



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE MÚSICA**

**OBRAS DE BACH, MOZART, MÚSORGSKI, RAVEL Y BAÑUELAS.**

**NOTAS AL PROGRAMA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA-CANTO  
PRESENTA  
OMAR NIETO CAMPOS**

**ASESORES:**

**MTRO. ALFREDO MENDOZA MENDOZA Y MTRA. THUSNELDA NIETO JARA**



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.

# CONTENIDO

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>I</b>
------------------------------	----------

<b>ISAGOGE</b> .....	<b>III</b>
----------------------	------------

<b>PROGRAMA DEL RECITAL</b> .....	<b>1</b>
-----------------------------------	----------

<b><i>MACHE DICH, MEIN HERZE, REIN</i></b> <b>(PURIFÍCATE, CORAZÓN MÍO)</b> .....	<b>2</b>
--	----------

EL ORATORIO .....	3
EL ORATORIO EN J. S. BACH.....	5
LA PASIÓN SEGÚN SAN MATEO (BWV 244).....	6
RECITATIVO Y ARIA.....	8

<b><i>RIVOLGETE A LUI LO SGUARDO (VUELVA LA</i></b> <b><i>MIRADA HACIA ÉL)</i></b> .....	<b>21</b>
---	-----------

LA ÓPERA .....	22
LA ÓPERA MOZARTIANA .....	22
<i>COSÌ FAN TUTTE</i> (ASÍ ACTÚAN TODAS) .....	23
EL ARIA .....	24

<b><i>ПЕЩИ И ПЛЯСКИ СМЕРТИ</i></b> <b>(CANCIONES Y DANZAS DE LA MUERTE) ...</b>	<b>41</b>
--	-----------

LA ROMANZA RUSA .....	42
LA ROMANZA EN MÚSORGSKI.....	43

EL CICLO .....	44
КОЛЫБЕЛЬНАЯ (ARRULLO).....	45
СЕРЕНАДА (SERENATA).....	54
ТРЕПАК (ТРЕПАК) .....	64
ПОЛКОВОДЕЦ (EL MARISCAL DE CAMPO) .....	76

<b><i>DON QUICHOTTE A DULCINÉE</i></b> <b>(DON QUIJOTE A DULCINEA)</b> .....	<b>90</b>
---	-----------

LA MÉLODIE .....	91
LA MÉLODIE EN RAVEL .....	91

EL CICLO .....	92
<i>CHANSON ROMANESQUE</i> (CANCIÓN ROMANESCA) .....	93
<i>CHANSON ÉPIQUE</i> (CANCIÓN ÉPICA) .....	101
<i>CHANSON À BOIRE</i> (CANCIÓN PARA BEBER) .....	108

<b>COPLA TRISTE</b> .....	<b>117</b>
---------------------------	------------

LA CANCIÓN DE ARTE MEXICANA .....	118
LA CANCIÓN EN ROBERTO BAÑUELAS .....	121
LA PIEZA .....	121
CANCIONES DE ROBERTO BAÑUELAS .....	129

<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>131</b>
---------------------------	------------

<b>RESEÑAS BIOGRÁFICAS</b> .....	<b>133</b>
----------------------------------	------------

<b>LOS COMPOSITORES</b> .....	<b>134</b>
JOHANN SEBASTIAN BACH .....	134
WOLFGANG AMADEUS MOZART .....	138
MODEST MÚSORGSKI .....	141
MAURICE RAVEL .....	144
ROBERTO BAÑUELAS .....	148

<b>LOS POETAS</b> .....	<b>152</b>
CHRISTIAN FRIEDRICH HENRICI ALIAS "PICANDER" .	152
LORENZO DA PONTE .....	154
ARSENY ARKADYEVICH GOLENÍSHCHEV-KUTÚZOV ...	156
PAUL MORAND.....	157
ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ.....	159

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>161</b>
---------------------------	------------

<b>GRABACIONES SUGERIDAS</b> .....	<b>167</b>
------------------------------------	------------

## AGRADECIMIENTOS

*Este examen profesional es el colofón de una historia llena de adversidades y retos innúmeros. El camino ha sido largo, a veces desalentador, pero es grato constatar que la determinación y la perseverancia, junto con el apoyo, los conocimientos obtenidos y las habilidades desarrolladas, han permitido llegar al final de este capítulo. Más que mío, este logro es producto de circunstancias y personas que lo han propiciado, por ello, deseo expresar mi más profundo agradecimiento a quienes, de una u otra forma, han intervenido en mi proceso formativo y han favorecido mi titulación.*

*En primera lugar a mi familia, sin cuyo apoyo incondicional tal vez no podría haber llegado hasta este punto. Muchas gracias a mis padres Jaime e Irma Leticia, a mis hermanos Eva Leticia y Xaime Leopoldo, por creer en mí, brindarme su amor, respaldo y sustento. Gracias también a Sandra Beatriz, mi compañera de vida, por apoyarme y motivarme a seguir.*

*Enseguida, a los maestros que contribuyeron en mi formación en Morelia: a los maestros Salvador y Ricardo Iriarte, con quienes inicié mis estudios de piano; al Mtro. Eduardo Montes y Arroyo -mi maestro de piano en el Conservatorio de las Rosas-, quien me tuvo fe, me instruyó y alimentó el amor por este oficio; al Mtro. Rodolfo Vidal Cuellar, que generosamente me regaló sus enseñanzas en composición. Gracias también a los trabajadores y al personal administrativo del Conservatorio de las Rosas.*

*Muchas gracias al Mtro. Enrique Jaso Mendoza, quien me dio la esperanza necesaria para sostener mi camino en la Ciudad de México, además de dedicarme gratuitamente su tiempo, experiencia y conocimientos, como lo hicieron también los maestros Emilio Pérez-Casas y Leonardo Villeda.*

*Gracias al Mtro. Guillermo Mateos Olivares por la oportunidad que me dio de integrarme al coro varonil Orfeón Ciudad de México, aprendí mucho y fue muy importante en mi vida.*



*De la Facultad de Música de la UNAM, agradezco al Mtro. Roberto Bañuelas la oportunidad que me dio de acudir a sus clases. Doy gracias también a los maestros Alfonso Meave, Mario Stern, Homero Villarreal, Ricardo Cinta, Samuel Pascoe, Lupita Campos, Antonio Cortés Araoz, María Elena Mercado, Brigida D'Amico, Fernando Carrasco, Guillermo Espíndola, Mario Tamez, Jorge David García, Roberto Ruíz Guadalajara, José Luis Navarro y Luis Sánchez, por su buena fe, allanar el camino e impulsarme a avanzar en mis estudios. Asimismo, al personal administrativo y a los trabajadores de la Facultad de Música que no obstaculizaron los procesos y me brindaron una atención amable. A mis compañeros y colegas: gracias; especialmente a Elsa Ruth Urías, por colaborar generosamente conmigo para la realización de un homenaje póstumo al Mtro. Roberto Bañuelas (Morelia, 2017); y a Marcos Herrera, que ha sido buen amigo y al que auguro una pronta titulación. A ambos les deseo éxito, pero sobre todo, personal. Gracias al Mtro. Alfredo Mendoza, por asesorar en gran manera el presente trabajo, compartir conmigo sus conocimientos e invitarme a enriquecer mis notas.*

*Agradezco también a la Mtra. Verónica Villegas, por haber accedido a acompañarme en mi recital de graduación y contribuir al mismo con sus conocimientos. Muchas gracias a mis sinodales, los maestros Rufino Montero, Alfonso Meave, Homero Villarreal y Ricardo Cinta, por su excelente disposición, su tiempo y sus valiosas observaciones.*

*Un caluroso y profundo agradecimiento para la Mtra. Olga Ruíz-Fernández Manrique, quien me ha motivado y apoyado, además de confiarme su amistad y brindarme abrigo en la Ciudad de México, como una madre.*

*Finalmente, agradezco a la Mtra. Thusnelda Nieto, porque desde que la conocí en la Ciudad de Morelia, ha creído en mí, me ha instruido e impulsado, hasta empleado y recomendado, generosa y desinteresadamente. Doy gracias a ella y a su familia, en especial al Mtro. Jorge Medina Leal, de quien tuve la oportunidad de aprender mucho también.*

*A todos los que me he encontrado en el camino: gracias por lo que en mí han dejado. Suyos son mis respetos y mi aprecio.*

## ISAGOGE

Como se observa en el cuadro siguiente, el repertorio del recital comprende varios estilos, géneros e idiomas:

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Estilo</b>	<b>Género</b>	<b>Idioma</b>
<i>Mache dich, mein Herze, rein</i> (Purifícate, corazón mío)	Johann Sebastian Bach	Barroco	Oratorio	Alemán
<i>Rivolgete a lui lo sguardo</i> (Vuelva la mirada hacia él)	Wolfgang Amadeus Mozart	Clásico	Ópera	Italiano
Песни и пляски смерти (Canciones y danzas de la muerte)	Modest Músorgski	Post-romántico	Romanza rusa	Ruso
<i>Don Quichotte a Dulcinée</i> (Don Quijote a Dulcinea)	Maurice Ravel	Moderno	<i>Mélodie</i>	Francés
Copla triste	Roberto Bañuelas	Moderno	Canción de arte mexicana	Español

En las presentes notas se sigue un orden cronológico. Para cada obra se incluye información básica sobre el género, datos sumarios, texto poético, traducción, comentario analítico, ilustraciones y partituras. En la postrer sección del trabajo se integran reseñas biográficas de los compositores y poetas que se abordan. Finalmente, se anexan la bibliografía y una lista de grabaciones de las piezas que, por sus intérpretes y nivel de ejecución, considero como referentes indispensables, aunque, claro está, no habrá de limitarse a ellas.

En cuanto a las canciones de Músorgski y Bañuelas, fue necesario realizar la transposición, edición y revisión de las piezas, labor que desempeñé *ad honorem* y que pongo a disposición de la Facultad de Música de la UNAM, para que sea de utilidad.

## PROGRAMA DEL RECITAL

**Recitativo y Aria: *Mache dich, mein Herze, rein***  
**(Purifícate, corazón mío)**  
"Matthäuspassion" (Pasión según San Mateo)

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)  
Christian Friedrich Henrici  
(1700-1764)

**Aria: *Rivolgete a lui lo sguardo***  
**(Vuelva la mirada hacia él)**  
(Guglielmo)  
"Così fan tutte" (Así actúan todas)

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)  
Lorenzo da Ponte  
(1749-1838)

***Don Quichotte à Dulcinée* (Don Quijote a Dulcinea)**

- I. *Chanson Romanesque* (Canción Romanesca)
- II. *Chanson épique* (Canción épica)
- III. *Chanson à boire* (Canción para beber)

Maurice Ravel  
(1875-1937)  
Paul Morand  
(1888-1976)

## INTERMEDIO

**Copla triste**

Roberto Bañuelas  
(1931-2015)  
Enrique González Martínez  
(1871-1952)

**Песни и пляски смерти (Canciones y Danzas de la Muerte)**

- I. Колыбельная (Arrullo)
- II. Серенада (Serenata)
- III. Трepak (Трepak)
- IV. Полководец (El Mariscal de Campo)

Modest Músorgski  
(1839-1881)  
Arseni Golenishchev-Kutúzov  
(1848-1913)

***MACHE DICH, MEIN HERZE, REIN***  
**(PURIFÍCATE, CORAZÓN MÍO)**

## El oratorio

Del latín *oratio* (discurso, oración, plegaria). Actualmente se entiende por *oratorio* una composición para voces solistas, coro y orquesta, que se interpreta a manera de concierto: sin escena ni vestuario.<sup>1</sup>

Luego de la Reforma de Lutero<sup>2</sup> y la reacción de la Iglesia Católica con la Contrarreforma, se distinguió la música evangélica de la católica, diferenciando la música espiritual (mística, prácticas devocionales, sentimiento subjetivo e independiente del formalismo del rito) y la música sacra (tradición centenaria, adorno del rito, celebración del culto, observancia de la liturgia y del “servicio divino”).<sup>3</sup>

San Felipe Neri (n.1515-m.1595) adoptó la costumbre de celebrar un oratorio vespertino con sermón, himnos y motetes, que solían narrar una historia o se desarrollaban a manera de diálogo. La Sociedad de Jesús, a cargo del Collegio Germanico de Roma, hacía representaciones dramáticas habladas con intervenciones musicales. *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (Representación de Alma y de Cuerpo) es una obra musicalizada por Emilio de' Cavalieri (n.1550-m.1602) que incluye sermones breves, considerada como la primera ópera sacra por incluir montaje escénico y danza. Aún hasta 1640 la palabra *oratorio* se utilizaba para definir el lugar de reunión y no a la composición musical.<sup>4</sup>

El abad Arcangelo Spagna (1632-1720 ca.), autor de libretos para oratorios o melodramas sacros, propugnó la abolición del narrador o de lo histórico, por lo que se dijo que el oratorio se había tornado en “un perfecto melodrama espiritual”,

---

<sup>1</sup> Alison Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 1115. Versión digital.

<sup>2</sup> Martín Lutero (n.1483-m.1546). Teólogo y fraile católico agustino alemán. iniciador de la reforma religiosa en Alemania. Tradujo e imprimió la Biblia al alemán para divulgar el conocimiento y que dejara de estar controlado por los intermediarios de la iglesia.

<sup>3</sup> Alberto Basso, *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*, Turner Libros, Madrid, 1999, p. 105.

<sup>4</sup> *Op. cit. Idem.*

que tomó como modelo la tragedia antigua -el mismo Spagna declaró haber emulado las tragedias de Séneca-.<sup>5</sup>

Compositores alemanes plasmaron la influencia operística de Italia en sus obras, como Heinrich Schütz (n.1585-m.1672) en su *Oratorio de Navidad*. En 1660 se desarrolló el concepto *actus musicus*, forma que narraba historias bíblicas con intervenciones poéticas. Contenía piezas ariosas, sinfonías instrumentales y corales. *Der blutige und sterbende Jesus* (Jesús sangrante y moribundo), de Reinhard Keiser (n.1674-m.1739), es un oratorio de *Pasión* sin narrador y sin texto bíblico, por lo que fue criticado al representarse en la Catedral de Hamburgo. A pesar de ello, fue imitado por Johann Mattheson (n.1681-m.1764), agregando, además, voces femeninas de la casa de ópera en las representaciones de la iglesia; y por Georg Philipp Telemann (1681-1767), quien, dominando estilos locales y extranjeros, compuso obras como *Der Tag des Gerichts* (El día del juicio final).<sup>6</sup>

El término *Pasión* se ha acuñado para aludir al oratorio que trata sobre la Pasión de Cristo. Es posible discernir dos tipos de *Pasión*: el oratorio-pasión, provisto de un texto poético propio o libreto; y la pasión oratorial, que aprovecha íntegramente el texto de uno de los cuatro evangelistas, interpolándolo con piezas poéticas de estilo madrigalístico y corales. A este último pertenecen las pasiones de Bach. Característico de la pasión oratorial es el empleo del personaje del evangelista; las piezas madrigalísticas contienen *col da capo*, mientras el coro se desempeña como personaje colectivo, colectividad humana y congregación de fieles.<sup>7</sup>

El oratorio puede ser religioso o no. Entre los compositores, además de J. S. Bach, que cultivaron el oratorio religioso, se encuentran Giacomo Carissimi (*Historia de Jefte*), Alessandro Scarlatti (*Agar e Ismael exiliados; Il Sedecia, re di Gerusalemme; Oratorio para la Santísima Trinidad*), G. F. Haendel (*La Resurrección, Pasión de Brockes, El Mesías, etc.*), Tommaso Albinoni (*Maria annunciata*), Antonio Vivaldi (*Juditha triumphans*), W. A. Mozart (*La obligación del*

---

<sup>5</sup> Basso, *Op. cit. Idem*.

