurable, la edad de la plenitud del ser, los poetas se aproximaron a lo Infinito y encontraron al punto atemporal e inespacial donde se desvanecen los límites de la existencia; de la vida y la muerte.

En la primer aria de Werther, él menciona no saber si sueña o si ya ha despertado, en la contemplación de lo inconmensurable se adentró en la eternidad. Esta eternidad aparece de la nada donde el silencio y la soledad se comparan a la belleza de la muerte. El poeta supo y aceptó que en el dolor se encontraba el camino hacia la totalidad, la belleza y la verdad. Este heroísmo nació de la vulnerabilidad y la impotencia, así, para el poeta romántico no había algo más que esta desesperada afirmación de la propia identidad. La única posibilidad era añorar su "edad de oro", Lenski en su aria principal hace referencia a esta "edad".

Nuestros cuatro poetas tienen un estrecho vínculo con la muerte: Werther, Lenski y el poeta de *Dichterliebe* terminan muertos, mientras que Rodolfo pierde a Mimi; esta particularidad puede representar un enlace con la divinidad. Los cuatro

poetas se internaron de este modo a la trascendencia en actos transgresores como el duelo y el suicidio. Actos con el que eliminan los límites del tiempo y continúan su camino hacia lo inmaterial.

CAPÍTULO DOS

WERTHER

2.1 Marco histórico

Werther es una obra escrita por Johann Wolfgang Goethe. Goethe nació en Frankfurt en 1749. Descendía de una familia trabajadora que escaló en la sociedad gracias a su esfuerzo; su padre era consejero imperial. De pequeño convivió con la burguesía y fue bien educado. Desde la infancia mostró inclinación por el arte, además de estudiar varios idiomas simultáneamente dibujaba, tocaba el piano, practicaba esgrima y equitación.

Comenzó su carrera literaria con una obra de teatro llamada *Los cómplices*, más tarde publicó *Werther* en 1774, que fue musicalizada por Massenet y marcó de manera significativa el movimiento romántico. Cuando Goethe publicó dicha novela, la lengua alemana aún no contaba con un diccionario, reglas gramaticales y no existía la Alemania que hoy conocemos, sin embargo, *Werther* junto a *Fausto* hicieron que Goethe sea considerado uno de los grandes escritores universales y la cúspide de las letras alemanas.

En 1775 Goethe conoció a la señora Charlotte von Stein, mayor que él, con la que mantuvo una interesante correspondencia durante años y una hermosa amistad; el nombre de dicha dama es el que utilizó para la imposible pareja del joven Werther.

Junto con el editor Schiller publicó *Los bandidos* y *Don Carlos*; este momento histórico es considerado la edad de oro de la literatura alemana, que comprende aproximadamente de 1788 a 1806. Tuvo una gran amistad con Schiller, quien murió en 1805. “La amistad con Schiller fue para mí como una nueva primavera” (Ramos, 2006, p.183). Goethe mostró una gran inclinación por la naturaleza, completamente reflejada en *Werther*, misma que se vuelve evidente en dos de las arias del programa que seleccioné para interpretar: “O nature” y “Pourquoi me réveiller?”.

Werther se cuenta a través de tres elementos: las cartas que Werther envía a un amigo, es decir, el relato autobiográfico que cuenta la historia desde su vivencia, desde el editor que relata en tercera persona a partir de testimonios de fragmentos de cartas

del protagonista y del relato de otros personajes. La novela se divide en dos libros y un epílogo, el primer libro inicia con Werther llegando a Wahlheim donde conoce a Lotte y relata hasta cuando se va de ese lugar por sentirse incómodo con ella y su prometido. El segundo libro comienza narrando su nuevo trabajo con el embajador y termina antes de su suicidio. Cada uno está formado por cartas fechadas en orden cronológico, y el epílogo como informe del narrador desconocido que cuenta el fin del protagonista.

La acción de la novela se desarrolla en diferentes lugares. Comienza en una colina a las afueras de la ciudad, en plena naturaleza (que bien podríamos interpretar como un elemento romántico). Wahlheim es un lugar a media hora de la ciudad, con vistas a un gran y hermoso valle. Este lugar es paradisíaco, está lleno de paz, y le resulta agradable a Werther, quien da paseos por el jardín y por los alrededores donde disfruta el contacto directo con la naturaleza. Otro lugar recurrente es la casa de Charlotte, en la que Werther pasa mucho tiempo hablando, leyendo o tocando el piano y cantando. La mayor parte de la historia se desarrolla en Wahlheim donde el protagonista podía visitar a Charlotte todos los días y pasear con ella.

La naturaleza juega un papel de suma importancia en la novela. Desde el inicio Werther muestra desagrado por la ciudad, glorifica la vida en el campo, gusta de hablar con los campesinos y conocer gente, pintar, leer o simplemente contemplar el sublime paisaje. El protagonista establece una relación entre la naturaleza y sus sentimientos, y a partir de esa conexión expresa su emotividad. El lugar donde se desarrolla la historia siempre resulta relevante y es descrito todo el tiempo: Cuando mira por la ventana de su cuarto y externa sus sentimientos muestra la ruta que le conduce de su profunda depresión hasta el suicidio.

La acción ocurre entre el 4 de mayo de 1771 y el 20 de diciembre de 1772; el fin de la obra es el fin de la vida de Werther, así que podemos decir que se narra su último año de vida. Las cartas cuentan lo que ha hecho a lo largo de cierto periodo de tiempo, durante unas horas o un día completo. Por lo general predomina la mañana, cuando visita a Charlotte, y el mes de julio cuando comienza a enamorarse. La narración es lineal, utiliza fechas concretas y su cercanía a la fecha de publicación de la novela

(1774) da a la obra una gran carga de verosimilitud, a pesar de que son pocas las referencias a acontecimientos históricos.

Son muy pocas las diferencias entre la obra de Goethe y el libreto de la ópera escrita por Massenet. Una diferencia notoria ocurre en el final de la ópera, donde Werther muere acompañado por Charlotte, mientras que en la novela muere solo. En la ópera no aparecen todos los personajes de la novela. Massenet ubica a Charlotte en un lugar central dándole importancia a sus intervenciones en *Los lamentos de Charlotte* o *El aria de las lágrimas*, ambas con una gran carga emotiva.

Massenet (1842-1912) fue un compositor francés. Ingresó en el Conservatorio de París en 1851. Su primer ópera fue *La Grand'Tante* (1867), y posteriormente compuso *Le Roi de Lahore* en la que se evidencia la influencia de Bizet. Sus grandes éxitos vinieron después con *Manon* (1884), *Werther* (1892) y *Thaïs* (894). Los libretistas que trabajaron para la versión musical de *Werther* fueron Paul Milliet junto a Edouard Blau y Georges Hartmann, quienes siempre buscaron acentuar el gran dramatismo de la obra.

2.2 Análisis del aria “O nature, pleine de grâce”

Esta aria pertenece al inicio del primer acto, es la presentación de Werther en la ópera. Él ha llegado a la casa del magistrado, despide a su guía, entra al patio y se detiene frente a la fuente.

Cuadro 1. Estructura

	Introducción	Recitativo	A	B	A'	Coda
Tonalidad	Sol Mayor					
Compás	1-8	9-33	34-47	48-60	61-68	69-72
Región tonal	V/V	V	I	II	I	V
Texto		T1	T2	T3	T4	

La **introducción** es breve, está a cargo de un solo de violonchelo con una melodía basada en arpeggios.

La primera parte del **recitativo** tiene un acompañamiento simple, la música es descriptiva, la naturaleza recibe al poeta que lo deja deslumbrado. Werther se encuentra con el campesino que lo ha guiado a quien agradece de manera amable (compases 10-12).

Texto¹

WERTHER

(au paysan)

Alors, c'est bien ici
la maison du Bailli?

(congédiant son guide)

Merci.

WERTHER

(Al campesino)

Entonces, ¿es ésta
la casa del magistrado?

(Despidiendo a su guía)

¡Gracias!

Cuando Werther se encuentra solo, el acompañamiento presenta por primera vez una melodía que se desarrolla a la par de la línea vocal. El final del recitativo muestra a través de los seisillos de flauta y clarinete la excitación que el contacto con la naturaleza le ha provocado (Ejemplo 1).

¹ Torregrosa, R (Trad.). (2000). Werther. Libreto. *Kareol*. Recuperado el 7 de julio de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/werther/werther.htm>.

Ejemplo 1, "O nature, pleine de grâce" (c. 22-23).

Texto 1 (continuación)

(seul, Werther pénètre plus avant dans la cour et s'arrête devant la fontaine.)

Je ne sais si je veille ou si je rêve encore!
Tout ce qui m'entourne a l'air
d'un paradis;
le bois soupire ainsi qu'une harpe sonore,
Un monde se révèle à
mes yeux éblouis!

(Solo, Werther entra en el patio y se detiene ante la fuente)

Ya no sé si estoy despierto o si aún
sueño:
todo esto me parece un paraíso;
el bosque suspira como un arpa,
Un mundo se revela
ante mis ojos deslumbrados.

En la exposición (**A**) se presenta la melodía principal del aria en un registro agudo que enfatiza la expresión de asombro; se indica fuerte las dos ocasiones en las que aparece. Podríamos interpretar el texto consecuente a esta melodía (Texto 2) como un sutil presagio de muerte, pues se hace referencia a lo mortal y al misticismo del silencio mientras Werther pide a la naturaleza que lo reciba.

Texto 2

O nature, pleine de grâce,
Reine du temps et de l'espace
Daigne accueillir celui qui passe
et ta salue, humble mortel!
Mystérieux silence! O calme solennel!

¡Oh, naturaleza, llena de gracia,
reina del tiempo y del espacio,
dígnate a acoger a éste que pasa
y te saluda, humilde mortal!
¡Misterioso silencio! ¡Solemne calma!

La parte **B** está escrita en la tonalidad La menor. En el acompañamiento aparecen tresillos en los violines, violas y violonchelos que permanecerán durante toda la sección al tiempo que la flauta y clarinete responden a la voz, semejante a un pequeño diálogo (Ejemplo 2).

Ejemplo 2, "O nature, pleine de grâce" (c. 39-43).

The image shows a musical score for the piece "O nature, pleine de grâce" (c. 39-43). The score is in G minor and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked 'pp' (pianissimo). The tempo is marked '(84 = ♩)'. The lyrics are: "Tout m'attire et me plaît... Ce mur, et ce coin sombre...".

Texto 3

Tout m'attire et me plaît!
Ce mur, et ce coin sombre...
Cette source limpide
et la fraîcheur de l'ombre;
il n'est pas une haie,
il n'est pas un buisson
où n'écloze une fleur,
où ne passe un frisson!

¡Todo me atrae y me complace!
Este muro, y este rincón sombrío,
esta fuente límpida
y el frescor de esta sombra...
No hay seto,
ni zarzal donde
no despunte una flor...
me estremezco.

En la reexposición (**A'**) se regresa a Sol mayor, desaparecen los tresillos en el acompañamiento para dar paso a un bajo de violas y violonchelos en blancas junto a una línea basada en arpeggios ascendentes que luego descienden en escala en los violines.

Texto 4

O nature!
Mère éternellement jeune, adorable et
pure
enivre-moi de parfums, et toi, soleil,
viens m'inonder de tes rayons!

¡Oh, Naturaleza!
Madre eternamente joven, adorable y
pura
¡embriágame de perfumes, y tú, sol,
ven a inundarme con tus rayos!

La **Coda** está construida a partir de arpeggios de fusas, las cuales aparecen por primera vez; se indica un *sempre crescendo*. La coda reafirma la excitación de Werther por la naturaleza concluyendo en un luminoso Re mayor (Ejemplo 3).

Ejemplo 3, "O nature, pleine de grâce" (c. 69-72).

sempre cresc.

ff

Les Enfants, dans l'intérieur de la maison.

p

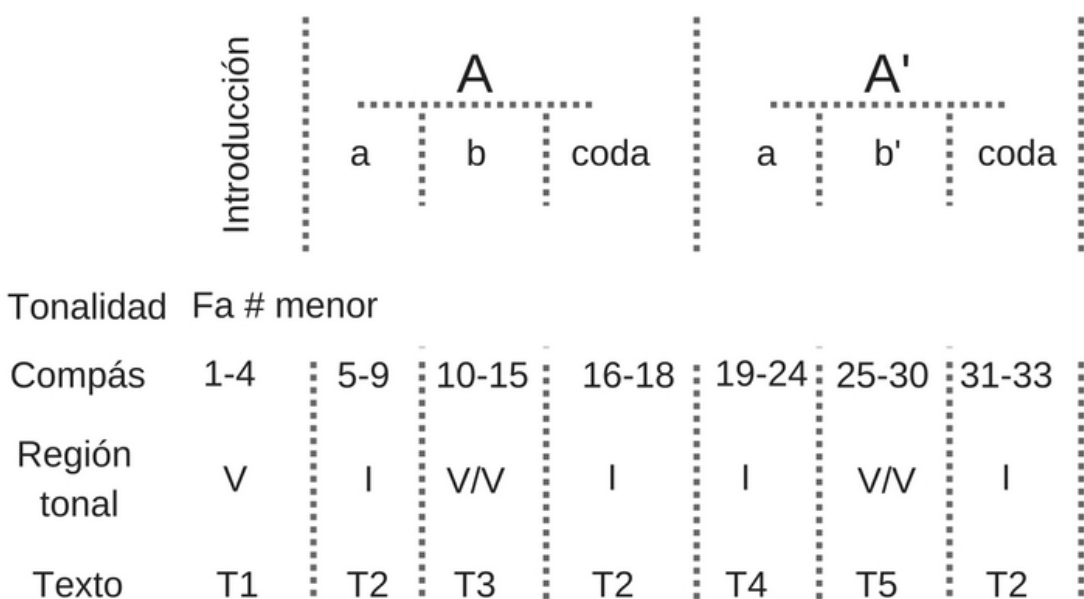
Jé-sus vient de naître! Voi-ci no-tre di-vin maître, Rois et bergers
Je-sus Christ from hea-ven. Un-to us this day is gi-ven. Heav-ah-ah-thut

Animé, (Mouvement du Noël)

2.3 Análisis del aria “Pourquoi me réveiller?”

Esta aria pertenece al tercer acto de la ópera, en este momento Werther lee a Charlotte algunos versos que ha traducido del poeta Ossian.

Cuadro 1. Estructura



La **introducción** es muy breve, con una línea de violonchelos y violas (Ejemplo 1) que acompaña a Werther donde hace referencia al texto de Ossian (Texto 1), después de haber dejado claro que se siente completamente identificado con el poeta. Previamente mencionó que Ossian era realmente su intérprete y no viceversa.

Ejemplo 1, “Pourquoi me réveiller?” (c. 2 - 4).

âme est là!...

Harpe. pp

poco

dim.

Texto 1²

WERTHER

(avec sentiment)

Toute mon âme est là!

WERTHER

(con sentimiento)

¡Toda mi alma está ahí!

En la parte **A** Werther ha comenzado a leer los versos que ha traducido (Textos 2 y 3) y aparece el arpa como co-protagonista de la línea vocal y permanecerá en toda el aria (Ejemplo 2). El texto desarrolla un discurso que hace alusión a la naturaleza y elementos como el tiempo, el dolor y la muerte, sin embargo, realiza en tres ocasiones la pregunta “¿Por qué me despiertas oh viento de primavera?”; al inicio del aria (**a** de **A**), a la mitad (**coda** de **A**) y al final (**coda** de **A'**).

²Torregrosa, R (Trad.). (2000). Werther. Libreto. Kareol. Recuperado el 9 de julio de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/werther/werther.htm>.

Texto 2

Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps?,
pourquoi me réveiller?

Por qué me despiertas,
oh viento de primavera?
¿Por qué me despiertas?

Texto 3

Sur mon front je sens tes caresses,
Et pourtant bien proche est le temps
Des orages et des tristesses!

En mi frente siento tus caricias....
y ¡muy pronto llegará el tiempo
de las tormentas y las tristezas!

Ejemplo 2, "Pourquoi me réveiller?" (c. 5 - 7).

The image shows a musical score for the song "Pourquoi me réveiller?". It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line is written in French and includes the lyrics: "« Pourquoi me réveiller, Ô souffle du printemps, pour". Three blue circles are drawn over the score, highlighting specific sections of the music. The first circle covers the first measure of the vocal line, the second circle covers the second measure, and the third circle covers the third measure. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rhythmic pattern of eighth notes and a left-hand part with a simple bass line.

En **A** y **A'** la melodía vocal de las partes **a** y **coda** son exactamente iguales. La diferencia entre tales secciones radica en que la línea vocal de **b** se presenta en la

repetición con ligeras variaciones, así como la orquestación; mientras que en **b** los violines no son utilizados, en **b'** los violines acompañan mediante escalas descendentes. Una característica notable es que sólo en la **coda** de **A** y **A'** aparecen alientos para reforzar el momento álgido del aria (Ejemplo 3).

Texto 4

Demain dans le vallon viendra le
voyageur
Se souvenant de ma gloire première.

Mañana en el valle
vendrá el viajero,
recordando mi primera gloria.

Texto 5

Et ses yeux vainement chercheront
ma splendeur,
Ils ne trouveront plus
que deuil et que misère!
Hélas!

Y sus ojos en vano,
buscarán mi esplendor:
¡no encontrarán sino luto y miseria!
¡Ay!

Ejemplo 3, “Pourquoi me réveiller?” (c. 31 - 32).

CAPÍTULO TRES

RODOLFO

3.1 Marco histórico

Rodolfo es el protagonista de *La Bohème*, ópera basada en *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger. Murger fue un escritor francés que nació y murió en París en los años 1822 y 1861. De una familia humilde, comenzó a trabajar en la embajada rusa en París y a la muerte de sus padres abandonó ese empleo para dedicarse de lleno al trabajo literario; instalado en una vivienda helada y gris obtuvo la experiencia de la "vida bohemia". *Escenas de la vida bohemia* (1849) es su obra más destacada. Esta obra literaria está compuesta en gran parte por artículos que aparecieron en el periódico *Le Corsaire*. Los capítulos no tienen entre sí una gran relación aparente, pues como indica el título, son sólo escenas. Fueron los dramaturgos y libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa quienes se encargaron de escribir el libreto de la ópera.

Los personajes principales son el filósofo Collin, el músico Schaunard, el poeta Rodolfo y el pintor Marcelo. Unidos por azar en una difícil situación económica, juntos afrontan su vida bohemia. De manera independiente aparecen y desaparecen según sus aventuras amorosas o sus recursos financieros, sin que los restantes se preocupen lo más mínimo y sin que se rompa su hermandad. En ocasiones llegan a discutir con el casero y con otras figuras a las que deben dinero, e incluso llegan a pasar la noche bajo el cielo estrellado. Cuando hay dinero se alborotan de una forma feliz hasta agotar la última moneda para después regresar a la ruda realidad cotidiana. La vida cotidiana reta a los bohemios una y otra vez, casi siempre con tintes cómicos.

Entre los personajes femeninos destacan Musetta, y Mimi, ésta última una dulce muchacha que después de haber abandonado a Rodolfo por un rico vizconde, vuelve a él para morir entre sus brazos. Al ser Murger un bohemio, las "escenas" están escritas con la misma esencia con que fueron vividas.

Murger desmitificó la idea de la vida bohemia en el París de mediados del XIX, en la que los jóvenes aspirantes a artistas deseaban convertirse en grandes figuras,

reconocidas y exitosas. Sin embargo, el camino hacia la gloria artística resultó más compleja de lo que suponían los incipientes artistas. Durante esa búsqueda, Rodolfo debió crear epitafios, y alguna pintura de Marcelo terminó adornando una tienda.

Las aspiraciones de los bohemios quedan en un segundo plano ante la desesperada situación cotidiana, enfrentada con total humor: en una ocasión Marcelo menciona “¿Desde cuándo se almuerza dos días seguidos?”. *Escenas de la vida bohemia* realza la libertad espiritual y la tenacidad artística con un gran sentido del humor. Está llena de momentos divertidos, patéticos, y profundamente humanos, que fueron capturados magistralmente en *La Bohème*, es un gran suceso dramático y musical, un referente en la obra completa de Puccini.

Giacomo Puccini nació en Lucca, actual Italia en 1858 y murió en Bruselas en 1924, fue uno de los grandes herederos de la tradición lírica italiana, su producción principal está conformada por doce óperas, aunque es una cifra pequeña su repercusión es suficiente para considerarlo autor clave del repertorio operístico. En un homenaje posterior a su muerte el director en turno de la Metropolitan Opera de Nueva York, Tullio Serafin. Declaró que “*Bohème, Tosca y Madama Butterfly* son óperas que hablan sobre todo, a las emociones del público y hablan en una voz original, conmovedora, penetrante y sincera” (Southwell, 2002, p.13). A través de *La Bohème* Puccini le dio al género operístico nuevos protagonistas y contextos desconocidos hasta entonces. Además todas las escenas fueron ensambladas en lugares concretos con el fin de crear una continuidad en la narración que no existe en la novela.