<sup>6</sup> Latham, *Op. cit.*, p. 1117.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 109 y 110.

primer mandamiento, *Betulia liberata*, *David penitente*), F. J. Haydn (*Il ritorno di Tobia*, *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*, *La Creación*), Domenico Cimarosa (*Il sacrificio di Abramo*), Ludwig van Beethoven (*Cristo en el Monte de los Olivos*), Antonio Salieri (*Gesù al limbo*), Felix Mendelssohn (*Paulus*, *Elías*), Hector Berlioz (*La Infancia de Cristo*), Camille Saint-Saens (*Oratorio de Noé*), Franz Liszt (*Die Legende von der heiligen Elisabeth*, *Christus*), César Franck (*Les Béatitudes*), Charles Gounod (*Mors et vita*), Lorenzo Perosi (*La risurrezione di Cristo*), Jules Massenet (*La Tierra prometida*), Pau Casals (*El Pesebre*), Arnold Schönberg (*La escala de Jacob*), entre otros.

Algunos compositores del oratorio llamado profano fueron G. F. Haendel (*Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, *Hércules*, *The Triumph of Time and Truth*, etc.), F. J. Haydn (*Las Estaciones*), Robert Schumann (*El paraíso y la peri*, *Der Rose Pilgerfahrt*), Arnold Schönberg (*Gurrelieder*), Darius Milhaud (*Las coéforas*), Igor Stravinski (*Edipo rey*, *Perséphone*), Carl Orff (*Carmina Burana*), Dmitri Shostakovich (*Canción de los bosques*), Serguéi Prokófiev (*Iván el terrible*).<sup>8</sup>

## El oratorio en J. S. Bach

J. S. Bach introdujo el recitativo seco<sup>9</sup> y restauró el equilibrio logrado por Heinrich Schütz. Escribió oratorios a mayor escala y los enriqueció con la introducción de la futura aria italiana. Aumentó el significado del coral o himno congregacional, y empleó la narración del evangelista para unir el elemento dramático (palabras de los personajes) a las secciones épicas y contemplativas (arias, corales).<sup>10</sup>

Martín Lutero tenía en tan alto concepto a la música que le otorgaba el primer lugar después de la teología. Según su pensamiento, la música intensifica la fuerza expresiva de las palabras. De acuerdo a la concepción luterano-

---

<sup>8</sup> "Oratorio (música)", Wikipedia La Enciclopedia Libre.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Oratorio\\_\(música\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Oratorio_(música))

<sup>9</sup> Basso, *Op. cit. Idem*.

<sup>10</sup> "The Golden Age of Oratio: 1600-C.1750", Encyclopædia Britannica:  
<<https://www.britannica.com/art/oratorio>>. Consulta: 14 de junio de 2018.

reformista, el canto sacro es una exégesis del texto. Se consideraba a la música de iglesia como un puente, a través del cual podía ser comunicada la palabra de Dios. Bach, correligionario del luteranismo, absorbió todas estas ideas. Se interesó y recibió conocimientos de retórica, pues en su época figuraba en el plan de estudios. Trabó amistad con el profesor de retórica Birnbaum y con el filólogo clásico Matthias Gesner, y obtuvo una edición de *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.<sup>11</sup> De esta suerte, transportó la retórica a su obra. Bach llegó a declarar que su meta suprema era “una música religiosa lo más exacta posible y dedicada por entero a la gloria de Dios”. Fue un sistematizador infatigable y su música eclesiástica pretendía quedar como modelo para las ceremonias de todo el año.<sup>12</sup>

J. S. Bach describe su propia fe y devoción, e incluye simbolismo: El canon y el contrapunto estricto, comúnmente, simbolizan las normas de la Ley del Antiguo Testamento; la polifonía libre, la gracia redentora del Nuevo Testamento; y el mal, con séptimas decrecientes y figuras sinuosas, aludiendo a la serpiente del Edén.<sup>13</sup> Su obra es matemática, intelectual, encierra misticismo, riqueza expresiva, belleza de esquema y melodía.<sup>14</sup>

## La Pasión según San Mateo (BWV 244)

*Passio Domini Nostri J.C. Secundum Evangelistam Matthaeum* (Fig. 1), título original de la obra, conocida popularmente como *Matthäus-Passion* o *Pasión según San Mateo*, fue compuesta por Johan Sebastian Bach en 1727.<sup>15</sup>

La obra trata de la pasión de Cristo, basada, principalmente, en los capítulos 26 y 27 del evangelio de Mateo<sup>16</sup> traducido por Martín Lutero. El texto compone, además de los relatos de Mateo y en menor grado, versículos de

---

<sup>11</sup> Friedemann Otterbach, *Johan Sebastian Bach, Vida y Obra*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 73-79.

<sup>12</sup> Alec Robertson y Denis Stevens, *Historia General de la Música, Desde el Renacimiento hasta el Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid, 1980, p. 360.

<sup>13</sup> Robertson y Stevens, *Op. cit.*, p. 364.

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 368.

<sup>15</sup> Daniel S. Vega Cernuda, *Bach, Repertorio completo de la música vocal*, Ediciones Cátedra, España, 2012, p. 752.

<sup>16</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach. Su vida. Su obra. Su época*, Biografías Ganesa, México, 1950, p. 290.

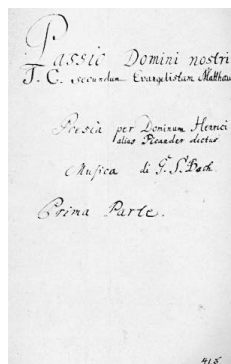


Marcos, Lucas y Juan; corales, cantos religiosos de tradición luterana, que expresan sentimientos con los que se identifican los fieles;<sup>17</sup> y poesía libre de Christian Friedrich Henrici, alias *Picander*.<sup>18</sup> La composición contiene un total de 68 números divididos en dos partes y se relaciona a la música fúnebre para el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen.

Algunos sostienen que fue estrenada el 15 de abril de 1729, en tanto otros, como J. Rifkin en *The Musical Quarterly*, plantean que su estreno tuvo lugar el 11 de abril de 1727,<sup>19</sup> un Viernes Santo, en la Iglesia de Santo Tomás en Lepipzig.

La composición genera una sensación estereofónica debido al diálogo de su doble coro y orquesta. J. S. Bach introduce simbolismo numérico; por ejemplo, con el número de notas del bajo en pasajes ariosos –particularmente con palabras de Jesús- relacionados a pasajes bíblicos.<sup>20</sup>

“En la *Pasión según San Mateo*, el drama está encerrado en la contemplación. La acción, interpretada en varios números corales con furia y horror, da lugar a los soliloquios y coros que permiten al compositor hablar directamente, a través de los pomposos versos compuestos por un pastor y poeta luterano.”<sup>21</sup>



**Fig. 1.** Enfoque del manuscrito de J. S. Bach indicando el título de la obra.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Vega Cernuda, *Op. cit.*, pp. 755 y 756.

<sup>18</sup> Robert Pitrou, *Juan Sebastián Bach*, Gráfica Bachs, Barcelona, 1943, p. 130.

<sup>19</sup> *Op. cit.* p. 753.

<sup>20</sup> *Ibidem.* p. 760.

<sup>21</sup> Robertson y Stevens, *Op. cit.*, p. 363.

<sup>22</sup> “St Matthew Passion”, Wikipedia La enciclopedia libre.

<[https://en.wikipedia.org/wiki/St\\_Matthew\\_Passion#/media/File:BWV\\_244\\_Titelblatt.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/St_Matthew_Passion#/media/File:BWV_244_Titelblatt.svg)>

## Recitativo y Aria

### Texto poético y traducción

#### Rezitativ

*Am abend, da es kühle war,  
 Ward Adams Fallen offenbar;  
 Am Abend drücket ihn der Heiland nieder.  
 Am Abend kam die Taube wieder,  
 Und trug ein Ölblatt in dem Munde.  
 O schöne Zeit! O Abendstunde!  
 Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,  
 Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.  
 Sein Leichnam kömmt zur Ruh,  
 Ach! liebe Seele, bitte du,  
 Geh, lasse dir den toten Jesum schenken,  
 O heilsames, o köstlichs Angedenken!*

#### Arie

*Mache dich, mein Herze, rein,  
 Ich will Jesum selbst begraben.  
 Denn er soll nunmehr in mir  
 Für und für  
 Seine süße Ruhe haben.  
 Welt, geh aus, laß Jesum ein!*

#### Recitativo

Al anochecer, hacía frío,  
 Fue evidente la caída de Adán;  
 Al anochecer, El Salvador lo echó abajo.  
 Al anochecer, vino de nuevo la paloma,  
 Y traía una hoja de olivo en la boca.  
 ¡Oh, hermoso momento! ¡Oh, anochecer!  
 Ahora está hecha la paz con Dios,  
 porque Jesús cargó su cruz.  
 Su cadáver reposó,  
 ¡Ah! alma querida, ruega tú,  
 Ve, obséquiame a Jesús muerto,  
 Oh, bálsamo, ¡oh, preciado recuerdo!

#### Aria

Purifícate, corazón mío,  
 Yo mismo quiero enterrar a Jesús.  
 Pues en mí Él debe, a partir de ahora,  
 Por siempre y para siempre,  
 Tener su dulce descanso.  
 Mundo, vete, ¡deja entrar a Jesús!

Traducción del alemán por:  
 Omar Nieto Campos

Recitativo: *Am Abend, da es kühle war.* (Al anochecer, hacía frío)

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Recitativo arioso	No indica	4/4	g	Sol 3-Mi $\flat$ 5	Barítono o Bajo

PERÍODO	1 <sup>o</sup> cc. 1-9	2 <sup>o</sup> 9-18
---------	---------------------------	------------------------

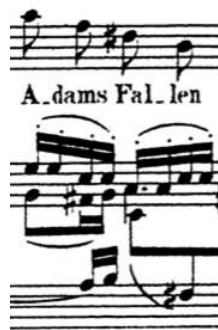
COMPASES	TONALIDAD	COMENTARIO
1º PERÍODO		
1-3	g	Se comienza por describir un anochecer frío, la melodía comienza en un registro grave, acompañada constantemente con acordes disminuidos que acentúan la gélida atmósfera. La caída de Adán es descrita por un descenso ( <i>Catábasis</i> ) <sup>23</sup> de la melodía desde lo alto. (Fig. 2)
3-5	d	Se realiza una anáfora en la poesía, pues nuevamente se hace mención del frío anochecer, igualmente con acordes disminuidos, hasta resolver en <i>re menor</i> , cuando se anuncia que Adán ha sido echado. Continúa la anáfora, proclamándose por tercera vez, el anochecer, y se anuncia la llegada de la paloma con una melodía ascendente, como si dirigiera la mirada hacia ella, desde el registro grave –la tierra-.
6-7	c	El personaje anuncia que la paloma porta una hoja de olivo en su boca, y expresa su emoción ante el suceso dirigiendo una melodía hacia al registro agudo, mientras suenan acordes disminuidos.
7-9	g	El personaje ratifica su deleite llevando un poco más aguda y sostenida una nueva melodía ( <i>Anabasis</i> ). <sup>24</sup> Finalmente le concede al anochecer ( <i>O Abendstunde!</i> ) el registro más grave del recitativo, pintando con sonidos la oscuridad de la noche.
2º PERÍODO		
9-12	E b	La redención con Dios se ha plasmado con la aparición de la primera tonalidad mayor: E b. La melodía asciende, acompasadamente, hasta la nota E b, cuando se manifiesta que Jesús ha cargado con su cruz, como si cada nota fuera un paso en ascenso hacia la cima del monte.
13-15	f	Nuevamente, como en la caída de Adán, la melodía desciende desde lo alto, pero esta vez para describir el reposo del cadáver de Jesús, que lleva implícito el descenso del mismo desde la cruz.
16-17	c	Se introduce un acorde de sexta menor o napolitano para hacer cadencia en <i>do menor</i> , tonalidad que será empleada como acorde de cuarto grado para regresar a <i>sol menor</i> .

<sup>23</sup> Significa descenso en griego. Recurso que utilizaban los compositores para reflejar musicalmente profundidad, la tierra y el infierno: Friedemann Otterbach, *Johann Sebastian Bach, Vida y Obra*, Alianza Editorial, Madrid, 1998 p. 76.

<sup>24</sup> Levantamiento o ascensión, en griego. Se usa para expresar el movimiento melódico hacia notas agudas, como expresión plástica del texto; por ejemplo: “Y resucitó”. *Ibidem*. p. 75.

17-18	g	La melodía reincide a la zona aguda para dar mayor expresividad al texto exclamado.
-------	---	---

A lo largo del recitativo hay cinco melodías diferentes haciendo contrapunto, incluyendo la del canto. Un bajo continuo funge como pedal mientras la línea superior del acompañamiento presenta un ostinato rítmico y melódico, que consiste en mantener el mismo ritmo de dieciseisavos durante todo el recitativo, reproduciendo la misma nota cada dos dieciseisavos. Las voces intermedias completan la armonía dibujando melodías independientes con un ritmo predominantemente de octavos, llegando a tener cruzamientos entre ellas y la voz superior. Los silencios delimitan las frases del canto, las cuales, a su vez, están agrupadas conforme a las del texto. En general, la melodía de la voz asciende al registro agudo en pasajes emotivos (Fig. 3). En contraste, el registro es grave o desciende la melodía para reflejar un suceso oscuro. Por ejemplo, siempre que se menciona “*Am Abend*” (al anochecer), la melodía se remite a notas graves.



**Fig. 2.** Descripción melódica de la caída de Adán.



**Fig. 3.** Generalmente los pasajes emotivos ascienden al registro agudo.

Aria: *Mache dich, mein Herze, rein.* (Purificate, corazón mío)

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Aria barroca	No indica	12/8	B $\flat$	La 3-Mi $\flat$ 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	<i>Exordium</i> cc. 1-9	A 9-37			B 37-53		A “
PERÍODO	1 <sup>o</sup> cc. 1-9	<i>a</i> 9-19	<i>b</i> 19-29	<i>c</i> 29-37	<i>a</i> 37-45	<i>b</i> 45-53	“

PERÍODO	TONALIDAD	COMENTARIO
<b>INTRODUCCIÓN (<i>Exordium</i>)</b>		
cc. 1-9	B $\flat$	<p>La voz instrumental superior -rica en figuras rítmicas, destacando el uso de dieciseisavos y ligaduras de duración- expone las frases melódicas que identifican y dan unidad al aria. En primera instancia presenta unas frases senoidales y cantables (cc.1-4) y, posteriormente, en contraste, otras más bien mecánicas e instrumentales (cc.4-9). La frase de los primeros dos compases dibuja una melodía ascendente que da brillantez a la introducción. La segunda frase (cc.2-4) obstinadamente repite la conducción de sensible a tónica mientras la armonía y el bajo descienden, imprimiendo un dejo de melancolía y haciendo de este pasaje un momento emotivo. Posteriormente, se incluyen las referidas melodías mecánicas, no por ello menos expresivas, que dibujan melodías repetitivas con una progresión armónica en ascenso, (cc. 4 y 5) hasta descender gentilmente y resurgir con una melodía reincidente, que añade a la anterior conducción de sensible-tónica un salto de séptima descendente (cc. 7 y 8). Esta melodía me parece la representación de un sollozo inconsolable por la línea descrita, repetición de notas y el creciente movimiento melódico del bajo: la conducción sensible-tónica representarían las inhalaciones entrecortadas y el salto de séptima hacia abajo con repetición de la última nota, las exhalaciones.</p>