La Bohème inicia después de una breve introducción ágil y concisa basada en dos motivos que conversan (Saide, 1996, p.88). Puccini presenta a los amigos bohemios con recitativos secos buscando una expresión natural del canto y en las respuestas de Rodolfo a Marcello se comienzan a dibujar las melodías que son parte del aria principal con la que inicia el programa. La música en toda la ópera se vuelve la misma historia, como cuando la música expresa lo agitado y afanoso de la búsqueda. Luego la orquesta pinta la aproximación, casi visible, de los dos jóvenes, el tanteo de

sus manos por él suelen la búsqueda, la paralización de los latidos de sus corazones cuando se tocan (Pahlen, 1990, p.50).

La historia amorosa que en la ópera se atribuye a Rodolfo y Mimí no está en la novela. En la obra de Murger Mimi muere física pero en un hospital y Rodolfo no recibe la triste noticia hasta varios días después. Puccini y sus libretistas decidieron concluir la ópera de manera distinta. Las únicas escenas de la ópera que corresponden a la Mimí de la novela son las del segundo acto, ya que las del primer acto y las del tercero son creaciones de los libretistas.

La Bohème es una ópera que en su aspecto musical corresponde perfectamente al movimiento verista italiano. Hasta entonces no se había descrito nunca el destino de gente humilde de manera tan dulce y poética. Puccini aseguró cada matiz musical y logró que no fuera necesario recurrir al texto o a la escena para describir el ambiente, en ese sentido fue una ópera innovadora. Presenta el vaivén entre canto suave y conversación, la música de cámara y la potente intervención de toda la orquesta, de la música y el fluir de las palabras.

La música fluye en toda la ópera porque cuenta Puccini con una armonía basta y una magistral orquestación. Lleva las frases orquestales hacia las voces solistas y sólo pocas veces las melodías vocales y las orquestales son idénticas. Las voces y la música instrumental se deshacen y se integran con flexibilidad. La instrumentación se caracteriza por colores intensos y facetas impresionistas. Algunos instrumentos como el violonchelo, el arpa y algunos instrumentos resaltan de vez en cuando. La dulzura de los instrumentos de arco para Mimí y Rodolfo, brillantes instrumentos de viento para Musetta, toda la orquesta para la escena del Café Momus y siempre hay un dialogo entre solista y orquesta.

A partir de *La Bohème*, Puccini desarrolló un estilo sutil y elegante que es inherente a su obra. Puccini decía que su música nacía para la escena, decía que Dios lo tocó con el meñique y le dijo que escribiera para el teatro, sólo para el teatro (Martínez, 1958, p.31).

3.2 Análisis del aria “Che gelida manina”

Esta es el aria de Rodolfo al final del primer acto. Se narra el primer encuentro de Rodolfo y Mimi. Ella ha perdido su llave y ambos la buscan.

Cuadro 1. Estructura

	Introducción	A		Puente	B		Coda
		a	a'		b	c	
Tonalidad	Re b			Fa		La b	
Compás	1-9	10-29	30-42	43-51	52-59	60-72	73-78
Región tonal	V	I-V	I-V ₇	V - I	V	I-V	I-V
Texto		T1	T2	T3	T4	T5	T6

Entre la **Introducción** y **a** se puede interpretar al La b del clarinete y como como el momento justo en el que las manos de Rodolfo y Mimi se tocan (Ejemplo 1). En la parte **a**, el material que lo constituye funciona como el tema del cual Puccini construirá la narrativa tanto del aria como de la ópera. Dicho tema hace referencia a Rodolfo y sus apariciones durante la ópera, desarrollando así las bases del Leitmotiv que Wagner usó anteriormente para desarrollar su lenguaje operístico. En esta sección **a** (c.10 -29), que consta de un antecedente y un consecuente, **a** contiene un pequeño puente (c.19-21) donde la flauta repite el consecuente para después presentar un material desarrollado. En este momento Rodolfo intenta persuadir a Mimi para que se quede más tiempo en su casa, pero cuando Mimi muestra la intención de retirarse Rodolfo insiste al repetir el

anterior de **a** ahora con un texto diferente (c.30-33), cabe mencionar que ni en éste ni ningún otro momento el texto se repite. En un sentido más amplio, esta aria junto a “Si, mi chiamano Mimi” son un gran diálogo entre Rodolfo y Mimi, en el que Mimi responde a la pregunta de Rodolfo en la que él le pide que le cuente quién es ella. El consecuente de **a'** (c.11-14) varía para crear el clímax de A en el compás 36. Esta sección finaliza con la enarmonía de Lab y Sol# en los compases 42 y 43. Ahora el Sol# es la 5ta aumentada de la dominante de Fa que es la nueva tonalidad. El clímax de la sección **a'** (Texto 2, c.30-42) se refuerza con la flauta. En esta sección el arpa encamina las proposiciones de Rodolfo a través de acordes ascendentes (Ejemplo 2).

Ejemplo 1 “Che gelida manina” (c. 7-11)

AND^{te} AFFETTUOSO ♩ = 58
 MIMI (sorpresa)
 Ah!
 R (tenendo la mano di Mimi, con voce piena d'emozione)
dolcissimo
 (30) **AND^{te} AFFETTUOSO** ♩ = 58
pp Che ge - li - da ma - ni - na, se la
sfz *pp*

Texto 1³

³ Torregrosa, R (Trad.). (1999). La Bohème. Libreto. Kareol. Recuperado el 20 de julio de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/laboheme/acto1.htm>.

RODOLFO

(tenendo la mano di Mimì, con voce piena di emozione)

Che gelida manina!
Se la lasci riscaldar.
Cercar che giova?
Al buio non si trova.
Ma per fortuna
è una notte di luna,
e qui la luna l'abbiamo vicina.

Texto 2

Aspetti, signorina,
le dirò con due parole
chi son, che faccio e come vivo.
Vuole?

(Mimì tace: Rodolfo lascia la mano di Mimì, la quale indietreggiando trova una sedia sulla quale si lascia quasi cadere affranta dall'emozione.)

RODOLFO

(Sujetando la mano de Mimí y con la voz henchida de emoción)

¡Qué manita tan fría!
Déjeme que se la caliente.
Buscar, ¿qué importa?
En la oscuridad nada se encuentra.
Pero por fortuna,
es una noche de luna,
y aquí la luna la tenemos cerca.

Espere, señorita,
le diré en dos palabras quién soy,
qué hago, cómo vivo.
¿Quiere?

(Mimí calla. Rodolfo suelta la mano de Mimí, Quien, yendo hacia atrás, encuentra una silla sobre la que se deja caer, abatida por la emoción)

Ejemplo 2 “Che gelida manina” (c. 40-42)

(Mimi tace: Rodolfo lascia la mano di Mimi, la quale indietreggiando trova una sedia sulla quale si lascia quasi cadere affranta dall'emozione)

- vo. Vuo - - - le? Chi

El **Puente** (Texto 3, c.43-51) tiene un acompañamiento basado en acordes al modo de un recitativo, en este momento Rodolfo habla de quién es de una manera sobria y franca. Al finalizar este puente Puccini utiliza al acorde de Sib13 (c.49) como acorde común entre Fa y Lab. Lab es la tonalidad de la parte **B** y la **coda**.

Texto 3

Chi son? Sono un poeta.
 Che cosa faccio? Scrivo.
 E come vivo? Vivo.

¿Quién soy? Soy un poeta.
 ¿A qué me dedico? Escribo.
 ¿Y cómo vivo? Vivo.

En **c** (c.60-72) se utiliza en la línea vocal material de Rodolfo correspondiente a la primera escena de la ópera. Los violines doblan la voz en esta sección. En contraste al texto en el que Rodolfo hace referencia a la pobreza material y a la riqueza del espíritu (c.52-59), en esta sección la orquestación se vuelve más densa en cuanto al número de instrumentos que utiliza: a excepción del arpa, en este momento suena toda la orquesta. Para la parte **c** Puccini utiliza tresillos para dar la sensación de expansión y alargamiento, esto también se refleja en la línea de Rodolfo con notas tenidas en el registro agudo. Los tresillos del arpa se vuelven seisillos en el compás 69, esto da la sensación de movimiento y aceleración mientras que los violines repiten la línea vocal de **c** a manera de un breve puente en dicho compás. A partir de este momento (c. 71-72) se crea el gran clímax de toda el aria donde la palabra en la que recae este

momento es esperanza “speranza”. Ésta es la primera ocasión que una sección finaliza en tónica, ya que siempre había sido en la dominante.

Texto 4

In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni, per chimere
e per castelli in aria
l'anima ho milionaria.

Aun en mi feliz pobreza despilfarro
como un gran señor
rimas e himnos de amor.
En sueños y en quimeras
y en castillos en el aire
tengo el alma millonaria.

Texto 5

Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri: gli occhi belli.
V'entrar con voi pur ora
ed i miei sogni usati
e i bei sogni miei
tosto son dileguar!
Ma il furto non m'accora,
poiché vi ha preso stanza
la dolce speranza!

Y ahora, del cofre de mis tesoros
me roban todas las joyas
dos ladrones: esos bellos ojos.
Han entrado con usted,
y mis sueños de siempre,
¡Mis bellos sueños
veo evaporarse!
Pero no importa el robo
porque ha tomado su lugar
una dulce esperanza.

Ejemplo 3 “Che gelida manina” (c. 68-69)

The image shows a musical score for the opera 'La Traviata', specifically the scene 'Che gelida manina'. It consists of three staves: a vocal line for Rodolfo (marked 'R'), a vocal line for Violetta, and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: '- guarl..... Ma il fur - to non m'ac - co - ra'. The piano accompaniment features various markings: 'dolciss. molto rall.' at the top, 'a tempo' in the middle, 'stent.' and 'molto rall.' in the lower right, and 'dim.' and 'pp' in the lower left. A blue circle highlights a section of the piano accompaniment in the lower right, showing a sequence of sixteenth notes.