SECCIÓN A ( <i>Narratio</i> )		
<i>a</i> (cc. 9-19)	B $\flat$ -E $\flat$	La línea del canto replica las dos primeras frases melódicas propuestas en la introducción (Fig. 5). Presenta dos veces la primera frase; la primera vez que lo hace, rompe el ritmo en la última nota (c. 10), a la cual llega por <i>anabasis</i> , momento climático de la melodía, en la palabra <i>rein</i> (puro), lo cual habla de una plegaria que se dirige hacia lo alto, reconociendo allí la pureza. Posteriormente añade una nueva melodía que repite en la tonalidad de E $\flat$ (cc.16-19).
<i>b</i> (19-29)	E $\flat$ -B $\flat$	Comienza el <i>propositio</i> y se replantea la frase de los compases 13-15 con el mismo texto, aunque ahora en la tonalidad de E $\flat$ . Se acentúa la <i>anabasis</i> en el registro agudo, lo cual potencia la expresividad. Se liga, a esta frase anterior, un melisma en la palabra <i>begraben</i> (enterrar), describiendo quizá el largo trayecto hasta el sepulcro o la reflexión sobre la acción que está pronunciando y que quizá no termina de concebir. En los compases 24 y 25 aparecen nuevamente los sollozos de los compases 7 y 8, sólo que esta vez a manera de pregunta y respuesta entre el piano y el canto, este último haciendo una ligera variación de la melodía. Durante los compases 26-29, las figuras rítmicas del acompañamiento tornan más grandes, dejando al descubierto la melodía del canto, efecto que da una impresión de mayor intimidad.
<i>c</i> (29-37)	B $\flat$	Se repite íntegramente la introducción del aria.
SECCIÓN B ( <i>Confutatio</i> )		
<i>a</i> (37-45)	g	Se modula a la nueva tonalidad con una nota de paso en el bajo. Contiene elementos nuevos y un desarrollo de melodías anteriormente expuestas. Nuevamente la dirección creciente y el punto melódico más álgido es para expresar emotividad, y el descenso de la melodía para indicar, en este caso, el descanso (cc. 39 y 40). La melodía se detiene en la palabra <i>Ruhe</i> (descanso) durante cinco tiempos, evocando, evidentemente, el descanso eterno.
<i>b</i> (45-53)	g-B $\flat$	La melodía introductoria del aria es presentada en el relativo menor del tono original (Fig. 6). Después se introducen unas exclamaciones que apenas producen una o un par de notas (c. 48). Esta última define una séptima ascendente en las palabras <i>geh</i>

	<p><i>aus</i> (vete), lo que da imperatividad al motivo. Estos motivos se repiten un tono más grave, como si perdiera fuerza el personaje, aunque, para concluir, parece porfiar por última vez y con mayor ahínco, pues la melodía asciende a la nota más aguda de la pieza. Posteriormente, se apacigua al decir “¡deja entrar a Jesús”, como si nombrar a Jesús le invitara a sosegar o su nombre le exigiera dulzura. Luego de esto hay un puente que comunica con la sección A, la cual fungirá ahora como <i>confirmatio</i>, y su coda musical como <i>peroratio</i>.</p>
--	--

El aria presenta también cinco voces independientes e inicia con el relativo mayor de la tonalidad del recitativo. El bajo continúa haciendo la vez de continuo, pero, a diferencia del recitativo, en esta ocasión predomina el movimiento melódico, el cual, muchas veces, consta en la división de una melodía de grado conjunto para continuarla por salto de octava, usando motivos rítmicos de negra y corchea (Fig. 4). El ritmo es de octavos cuando no hay un cambio de registro.



**Fig. 4.** División de una melodía de grado conjunto continuándola por salto de octava.



**Fig. 5.** La línea del canto responde a las dos primeras frases melódicas propuestas en la introducción.



**Fig. 6.** La melodía principal de la introducción aparece en la sección B en la voz de la mezzosoprano, desarrollándose en *sol menor*.

## 74. RECITATIVO (CORO I.) (Arcos, Órgano y Continuo)

BAJOS

En a - pa - ci - ble a - tar - de - cer, A - dón ca - yó, cul - pa - ble  
 Am A - bend, da es küh - le war, ward A - dams Fül - len of - fen -

fué; y en u - na tar - de Cris - to lo hu - mi - lla - ba,  
 bar. Am A - bend drü - cket ihn der Hei - land nie - der;

mas la pa - lo - ma re - tor - na - ba con verde ra - ma del o -  
 am A - bend kam die Tau - ba wie - der und trug im Oel - blut in dem

li - vo ¡Sa - gra - da ho - ra! ¡Ben - di - to ol - vi - do! Con Dios la  
 Mun - de. O schö - ne Zeit! — O A - bend - stün - de! Der Frie - dens -

*P sempre*



paz se - lla - do - sí que - do, Je - sus mar - ti - rio pa - de - ció. — Al  
 schluss ist nun mit Gott ge - macht, dem Je - sus hat sein Kreuz voll - bracht. — Sein

fin re - po - sa - rá. ¡Oh, al - ma - mi - a, rue - ga ya! ¡Ve! ¡Trae el cuer - po  
 Leichnam!emmt zur Ruh. Ach, lie - be See - le, bit - te au, geh, lass dir den

de Je - sús glo - rio - so! ¡Di - vi - no don, sub - li - me es - pen - do - ro - so!  
 tod - ten Je - sum schen - ken, o heil - sa - mes, o köstlich's An - ge - den - ken!

75. ARIA (CORO I.) (2 Oboes de caza, Arcos, Organo y Continuo)

(mf)

BAJO

Haz - te pu - ro co - ra -  
Ma - che dich, mein Her - ze,

zón,  
rein,  
haz - te pu - ro co - ra -  
ma - che dich, mein Her - ze.

zón, — a Je - sús he deen - terrar - lo, a Je - sús he deen - terrar - lo,  
rein, — ich will Je - sum selbst be - gra - hen, ich will Je - sum selbst ha - gra - hen.

B.A. 10221

haz - te pu - ro, co - ra - zón,  
ma - cha dich, mein Her - ze, rein,

haz - te pu - ro, co - ra - zón, — a Je - sús he de en - te -  
ma - che dich, mein Her - ze, rein, — ich will Je - sum selbst be -

rrar - lo, a Je - sús he de en - te - rrar  
gra - ben, ich will Je - sum selbst ha - gra -

- lo, haz - te pu - ro, co - ra -  
- ben, ma - che dich, — mein Her - ze,

zón, a Je-sús he deen - te - rrar  
 rein, ich will Je - sum selbst be - gra

lo, — haz-te pu - ro, co - ra - zón, a — Je-sús he deen - te - rrar - lo, a Je-sús he deen - te -  
 ben, — mache dich, mein Her-ze, rein, ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be -

rrar-lo.  
 gra-ben,

Re-po - so ten - ga - en  
denn er soll nun - mehr - in

*mf*, quie - ro yo, pa-ra siem - pre, siem - pre a - si - guar  
mir für und für sei - ne sü - sse Ru - he

dar - lo; su re - po - so ten - ga en mi; quie - ro  
ha - ben, denn er soll nun - mehr - in mir für und

yo pa - ra siem - pre a - si - guar  
für sei - ne sü - sse Ru - he

B.A. 10221

dar - lo, pa - ra siem-prea-si guardar - lo.  
 ha - ben, sei - ne sui-sa - Ru - he ha - ben.



¡Id! ¡sa-lid!  
 Welt, geh aus,



¡id! ¡sa-lid! Je-sús, ya-en-tró, — id, sa-lid, Je-sús, ya-en-tró.  
 Welt, geh aus, lass Je - sum ein, — Welt, geh aus, lass Je - sum ein.



Haz - te pu - ro, co - ra -  
 Ma - che dich, mein Her - ze.



B.A. 10321

***RIVOLGETE A LUI LO SGUARDO***  
**(VUELVA LA MIRADA HACIA ÉL)**

## La ópera

El eminente barítono mexicano Roberto Bañuelas, en su *Diccionario del cantante*, indica que *ópera* es el nombre abreviado de *opera in musica* (obra en música), definiéndola como:

“[...] una acción teatral, trágica o cómica, totalmente cantada, con acompañamiento orquestal y empleo de escenografía y vestuario concordantes con el argumento y la época. Es el producto más complejo de la combinación de la música con la acción teatral que incluye la música instrumental y vocal, poesía, danza, declamación, pantomima, puesta en escena y dirección orquestal [...]”<sup>25</sup>

## La ópera mozartiana

El legado más importante de la escuela clásica vienesa fue instrumental y orquestal, pero la ópera, en especial la *buffa* (ópera cómica y simple), continuó siendo el centro de atracción.<sup>26</sup> Mozart la transforma con su estilo orquestal y la importancia concedida al texto dramático;<sup>27</sup> escrutó el carácter y comportamiento humanos e hizo una mixtura shakesperiana de tragedia y comedia.

Mozart “[...] reemplazó los tipos, ya desgastados, por seres vivos, y la simple armonía por la expresión musical, el retrato y la caracterización.”<sup>28</sup> Roberto Bañuelas, por su parte, agrega: “[...] combina el melodismo italiano con el formalismo germano. [...]”<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Roberto Bañuelas, *Diccionario del cantante, Terminología clásica, vocal, musical y cultural*, Editorial Trillas, México, 2009, p. 93.

<sup>26</sup> Alec Robertson y Denis Stevens, *Historia General de la Música, Desde el Clasicismo hasta el siglo XX*, Ediciones Istmo, Madrid, 1980, p. 111.

<sup>27</sup> *Ibidem.* p. 116.

<sup>28</sup> *Ibidem.* p. 114.

<sup>29</sup> *Op. cit.* p. 97.



## ***Così fan tutte* (Así actúan todas)**

*Così fan tutte*, ossia *La scuola degli amanti* (Así actúan todas o La escuela de los amantes), es el título original de la obra, la cual es cómica y está conformada por dos actos, seis personajes solistas y coro. La música fue escrita por Wolfgang Amadeus Mozart, mientras que el texto poético estuvo a cargo de Lorenzo da Ponte. Se presentó por vez primera el 26 de enero de 1790, en el Burgtheater de Viena.

En la ópera, los personajes de Guglielmo y Ferrando deben probar que sus parejas son fieles, luego de haber realizado una apuesta con Don Alfonso, quien opina lo contrario, argumentando, con sus ínfulas de experiencia, que así actúan todas. Para comenzar la prueba, Guglielmo y Ferrando les hacen creer a sus respectivas novias que deben partir a causa de un deber militar, de esta suerte, se despiden, quedando ellas inconsolables. Luego deben cambiar de ropas y apariencia para presentarse ante ellas como unos completos desconocidos, en este caso albaneses, con la intención de seducir a la pareja contraria de cada uno, sin ser descubiertos. Luego de maquinar ardides en conjunto con Despina – ayudante doméstica de las novias Fiordiligi y Dorabella-, rechazos y escarnios, finalmente logran ser favorecidos y Don Alfonso gana la apuesta. Antes de lograr unirse en matrimonio fingido, se escucha el coro anunciando el regreso de los militares, por lo que los novios fingen esconderse, se quitan su disfraz y regresan a ellas como los antiguos amantes que habían partido. Finalmente, la lección que los novios han aprendido es que, en efecto, así actúan todas [y todos], por lo que no queda más que resignarse ante el porvenir, tomar con sabiduría y por el lado amable cuanto se presente, de allí el subtítulo *La escuela de los amantes*.

La obra “[...] revela, en efecto, el realismo psicológico de Mozart en lo que tiene de más sarcástico y amargo, aún cuando aquí (y especialmente aquí) la música denota una compasiva simpatía por las flaquezas humanas. [...]”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Robertson y Stevens, *Op. cit.*, p. 117.

## El aria

Extraída de la ópera *Così fan tutte* (Así actúan todas), fue asignada al personaje llamado Guglielmo. En el aria, Guglielmo y Ferrando están disfrazados de extraños para comenzar a probar la fidelidad de sus mujeres, seduciendo cada cual la pareja del otro. Guglielmo porfía a Fiordiligi –su verdadera pareja-, para que se fije en su compañero Ferrando, y, a Dorabella –novia original de su amigo-, para que lo volteé a ver a él. Al final, ellas no ceden y se van molestas, por lo que Guglielmo canta victoria, por ahora...

### Texto poético y traducción

*Rivolgete a lui lo sguardo  
E vedrete come sta:  
Tutto dice, io gelo, io ardo  
Idol mio, pietà.  
E voi cara un sol momento  
Il bel ciglio a me volgete  
E nel mio ritroverete  
Quel che il labbro dir non sa.  
Un Orlando innamorato  
Non è niente in mio confronto;  
Un Medoro il sen piagato  
Verso lui per nulla io conto:  
Son di foco i miei sospiri  
Son di bronzo i suoi desiri,  
Se si parla poi di merto  
Certo io sono e egli è certo  
Che gli uguali non si trovano  
Da Vienna al Canadà,  
Siam due Cresi per ricchezza,  
Due Narcisi per 24 dio24a  
In amor i Marcantoni  
Verso noi sarian buffoni  
Siam più forti d'un ciclopo,  
Letterati al par di Esopo.  
Se balliamo un Pichne cede  
Sì gentil e snello è il piede,  
Se cantiam col trillo solo  
Facciam torto all'usignuolo,  
E qualch'altro capitale  
Abbiam poi che alcun non sa.  
Bella, bella, tengon sodo:  
Se ne vanno 24 dio ne godò!  
Eroine di costanza,  
specchi son di fedeltà.*

Vuelva la mirada hacia él  
y verá cómo está:  
Todo dice, estoy frío, ardo,  
ídolo mío, piedad.  
Y usted, querida, sólo un momento  
dirija hacia mí su bella pestaña,  
y en la mía encontrará  
aquello que el labio no sabe decir.  
Un Orlando enamorado  
no es nada a comparación mía.  
Un Medoro, de pecho herido,  
frente a él no es nada:  
son de fuego mis suspiros,  
son de bronce sus deseos,  
Si se habla, ahora, de mérito,  
estoy seguro y él lo está,  
que dos iguales, no se encuentran  
desde Viena a Canadá.  
Somos dos Cresos en cuanto a riqueza,  
dos Narcisos en belleza,  
en amor, los Marco Antonios,  
frente a nosotros, serían bufones,  
somos más fuertes que un ciclope,  
literatos al par de Esopo.  
Si bailamos, un Pichne cede  
a mi pie gentil y ágil,  
si cantamos, sólo con trino,  
hacemos quedar mal parado al ruiseñor,  
y cualquier otro capital  
tenemos que alguno ignora.  
Bella, bella, se mantienen firmes:  
¡se van y lo disfruto!  
Heroínas de constancia,  
espejos son de fidelidad.

Traducción del italiano por:  
Omar Nieto Campos

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Aria clásica	<i>Allegro-Allegro molto</i>	4/4	D	Sol 3-Fa# 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-30		B 30-72		C 73-128			D 129-189	
PERÍODO	<i>a</i> 1-20	<i>b</i> 20-30	<i>a</i> 30-46	<i>b</i> 47-72	<i>a</i> 73-94	<i>b</i> 94-120	<i>c</i> 120-128	<i>a</i> 129-157	<i>b</i> 158-189

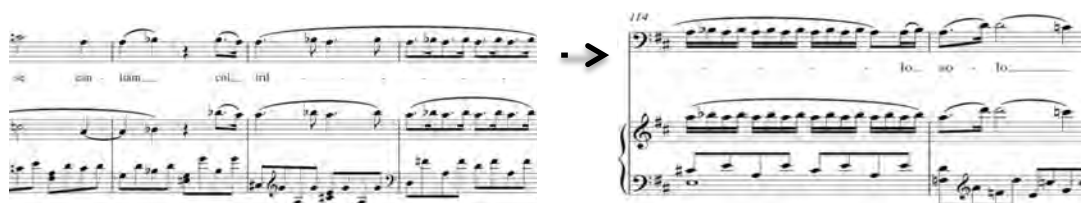
PERÍODO	TONALIDAD	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
<i>a</i> (cc.1- 20)	D	El aria comienza con un arpeggio ascendente de <i>Re Mayor</i> en <i>forte</i> , a manera de introducción, e inmediatamente se incorpora la melodía inicial del aria en voz de Guglielmo, mientras el acompañamiento realiza arpeggios en octavos. Esta melodía se desarrolla a manera de variación en dos ocasiones, y se dirige a la zona aguda cuando menciona la mirada e idolatría de Fiordiligi –novia original de Guglielmo, pretendida durante la apuesta por Ferrando-, por lo que se puede deducir que el autor utiliza este registro para enfatizar emociones, en este caso, por estar contemplando a su pareja real mientras le solicita que volteé a ver al otro. En contraste, cuando Guglielmo describe el falso sentir amoroso de Ferrando hacia Fiordiligi, se imprimen pequeños motivos diatónicos en ascenso, haciendo una elipsis en el texto, cual balbuceos, por tener que hacer que Fiordiligi se fije en Ferrando, aunque no le guste y le cueste.
<i>b</i> (20-30)	D	La música incluye dieciseisavos que dan más movimiento al aria. Guglielmo se conduce ahora a Dorabella, novia original de Ferrando, para solicitar su favor. Se detecta que la frase <i>il bel ciglio</i> (la bella pestaña) esta escindida en dos ocasiones por silencios de octavos, uno después de <i>il</i> y otro entre la palabra <i>ciglio</i> . Puede interpretarse que, aquí, se adecuó el texto a la música preconcebida, o que son nuevamente balbuceos y voz entrecortada de Guglielmo, sobre todo recordando que ahora está intentando cortejar a la novia de su amigo en su presencia. Después, parece que el personaje se sobrepone con valor y seguridad, por el carácter melódico descrito en los compases 26-30.