En la **Coda** (Texto 6, c.73-78), el arpa sólo da unos acordes mientras la flauta y clarinete ahora tienen nuevamente los tresillos ascendentes. En el compás 73 desaparecen los seisillos frenando el movimiento, lo cual crea ahora una atmósfera aletargada y dulce.

El material de **a** correspondiente a los compases del 14 al 17 es utilizado en varias ocasiones en el dueto “O soave fanciulla”. La línea de Rodolfo en la **coda** también será utilizada en el mismo dueto.

Texto 6

Or che mi conoscete,
parlate voi. Deh, parlate.
Chi siete?
Via piaccia dir?

Ahora que me conoce,
hable usted; vamos, hable.
¿Quién es?
¿Le gustaría decírmelo?

3.3 Análisis del dueto “O soave fanciulla”

Éste es el final del primer acto de *La bohème*. Los amigos de Rodolfo van a buscarlo, pero él decide quedarse en casa con Mimi, ella lo acompaña.

Cuadro 1. Estructura

	A	B	C
	a b		
Tonalidad	LaM	ReM DoM -----	
Compás	1-17	18-24-30	31-44
Región tonal	I - V - I	III-I-IV V	V - I
Texto	T1	T2	T3

El material del aria “Che gelida manina” correspondiente al texto “Talor dal mio forziere ruban tutti gioielli due ladri: gli ochi belli” (Ejemplo 1) se utiliza en el inicio del dueto en las flautas y cornos (Ejemplo 2), y después en las líneas de Rodolfo y Mimi (Ejemplo 3). De la coda de dicha aria de Rodolfo (c.73-77) se reutiliza la línea vocal en el dueto en los compases del 12 al 17.

Ejemplo 1 “Che gelida manina” (c. 60-61).

-lor dal mio for - zie - re ru - ban tut - ti i gio -

Sostenendo largamente
p con grande espress.

Ejemplo 2 “O suave fanciulla” (c. 1-2).

con anima
Ah! tu sol co - mandia - mor!..... tu sol co - man - di, a -
con anima
Fre - mon già nel - l'a - ni - ma..... le dol - cez - ze estre - me,
ff largamente sostenuto
P espressivo
dim.

Ejemplo 3 “O suave fanciulla” (c. 9-11).

RUDOLPH *p dolce*
Lovely maid in the moon - light..... Your face en -
O so - a - ve fan - ciul - la..... o dol - ce
MARCEL
And poe - try let flow.....
Tro - vò la po - e - si - a.....
41 *Largo sostenuto* $\text{♩} = 58$
pp

Texto 1⁴

RODOLFO

O soave fanciulla,
o dolce viso
di mite circonfuso alba lunar,
in te, vivo ravviso il sogno
ch'io vorrei sempre sognar!

MIMI

(Mimi commossa)

Ah, tu sol comandi,
amor...!

RODOLFO

(cingendo con le braccia Mimi)

Fremon già nell'anima
le dolcezze estreme,

MIMI

(quasi abbandonandosi)

Oh! come dolci scendono
le sue lusinghe al core...
tu sol comandi, amore!...

RODOLFO

Nel bacio freme amor!

(Bacia Mimi)

RODOLFO

¡Oh tierna niña,
dulce carita
arropada por la luz de la luna,
en ti, vivo el sueño
que siempre quiero soñar!

MIMÍ

(Muy conmovida)

¡Ah! ¡Todo lo que tú quieras,
amor...!

RODOLFO

(Estrechándola entre sus brazos)

Temblan ya en mi alma
las dulzuras extremas.

MIMÍ

(Casi abandonándose a él)

¡Oh! ¡Cuán dulces penetran
sus lisonjas en mi corazón...
Amor, sólo mandas tú!...

RODOLFO

¡En mi beso se estremece el amor...!

(La besa)

⁴ Torregrosa, R (Trad.). (1999). La Bohème. Libreto. Kareol. Recuperado el 20 de julio de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/laboheme/acto1.htm>.

La sección **B** (Texto 2, c.18-30) tiene la forma de un recitativo con una armonía que apoya el momento de tensión que ha creado el beso de la escena. En la segunda mitad de **B** (c.24) Puccini cambia la armadura a Do mayor.

En la parte **C** (Texto 3, c.31-44) la línea vocal del aria “Che gelida manina” correspondiente a los compases 14-17 y al texto “Cercar che giova? Al buio non si trova” (Ejemplo 4) se repite en la línea vocal de Rodolfo y Mimi (Ejemplo 5), y también en la última intervención de las voces en el dueto (Ejemplo 6).

Texto 2

MIMÌ
(*svincolandosi*)
No, per pietà!

RODOLFO
Sei mia!

MIMÌ
V'aspettan gli amici...

RODOLFO
Già mi mandi via?

MIMÌ
Vorrei dir...
ma non oso...

RODOLFO
Di'.

MIMÌ
Se venissi con voi?

RODOLFO
(*sorpreso*)
Che?... Mimì?
(*insinuante*)
Sarebbe così dolce restar qui.
C'è freddo fuori...

MIMÌ
(*con grande abbandono*)
Vi starò vicina!...

RODOLFO
E al ritorno?

MIMÌ
(*maliziosa*)
Curioso!

MIMÍ
(*Desasiéndose*)
¡No, por piedad!

RODOLFO
¡Eres mía!

MIMÍ
Le esperan sus amigos...

RODOLFO
¿Quieres que me vaya?

MIMÍ
Quería decir...
pero no me atrevo...

RODOLFO
Dilo.

MIMÍ
Y...¿si fuese con vosotros?

RODOLFO
(*Sorprendido*)
¿Qué? ¡Mimí!
(*Insinuante*)
Sería tan dulce quedarse aquí.
Hace frío ahí fuera...

MIMÍ
(*Con sentimiento*)
Estaré a tu lado.

RODOLFO
¿Y a la vuelta?

MIMÍ
(*Maliciosa*)
¡Curioso!

Texto 3

RODOLFO
Dammi il braccio, mia piccina.

MIMÌ
(Dà il braccio a Rodolfo.)
Obbedisco, signor!

(S'avviano sottobraccio alla porta d'uscita.)

RODOLFO
Che m'ami di'...

MIMÌ
(con abbandono)
Io t'amo!

(Escono)
RODOLFO , MIMÌ
Amor! Amor! Amor!

(Cola il siparo)

RODOLFO
Dame tu brazo, pequeñita mía...

MIMÍ
(Da el brazo a Rodolfo)
¡Le obedezco, señor!

(Se van hacia la puerta tomados del brazo)

RODOLFO
Que me amas... dímelo...

MIMÍ
(Entusiasmada)
¡Yo, te amo...!

(Se van)
RODOLFO, MIMÍ
¡Amor! ¡Amor! ¡Amor!

(Cae el telón)

Ejemplo 4 "Che gelida manina" (c. 12-16).

-ni - na, se la la - sci ri - scal - dar. Cer - car che glo - va? Al

Ejemplo 5 "O suave fanciulla" (c. 33-35).

MIMI (they go out) *sostenuto*
- bey!..... I love thee..... Io t'á - - mol!.....
RUDOLPH *pp sostenuto*
You love me? Say..... Che m'a - - mi di!.....
sostenuto m.s.

Ejemplo 6 "O suave fanciulla" (c. 36-39).

MIMI (behind)
My love, My love!..... My A - mor! A - mor!..... A -
RUDOLPH (behind)
My love, My love!..... My A - mor! A - mor!..... A -
pp *allargando*

CAPÍTULO CUARTO

LENSKI

4.1 Marco histórico.

Yevgueni Onieguin es una novela en verso escrita por Alexander Pushkin. Pushkin nació en Moscú en 1799 y murió en San Petersburgo en 1837, fue un notable poeta y novelista. La aristocracia rusa de principios del siglo XIX a la que pertenecía su familia adoptó la cultura francesa, por lo cual recibió una educación basada en la lengua y la literatura francesas. A los doce años fue admitido en el Liceo Imperial donde descubrió su vocación como poeta. Motivado por varios profesores publicó sus primeros poemas en la revista *Vestnik Evropy*.

Pushkin no era bien recibido en los ambientes cortesanos por su peculiar personalidad y el radicalismo de sus planteamientos ideológicos. Escribió sus últimas obras mayoritariamente en prosa. Similar al personaje del poeta Lenski, murió a consecuencia de heridas sufridas en un duelo al cual le incitaron varios de sus enemigos. A su muerte se le consideraba ya el padre de la lengua literaria rusa y el fundador de la literatura rusa moderna.

El eje central de *Yevgueni Onieguin* se encuentra en el enfrentamiento de personajes ante sus sueños y la realidad. Hay una marcada distancia entre el mundo interior de cada uno y lo que realmente sucede, sus afectos, intereses y deseos. Onieguin es un dandi ruso salvado de la ruina gracias a la herencia de un tío, y al trasladarse al campo crea amistad con Lenski, quien es muy opuesto a él. Lenski es apasionado por la vida y con un gran amor hacia la cultura, también se hace presente su devoción poética, su ignorancia juvenil y sus notables influencias alemanas. Pushkin comenzó en su juventud escribiendo poesía y después su evolución profesional lo llevó a la prosa, por lo que el conflicto entre Lenski y Oniegin puede interpretarse como el propio enfrentamiento del autor entre la poesía y la prosa, la impetuosa juventud y el hastío de la madurez.

El momento en el que se gesta el duelo que dará fin a la vida de Lenski sucede cuando Onieguin, incitado por brillar en un baile coquetea con Olga, prometida de su

amigo. En dicho baile le recita a Olga un "madrigal de lo más vulgar" mientras le sostiene y aprieta las manos. Al verlo, Lenski sale furioso en su caballo a buscar dos pistolas y dos balas, y regresa a retar a su amigo a un duelo. En el siglo XIX los duelos estaban estrictamente regulados, por ejemplo, el segundo (compañero) de un duelista debía preguntar al desafiado si quería disculparse a fin de no llevar a cabo el duelo. En este caso, el segundo de Lenski, Zaretsky, jamás le pregunta a Onegin si quiere disculparse. Otro ejemplo, los duelistas estaban sometidos a una rigurosa puntualidad; si alguno llegaba tarde, quien había estado a tiempo era considerado el ganador, pero Zaretski no hace más que esperar junto a Lenski en el lugar del duelo aun pudiendo llevárselo; Onegin llega una hora tarde pero sin importar la regla incumplida se efectúa el duelo.

La novela plantea con mucha fuerza la idea del destino, como la inercia con la que suceden acontecimientos en la vida que han de ser enfrentados. En esta historia están como ejemplo la muerte del tío y el padre de Onegin porque sin importar lo que hagan o deseen, el momento de su muerte es simplemente inevitable. También en la carta que Tatiana escribe a Onegin ella menciona que el cielo ha elegido su destino. En el aria "Kuda, kuda" que pertenece al programa, se menciona al destino como juez final.

El aria de Lenski pertenece a la ópera homónima a la obra de Pushkin compuesta por Chaikovski. En ella se utiliza sin alteraciones el poema que escribe este personaje una noche antes del duelo, es un momento sumamente conmovedor en ambas obras. A la postre, la muerte de Lenski es también la muerte de la esperanza, el amor que se entrega por completo, la ternura y la juventud.

Piotr Ilich Chaikovski nació el 7 de mayo de 1840 en Votkinsk. Sus padres eran aficionados a la música, por lo que a los cinco años comenzó a tomar clases de piano. Asistía regularmente a la ópera y el teatro junto a sus compañeros de clase. En 1876 Chaikovski conoció a Nadiezhda von Meck, viuda adinerada que le daba una paga anual que le permitía dedicar todo su tiempo a la composición, pero catorce años después se vio obligada a suspender la entrega. En el periodo de relación con von Meck escribió *Yevgueni Onegin*.

Chaikovski narra a través de la música, crea la atmósfera de las escenas, matiza la emotividad de los personajes. Esta ópera de Chaikovski es posiblemente más popular en comparación a la obra de Pushkin, cuenta con significativas diferencias respecto a la novela, casi todo el libreto es copiado del texto de Pushkin pero cuenta con numerosos recortes, tales como la ausencia de un narrador. Sin embargo, en la ópera este papel lo toma la propia música.

Chaikovski crea una escena de alta tensión y angustia en el duelo posterior al aria "Kuda, kuda". Ese dueto entre Onieguin y Lenski construye un frenesí musical que culmina en el disparo que da muerte a Lenski. Después del duelo, en la novela Onieguin se afecta inmediatamente después de disparar, corre hacia el cuerpo tendido, sin embargo, en la ópera esa afectación es prácticamente inexistente.

4.2 Análisis del aria “Kuda, kuda”.

Esta aria pertenece al segundo acto de la ópera. Éstos son los versos que Lenski escribe en su habitación antes del duelo.

Cuadro 1. Estructura.

			Introducción		A		B			
				a	b		a'	c		
Tonalidad			Mi menor							
Compás	1-16		17-36	37-51		52-67	68-86			
Región tonal	V		I	III-V		I-V	V-I			
Texto	T1		T2		T3					

En la introducción se hace presente el amanecer en la línea de la flauta (c.1-2), sin embargo también antes de la primeras palabras (Texto 1) la línea descendente del cello (c. 5-7) podría interpretarse como un presagio de muerte (Ejemplo 1).

Ejemplo 1, “Kuda, kuda” (c.4-7).

«Ленский продолжает сидеть в задумчивости.»
(*Lenski in Nachsinnen versunken.*)

Texto 1⁵

LENSKI

Куда, куда,
куда вы удалились,
весны моей златые дни?

LENSKI

¿A dónde, a dónde os habéis ido,
dorados días de mi primavera?

En **a** hay un diálogo entre la voz y el clarinete, mientras las cuerdas mantienen estabilidad, el clarinete continúa con el movimiento a través de tresillos (Ejemplo 2). Gracias a este diálogo el movimiento siempre es constante, cuando la línea vocal regresa del registro agudo la línea del clarinete imita el movimiento y la dirección de la voz. A través de los tresillos y estas olas melódicas se refleja el vaivén emocional de Lenski al reconocer que la muerte es una latente posibilidad. También en el texto se hace referencia a que es el destino quien decidirá su vida, y a que todo se sumerge en una profunda oscuridad (Texto 2). En **b** se indica un *Più mosso* que contrasta con el relato que hace Lesky, se utiliza el III grado relativo, Sol mayor. Justamente con esta lumínica tonalidad se hace referencia a la estrella matutina que en el alba esparcirá su luz al tiempo que tal vez él se sumerja en la oscuridad. En este momento la línea vocal tiene carácter ligero, y los tresillos en las cuerdas hacen que haya un movimiento distinto a la marcha de **a**. Como si se aceptara sin ningún juicio el destino, en el texto se bendice al día de la ansiedad y al día de la oscuridad.

⁵Almargo, E (Trad.). (1998). Eugene Onieguin. Libreto. *Kareol*. Recuperado el 8 de agosto de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/eugeneonieguin/acto2.htm>.

Ejemplo 2, “Kuda, kuda” (c.19-21).

Музыкальный фрагмент из оперы «Куда, куда» (примеры 19-21). Музыкальная запись включает вокальную партию (Soprano) и фортепиано. Текст песни на русском и испанском языках. Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано. В тексте песни упоминаются «Mor-gen» и «im Zu-kunftschoos-se ist's ver-bor-gen». Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано. В тексте песни упоминаются «Mor-gen» и «im Zu-kunftschoos-se ist's ver-bor-gen».

La *a'* repite la dinámica mencionada de cuerdas y clarinete, utiliza el acorde de Do#7 en el compás 62 que es el V grado del II (dominante auxiliar) de Mimi para crear la tensión que antecede a la sección *c*, que es la parte donde se encuentra el clímax del aria (c. 71-73). Aparecen semicorcheas en los violines y violas que repiten los acordes bajo la indicación agógica de negra igual a 76, que a excepción del recitativo de la introducción, es el momento más lento del aria pero también el más expresivo. Ahora Lenski se olvida del duelo y le dice a Olga que es su esposo, aunque realmente es sólo su prometido y le pide que venga (Texto 3), como si Olga hubiera ido a alguna parte o no supiera dónde encontrarla, o tal vez “ven” es dicho para los días dorados de juventud con los que inicia el poema/aria. ¿Por qué le pide a Olga que venga? Si es él quién quiere despedirse antes de morir, ¿no podría hacerlo? ¿por qué no va a verla? Tal vez pide que venga el amor que Olga le tuvo (o que él cree que le tiene). Lenski no está en sí completamente, y puede no estar hablando literalmente. Otra interpretación es que Lenski sabe que va a morir y pone en la boca de Olga las palabras que ella pronunciará cuando venga a visitar su tumba, quizá a eso también se refiera cuando dice “ven”. Mi interpretación es que después de hacer una especie de reclamo a Olga en los compases 60 al 63 él dice “te amaba”, usando el tiempo pasado en dos

ocasiones en esa misma afirmación, es decir, ya no la ama. Olga se vio complacida ante el coqueteo de Onegin, entonces, a quien podría dedicarle el clímax del aria es a la misma muerte, porque con el duelo a sellado su destino, se ha “casado” con ella y le dice a la muerte “amada amiga, deseada amiga ven, soy tu esposo”. Entonces la motivación real de Lenski para efectuar el duelo no sería el honor de Olga, si no la terrible decepción amorosa al darse cuenta de que ella no lo ama. En el compás 83 los violines repiten la línea vocal del compás 18, después el corno continúa con el descenso que termina en un registro grave que puede interpretarse de manera similar al cello en el inicio (Ejemplo 1), como un presagio del resultado final del duelo entre Lenski y Onegin.

Texto 2

Что день грядущий
мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит:
В глубокой тьме
таится он!
Нет нужды; прав судьбы закон!
Паду ли я, стрелой пронзенный,
иль мимо пролетит она,
Все благо; бдения и сна
приходит час определенный!
Благословен и день забот,
благословен и тьмы приход!
Блеснет завтра луч денницы
и заиграет яркий день,
а я, быть может, я гробницы
сойду в таинственную сень!
И память юного поэта
поглотит медленная Лета.
Забудет мир меня; но ты!
Ты, Ольга...

¿Qué me depara el mañana?
En vano trato de comprenderlo:
¡Todo se hunde en la
profunda oscuridad!
¡No importa, es el destino!
Tanto si la flecha me atraviesa,
como si me evita,
¡Todo estará bien, ya sea
para dormir o para despertar!
¡Bendito sea el día
de la ansiedad,
bendito el de la oscuridad!
Al alba, la estrella matutina
esparcirá su luz,
mientras yo, quizás, descenderé
en las sombras de la tumba
y el recuerdo de un joven poeta
será borrado por el fluir del Leteo.
¡El mundo me olvidará, pero tú!
Tú, Olga...

Texto 3

Скажи,
Придешь ли, дева красоты,
слезу пролить над ранней урной
и думать: он меня любил!
Он мне единой посвятил
рассвет печальный жизни бурной!
Ах, Ольга, я тебя любил!
Тебе единой посвятил
рассвет печальный жизни бурной!
Ах, Ольга, я тебя любил!

Сердечный друг,
желанный друг.
Приди, приди!
Желанный друг,
приди, я твой супруг!
приди, я твой супруг!
приди, приди!

Я жду тебя, желанный друг.
Приди, приди; я твой супруг!

Куда, куда,
куда вы удалились,
весны моей,
весны моей златые дни?

Dime:
¿Vendrás, flor de belleza,
a llorar sobre mi urna
y a pensar: “¡Me amaba!
¡Él a mi me dedicó
el alba dolorosa
de su vida tormentosa!”
¡Ah, Olga, te amaba!
¡A ti sola dediqué
el alba dolorosa de mi vida tormentosa!
¡Ah, Olga, te amaba!

Amada amiga,
deseada amiga,
¡Ven, ven!
¡Deseada amiga
ven, soy tu esposo!
¡Ven, soy tu esposo!
!Ven, ven!

Te espero, amor mío.
¡Ven, ven, soy tu esposo!

¿Dónde, dónde os habéis ido,
dorados días,
dorados días de mi primavera!?

4.3 Análisis del arioso “la liubliu vas”

Este arioso pertenece al primer acto, Lensky le confiesa su amor a Olga.