SECCIÓN B		
a (30-46)	A	La música se vuelve más enérgica. Guglielmo se compara con personajes históricos y exagera más el amor y ardor que dice sentir. Esto musicalmente se representa con la inclusión de notas más agudas ( <i>mi</i> ) que las anteriores ( <i>re</i> ), escalas rápidas y vigorosas en ascenso en el acompañamiento. Posteriormente, se comete una anáfora en el texto y, con el uso de trinos y trémolos, cual fuego que arde, y un bajo arpegiando acordes ascendentes con indicaciones de <i>sf</i> , <i>fp</i> y <i>f</i> , con saltos de séptima y sexta en el canto hacia el registro agudo, acentuando las palabras <i>foco</i> (fuego), <i>sospiri</i> (suspiros), <i>bronzo</i> (bronce) y <i>desiri</i> (deseos), se consolida la exacerbación que hace Guglielmo de su supuesto sentir. <sup>31</sup>
b (47-72)	A-F	La música se apacigua para llevar la línea del canto en <i>crescendo</i> al registro agudo, con la novedad de sostener ahora, durante más tiempos, la nota <i>mi</i> en la palabra <i>certo</i> (seguro), al expresar que están seguros de que no se encuentran dos iguales como ellos desde Viena a Canadá. Se repite este <i>crescendo</i> melódico y dinámico y sostiene la melodía en el registro agudo para ratificar la cadencia. Posteriormente, se introduce un puente que consta, primero, en la repetición constante en octavos y <i>staccato</i> de la nota <i>la</i> en <i>piano</i> y, segundo, en una modulación por nota común ( <i>la</i> ), que funciona como apoyatura, en razón de que la armonía que primero se introduce es la del cuarto grado (B $\flat$ ) de la nueva tonalidad (F).
SECCIÓN C		
a (73-94)	F	Continúan las comparaciones que hace Guglielmo con personajes históricos y añade ahora míticos. La música resulta más descriptiva, por ejemplo, cuando habla Guglielmo de los Marco Antonios, la música se vuelve fuerte y aguda, con carácter marcial, empleando figuras rítmicas con puntillo que hacen alusión al triunviro romano; después, cuando Guglielmo menciona que estos Marco Antonios a su lado no son más que bufones, la música torna cómica

<sup>31</sup> En la partitura que extraje de un compendio de arias de la editorial Ricordi dice: "...son di foco i miei sospiri, son di bronzo i miei desiri" (son de fuego mis suspiros, son de bronce mis deseos), sin embargo, he encontrado otras versiones escritas y de audio en las que en lugar de *miei* (mis) dice *suoi* (sus) en la segunda frase: "...son di bronzo i suoi desiri" (son de bronce sus deseos). Esto puede ser válido en virtud de que Guglielmo constantemente está hablando de él y de Ferrando, por lo tanto Guglielmo se refiere a sí mismo con "son di foco i miei sospiri" (son de fuego mis suspiros) y, posteriormente, da crédito a Ferrando: "son di bronzo i suoi desiri" (son de bronce sus deseos).

		<p>con la ayuda de una melodía suave en <i>crescendo</i> y terceras repetitivas, como una burla pueril. A continuación, dice el personaje que son más fuertes que un cíclope y la armonía cambia radicalmente, suben la intensidad y la afinación, con saltos de octava hacia una sola nota reiterativa (E <math>\flat</math>) en el registro agudo, representando así la resistencia y fortaleza de la que habla. Posteriormente, proclama que son literatos al par de Esopo y la melodía adquiere suavidad. Se introduce tres veces, en <i>staccato</i>, un acorde de <i>do menor</i> en primera inversión en los compases 90 y 92, que podría representar el sacudir de tinta de una pluma antes de utilizarla, mientras un movimiento melódico en dieciseisavos, en la anacrusa al compás 91, evoca un rápido plumazo de escritura. Este movimiento melódico resulta una variación de la anacrusa al compás 89.</p>
<p><i>b</i> (94-120)</p>	<p>B <math>\flat</math> -D</p>	<p>El acompañamiento reproduce una música graciosa que describe el baile al que hará alusión el personaje, insinuando que es mejor que Pichne. Prosigue la marcha musical y Guglielmo anuncia que, si cantan con trino, hacen quedar mal parado al ruiseñor. Para ello, Mozart incluye melodías que insinúan un canto, incluso agrega un calderón para que el cantante construya un pasaje melódico <i>a capella</i> y <i>ad hoc</i> con la intención. Luego de esto, se retoma el tempo y acompañamiento de la música. Cuán descriptiva es la música que, para rematar, el compositor dibuja una melodía que progresivamente se convierte en un trino, justo en la palabra que hace mención de éste (Fig. 17). Además, el acompañamiento de la mano derecha comienza a realizar figuras breves con trino, como si se encontrara por allí el ruiseñor contemplando a su contrincante. Finalmente, reaparece un puente con la nota <i>la</i> al desnudo, repetidamente en octavos y <i>staccato</i>, para conducir la música nuevamente, por modulación de nota común, hacia <i>Re Mayor</i>.</p>
<p><i>c</i> (120-128)</p>	<p>D</p>	<p>La música cambia radicalmente, con solicitud de <i>piano</i> se presenta un acompañamiento más bien de carácter marcial, sobre el cual Guglielmo anuncia que poseen capital que algunos ignoran. Se repite la frase textual en octavos y saltos de cuarta, para insistir y ver si el atractivo y novedoso veneno surte efecto y atrae la atención de las mujeres. La música queda suspendida en la dominante <i>La Mayor</i>.</p>

SECCIÓN D		
<p><i>a</i> (129-157)</p>	<p>D</p>	<p>Se introduce la nueva indicación de tiempo <i>Allegro molto</i> y compás partido, por lo que la música parece precipitarse. El <i>tempo</i> rápido expresa la resuelta partida de ellas, quienes, molestas, los rechazan categóricamente. También representa la exaltación que siente Guglielmo de ver que sus parejas se mantuvieron firmes y fieles. Se produce una figura de reduplicación con la palabra “<i>Bella</i>”. La melodía vocal va en ascenso conforme Guglielmo expresa su alegría por verlas marcharse. Su éxtasis es tal, que declara que son heroínas de la constancia y el mismísimo espejo de la fidelidad –texto que, a partir de ahora, se repetirá hasta concluir el aria-, y la melodía asciende un par de veces hasta la nota más álgida del aria: F#.</p>
<p><i>b</i> (158-189)</p>	<p>D</p>	<p>Se presenta en el acompañamiento un pasaje calmo y al unísono, con indicación de <i>piano</i>, que, por su dibujo, resulta una remembranza de la inicial melodía del aria. La parte vocal alcanza la nota más grave de la pieza (G) y comienza la cadencia final, excitante y climática, exigiendo por tercera ocasión al cantante la nota aguda de F#. En general, este período responde más a efectos musicales y virtuosísticos que interpretativos del texto. La pieza culmina con este sentimiento de alegría por haber tentado a sus parejas reales sin éxito, y, por qué no, por lo divertido que lo están pasando al fingir ser otros.</p>



**Fig. 17.** La música llega a ser descriptiva de acuerdo al texto.

# Rivolgete a lui lo sguardo

## COSÌ FAN TUTTE

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

**Allegro** Guglielmo (a Fiordiligi)

Ri-vol - ge - te a lui lo sguar - do e ve -

**Allegro**  
*f* *p*

5 dre - te co - me sta: tut - to di - ce, io ge - lo... io

9 ar - do... i - dol mi - o, pie - tà, pie -

13 tà, io ar - do... io ge - lo... io ar - do...

Copyright © 2002 by CASA RICORDI-BMG RICORDI S.p.A  
Tutti i diritti riservati All Rights Reserved

17

i - - dol - - mi - o, - - pie - tà, - - pie - tà.

21 *(a Dorabella)*

E voi, ca - ra, un sol mo -

24

men - to il bel ci - - gliò a me vol - ge - te, e nel

27

mio ri - tro - ve - re - - te quel che il lab - bro dir non



30

sa. Un Or - lan - do in - na - - - mo -

34

ra - to non è nien - te, non è nien - te in mio con - fron - to:

37

un Me - do - ro il sen pia - ga - to ver - so lui, ver - so lui per nul - la io

42

con - to: son di fo - co i miei so - spi - ri, son di

45

bron - zoi miei de - si - ri. Se si par - la poi di

*fp* *f* *p*

48

mer - to, cer-to jo so - no, ed e-gli è cer - - - -

*cresc.* *f*

51

- to, che gli u - gua - li non si tro - va - no da Vi - en - na al Ca - na -

*p*

55

dà; se si par - la poi di mer - to, cer-to jo

*cresc.*

58

so - no, ed e - gli è cer - - - - - to, che gli u -

61

gua - li non si tro - va - no da Vi - en - na al Ca - na - dà, da — Vi -

65

en - na al Ca - na - dà, da — Vi - en - na al Ca - na -

68

dà.

71

Siam due Cre - si per ric - chez - za,

76

due - Nar - ci - si - per - bel - lez - za, in a -

80

mor i Mar - can - to - ni ver - so noi sa - rian buf - fo - ni, ver - so noi sa - rian buf -

84

fo - ni, ver - so noi sa - rian buf - fo - ni. Siam più for - ti d'un ci - clo - po, d'un ci -

88

clo - po, let - te - ra - ti al par di E -

*p*

92

so - po, let - te - ra - ti al par di E - so - po;

96

se bal - lia - mo, se bal -

100

lia - mo, un Pich - ne ce - de,

104

si gen - til e snel - lo è il pie - de.

108

Se can - tiam, se can - tiam col

112

tril - - - - - lo

115

so - lo fac - ciam tor - to al - l'u - si

119

gnoo - lo, e qual -

*p*

123

ch'al - tro ca - pi - ta - le ab - biam poi che al - cun non sa, e qual-ch'al-tro ca - pi -

127 **Allegro molto** *(le ragazze partono con collera)*

ta - le ab - biam poi che al - cun non sa. Bel - la,

**Allegro molto**

*p*

131

bel - la, ten - gon so - do, ten - gon



135

so - do: se ne van - no, se ne van - no, se ne van - no ed io ne

*cresc.*

Detailed description: This system contains measures 135 through 138. The vocal line (bass clef) has lyrics: "so - do: se ne van - no, se ne van - no, se ne van - no ed io ne". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features chords and moving lines. A *cresc.* marking is placed above the piano part in measure 138.

139

go - do, ed io ne go - do, ed io ne go - - do! E - ro -

*sf* *sf* *f*

Detailed description: This system contains measures 139 through 142. The vocal line (bass clef) has lyrics: "go - do, ed io ne go - do, ed io ne go - - do! E - ro -". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features triplets and dynamic markings: *sf* in measures 139 and 140, and *f* in measure 141.

143

i - - - - ne di - - - - co - stan - - za,

*sf* *p* *sf* *p* *f* *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 143 through 145. The vocal line (bass clef) has lyrics: "i - - - - ne di - - - - co - stan - - za,". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features triplets and dynamic markings: *sf* in measure 143, *p* in measure 144, *sf* in measure 145, and *cresc.* in measure 145.

146

spec - chi son - - - - di fe - - - - del -

*f* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Detailed description: This system contains measures 146 through 149. The vocal line (bass clef) has lyrics: "spec - chi son - - - - di fe - - - - del -". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and dynamic markings: *f* in measure 146, *p* in measure 147, *sf* in measure 148, and *p* in measure 149.



149

tà! Sì! E - ro - i - - - - ne

*cresc.* *f* *sf* *p*

152

di - - - - co - stan - - - - za, spec - chi

*sf* *p* *f* *cresc.*

155

son - - - - di fe - - - - del - tà,

*p* *sf* *p* *sf* *p* *p*

160

*sotto voce*

spec - chi son - di - fe - del - tà! E - ro - i - - - - ne

168

di co - stan - za, spec - chi son di fe - del - tà,

*p*

This system contains measures 168 through 173. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are 'di co - stan - za, spec - chi son di fe - del - tà,'. A piano dynamic marking (*p*) is present in measure 173.

174

spec - chi son di fe - del - tà, spec - chi

*cresc.*

This system contains measures 174 through 178. The vocal line continues with the lyrics 'spec - chi son di fe - del - tà, spec - chi'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A crescendo marking (*cresc.*) is present in measure 178.

179

son di fe - del - tà, di fe - - del - tà, di

*f*

This system contains measures 179 through 183. The vocal line continues with the lyrics 'son di fe - del - tà, di fe - - del - tà, di'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A forte dynamic marking (*f*) is present in measure 181.

184

fe - del - tà, di fe - - del - tà!

This system contains measures 184 through 188. The vocal line concludes with the lyrics 'fe - del - tà, di fe - - del - tà!'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

**Песни и пляски смерти**  
**(CANCIONES Y DANZAS DE LA MUERTE)**

## La romanza rusa

Romanza:

“Composición para canto y acompañamiento instrumental, generalmente pianístico, de estructura no definida y de carácter amoroso. Entre la canción y el aria ha sido, hasta el primer cuarto del siglo XX, una pieza de entretenimiento en reuniones de salón. Al difundirse la ópera verista, la romanza vino a significar todo tipo de aria, pero sin variaciones ni cadencia, con acentuación en lo patético. [...]”<sup>32</sup>

En Rusia, a finales del s. XVIII, la *ruskaia pesnia*, canción<sup>33</sup> de tipo folklórica, gozó de popularidad, publicándose así colecciones de éstas. Junto con romanzas al estilo francés, y a menudo con textos franceses, las canciones rusas continuaron siendo cultivadas por amateurs en el s. XIX. En ese mismo siglo, la canción rusa adquiere mayor importancia, principalmente por las canciones de *Los Cinco*,<sup>34</sup> y en particular de Músorgski, quien desarrolló el estilo declamatorio de Dargomizhski para expresar un realismo directo.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Roberto Bañuelas, *Diccionario del cantante, Terminología clásica, vocal, musical y cultural*, Editorial Trillas, México, 2009, p. 117.

<sup>33</sup> El *New Grove Dictionary of Music and Musicians* define la canción como “Una pieza de música para voz o voces, con o sin acompañamiento, o bien, el acto o arte del canto. Generalmente no se usa el término para extensas formas vocales, como la ópera y el oratorio [...]”. Roberto Bañuelas, en su *Diccionario del Cantante*, dice que es una “Composición, fundamentalmente vocal, que fusiona un texto poético con una melodía de cortas dimensiones.” A principios del s. XIX se distinguió en Europa la canción “popular” (canciones para el mercado amateur de la clase media y canciones folclóricas para las clases bajas) de la “seria”, para conocedores, evitando la vulgaridad de las masas del mercado. Serio o popular, generalmente las canciones eran ejecutadas con una voz solista y piano, añadiéndose en ocasiones una segunda voz o un instrumento *obbligato*. A *grosso modo*, las canciones populares se caracterizaban por tener un acompañamiento armónico simple, mientras que las canciones serias otorgaban al piano una importancia similar a la de la voz. (Párrafo extraído de el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.)

<sup>34</sup> Consúltese la reseña biográfica de Modest Músorgski al final del presente trabajo.

<sup>35</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

La cultura musical se vio influida por el espíritu nacionalista, el cual buscaba la construcción de una identidad cultural.<sup>36</sup> La romanza persistió en Rusia hasta el s.XX, con la obra de Rachmaninoff y Medtner.<sup>37</sup>

## La romanza en Músorgski

De estilo flexible, melodía asimétrica, lenguaje tonal idiosincrático, acentuación del idioma hablado y realismo, Músorgski fue el primer compositor de Europa Oriental en lograr un estilo declamatorio adaptado a su idioma.<sup>38</sup>

Comulga con la convicción del movimiento populístico de que el arte no debe ser el fin en sí mismo, sino un medio de comunicación entre los seres humanos, e “ir hacia el pueblo”, significó para él conocer y representar la realidad de las personas en Rusia.<sup>39</sup>

La búsqueda de la verdad inspira a Músorgski desconfianza por la música instrumental, pues para representar realísticamente al hombre, la música debe expresar en sonidos el discurso humano, una melodía creada por el lenguaje.<sup>40</sup>

Músorgski escribió en una nota autobiográfica poco antes de morir: “Músorgski no pertenece a ninguno de los grupos musicales existentes, ni por el carácter de sus composiciones ni por sus concepciones musicales”.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Renato Di Benedetto, *Historia de la Música, El siglo XIX, primera parte*, Turner Libros, Madrid, 1999, p. 155.

<sup>37</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> Di Benedetto, *Op. cit.*, p. 162.

<sup>40</sup> *Ibidem*. p. 163.

<sup>41</sup> *Ibidem*. p. 162.

## El ciclo

El ciclo<sup>42</sup> comprende cuatro canciones para voz y piano: Колыбельная (Arrullo), Серенада (Serenata), Трepak (Трepak) y Полководец (El Mariscal de Campo). La música fue escrita por Modest Músorgski entre 1875 y 1877,<sup>43</sup> basándose en poemas de Arseni Arkadyevich Goleníshchev-Kutúzov. El ciclo presenta personajes, principalmente la muerte, tratando sucesos comunes en la Rusia del siglo XIX: la mortalidad infantil, las enfermedades, el alcoholismo y la guerra, en ese orden. Las canciones aparecieron en 1882, en una edición de Rimsky-Korsakov.<sup>44</sup> Al parecer, Músorgski tenía la intención de orquestar el ciclo, pero finalmente no lo hizo, sin embargo, existen orquestaciones hechas por Aleksandr Glazunov y Rimsky-Korsakov,<sup>45</sup> Dmitri Shostakovich, Ramon Lazkano y Kalevi Aho.

Los registros en que están escritas las melodías, en su tono original, sugieren que la obra fue escrita para una mezzosoprano, barítono agudo o tenor dramático. Usualmente, como en este caso, el ciclo es también interpretado por bajos o bajos-barítonos, realizando las transportaciones pertinentes. Para ello, me he basado en una grabación, con acompañamiento de piano, del eminente bajo ruso Yevgeny Nesterenko<sup>46</sup>, empleando las mismas tonalidades.<sup>47</sup>

A partir de una versión digital y editable que recibí de las canciones en su tono original, realicé las transposiciones, correcciones y revisiones necesarias.

---

<sup>42</sup> Ciclo de canciones: es un grupo de canciones individuales diseñadas como una unidad. El ciclo puede comprender dos o más de treinta canciones. El término *ciclo de canciones* no entró lexicográficamente sino hasta 1865, en *Musikalisches Lexikon* de Arrey von Dommer, aunque tiempo atrás ya existían trabajos definibles como tales. Su coherencia unitaria puede derivar del texto (un solo poeta, una historia, forma poética o género, etc.), o de la música (tonalidades, formas estructurales, motivos recurrentes, pasajes o canciones completas, etc.). Son muchos los elementos que proveen de cohesión a un ciclo, aunque también hay excepciones. (*New Grove Dictionary of Music and Musicians*)

<sup>43</sup> Roland Mancini, *Músorgski*, ESPASA-CALPE, S. A., Madrid, 1979, p. 107.

<sup>44</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> Yevgeny Yevgenievich Nesterenko, n. 1938.

<sup>47</sup> La versión referida puede consultarse en la siguiente dirección electrónica:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=gyV8JFFmI\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=gyV8JFFmI_M)>

## Колыбельная (Arrullo)

### Texto poético y traducción

Стонет ребенок. Свеча, нагорая  
тускло мерцает кругом.  
Целую ночь, колыбельку качая,  
мать не забылася сном.  
Раным-ранехонько в дверь осторожно  
смерть сердобольная стук!  
Вздрыгнула мать, оглянулась тревожно...  
«Полно пугаться, мой друг!  
Бледное утро уж смотрит в окошко.  
Плача, тоскуя, любя,  
ты утомилась. Вздремни-ка немножко,  
я посижу за тебя.  
Угломонить ты дитя не сумела;  
слаще тебя я спою».  
«Тише! ребенок мой мечется, бьется,  
душу терзает мою!»  
«Ну, да со мною он скоро уймется.  
Баюшки, баю, баю».  
«Щечки бледнеют, слабеет дыханье...  
Да замолчи же, молю!»  
«Доброе знаменье: стихнет страданье.  
Баюшки, баю, баю».  
«Прочь ты, проклятая!  
Лаской своею сгубишь ты радость мою».  
«Нет, мирный сон я младенцу навею.  
Баюшки, баю, баю».  
«Сжался, пожди допевать, хотьмговенье,  
страшную песню твою!»  
«Видишь, уснул он под тихое пенье.  
Баюшки, баю, баю».

El niño llora. La trémula vela  
se extingue lánguidamente.  
Toda la noche, meciendo la cuna,  
la madre permanece despierta.  
Muy temprano, antes del alba,  
la muerte compasiva llama a la puerta.  
La madre, sobresaltada, mira inquieta.  
"¡No temas, amiga mía!  
Mira, la pálida aurora comienza a asomar  
por tu ventana. Estás cansada de tanto llorar,  
sufrir y amar. Duerme un poco  
que yo velaré por ti.  
No has podido calmar al niño,  
yo le cantaré con más dulzura que tú."  
"¡Calla! Mira como mi niño se agita y llora.  
¡Se me parte el alma!"  
"El niño se dormirá pronto entre mis brazos.  
¡Duérmete, niño, duerme!"  
"Sus mejillas palidecen y su respiración se entrecorta...  
Te lo ruego, ¡apiádate de mí!"  
"Es buena señal, ya está sufriendo menos.  
¡Duérmete, niño, duerme!"  
"¡Aléjate, muerte maldita!  
Tus caricias me roban a al niño."  
"No, el niño goza de un sueño apacible.  
¡Duérmete, niño, duerme!"  
"¡Espera, detén un momento  
tu horrible canción!"  
"Mira, mi canción ha hecho que se duerma.  
¡Duérmete, niño, duerme!"

Traducción del ruso por:  
Fernando García Pliego<sup>48</sup>

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Romanza rusa	<i>Lento</i> <i>doloroso</i>	4/4	e-g	Sol 3-Mi 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-21		B 22-54	
PERÍODO	<i>a</i> 1-15	<i>b</i> 16-21	<i>a</i> 22-32	<i>b</i> 33-54

<sup>48</sup> "Cantos y Danzas de la Muerte" Kareol.

<<http://www.kareol.es/obras/cancionesmussorgsky/muerte.htm>> 23/07/2018.

PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
<i>a</i> (cc.1- 15)	e	La pieza comienza con la indicación <i>Lento doloroso</i> , la cual otorga una idea clara sobre su interpretación. Hay una introducción de melodías octavadas, que serpentean con ritmo de cocheas en el registro grave y en ascenso. Un narrador comienza a describir la escena y la historia dentro de un contexto de madrugada y vigilia, lúgubre y misterioso, logrado por la dinámica de <i>pianissimo</i> , la oquedad armónica, el suspenso musical después de la primera frase del narrador y las primeras líneas espaciadas, entrecortadas y <i>quasi</i> estáticas del canto, mientras, en el fondo, continúa serpenteando la melodía octavada de la introducción. Posteriormente se incluyen acordes verticales en dos registros, hasta asentarse en el grave, y, la melodía serpentina, continúa su discurso hasta quedar nuevamente expuesta en el compás 15.
<i>b</i> (16-21)	H-G7	La indicación de <i>tempo</i> cambia a <i>Moderato tranquilo</i> , es decir, más movido que el tempo anterior ( <i>Lento</i> ). Se anuncia la proximidad del alba y la aparición de la muerte, mientras el piano interpola sonidos y silencios de octavos en ascenso, como si describieran el andar de la muerte con sus huesos crujientes que suben por una escalera. Después, al unísono con el canto, se emite un sonido seco, acentuado y monosilábico, como un golpe de puerta que llama a la madre que se encuentra meciendo la cuna. Luego de un silencio, el <i>tempo</i> cambia súbitamente a <i>agitato</i> , reflejando así la impresión y sobresalto de la madre por ver que es la muerte quien ha llamado a su puerta. A partir de entonces, el <i>tempo agitato</i> será empleado para identificar y acompañar a la madre en su discurso.
<b>SECCIÓN B</b>		
<i>a</i> (22-32)	e-G	Luego de un suspenso musical de dos tiempos y medio, el <i>tempo</i> cambia a <i>Lento funesto</i> , es el tiempo característico de la muerte en la pieza. Durante este período, la muerte entona un largo monólogo en el que se presenta benévolamente ante la madre, le pide que no tema y ofrece mecer al niño con mayor dulzura mientras ella duerme un poco. La música, mientras tanto, es solemne, parsimoniosa, con dinámica suave y acordes verticales. En tres ocasiones suena únicamente la nota <i>sol</i> octavada, antes de cada frase (cc. 22, 25 y 27), que pareciera remitir al llamado de



		campanas de la hora suprema. El canto se desarrolla en un registro medio y grave, lo que da a la muerte un sosegado carácter. Se advierte un cambio de compás a 3/4 y, luego de un compás de estos, se retoma el compás anterior (4/4). Este cambio obedece a las necesidades declamatorias y estilo en Músorgski, el cual se aleja de las formas convencionales de la música occidental.
<i>b</i> (33-54)	e, G, g	Este período se caracteriza por iniciar el diálogo de la madre con la muerte en alternancias breves, y, en el caso de la muerte, casi idénticas, con otras reiterativas (cc. 37, 42, 47, 53 y 54) que cometen reduplicación en el texto. La angustia de la madre se expresa con el uso de trémolos, ascenso de la melodía y cambio de tempo a <i>Agitato</i> (Fig. 7). Por el contrario, cuando la muerte vierte sus discursos, el registro oscila entre el medio y grave, el tempo es <i>Lento</i> o <i>Tranquillo</i> y se emplean acordes verticales principalmente (Fig. 8). En los últimos dos compases, por cuarta vez, la muerte le canta al niño diciéndole que duerma, sólo que ahora las figuras rítmicas son más grandes que las veces anteriores, y la última nota ya no desciende a la tercera del acorde sino hasta la tónica, lo que da una impresión de mayor suspenso y conclusión de la pieza, como si la muerte terminara con un “shhh...”

**Agitato**  
*con dolore*

"Сжалъ - ся      пож - ди до - пе - вать,  
'sʒal - sa      raz - 'dʲi dʲa - pʲe - 'vatʲ

**Agitato**

*cresc.*

**Fig. 7.** La agitación de la madre es descrita con trémolos, melodías ascendentes y cambio de tempo.

*rallentando*

ус - нул он под ти - хо - е пе - нье.      Ба - юш - ки,      ба - ю, ба - ю."  
us - 'nul ɔn pɔd 'tʲi - xɔ - jɛ 'pʲe - nʲje      'ba - juʃ - kʲi      'ba - ju      'ba - ju

*rallentando*

*p*      *pp*      *ppp*

**Fig. 8.** Cuando la muerte vierte sus discursos, las figuras rítmicas son más grandes, los acordes verticales, el registro grave y el tempo calmo.

Песни и пляски смерти  
[ 'pʲesnʲi i 'plʲaskʲi 'smʲertʲi ]  
Canciones y danzas de la muerte

I. Колыбельная  
[ klʲi 'bʲelʲnaja ]  
I. Arrullo

Dedicado a Anna Vorobieva-Petrova

Арсений Голенищев-Кутузов  
[ ar 'sʲerʲnʲi ɡalʲe 'nʲiʃʲef-ku 'tuzɔf ]  
Arseni Golenishchev-Kutuzov  
(1848-1913)

Versión revisada y transportada para voz grave por:  
Omar Nieto Campos  
Egresado de la Facultad de Música de la  
Universidad Nacional Autónoma de México

Модест Мусоргский  
[ ml 'dʲest 'musʲɔrkskʲij ]  
Modest Mussorgsky  
(1839-1881)

**Lento doloroso**

Сто-нет ре-бе-нок.  
sto-net re-'bʲo-nok

Све-ча, на-га-ра-я,  
svʲe-'tʃa na-ɡa-'ra-ja

тус-кло мер-ца-ет кру-гом.  
tus-klʲa mʲer-'tsa-jet kru-'ɡom

Це-лу-ю ночь, ко-лы-бель-ку ка-ча-я,  
tsʲe-lu-ju noʃʲ klʲi-'bʲel-ku ka-'tʃa-ja

*pp* *sf* *p* *pp* *poco dim.*

13 *poco ritard.* **Moderato tranquillo**

мать — не за - бы - ла-са сном. Ра - ным — ра - нё-хонь-ко  
 mat' ne za - 'bi - la-sa snom 'ra - nim — ra - nё - хонь-ко

**Moderato tranquillo**  
*pp*

17 *a mezza voce* **f agitato**

в дверь ос-то-рож - но смерть сер-до-боль-на-я стук! Вздрог-ну-ла мать, ог-ля-ну-лась тре  
 v\_dver' os-ta-'roz - na sm'ert' ser-da-'bol'-na-ja stuk 'vzdrag-nu-la mat' ag-la-'nu-las' tre

*agitato*  
*sf* *poco dim.*

21 **Lento funesto**

вож - но... "Пол-но пу-гать-ся, мой друг! Блед-но-е уг - ро уж смо-грит в о-кош-ко.  
 'voz - na 'pol - na pu - gat'-sa moj druk 'bled-na-je ut - ra uz 'smo-grit v\_Λ - 'kof-ka

**Lento funesto**  
*p* *sf* *pp*

25

Пла - ча, тос - ку - я лю - бя, ты у - то - ми - лась. Вздрем -  
 'pla - tʃa tas - 'ku - ja lu - 'bja ti u - ta - 'mʲi - lasʲ vzdrɛm -

*sfp* *sfp*

28

ни - ко нем - нож - ко, я по - си - жу за те - бя.  
 'ni - ka nem - noʒ - ko, ja po - si - ʒu za te - 'bja

*accentuato*

30

У - го - мо - нить ты ди - тя не су - ме - ла;  
 u - go - mo - nitʲ ty di - 'tja ne su - 'me - la

32 *rallent. e dim. cantabile* **Agitato pathetic** *pp*

сла-ше те-бя я спо-ю." "Ти-ше! Ре-бё-нок мой ме-чет-ся, бьёт-ся,  
 'sla-ftʃe tʃe-'bja ja sprɐ-'ju 'vi - ʃe rʲe - 'bʲo - nɐk mɔj 'mʲe - tʃʲet - sa 'bʲot - sa

*rallent. e dim.* **Agitato pathetic** *pp*

35 **Lento funesto**

ду - шу тер - за - я мо - ю!" "Ну, да со мно - ю он ско - ро уй -  
 'du - ʃu tʲer - 'za - ja mlɐ - 'ju nu da slɐ 'mnɔ - ju ɔn 'sko - rɐ uj -