Cuadro 1. Estructura

	Introducción	A	B	Coda
		a b	a' c	
Tonalidad		Mi Mayor		
Compás	1-3	4-28	29-44	44-51
Región tonal	V	I - V	I - V	I
Texto		T1	T2	T3

Este número vocal recibe su clasificación como arioso por su carácter silábico semejante al de un recitativo, pero menos desarrollado que un aria. La **Introducción** es muy breve y pertenece al violonchelo. La línea vocal se une en unísono a los violines en la sección **a** (Texto 1), cabe mencionar que esta unión sucede únicamente en los compases 4-5 , y en el último tiempo del compás 8. En esta sección se utilizan primero únicamente a las cuerdas y después hay un pequeño diálogo entre el oboe y el corno (c.16,18,20), para este momento las cuerdas dan estabilidad y la voz junto alientos dan movimiento. En el compás 10 finaliza **a** con una doble barra que también

se repetirá al final de **b** (c. 28, Ejemplo 1). En el inicio de **b** (c.16) se refuerza la tonalidad a través del uso del I grado y el V7, la flauta y el corno repiten los motivos de la voz en los compases 18 y 20. El movimiento de los violines en **a** cesa a través de acordes en **b**, la línea vocal ahora comienza a jugar con un intervalo que llega al registro agudo para luego descender, similar al motivo de los compases 18 y 19 del aria “Kuda, kuda”. En **a** hay un juego de los bajos con los cellos para dar una sensación similar a la de un compás en 6/8, en **b** desaparece esta fórmula para repetir los acordes en corcheas que suenan durante el compás completo.

Ejemplo 1, “la liubliu vas” (c.26-28).

The image shows a musical score for the aria "la liubliu vas" (c.26-28). The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "бра - вы я раз-дѣлялѣ тво-и за - ба - вы, ахъ! Я лю- Schat - ten, träumt' ich vom einst'genschoenen Glück des Gat - ten. Ja, ich". The piano accompaniment includes markings for "ritenuto" and "p" (piano). A blue circle highlights the final measure of the vocal line and the corresponding piano accompaniment.

Texto⁶ 1

LENSKI

Я люблю вас, я люблю вас, Ольга,
Как одна безумная душа поэта
Еще любить осуждена.

Всегда, везде одно мечтанье,

Одно привычное желанье,

Одна привычная печаль.

Я, отрок, был тобой пленённый,

Сердечных мук еще не знав,

Я был свидетель умилённый

Твоих младенческих забав.

В тени хранительной дубравы

Я разделял твои забавы, ах.

LENSKI

Te amo, te amo Olga,
Como sólo el loco espíritu de un poeta
Está condenado siempre a amar.

Siempre en cualquier lugar,

Un único anhelo.

Un único y habitual deseo, un único y
Habitual dolor,

Siendo un muchacho me cautivaste

Y supe de los tormentos del corazón

Que hasta entonces desconocía

Presencié emocionado tus juegos
infantiles.

A la sombra del bosque guardián yo
compartí Tus juegos, ah.

Ejemplo 2, “la liubliu vas” (с.37-38).

The image shows a musical score for the song "la liubliu vas". It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "блю те_бя и никог_да ни_что, ни ох_лаж_". Below the lyrics are the Russian and German versions: "lie - be dich und Zeit und Raum vermag nichts meiner". The piano accompaniment features a prominent bass line with chords. Performance markings include "ritenuto" at the beginning of the piano part, "accelerando" above the vocal line, and "accelerando" below the piano part. There are also blue circular highlights around the piano accompaniment in the first and second systems.

⁶ Almagro, E (Trad.). (1998). Eugene Onieguin. Libreto. *Kareol*. Recuperado el 8 de agosto de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/eugeneonieguin/acto1.htm>.

Texto 2

Я люблю тебя, я люблю тебя,
Как одна душа поэта только любит,
Ты одна в моих мечтаньях,
Ты одно моё желанье.
Ты мне радость и страданье,

Я люблю тебя, я люблю тебя.
И никогда ничто, ни охлаждающая
даль,
Ни час разлуки, ни веселья шум,
Не отрезвят души согретою
Девственным любви огнём.

Te amo, te amo,
como únicamente el espíritu
de un poeta puede amar,
tú sola invades mis sueños, tú sola mis
deseos,
tú eres para mí alegría y sufrimiento.

Te amo, te amo
y jamás nada ni la fría distancia,
ni la hora de la despedida,
ni el ruido ensordecedor haría jamás
aplacarse
un espíritu excitado por el fuego virgen
del amor

En la **Coda** (Texto 3, с.44-51) el acompañamiento da estabilidad a través de la nota Sol pedal en los bajos mientras las otras cuerdas hacen cadencias como la del compás 44; I - VI 7- II - VII - I. Contrastante a la excitada declaración de Lensky, Olga jamás menciona sentir lo mismo por él, lo cual puede interpretarse como una gran falta de interés que deriva en el conflicto del baile en el que Lenski reta a duelo a Onegin.

Texto 3

Я люблю тебя, я люблю тебя, люблю
тебя.

Te amo, te amo, te amo.

CAPÍTULO CINCO

DICHTERLIEBE

5.1 Marco histórico

Dichterliebe es un ciclo de canciones para voz y piano compuestas por Robert Schumann en 1840; es uno de los más representativos del romanticismo alemán. El texto de estas 16 canciones forma parte del *Intermezzo lírico* escrito por Heinrich Heine.

Heinrich Heine nació en 1797 en Düsseldorf (actual Alemania) y murió en 1856 en París. Tenía origen judío, estudió literatura, derecho y filosofía. Su radicalismo y sus cínicos ataques a la Academia alemana le indujeron a trasladarse a París (1831), donde conoció a personajes de la talla de Victor Hugo, Musset o George Sand. En 1827 publicó *Intermezzo lírico*, *Almanzor* y *Ratcliff*, fuentes de inspiración para compositores como Schumann, Schubert y Brahms. En el *Intermezzo lírico* mezcló el romanticismo tradicional con la ironía de la corriente volteriana que marcaría sus siguientes obras. Se ha especulado que esta obra surgió de la atracción amorosa hacia sus primas. Heine se convirtió en uno de los mayores representantes de la época posromántica después de la muerte de Goethe y Schiller.

Robert Schumann nació en 1810 en la ciudad de Zwickau, Alemania. Es considerado uno de los compositores más representativos de la música romántica. Desde muy joven se acercó a la poesía, la literatura y la música. Después del suicidio de su hermana y de la muerte de su padre. Estudió piano bajo la dirección de Friedrich Wieck, padre de su futura esposa. A causa de utilizar una máquina para fortalecer sus dedos, sufrió parálisis en algunos de la mano derecha, y al no poder continuar su carrera pianística se centró en la composición. En 1853 tuvo los primeros signos de desequilibrio mental. Esta condición de salud se fue agravando y al siguiente año intentó suicidarse arrojándose en el Rin, situación similar a la del personaje del texto de Heine que musicalizó en el *Dichterliebe*. Lo hospitalizaron en Eendenich en una clínica de salud mental donde pasó sus últimos años; murió en julio de 1856.

Dichterliebe es probablemente su ciclo de canciones más conocido. Es considerado una de las cúspides del Lied romántico alemán. Fue escrito para la soprano Wilhelmine Schröder-Devrient. Schumann consiguió transmitir a través de su música la emotividad de los textos de Heine y extrajo magistralmente su potencial musical, creando una obra de un gran equilibrio musical y poético, donde la palabra alimenta a la música y viceversa. Este ciclo habla del amor y sus tránsitos: el enamoramiento, la dicha, la desilusión, la nostalgia, la resignación, e incluso la muerte por amor. Tiene una unión dramática estructural y una estructura cíclica más compleja que una simple suma de canciones.

5.2 Análisis de las selecciones de *Dichterliebe*.

Decidí cantar esta selección del ciclo con el fin de abordar más compositores que han utilizado la figura del poeta en su obra musical, por lo que he hecho esta selección a partir de los momentos que considero fundamentales en el relato de esta historia como lo son el planteamiento en el Lied I (*Im wunderschönen Monat Mai / En el maravilloso mes de mayo*) donde el poeta habla de su despertar al mundo del amor. Como complementos al inicio las canciones II (*Aus meinen Tränen sprießen/De mis lágrimas brotan*) y III (*Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne/La rosa, el lirio, el sol, la paloma*), donde se reafirma a través del texto que el poeta está completamente enamorado. Hay una presentación del conflicto en el número IV (*Wenn ich in deine Augen seh/Cuando miro tus ojos*), porque es en esta canción donde por primera vez el poema hace referencia al llanto amargo que derrama al escuchar “te amo”, que puede interpretarse como si esta declaración fuera destinada a alguien más que no es el poeta de *Dichterliebe*. Elegí la canción VII (*Ich grolle nicht/No te guardo rencor*) porque la considero como una de las más memorables del ciclo por su carga dramática y la ejemplificación de la ironía que da carácter a toda la obra. Para finalizar la selección la canción final XVI (*Die alten, bösen Lieder/Las viejas y horribles canciones*) que en la obra de Heine aparece como epílogo. En esta última canción, el postludio del piano en

Re b (enarmónico de Do#) presenta una relación de dominante tónica con la primera canción del ciclo que se encuentra en la tonalidad de Fa#, esto refuerza la sensación cíclica del grupo de canciones, de la vida y la muerte-

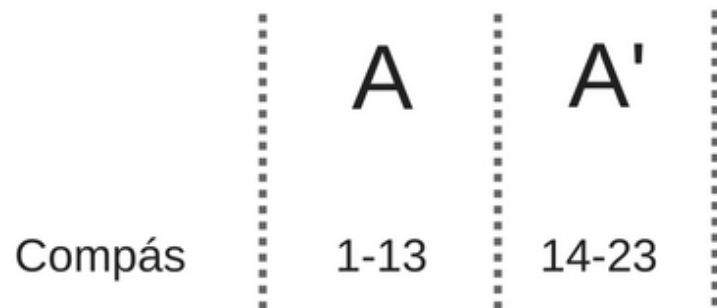
Esta obra, por estar basada en poesía en verso, es sumamente enriquecedor leer la una interpretación que cuide de la construcción específica de sílabas, acentos y rimas, por lo que he añadido una interpretación del poeta José Herrero (Herrero,1883).

Cuadro 1. Estructura tonal del ciclo. En círculo azul las canciones seleccionadas a interpretar en el programa.

CANCIÓN	TONALIDAD
1	fa#/La
2	La
3	Re
4	Sol
5	Si
6	mi
7	Do
8	la
9	re
10	sol
11	Mib
12	Solb
13	mib
14	Si
15	Mi
16	do#

5.2.1 I. *Im wunderschönen Monat Mai / En el maravilloso mes de mayo* (Heine, *Intermezzo lírico*, nº 1)

Cuadro 2. Estructura.