**Lento funesto** *p*

37 *allargando* **Agitato**

мёт-ся. Ба-юш-ки, ба-ю, ба-ю." "Шёч-ки блед-не-ют, сла-бе-ет ды-ха-нье...  
 'mʲot - sa 'ba - juʃ - ki 'ba - ju 'ba - ju ʃʲɔtʃ - ki blʲed - 'nʲe - jut sla - 'bʲe - jet di - 'xa - nʲe

*allargando* **Agitato** *pp*

40 *tranquillo*

Да за - мол - чи же, мо - лю!" "Доб - ро - е зна - ме - нье: стих - нет стра -  
 da za - ml - 'tʃi ze ml - 'lu 'dob - rɔ - je 'zna - m'je - n'e 'stix - net stra -

42 *allargando* *Agitato* *mf* *con dolore*

да - нье. Ба - юш - ки, ба - ю, ба - ю." "Прочь ты, про - кля - та - я! Лас - кой сво -  
 'da - n'je 'ba - juʃ - k'i 'ba - ju 'ba - ju pɾɔtʃ' tɨ pɾɔ - 'kla - ta - ja 'las - kɔj swɔ -

44 *Tranquillo* *p*

е - ю сгу - бишь ты ра - дость мо - ю." "Нет, мир - ный сон я мла - ден - цу на -  
 'je - ju 'sgu - b'jʃ tɨ 'ra - dɔst' ml - 'ju nɛt 'm'ir - n'ij sɔn ja mla - d'en - tsu na -

47 *allargando* **Agitato**  
*con dolore*

ве - ю. Ба - юш - ки, ба - ю, ба - ю." "Сжаль - ся пож - ди до - пе - вать,  
'v'e - ju 'ba - juʃ - k'i 'ba - ju 'ba - ju 'sʒal - sa rɔz - d'i dɔ - p'e - vat'

**Agitato**  
*cresc.*

49 **Lento** *tranquillo*

хоть — мгно - ве - нье, страш - ну - ю пес - ню тво - ю!" "Ви - дишь,  
xot' mgnɔ - v'e - nje 'straf - nu - ju 'p'es - nju tvɔ - ju 'vi - diʃ'

52 *rallentando*

ус - нул он под ти - хо - е пе - нье. Ба - юш - ки, ба - ю, ба - ю."  
us - 'nul ɔn pɔd 'tʃi - xɔ - je 'p'e - nje 'ba - juʃ - k'i 'ba - ju 'ba - ju

*rallentando*

*p* *pp* *ppp*

## Серенада (Serenata)

### Texto poético y traducción

Нега волшебная, ночь голубая,  
 Трепетный сумрак весны.  
 Внемлет, поникнув головкой, больная  
 Шопот ночной тишины.  
 Сон не смыкает блестящие очи,  
 Жизнь к наслажденью зовёт,  
 А под окошком в молчаньи полночи  
 Смерть серенаду поёт:  
 „В мраке неволи суровой и тесной  
 Молодость вянет твоя;  
 Рыцарь неведомый, силой чудесной  
 Освобожу я тебя.  
 Встань, посмотри на себя: красотою  
 Лик твой прозрачный блеснит,  
 Щёки румяны, волнистой косою  
 Стан твой, как тучей обвит.  
 Пристальных глаз голубое сиянье,  
 Ярче небес и огня;  
 Зноем полуденным веет дыханье...  
 Ты обольстила меня.  
 Слух твой пленился моей серенадой,  
 Рыцаря шопот твой звал,  
 Рыцарь пришёл за последней наградой:  
 Час упоенья настал.  
 Нежен твой стан, упоителен трепет...  
 О, задушу я тебя  
 В крепких объятьях: любовный мой лепет  
 Слушай!... молчи!... Ты моя!

Noche mágica y dulce, envuelta en luces azuladas.  
 Fragancias primaverales surcan el aire.  
 La enferma asoma su cabeza por la ventana  
 y escucha el silencio nocturno.  
 El sueño no llega a sus ojos brillantes y febriles,  
 la vida reclama su dicha.  
 Pero bajo su ventana, en medio del silencio,  
 la muerte le canta una extraña serenata.  
 "Doncella cautiva y doliente,  
 ya pasaron belleza y juventud.  
 Yo seré tu paladín, aunque no me conozcas.  
 Te liberaré con mi poder mágico.  
 Ven, hermosa, mírate.  
 Contempla tus mejillas sonrosadas,  
 tus labios rojos, hermoso tu semblante,  
 dorado y sedoso tu cabello, delicado tu talle.  
 Resplandecen tus ojos, celestes y tiernos,  
 tan brillantes como las estrellas del cielo.  
 Tu aliento es cálido como la brisa del mediodía.  
 ¡Ah, me has hechizado, amor mío!  
 Mi serenata también te ha cautivado.  
 Tus susurros me llaman a tu lado.  
 Tu caballero obedece y te trae el don supremo:  
 ¡Ha llegado la hora de tu éxtasis!  
 Tu cuerpo frágil y tus besos, me arrebatan.  
 Déjame arroparte con mis fuertes brazos.  
 Escucha mi canción de amor...  
 No te muevas... ¡Ya eres mía!"

Traducción del ruso por:  
 Fernando García Pliego

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Romanza rusa	[Moderato]	2/4-6/8	(d)-c#	La 3-Mi b 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-33	B 34-112		
PERÍODO	Introducción	<i>a</i> 34-62	<i>b</i> 63-81	<i>a'</i> 82-112



PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
Introducción (cc.1- 33)	(d)-c#	La música comienza con la nota <i>la</i> octavada y con calderón, como una transición de una escena a otra para cambiar de atmósfera. Inmediatamente después, se presenta un narrador, y durante la descripción que hace de la escena, el piano realiza arpeggios con indicación de <i>pianissimo</i> y ritmo de dieciseisavos, mientras el bajo pulsa la nota fundamental de la armonía, intercalándola con un motivo melódico de dos notas, en el que se acentúa la primera (Fig. 9). Los dieciseisavos describen la referida brisa nocturna en el texto, y la nota fundamental de la armonía en el registro grave, la profundidad de la noche. El motivo de dos notas en la mano izquierda, por su intervalo de medio tono en descenso y el recogimiento dinámico después de la acentuación de la primera nota, da una sensación de febril languidez, como la que padece la enferma en la narración. Más adelante, el bajo realiza melodías casi idénticas a la línea del canto, reforzándola una octava arriba. En esta primera parte, la armonía sugiere una tonalidad de <i>re menor</i> , sin embargo, nunca resuelve a ésta, conduciéndose así de una dominante a otra. Como consecuencia de esta sucesión de dominantes que no resuelven contundentemente, la armonía va apuntalando hacia la tonalidad de <i>c#</i> .
<b>SECCIÓN B</b>		
<i>a</i> (34-62)	c#-(E)	Aparece la indicación <i>Lo stesso tempo (alla breve)</i> , se establece la armadura de la nueva tonalidad y el compás cambia a 6/8, aunque más adelante se introducen dos compases de 9/8 en diferentes momentos. Esta nueva sección se encuentra unificada por el ritmo invariable de negra con corchea, el cual permanece hasta el final de la pieza. La muerte se presenta como aquél enamorado que canta al pie de la ventana de su amada, en este caso enferma. Es así que la muerte comienza a dedicarle sus versos de amor, en los que habla de su belleza y le promete la salvación. Los acordes verticales en posición abierta, junto con el mencionado ritmo de cuarto con octavo y unas notas de adorno rápidas (cc. 34 y 35), remontan al rasgueo de una guitarra (Fig. 10). La melodía del

		canto está diseñada, de tal manera, que parezca realmente una serenata que podría llegar a escucharse en alguna callejuela. Incluso valdría suponer que pudo haber sido extraída de algún canto popular o que fue inspirada en éstos. La línea del canto es reforzada por el lírico acompañamiento, que a su vez, oscila entre la modalidad y tonalidad, lo cual potencia el carácter popular de la serenata.
<i>b</i> (63-81)	(E)-c#	Este período, al igual que la introducción, está lleno de inconsistencias armónicas. Entre acordes mayores con séptima menor, disminuidos con séptima mayor, menores, mayores y aumentados, la armonía reincidente es <i>Mi Mayor</i> , apoyada por la repetición obstinada de la nota <i>mi</i> en el bajo a lo largo de este pasaje. La melodía del canto, a diferencia del período anterior, incurre constantemente en saltos grandes, de sexta, séptima y octava. También es contrastante este período porque el piano resalta melodías independientes del canto. Estas armonías y melodías mencionadas del acompañamiento resultan brillantes, como el resplandor de los ojos de la mujer enferma al que hace alusión la muerte. Súbitamente en el piano, a manera de <i>solo</i> , arremeten un par de compases del romántico rasgueo de guitarra de la serenata (cc. 73 y 74), caracterizado por tener más movimiento rítmico, casi dancístico, y ser más sonoro que este período, acallado e íntimo, centrado más bien en efectos armónicos y con indicación de <i>pianissimo</i> . Después de estos dos compases de arrebató, regresa la intimidad. De esta suerte, cuando la muerte habla del símil brillo de las estrellas con el de los ojos de su doncella, y su cálido aliento, se introduce este período sentido, con destellos brillantes, aslúvicos a sus ojos y a los astros, y a media voz, como si la tuviera tan cerca que pudiera sentir el calor de su boca y escuchar el latir de su corazón, representado por la nota obstinada del bajo, que representa tanto su vulnerabilidad como su mortalidad. Finalmente, la muerte confiesa sentirse embriagada ante su visión, mientras se solicita <i>pianissisimo</i> y <i>rallentando</i> , es decir, lo declara con profundo anhelo, sentimiento e intimidad.
<i>a'</i> (82-112)	c#	Se retoma el lirismo de la serenata que ha cautivado a la doncella, quien ahora invoca a su

		<p>enamorado entre susurros. Posteriormente, la muerte, enajenada, vuelve a hablar de la mujer deseada y de sus sentimientos, por lo que se presenta otro recogimiento musical en <i>pianissimo</i> y un acompañamiento de impresiones armónicas verticales, mientras, soterrado, el bajo realiza un <i>ostinato</i> como en el período anterior, con el ritmo de la serenata, parecido al latir del corazón, que premoniza el funesto acaecimiento. La melodía del canto desciende y se desarrolla con independencia del acompañamiento. Las figuras rítmicas grandes prevalecen y, junto con la presencia de silencios cada vez más prolongados entre las frases del canto, dotan a la música de una sensación de detenimiento gradual. Poco a poco la muerte abandona su canto hasta convertirse en susurro hablado (cc. 108 y 109). Después de un suspenso musical de casi tres tiempos, en el que incluso el <i>ostinato</i> del bajo cesa, como si finalmente el corazón de la mujer deseada se hubiera detenido, la muerte clama con deleite su anhelada posesión. El compás siguiente, que es el último, está vacío: es de silencio con calderón: la antigua enferma no sufre más, ya no se escuchan sus desasosegados quejidos, reposa al fin en paz.</p>
--	--	--

**Fig. 9.** El narrador comienza a contextualizar después de octavar la nota "la". "El bajo pulsa la nota fundamental de la armonía intercalando con un motivo melódico de dos notas".



**Fig. 10.** El compás, la armonía y la síntesis musical sugieren el rasgeo de una guitarra cuando la muerte comienza a ejecutar su serenata.



Песни и пляски смерти  
 [ˈpʲesnʲi i ˈpʲlaskʲi ˈsmʲertʲi]  
 Canciones y danzas de la muerte

II. Серенада  
 [sʲerʲeˈnada]  
 II. Serenata

Dedicada a Liudmila Ivanovna Glinka-Shestakova

Арсений Голенищев-Кутузов  
 [arˈsʲerʲnʲi ɡalʲeˈnʲiʃʲef-kuˈtuzɔf]  
 Arseni Golenishchev-Kutuzov  
 (1848-1913)

Versión revisada y transportada para voz grave por:  
 Omar Nieto Campos  
 Egresado de la Facultad de Música de la  
 Universidad Nacional Autónoma de México

Модест Мусоргский  
 [mɔˈdʲest ˈmusɔrkskʲij]  
 Modest Mussorgsky  
 (1839-1881)

[Moderato]

He - ga vol - шеб - на-я, ночь го - лу - ба - я, тре - пет-ный  
 'je - ga val - 'ʃeb - na-ja nočʲ ɡa - lu - 'ba - ja trʲe - pʲet - nij

сум - рак вес - ны... Внем - лет, по - ник - нув го - лов - кой, боль-  
 'sum - rak vʲes - ni vʲnem - let, po - nik - nuv ɡo - lɔv - kɔj, bɔlʲ-  
 'vʲnem - zet ɾa - 'jik - nuv ɡa - lɔv - kɔj bɔlʲ-

на - я... ше - пот ноч - ной ти - ши - ны.  
 'na - ja 'ʃɔ - - pɔt nočʲ - nojʲ tʲi - ʃi - ni

18

*cresc.* *dim.*

Сон не смы - ка - ет бле - стя - щи - е о - чи, жизнь  
 сон не smi - 'ka - jet ble - 'stja - 'stji - je 'o - tji žizn'

23

*p*

к на - слаж - де - нью зо - вёт; а под о - кош - ком в мол -  
 k na - slaz - 'd'e - nju zo - 'vot; a pod o - koš - kom v mol -

29

*cresc.* *dim. e rallentando*

ча - ньи пол - но - чи смерть се - ре - на - ду по -  
 'tja - nji pal - 'no - tji sm'ert' se - 're - 'na - du pa -

33

**L'istesso tempo (alla breve)**

ёт "В мра - ке не - во - ли, су - ро - вой и тес - ной,  
 'ot 'v mra - ke ne - 'vo - li su - 'ro - voi i tes - noi,

**L'istesso tempo alla breve**

38

Мо - ло - дость    вя - нет тво - я;    ры - царь не - ве - до -  
 мо - ла - даст'    'v'a - jet tvl - 'ja    ri - tsar je - 'v'e - dl -

44

мый, си-лой чу - дес -    ной ос-во - бо - жу    я те - бя.  
 mīj    's'i- lāj tʃu - 'd'es    -    nāj    as-va - ba - 'zu    ja te - 'b'a

50

В стась, по - смо - три на се - бя:    кра - со - то - ю лик твой про - зрач - ный бле -  
 f staj    pl-smł - 'tri na sie-'b'a    kra - sa - 'to-ju lik tvoj prł - zratf - nij b'le -

55 *dim.* *cresc.*

стит, щё-ки ру-мя - ны, вол - нис - той ко - со - ю стан - твой, как ту - чей, об-  
 'stít 'šjɔ-kí ru - 'm'a - ní val - 'nis - taj kl - 'sɔ - ju stan tvɔj kak 'tu - tʃej ab-

61 *poco capriccioso*  
*p*

вит. При - сталь-ных глаз го - лу - бо - е - си -  
 'vít 'prí - stal - nix glaz gl - lu - 'bɔ - je sʲi-

67

янь - е, яр - - - че не - бес и ог - ня. —  
 'jɑn - je 'jɑr - - - tʃe ne - 'bes i lg - 'jɑ

73

[p]

Зно - ем по - лу - ден - ным ве - ет ды -  
 'zno - jem pɫ - 'lu-dʲen-nim 'vʲe - jet di -

78

*poco rallentando* *a tempo tranquillo*

ха - нье... Ты о - боль - сти - ла - ме - ня. Слух твой пле - нил - ся мо -  
 'xa - nʲje tɨ ɔ - bɔlʲ - stʲi - la mʲe - nʲa slux tvɔj pɫe - nʲil - sa ml -

84

ей — се - ре - на - дой, ры - ца - ря шё - пот твой звал.  
 'jej sʲe - rʲe - na - dɔj rʲi - tsa - rʲa 'ʃɔ - pɔt tvɔj zval



90 *f*

Ры - царь при-шёл за по - след - ней наг - ра - дой час у-по - е - нья на-стал.  
 'ri - tsar pri-'ʃəl za pɫ - 'sɫəd - rej naɣ - 'ra - dɔj tʃas u-pɫ - 'je - nja na-'stal

*mf* *pp*

97 *pp*

Не - жен твой стан, — у - по-и-те-лен тре-пет. О, за-ду-  
 'ne - zen tvɔj stan — u - pɫ-'i-tɛ-ɫɛn 'tre-pʲɛt ɔ za-du-

*cresc.*

103 *pp*

шу я те - бя в креп-ких обь - ять - ях; лю - бов-ный мой  
 'ʃu ja tɛ - 'bja 'fkrɛp-kix ɔbʲ - 'jatʲ - jax lu - 'bɔv-nij mɔj

*dim.* *pp*

107 *ppp parlando* *f*

ле - пет слу - шай... мол - чи... Ты мо - я!"  
 'ɫɛ-pɛt 'slu - ʃaj mɔɫ - tʃi... ti mɔ - 'ja

*ppp* *ff* *f*

## Трепак (Trepak)

### Texto poético y traducción

Лес да поляны, безлюдье кругом.  
 Вьюга и плачет и стонет.  
 Чуется, будто во мраке ночном  
 Злая кого-то хоронит.  
 Глядь! Так и есть! В темноте мужика  
 Смерть обнимает, ласкает,  
 С пьяненьким пляшет Вдвоём трепака,  
 На ухо песнь напевает!  
 Ой мужичок, старичок убогой,  
 Пьян напился, полпелся дорогой!  
 А метель-то, ведьма, Поднялась, взыграла,  
 С поля в лес дремучий Невзначай загнала!  
 Горем, тоской да нуждой томимый,  
 Ляг, прикорни да усни, родимый!  
 Я тебя, голубчик мой, снежком согрею,  
 Вкруг тебя великую игру затею!  
 Взбей-ка постель, ты, метель-лебёдка!  
 Гей, начинай, запевай, погодка!  
 Сказку, да такую, чтоб всю ночь тянулась,  
 Чтоб пьянчуге крепко под неё заснулось!  
 Ой, вы леса, небеса да тучи,  
 Темь, ветерок да снежок летучий!  
 Свейтесь пеленою, снежой пуховою,  
 Ею как младенца старичка прикрою.  
 Спи, мой дружок, мужичок счастливый!  
 Лето пришло, расцвело,  
 Над нивой солнышко смеётся Да серпы гуляют,  
 Песенка несётся, голубки летают...