Este Lied es estrófico, tiene una sonoridad en la que la tonalidad parece no estar establecida. El primer compás el primer acorde sería un acorde de Si menor en primera inversión, el siguiente tiene un acorde la dominante de Fa# menor, lo que sugiere que la pieza está en dicha tonalidad aunque nunca resuelve claramente. Al inicio el motivo melódico del piano y la voz es una imitación en espejo, parece que la voz repetirá la melodía de la mano derecha pero en lugar de ello realiza una cadencia auténtica perfecta en La (compás 6). Es como si ejemplificara el tránsito entre la felicidad y la melancolía. Este Lied termina en un acorde de dominante de Fa#m, el juego entre dicha tonalidad y La mayor está presente en toda la canción, esta ambigüedad no es esclarecida puntualmente. La resolución de la dominante se dará en la siguiente canción, reafirmando así su carácter cíclico. Schumann repite algunas figuras rítmicas y motivos en diferentes lugares del ciclo con lo que da cohesión, por ejemplo, la figura rítmica de la voz en los compases 5 y 6 es idéntica a la de los compases 3 y 4 del siguiente Lied (*Aus meinen Tränen sprießen*).

Texto

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

Traducción ⁷

En el maravilloso mes de mayo,
cuando todos los capullos se abrían,
fue entonces cuando en mi corazón
nació el amor.

En el maravilloso mes de mayo,
cuando todas las aves cantaban,
yo le confesé a ella
mis anhelos y deseos.

Interpretación

En mayo, cuando los gérmenes
Revientan de vida llenos,
Cuando brotan las semillas,
Brotó el amar en mi pecho.

En mayo, cuando las aves
Entonan sus cantos bellos,
Confesé a mi dulce amada
Mi pasión y mis deseos.

⁷ Rábago, M. (Trad.). (2001). *Dichterliebe*. Kareol. Recuperado el 8 de agosto de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/cancionesschumann/schumann48.htm>.

5.2.2 II. *Aus meinen Tränen sprießen / De mis lágrimas brotan* (Heine, *Intermezzo lírico*, nº 2).

Cuadro 3. Estructura.

Tonalidad	La			
Frase	1	2	3	4
Compás	1-4	5-8	9-12	13-17

Este es un Lied que está escrito en La mayor, es la canción más pequeña de todo el ciclo con tan sólo 17 compases, la mayoría de las interpretaciones no superan un minuto de duración. En el primer compás da la sensación que se ha resuelto el acorde final del primer Lied, sin embargo, el uso solamente de las notas La y Do abona a la ambigüedad tonal del Lied anterior, pero en esta canción sí resuelve a La mayor en las primeras dos frases y al final. En los compases 8 y 9 la figura del piano nos remite al primer Lied, mientras hay un Do# con el que inicia el primer Lied y la mano izquierda da movimiento ahora en el compás 8 hay una Si repetido en la voz sostenido por un acorde de la mano derecha del piano al tiempo que la mano izquierda tiene una línea con disonancias de segundos menores que también ya utilizó, lo cual da cohesión al ciclo. Es de carácter silábico, continúa en compás de 2/4 como el Lied anterior y también con melodía sincopada, pero ahora el piano toca primordialmente acordes con mínimas excepciones como la línea de los compases 9 y 10.

Texto

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

Traducción

De mis lágrimas brotan
muchas flores abiertas,
y mis suspiros se convierten
en un coro de ruiseñores.

Si me amas, pequeña,
te regalo todas las flores,
y bajo tu ventana resonará
la canción del ruiseñor.

Interpretación

Mis lágrimas se truecan
En perfumadas flores,
Se tornan mis suspiros
Canoros ruiseñores;
Las flores, si me quieres,
Te entregarán su cáliz perfumado,
Y dejará escuchar ante tus rejas,
El ruiseñor su canto enamorado.

5.2.3 III. *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* (Heine nº 3).

Cuadro 4. Estructura.

Tonalidad	La				
Frase	1	2	3	4	Coda
Compás	1-4	5-8	9-12	13-17	18-22

Éste es un Lied con compás binario en Re mayor. Contrasta en tempo con los dos Lieder anteriores, éste es muy rápido, por lo que exige un gran trabajo en la dicción y un buen control de aire. Por primera vez se hacen repeticiones de texto que no aparecen en la obra de Heine. Sólo existe una pausa para línea vocal en el compás 5, mientras que todo el Lied es dirigido con mucha energía por las semicorcheas de la mano derecha del piano, siempre en juego con la semicorcheas de la mano izquierda. En el compás 9 aparecen corcheas por primera vez en el piano, creando una estructura rítmica muy balanceada de ocho compases de mucha velocidad con figuras cortas, y otros ocho que estas corcheas frenan el movimiento y conducen a la coda.

Texto

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die lieb' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
Sie selber, aller Liebe Wonne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.
Ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine.

Traducción

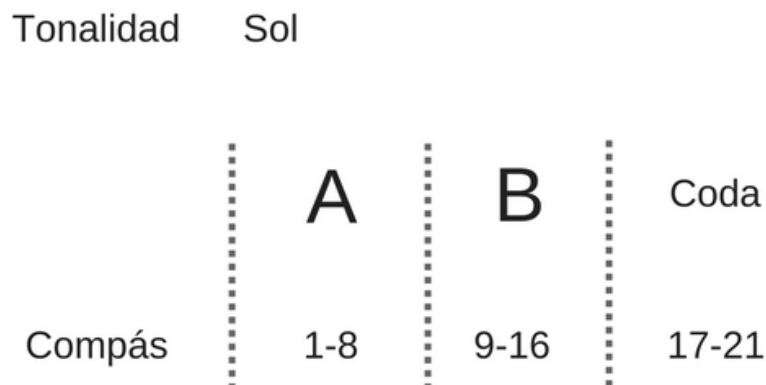
La rosa, el lirio, la paloma, el sol,
 a todos amé antaño, con delirio.
 Pero ya no los amo, sólo amo a
 la pequeña, la delicada, la pura, la única;
 ella misma, donde vive todo el amor,
 es la rosa, el lirio, la paloma, y el sol.
 Amo solamente a
 la pequeña, la delicada, la pura la única.

Interpretación

Aves y luces y flores
 Otras veces amé yo;
 Tú eres hoy mi amor tan solo,
 Niña de mi dulce amor;
 Tú, que eres a un mismo tiempo
 Para mi ardiente pasión
 La estrella, y el blanco lirio,
 Y la paloma, y la flor.

5.2.4 IV. *Wenn ich in deine Augen seh* (Intermezzo lírico, Heine nº 4).

Cuadro 5. Estructura.



Este Lied está en Sol mayor. En el primer compás es la línea vocal quien determina el movimiento, en el segundo compás ahora es el piano quien da el impulso. Esta imitación está presente en toda la canción. En este Lied se muestra contradictoriamente el efecto benéfico de la contemplación del poeta cuando hace referencia que al ver a su amada, besarla o recostarse en su pecho todo el dolor desaparece, sana y se embriaga de un goce divino, lo que se contrapone a su necesidad de llorar cuando ella dice “Te amo”. Justo en la palabra “Liebe” (amor) se encuentra el clímax a pesar de ser un registro medio y sin una indicación convencional de dinámica como forte o piano. Esta línea libera tensión en los compases 15 y 16 paradójicamente en la palabra “bitterlich” (con amargura).

Texto

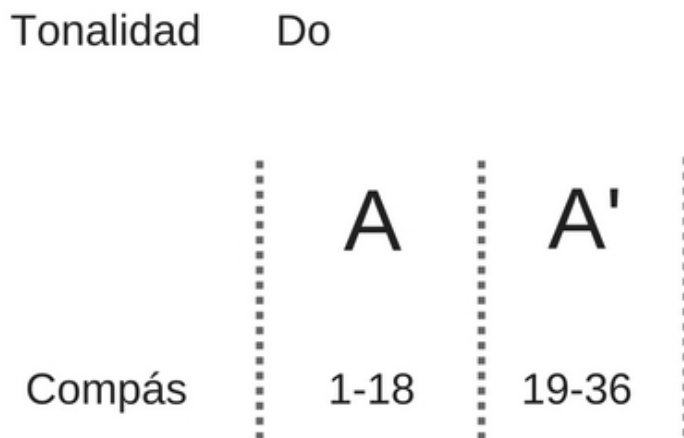
Wenn ich in deine Augen seh,
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich.

Traducción	Interpretación
<p>Cuando veo tus ojos desaparecen toda pena y dolor; y cuando beso tu boca, de pronto me siento totalmente sano.</p>	<p>Olvido mis sinsabores Cuando contemplo tus ojos, Y embriagado de amores, Al besar tus labios rojos Cesan todos mis dolores.</p>
<p>Cuando me recuesto en tu pecho me embriaga un celestial placer; pero cuando dices: ¡te amo! tengo que llorar amargamente.</p>	<p>Si en tu seno me reclino, Me embarga goce divino; Mas ¡ay! si dices «te amo,» La frente en silencio inclino Y amargo llanto derramo.</p>

5.2.5 VII. *Ich grolle nicht* (Intermezzo lírico, Heine nº 17).

Cuadro 6. Estructura.



Este Lied está escrito en Do mayor, y aunque parece una tonalidad no dolorosa el texto sugiere lo contrario. En el compás 13 progresa pasando por su VI grado (La menor) y del compás 15 al 16 se dirige a La menor. El acompañamiento es denso al repetir los acordes todo el tiempo. Es una de las canciones con el rango vocal más amplio de todo el ciclo.

Texto

Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht.

Ewig verlornes Lieb, ich grolle nicht.

Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiss ich längst. Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

Traducción

Yo no te guardo rencor, aunque mi
corazón se destroce.
¡Amor perdido para siempre! no te guardo
rencor.
Aunque brilles con el resplandor de un
diamante,
sé que ninguna luz ilumina la noche de tu
alma.
Lo sé hace tiempo.
No guardo rencor, aunque mi corazón se
destroce.
Te vi en un sueño, y vi la oscuridad de tu
alma,
y vi la serpiente que tu corazón carcome,
y vi mi amor, cuán desdichada eres.

Interpretación

Rencor yo no te guardo,
Aunque mi pecho herido se desgarrar.
¡Mi dulce amor perdido para siempre!
El tocado nupcial hoy te engalana,
Pero ni un solo rayo de tus joyas
Ilumina la noche de tu alma.
Lo sé hace mucho tiempo;
Yo te he visto flotar en mis delirios;
El fondo vi de tu alma, vi los áspides.
Que allí serpean con ardor sombrío,
Y cómo tú en el fondo desdichada
Eres también, amada mía, he visto.