Reina el silencio, los bosques están desiertos.  
 Tormentas de nieve gimen y aúllan.  
 Parece como si, a lo lejos, en la noche oscura,  
 pasara un cortejo fúnebre.  
 ¡Sí! ¡Allí! En medio de la oscuridad  
 la muerte ha atrapado a un pobre campesino.  
 Lo invita a bailar el Trepak  
 y le canta al oído:  
 "¡Oh, pobre campesino,  
 que caminas borracho y sin rumbo!  
 La ventisca te ha arrastrado,  
 te ha arrojado hasta el bosque sombrío.  
 Pena, miseria y pobreza te rodean.  
 Recuéstate, descansa y duerme, amigo mío.  
 Te arropo con una blanca manta de nieve cálida  
 y dejo que los copos bailen a tu alrededor.  
 ¡Prepárale la cama, doncella de las nieves!  
 ¡Vamos, canta, canta, tempestad!  
 Cántale una nana que dure hasta el amanecer  
 y meza el sueño del pobre diablo.  
 ¡Eh! Bosques, cielos y nubes,  
 noche, vientos y copos de nieve,  
 tejedle un sudario blanco y sedoso,  
 que cobije al anciano como si fuera un niño...  
 Duerme feliz, mi querido amigo,  
 que ya ha llegado el verano.  
 El sol ríe sobre los campos y se agitan las guadañas.  
 Ya resuenan las canciones, revolotean las palomas..."

Traducción del ruso por:  
 Fernando García Pliego

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITUR A
Romanza rusa	<i>Lento assai. Tranquillo.</i>	4/4 y 3/2	c	Do 4-Mi b 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A сс. 1-20		B 21-57			C 58-74
PERÍODO	<i>a</i> 1-12	<i>b</i> 12-20	<i>a</i> 21-38	<i>b</i> 39-48	<i>c</i> 49-57	

PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
<i>a</i> (cc.1- 12)	E <i>b</i> -g-e; c	El paisaje silencioso y desierto, descrito por el narrador, está representado por tres largos y cada vez más suaves acordes verticales, uno por compás, y sin la tercera, símbolo de ese vacío. El bajo realiza unas melodías en <i>pianissimo</i> y octavos, que son un bosquejo del dibujo melódico que señoreará a lo largo de la canción. Después de un tiempo de silencio, prolongado con un calderón, el rumor lejano de la borrasca de nieve se hace presente con el uso de trémolos en el registro grave (Fig. 11). La melodía descrita por los trémolos es la que regirá la pieza, a partir de entonces, sólo se realizan variaciones sobre ella. Es de noche, y el narrador señala un lugar del que proviene el rumor de tormenta, con voz queda, como pasmado por cuanto contempla.
<i>b</i> (12-20)	c	El bajo incluye un motivo repetitivo de octavo con dos dieciseisavos, es el motor de la danza que comienza a gestarse (Fig. 12). Se solicita que la música torne poco a poco más animosa. Mientras tanto, el narrador cuenta que la muerte ha atrapado a un campesino y lo invita a bailar el <i>Trepak</i> , danza que, en el acompañamiento, va en <i>crescendo</i> en cuanto a densidad armónica, velocidad y movimiento, lo cual consolida su encarnación. Posteriormente, dice el narrador que la muerte le canta al campesino al oído, y, para ello, se inserta un regulador en <i>diminuendo</i> .
<b>SECCIÓN B</b>		
<i>a</i> (21-38)	c	El <i>tempo</i> cambia a <i>Allegretto moderato e pesante</i> , y la muerte comienza su canto sobre la música de danza. Su melodía imita la de la tormenta de nieve antes descrita (cc. 4 y 5), pero se injerta el motivo rítmico de la danza del compás 12, a mayor escala (Fig. 13). El texto compasivo que la muerte dicta al oído del campesino borracho, está supeditado a la melodía de la danza, sin embargo, cuando se menciona la ventisca que lo ha arrastrado y arrojado al bosque, la dinámica cambia a <i>mezzo forte</i> y <i>forte</i> , se agolpan acordes con octavas en el registro grave, que proyectan la portentosa fuerza arremetedora de la tormenta contra el campesino. Luego de esto, la música retoma la danza en <i>piano</i> , reflejando la compasividad de la muerte con el campesino, que lo invita a recostarse y dormir mientras lo cobija, como

		una madre a su hijo, sólo que, en lugar de hacerlo con cobijas de lana, lo arrojara con nieve.
<i>b</i> (39-48)	<i>c</i>	La muerte clama a una doncella de las nieves y a la tempestad, mientras tanto la música vuelve a ser energética y estruendosa como la tormenta: el piano precipita escalas cromáticas descendentes desde la zona aguda hasta el registro grave, con valores rítmicos de semicorcheas y fusas, como un ventarrón, mientras la mano izquierda ejecuta la cadencia de acordes de <i>c</i> , <i>Db</i> en primera inversión (acorde napolitano), <i>G</i> y <i>c</i> . Posteriormente, cuando la muerte pide a la doncella de las nieves y a la tempestad que le canten una nana al campesino, la música vuelve a ser suave, pero continúa el movimiento rápido de dieciseisavos, ahora en el bajo, que realiza cromatismos y escalas que representan el arrullo en brazos de la borrasca de nieve. Ulteriormente, se presentan un par de compases con tresillos de corchea en el bajo a manera de puente, durante el cual se comienza a retomar el <i>tempo</i> .
<i>c</i> (49-57)	<i>c</i>	La muerte invoca a la naturaleza para que teja un sudario de nieve que cobije al anciano. El texto, nuevamente, está supeditado a la melodía de la danza que se desarrolla con suave dinámica. El bajo continúa realizando tresillos con notas repetitivas y añade dieciseisavos con cromatismos, que figuran el viento rápido y rumoroso que circula por sobre el abatido campesino. Finalmente, como en el puente anterior, una sola voz con notas repetidas en el bajo va deteniendo el curso de la música.
<b>SECCIÓN C</b>		
(cc. 58-74)	<i>A b /c, c</i>	El <i>tempo</i> cambia a <i>Andante tranquilo</i> , la gélida y agresiva atmósfera es sustituida por una cálida y plácida escena veraniega. La música se retoma en <i>pianissimo</i> , el bajo realiza arpeggios en <i>A b</i> mientras la mano derecha del piano ejecuta un canto dulce y melodioso. La muerte le dice al anciano ebrio que duerma feliz y le describe un paisaje estival. Durante esta sección se presentan tres pasajes cantados en <i>Andante tranquilo</i> , caracterizadas por evocar quietud. Irrumpe, entre estos tres pasajes, un compás, a piano solo, del motivo de la danza, que se encarga, con su movimiento y energía, de recordar la funesta realidad en que se encuentra el anciano moribundo. Finalmente, ya sin el canto, el piano introduce un fragmento de su cálida melodía, al que

		<p>le sigue otro agitado compás de la danza, aunque esta vez sin la fuerza de antes, pues se produce con dinámica de <i>piano</i>, último estertor, quizá, del anciano. Luego de un silencio de dos tiempos y medio, resuenan tres largos acordes sin la tercera, como al inicio de la pieza; incluso los dos primeros acordes son los mismos: <math>E^b</math> y <math>g</math>, concluyendo ahora con el acorde de <math>c</math>. Resulta muy significativo este final porque, mientras suenan estos acordes al principio de la canción, el narrador dice: “Reina el silencio, los bosques están desiertos.”; en este caso, en el que la pieza ha concluido y el anciano ha perecido, nuevamente “Reina el silencio”. Por ello se han introducido estos acordes que, como un eco sin palabras, narran el regreso a la quietud inicial.</p>
--	--	---

Fig. 11. Motivo de la borrasca representada con trémolos.



Fig. 12. Motivo repetitivo de la danza en clave de fa.



Fig. 13. La melodía principal de la muerte es una aleación de los motivos de la borrasca y de la danza (Figuras 11 y 12).

Песни и пляски смерти  
[ 'pʲesni i 'plʲaski 'smʲertʲi ]  
Canciones y danzas de la muerte

III. Трепак  
[ trʲe 'pak ]  
III. Трепак

Арсений Голенищев-Кутузов  
[ ar 'sʲenʲi ɡalʲe 'nʲiʃʲef-ku 'tuzaf ]  
Arseni Golenishchev-Kutuzov  
(1848-1913)

*Dedicada a Osip Afanasevich Petrov*  
Versión revisada y transportada para voz grave por:  
Omar Nieto Campos  
Egresado de la Facultad de Música de la  
Universidad Nacional Autónoma de México

Модест Мусоргский  
[ ml 'dʲest 'musʲɔrkskʲij ]  
Modest Mussorgsky  
(1839-1881)

**Lento assai. Tranquillo.**

Лес, да по-ля-ны, без-лю-дые кру-гом; выю-га и  
les da pl'-la-ni b'ez-'lu-dje kru-'gom 'vu-ga i

пла-чет, и сто-нет; чу-ет-ся, буд-то во мра-ке ноч-ном,  
'pla-tʃet i 'stɔ-nɛt 'tʃu-jet-sa 'but-ta vl-'mra-k'e nɔtʃ-'nom

зла-я, ко-го-то хо-ро-нит; глядь, так и есть! В тем-но-те  
'zla-ja ka-'vo-ta xa-ro-nit ɡladʲ tak i jestʲ f'tɛm-nɔ-'tʲe

**Roco a poco più mosso**

**Roco a poco più mosso**

14

му-жи - ка                    смерть    об-ни - ма - ет, лас - ка                    ет;  
 mu-zh'i - 'ka                    sm'ert'    ab-ni - 'ma - jet las - 'ka                    jet

17 **poco rall.**

с п'я - нь-ким пля - шет в дво - ём                    тре-па - ка,                    на у - хо песьн' на - пе -  
 s'p'ia - l'ep - k'im 'p'la - set v\_dva 'jom                    tre-pa - 'ka                    'na u - xl p'esn' na - pe -

**poco rall.**

20 **Allegretto moderato e pesante**

ва - - ет:                    Ой, му-жи-чок, ста-ри - чок у - бо-гой, п'ян на-пил-ся, по-плел  
 'va - - jet                    oi mu-zh'i-'t'fok sta - ri - 't'fok u - 'bo-gai' p'jan na-'pil-sa pl-plel

**Allegretto moderato e pesante**

24

*f*

ся до-ро-гой; а ме-тель то, вель-ма, под-ня-лась, взы-гра-ла, с по-ля в лес дре-му-чий  
 'sa dɒ - rɔ - gɔj; a m'e - t'ɛɫ tɒ 'v'ɛd - ma pɒd - nɐ - lɐs' vzi - 'grɐ - lɐ 's pɔ - lɐ v lɛs dr'e - mu - tʃij

*mf* *mf* *cresc.*

28

**Poco meno mosso**  
*mf*

не-зна-чай за-гна-ла. Го - рем, то- кой, да нуж-дой то-ми-мый, ляг, при-кор-  
 ne - vzna - tʃaj za - 'gna - la 'gɔ - rɛm tɒs - 'kɔj da nuʒ - 'dɔj tɒ - mi - mij lɐg pɾi - kɒr -

**Poco meno mosso**  
*p*

32

*p*

ни да ус-ни, ро-ди-мый! Я те-бя, го-луб-чик мой, снеж-ком со-гре-ю,  
 'ni da us - 'ni rɒ - di - mij ja t'e - 'bɐ gl - 'lub - tʃik mɔj snɛʒ - kɔm sɒ - gr'e - ju

*pp*



36

вк - ру - г те - бя ве - ли - ку - ю иг - ру за - те - ю.  
 fkrug t'e - 'b'a v'ie - 'li - ku - ju ig - 'ru za - 't'e - ju

39 **Ancora più sostenuto**

*f*

Взбей - ко по - стель, ты, ме -  
 'vzb'ej kl pa - 'st'eł ti m'e -

40

тель, ле - - - б'ед - - - ка!  
 't'eł le - - - 'b'ot - - - ka

41

*f*

Гей, на - чи - най, за - пе -  
 g'ej pa - t'ji - 'naj za - p'e -

42

вай, по - - - год - - - ка!  
 'vaj ra - - - got ka

7 10 *f* 6 7

43 **Meno allargando; mosso**

*mf* Сказ - ку, да та - ку - ю,  
 'skas - ku da ta - 'ku - ju

*p*

44

чтоб всю ночь тя - ну - лась, чтоб пьян - чу - ге креп - ко  
 štoɐ fs'u nɔtʃʲ tʲa - 'nu - lasʲ štoɐ pʲjan - tʃu - ge 'krɛp - ko

*p*

46 **ресо а ресо а tempo**

под не - ё за - сну - лось!  
 pɔt ne - 'jo za - 'snu - lasʲ

**ресо а ресо а tempo**

*f*

3 3



57 **rit.** **Andante tranquillo** *P*

Спи, мой дру -  
спі мої дру -

**rit.** **Andante tranquillo** *pp*

59 **Più mosso** **rall.**

жок, му - жи - чок счаст - ли - вый,  
'з'ок ти - зі - 'т'з'ок ш'аст - 'лі - виї

**Più mosso** **rall.** *mf sf*

61 **a tempo** **Più mosso** **rall.**

Ле - то при - шло, рас - цве - ло!  
'ле - та при - 'шло рас - tsv'e - 'lo

**a tempo** **Più mosso** **rall.** *pp* *mf sf*

63 **a tempo**

Над ни - вой сол-ныш-ко сме - ёт - ся, да сер - пы  
 nad 'ni - vaj 'sɔɫ - nɨʃ - ka sm'ɛ - jot - sa da 'sɛr - pi

**a tempo**  
*pp*

66 *poco a poco rall. e dim.*

гу - ля - ют, не-сен-ка не-сёт - ся, го-луб-ки ле-та - ют...  
 gu - 'la - jut 'p'e-sɛn-ka n'e-'sɔt - sa ga-lup-'ki le-'ta - jut

*poco a poco rall. e dim.*

69 **Più mosso** **rall.** **a tempo**

*mf* *p* *pp*

71 **Più mosso** **rall.** **a tempo**

*p* *p* *pp*

## Полководец (El Mariscal de Campo)

### Texto poético y traducción

Грохочет битва, блещут брони,  
Орудья жадные ревут,  
Бегут полки, несутся кони  
И реки красные текут.  
Пылает полдень - люди бьются;  
Склонилось солнце - бой сильней;  
Закат бледнеет - но дерутся  
Враги все яростней и злей.  
И пала ночь на поле брани.  
Дружины в мраке разошлись...  
Все стихло, и в ночном тумане  
Стенанья к небу поднялись.  
Тогда, озарена луною,  
На боевом своем коне,  
Костей сверкая белизною,  
Явилась смерть; и в тишине,  
Внимая вопли и молитвы,  
Довольства гордого полна  
Как полководец место битвы  
Кругом объехала она.  
На холм поднявшись, оглянулась,  
Остановилась, улыбнулась...  
И над равниной боевой  
Раздался голос роковой:  
"Кончена битва! я всех победила!  
Все предо мной вы смирились, бойцы!  
Жизнь вас поссорила, я помирила!  
Дружно вставайте на смотр, мертвецы!  
Маршем торжественным мимо пройдите,  
Войско мое я хочу сосчитать;  
В землю потом свои кости сложите,  
Сладко от жизни в земле отдыхать!  
Годы незримо пройдут за годами,  
В людях исчезнет и память о вас.  
Я ж не забуду и громко над вами  
Пир буду править в полуночный час!  
Пляской тяжелою землю сырую  
Я притопчу, чтобы сень гробовую  
Кости покинуть вовек не могли,  
Чтоб никогда вам не встать из земли!"