5.2.6 XVI. *Die alten, bösen Lieder* / *Las viejas, malvadas canciones* (Intermezzo lírico, Heine Epílogo).

Cuadro 7. Estructura.

Tonalidad	do#				Reb
	Introducción	A	A'	B	Postludio
		a b	b' b''	c d	
Compás	1-3	4-15	16-35	36-52	53-67

Es el Lied más largo y complejo de todo el ciclo, con música diferente para cada uno de los versos. A medida que la imagen del ataúd mencionado en el compás 11, que pertenece a la primera estrofa se hace más grande, crece el tamaño de las referencias de los lugares alemanes como Heidelberg, Maguncia o el Rin; también la música se vuelve más lenta. El acompañamiento también cambia, primero imitando el sonido de los clavos que se martillan en el ataúd en los compases 36 al 38. El registro más bajo es utilizado mientras el ataúd se hunde en el mar en los compases 40 al 43. En un contrastante y sorprendente cambio de carácter y armadura a Reb, el piano solo toca un largo postludio que recuerda a la primera canción. Aunque resulta muy contrastante al poema final, podemos interpretar esta intervención como la resolución de la muerte como lo haría un *Requiem* en su “In paradisum”.

Texte

Die alten, bösen Lieder,
Die Träume bös' und arg,
Die laßt uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht, was;
Der Sarg muß sein noch größer,
Wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre
Und Bretter fest und dick;
Auch muß sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wißt ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

Traducción

Las viejas, malvadas canciones
las feas pesadillas,
las tenemos ahora que enterrar.
Traed un enorme ataúd.

Allí meteré muchas cosas,
pero no diré todavía cuáles.
El sarcófago debe ser aún mayor
que el tonel de Heidelberg

Traed también una camilla
con tablones fijos y gruesos.
Deberá también ésta
ser más larga que el puente de
Maguncia.
Traedme también doce gigantes.
Deberán ser más fuertes
que el San Cristóbal
de la catedral de Colonia, junto al Rin

Ellos tienen que llevar el ataúd
y sumergirlo en el océano;
pues un ataúd tan grande
merece una tumba enorme.

¿Sabes por qué el ataúd
debe ser tan grande y pesado?
Es para meter juntas
toda mi pena y mi angustia.

Interpretación

Enterrar quiero mis cantos,
Quiero enterrar mis quimeras;
Féretro insondable quiero,
Fosa necesito inmensa.

Ha de guardar muchas cosas
El ataúd bajo tierra;
Quiero que tenga más fondo
Que el tonel de Heidelberga.

Buscadme féretro duro,
De planchas fuertes y espesas,
Aun más largo que el gran puente
Que hay sobre el Rhin en Magencia.

Y buscad doce gigantes
De más vigor y más fuerza
Que el enorme San Cristóbal
Que hay de Colonia en la iglesia.

Que lo arrojen al profundo
Seno de la mar inmensa;
Que tal ataúd, tal fosa
Es necesario que tenga.

¿Sabéis ¡ay! por qué es preciso
Que enorme el féretro sea?
Porque en él enterrar quiero
Mis amores y mis penas.

REFLEXIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN

Considero que un cantante debe siempre recordar que el arte escénico ha contribuido al entendimiento de lo que significa ser humano, como dijo Shakespeare en *Hamlet*; "...presentarle como quien dice un espejo a la Naturaleza; mostrar a la Virtud sus propios rasgos, al Desdén su propia imagen, y a la edad y al cuerpo mismo del tiempo su forma y su sello..." (Shakespeare, 2009). Esta tarea obliga a los intérpretes hacerse frente a sí mismos. En mi proceso formativo en la Facultad de Música he encontrado valiosas herramientas y guías sobre el quehacer de un artista de la escena, con total franqueza comparto algunas de las rutas que me han sido beneficiosas, no sin antes recordar que nada puede suplir andar el propio camino.

1. Conocer a los poetas. El cantante puede nutrir su interpretación a partir del entendimiento del lenguaje oral y escrito como la sublevación de la relación del poeta con el mundo. Es decir, los poetas rompen las fronteras de las posibilidades físicas para construir su experiencia y resignifican su entorno. Aunque hay algunos puntos de encuentro entre los cuatro poetas, es importante saber que el entorno de cada uno es distinta, por ejemplo, mientras Werther y Lenski pertenecen a un estrato social alto, Rodolfo difícilmente paga la renta. Así, los elementos juegan de forma distinta; el vino que Lenski puede tomar en una fiesta no significa lo que podría ser beberlo para Rodolfo.
2. Analizar la música. Entender la estructura permite más posibilidades expresivas. Estar atento de temas, la armonía y la orquestación proporciona información que nutre la naturaleza dramática en la ópera y del lenguaje sonoro en el Lied.
3. Situar el momento. Conocer el libreto y la obra literaria da un panorama que contribuye a entender qué es lo que está pasando con el poeta, en la historia y en su mundo interno.
4. Curiosidad. Cuando haya algo que no se entienda a primera mano, es necesario indagar más allá, por ejemplo: El río que menciona Lenski en "Kuda kuda" no es un

río físico, en la mitología griega el Lete o Leteo es el río del olvido, en el que según los griegos se bebía para olvidar la vida vivida antes de reencarnar.

5. Honestidad. Hay que recordar que el arte escénico tiene un mecanismo a partir de la empatía, el público no puede ver más allá de lo que el intérprete a develado de sí mismo. Esto significa que además del adiestramiento en la técnica vocal y la música hay un camino que recorrer simultáneamente, intangible, complejo y tan emocionante como la evolución de la música, cito el aforismo griego: “Conócete a ti mismo”.

SÍNTESIS DEL PROGRAMA DE MANO

La poesía en la ópera y en el Lied representa una sofisticación del ritmo, de la musicalidad y de la complejidad interna de los seres humanos. Werther, Lenski, Rodolfo y el poeta de *Dichterliebe* tienen como punto de encuentro su oficio, su intensa emotividad y una peculiar relación con la muerte. El poeta del romántico surge como una respuesta a la Ilustración y a la Revolución Industrial, subleva la palabra jugando con el sonido y el sentido de las palabras, emerge con la gran necesidad de entregarse a él mismo y cada una de sus pasiones, es un hombre que busca conocer los límites del amor, de lo infinito y lo que perece. A excepción de Rodolfo los otros tres poetas terminan muertos, él por su parte pierde a Mimi, lo que mantiene a la vista el vínculo que tienen con la muerte y así con la divinidad.

De los cuatro poetas del programa Rodolfo es el más despreocupado, junto con sus amigos desmitifica la vida artística de París de mediados del s.XIX mientras que el sentimiento trágico es personificado a la perfección por Werther, quien se muestra totalmente franco al proclamar su dolor, su amor desafortunado y su profunda melancolía. Similar a Goethe, este personaje muestra una estrecha relación con la naturaleza. Las selecciones del programa comparten el ímpetu de Lenski, su muerte en *Yevgueni Oneguín* es también la muerte de la esperanza, el amor que se entrega por completo, la ternura y la juventud.

Dichterliebe es considerado una de las cúspides del Lied romántico alemán. Este ciclo habla del amor y sus tránsitos: el enamoramiento, la dicha, la desilusión, la nostalgia, la resignación, e incluso la muerte por amor. La ironía del texto es uno de los ingredientes principales del ciclo, a través de inusuales disonancias y tensión armónica Schumann juega con el amor como deseo y resignación. Un claro ejemplo de esta cualidad de un final inconcluso y un ambiguo comienzo es la primera canción: *Im wunderschönen Monat Mai*.

Dedico este recital a los Werther, Lenski y Rodolfos allá afuera. Si los límites del lenguaje son los límites del mundo, que se fracturen los márgenes de todo en la música y la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- Almargo, E (Trad.). (1998). Eugene Onieguin. Libreto. *Kareol*. Recuperado el 8 de agosto de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/eugeneonieguin/acto2.htm>.
- Bourne, J. (1998). *Who's Who in Opera*. Nueva York: Oxford University Press.
- Brancour, R. (1943). *Massent*. Buenos Aires: Editorial Tor.
- Clausse, E. (1980). *Giacomo Puccini*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ewen, D. (1963). *Encyclopedia of the Opera*. Nueva York: Hill and Wang.
- Heine, H. (2000). *Intermezzo lírico*. Herrero, J. (Trad.) Recuperado el 8 de agosto de 2017 de <http://10millibrosparadescargar.com/bibliotecavirtual/libros/LETRA%20H/Heine,%20Heinrich%20-%20El%20Intermezzo.pdf>
- Irvine, D. (1997). *Massenet: A Chronicle of His Life and Times*. Portland: Amadeus Press.
- Martínez, O. (1958). *El sentido humano en la obra de Puccini*. Buenos Aires: Ricordi.
- Milnes, R. (1992). *The New Grove Dictionary of Opera* (2ª ed., 4 vols.) Nueva York: MacMillan.
- Murger, E. (1924). *Escenas de la vida bohemia*. Madrid: Calpe.
- Orlando, M.(1958). *El sentido humano en la obra de Puccini*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pahlen, K. y König, R. (1990). *Giacomo Puccini La Bohème*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Rábago, M. (Trad.). (2001). *Dichterliebe*. Kareol. Recuperado el 8 de agosto de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/cancionesschumann/schumann48.htm>.
- Ramos, M. y Oncina, F. (2006). *Ilustración y modernidad en Frederich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia: Universidad de Valencia.

Sadie, S. (Ed). (1996). *The New Grove Book of Operas*. Londres: Macmillan.

Samson, J. (1991) *Music and Society. The Late Romantic Era*. Londres: Macmillan.

Shakespeare, W. (2009) *Hamlet*. Segovia, T. (Trad.) Ciudad de México: Ediciones sin nombre.

Southwell-Sander, P. (2002). *Puccini*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Subirá, J.(1956). *Historia de la Música*. Tomo II. Barcelona: Ediciones Daimond.

Torregrosa, R (Trad.). (1999). *La Bohème*. Libreto. *Kareol*. Recuperado el 20 de julio de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/laboheme/acto1.htm>.

Torregrosa, R (Trad.). (2000). *Werther*. Libreto. *Kareol*. Recuperado el 7 de julio de 2017 de <http://www.kareol.es/obras/werther/werther.htm>.

Weinstock, H. (1945). *Tchaikovski*. Mexico DF: Editorial Nuevo Mundo.