La batalla brama, las armas destellan  
y los cañones rugen como bestias hambrientas.  
Vuelan los escuadrones de caballos al galope.  
La tierra se tiñe de ríos de sangre.  
El luminoso mediodía contempla la matanza  
y al llegar el ocaso, la lucha continúa.  
Las últimas luces se desvanecen, pero, implacables,  
los enemigos luchan con más saña.  
Cae la noche sobre el campo de batalla.  
Las tropas se dispersan en medio de la oscuridad.  
El silencio se quiebra por los gritos de los heridos  
que se alzan hacia el cielo.  
Iluminado por la luna,  
cabalga un guerrero pálido  
y de huesos temblorosos:  
es la muerte. Escucha con deleite,  
en medio de la noche,  
los quejidos atroces de los heridos,  
recorriendo, cual orgulloso mariscal,  
el campo de batalla.  
Sube a una colina y observa  
sonriente a su alrededor.  
Sobre el escenario de la matanza  
resuena clara y poderosa su voz:  
"¡Dejad de luchar! ¡La victoria es mía!  
Que todo guerrero deponga sus armas ante mí.  
La vida os enfrentó y la muerte os reconciliará.  
¡Levantaos, acudid a la llamada de la muerte!  
¡A formar! ¡El desfile va a dar comienzo!  
Pasaré revista a mis tropas antes del amanecer.  
¡Soldados, la tierra acogerá vuestros huesos!  
¡Qué dulce es el sueño después de la batalla!  
Poco a poco pasarán los años  
y los hombres olvidarán que hoy habéis luchado.  
Sólo yo, la muerte, recordaré vuestro valor.  
A medianoche, honraré vuestra memoria  
con una siniestra danza y, a la luz de la luna,  
hollaré la tierra donde yacéis,  
pisando con tal fuerza, que vuestros huesos  
jamás se moverán y así nunca podréis alzaros"

Traducción del ruso por:  
Fernando García Pliego

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Romanza rusa	<i>Vivo-alla guerra</i>	4/4	a b - g	Si b 3-Re 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-27	B 27-60			C 61-93
PERÍODO		a 27-35	b 36-41	c 42-60	

PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
(cc. 1-27)	a b	El furor y arrebatamiento de la batalla se expresa con tresillos en <i>fortísimo</i> que emergen desde las profundidades del piano (Fig. 14). El narrador comienza su descripción y se acentúan acordes en el registro grave que hacen alusión a los golpes de cañón, mientras el galope de caballos está reflejado en los tresillos que repiten la nota Mi b , y que dan continuidad a la exaltación bélica, la cual culmina con mayor saña. En tres momentos se introducen acordes, uno por tiempo, en el que la voz superior está constituida por un dieciseisavo acentuado y un octavo con puntillo, repetido al unísono en cuatro registros, yendo del grave al agudo (cc. 12 y 13). Estos motivos parecen representar, por su aspereza y brillantez lograda con el ritmo y ascenso de acordes mencionado en el acompañamiento, los destellos de los aceros chocando unos contra otros durante el enfrentamiento. Cuando el narrador menciona que los combatientes se ensañan, se solicita <i>fortísimo</i> con <i>crescendo</i> y se acentúan escalas descendientes en octavas al registro grave, hasta terminar marcando cada nota. Posteriormente, los guerreros parecen haber llevado al límite sus fuerzas y terminar agotados, pues la intensidad y la velocidad disminuyen gradualmente, además, se añade la indicación <i>pesante</i> . (compás 26).
<b>SECCIÓN B</b>		
a (27-35)	E b -A b	Al arribar la noche y dispersarse las tropas, comienza a ganar terreno el silencio. Musicalmente se expresa con un cambio de tempo a <i>Moderato assai</i> , y de dinámica -a <i>piano</i> -, acordes verticales con figuras rítmicas grandes y abundantes silencios,

		<p>contrastando así con el caos y saturación sonora de la sección pasada. El narrador menciona gritos de heridos tendidos en el campo de batalla, y, para ello, dentro de una dinámica de <i>pianissimo</i>, la parte del canto acentúa la penúltima nota de las frases que hacen alusión a ello, enfatizando así el dolor punzante de los heridos (cc. 33 y 34).</p>
<p><i>b</i> (36-41)</p>	<p>G <math>\flat</math> - D</p>	<p>Aparece la indicación <i>Grave. Marziale</i>, y se hace presente la muerte ecuestre. Es posible percibir el solemne y altivo galope del caballo por medio de los ritmos plasmados de semicorchea y corchea con puntillo en el acompañamiento (Fig. 15). En contraste, la parte del canto incluye el ritmo marcial de corchea con puntillo y semicorchea. Cuando el narrador anuncia que quien cabalga es la muerte, se pronuncian acordes en <i>sforzando</i> que enfatizan su estremecedora aparición. Destaca también la cautivante y pasmosa experiencia de esta imagen por la inclusión de calderón en el último acorde.</p>
<p><i>c</i> (42-60)</p>	<p>D-g</p>	<p>La indicación de <i>tempo</i> cambia a <i>Andantino alla marzia</i>. Nuevamente el galope del caballo se hace presente en el acompañamiento, aunque ahora por medio de acordes en tresillos alternados con silencios (Fig. 16). Mientras tanto, la parte vocal se desarrolla de manera más bien rítmica que melódica, como hablando, pues repite constantemente la nota <i>re</i> y, más adelante, apenas se mueve una tercera arriba. Esto sucede mientras el narrador nos dice que la muerte, en medio de la noche, escucha con deleite los gemidos de los heridos, y, quizá por esto, la parte vocal apenas se mueve, para dar una impresión de estatismo y susurro hablado, como si el narrador no quisiera que la muerte se percatara de que la observamos. Posteriormente, cuando se narra que la muerte recorre el campo de batalla cual orgulloso mariscal, la música torna resuelta (c. 50). Cuando la muerte sube una colina para contemplar la mortandad y dirigirse a los ejércitos caídos, se traza una escala ascendente de corcheas entre silencios que reflejan la ecuestre escalinata (cc. 54 y 55). Luego de esto, el narrador menciona la poderosa y resonante voz de la muerte que clama desde las alturas, mientras que la melodía del canto va en ascenso melódico y dinámico, hasta clamar del mismo modo en que describe que lo hace la muerte, acompañado por un postrero acorde de <i>Re Mayor</i>.</p>



SECCIÓN C

(cc. 61-93)	g	<p>Una vez que la muerte comienza a vociferar desde lo alto de la colina, se indica <i>Tempo di marcia. Grave. Pomposo</i>. La muerte ordena a los moribundos que dejen de luchar y depongan sus armas ante ella, pues es ella quien se ciñe con la victoria. En efecto, la melodía del canto ha sido diseñada cual enérgico clamor, desde que comienza en el registro agudo y con fuerte dinámica, con acordes verticales en función de acompañamiento. Posteriormente, esta melodía comienza a descender poco a poco y concluye en zona aguda cuando proclama su victoria (cc. 61 y 62). A continuación, se introducen otras melodías en el registro medio y, nuevamente, se dirige la melodía en <i>crescendo</i> hacia el agudo cuando la muerte ordena a los difuntos que acudan a su llamado, culminando con el climático estruendo dictatorial de la muerte, en el que pide que marchen para pasar revista, esta vez con mayor densidad armónica, movimiento y vigor en el acompañamiento (cc. 67-69). Las melodías de la muerte serán desarrolladas a manera de variación junto con el acompañamiento, el cual refuerza, en muchas ocasiones, la línea del canto. La muerte discurre sobre la dulzura de la muerte después de la batalla, entonando una melodía que desciende cromáticamente desde el registro agudo y en <i>mezzo forte</i>, como un gemido reconfortante que desciende hasta quedar suspendido, contemplativo, luego del extenuante enfrentamiento (cc. 75 y 76). Finalmente, la muerte amenaza con realizar una siniestra danza en memoria de los fallecidos, danza que a su vez hollará la tierra que los recubra para que no puedan alzarse jamás. Durante este fragmento el bajo realiza un ostinato de quintas con corcheas, que anuncian la marcha del fúnebre devenir (cc. 85-90). Para la sentencia última de la muerte “[...] y así nunca podrán alzaros!”, se solicita <i>fortísimo</i> y <i>allargando</i> en el canto, mientras en el acompañamiento se indica <i>crescendo</i>, lo cual aumenta la tensión por el inexorable y próximo destino, y representando, además, la fuerza con que la muerte pisoteará las tumbas. Así culmina el ciclo, con gran fuerza, densidad reflexiva y musical.</p>
-------------	---	--

**Vivo - alla guerra** *f*

Иро - хо - чет бит - ва,  
gra - 'xo - tset bit - va

*ff* *mf sf* *sf*

Fig. 14. Con los tresillos en *fortísimo*, que emergen desde el registro grave, y la indicación de tempo, se imprime el furor y arrebato de la batalla.

*mf* **Grave. Marziale**

Тог - да, о - за - ре - на лу - но - ю,  
tag - 'da a - za - re - na lu - no - ju

**Grave. Marziale**

Fig. 15

42 **Andantino alla marzia**

*p* и в ти - ши - не, виш - ма - я воп - ли и мо - лит - вы,  
*pp* i tsi - shi - ne vish - ma - ja vop - li i mo - lit - vi

Fig. 16

Песни и пляски смерти  
 [ˈpʲesni i ˈplʲaski ˈsmʲertʲi]  
 Canciones y danzas de la muerte

IV. Полководец  
 [pɔlkɔ ˈvɔdʲɛts]  
 IV. El Mariscal de Campo

Арсений Голенищев-Кутузов  
 [ar ˈsʲerɲi ɡɔlɛ ˈnʲiʃʲɛf-ku ˈtuzɔf]  
 Arseni Golenishchev-Kutuzov  
 (1848-1913)

Versión revisada y transportada para voz grave por:  
 Omar Nieto Campos  
 Egresado de la Facultad de Música de la  
 Universidad Nacional Autónoma de México

Модест Мусоргский  
 [mɔ ˈdʲest ˈmusɔrkskiː]  
 Modest Mussorgsky  
 (1839-1881)

**Vivo - alla guerra** **f**

Гро - хо - чет биг - ва,  
 гра - 'хо - tʃet ˈbit - va

бле - шут бро - ни, о - ру - дья мед - ны-е ре -  
 'ble - ʃʉt ˈbrɔ - ni ɔ - ru - dʲja ˈmɛd - ni-je rɛ -

вут, бе - гут пол - ки, не - сят - ся ко - ни, и  
 'vut bɛ - ɡut pɔl - ki nɛ - sut - sa ˈkɔ - ni i

8<sup>va</sup>

10

ре - ки крас - ны - е те - кут.  
 're - k'i 'kras - ni - je te - 'kut

(8)... 8<sup>va</sup>... 8<sup>va</sup>...

12

Пы - ла - ет пол - день, лю - ди  
 pi - 'la - jet 'pəl - d'et 'lu - di

mf cresc. dim. sf f

8<sup>va</sup>...

15

бьют - ся; скло - ни - - лось солн - - це,  
 'bjut - sa skl - 'ni - - las' - - tse

mf cresc. dim.

8<sup>va</sup>...

18

бой силь-ней; за - кат блед -  
 вој сіл - 'ней за - 'kat блед -

*sf f p*

(8)...

8<sup>va</sup> 8<sup>vb</sup>

21

не - ет, но де - рут - ся вра-ги всё я - - -  
 'не - jet по дѣ - 'rut - sa вра-ги всѣ 'ја - - -

*cresc. f ff cresc.*

(8)...

8<sup>va</sup> 8<sup>vb</sup>

24

рост - ней и злей!  
 глст - лей і злей!

(b)

26 *rallentando* **Moderato assai** **Risoluto**

*p* И па - ла ночь на по - ле бра - ни. Дру - жи - ны  
 i 'pa - la nočʲ na 'pɔ - lɛ 'bra - ni dru - 'zi - ni

*rallentando*  
*pesante e dim.* *p* **Moderato assai** **Risoluto**  
*pp*

8<sup>va</sup>

30 *pp*

в мра - ке ра - зо - шлись... Всё сти - хло, и в ноч - ном ту - ма - не сте - на - нья  
 v 'mra - k'e ra - za - 'fxisʲ fsʲo 'stix - la i v nočʲ - nɔm tu - 'ma - ne stɛ - 'na - nja

*pp* *poco cresc.*

34 *mf* **Grave. Marziale**

к не - бу под - ня - лись. Тор - да, о - за - ре - на лу - но - ю, на бо - с -  
 k 'ne - bu pɔd - nja - 'lʲisʲ tɔr - da ɔ - za - rɛ - 'na lu - 'no - ju na bɔ - s -

*dim.* *p* **Grave. Marziale**

8<sup>va</sup>

38

вом сво-ём ко не, ко стей сверка - я бе-лиз-но - ю, я - ви лась смерть; *f*  
 'vɒm svɔ'jɔm kɔ'ne kɔ'stej svɛr'ka-jɔbe-liz-'nɔ-ju ja-'vi-las' sm'ert'

8<sup>va</sup>-----] 8<sup>va</sup>-----]

42 **Andantino alla marzia**

*p* и в ти - ши - не, вни - ма - я воп - ли и мо - лит - вы, до-воль-ства  
 i ftʲi - ʃi - 'ne vni - 'ma - ja vɔp - li i mɔ - 'lit - vi dɔ - 'vɔl - stva

pp

8<sup>va</sup>-----]

48 **Risoluto**

гор - до-го пол - на, — как пол-ко-во - дец, ме - сто бит - вы кру-гом объ-е - ха-ла о  
 'gɔr - dɔ - vɔ rɔl - 'na kak rɔl - kɔ - vɔ - dɛts 'mɛ - stɔ 'bit - vi kru - 'gɔm ɔb - 'je - xa - la ɔ

poco cresc. pp

(8)-----]

53 *a mezza voce*

на. — На холм под-няв - шись, о - гля - ну - лась, о - ста - но - ви - лась,  
 'na na xɔlm pɔd - 'nʲav - ʃisʲ ɔ - gʲɔ - 'nu - lasʲ ɔ - sta - na - 'vʲi - lasʲ

*sfp* *p*

(8)-----] 8<sup>va</sup>-----] 8<sup>va</sup>-----]

57 *dolce* *mf*

у - лыб-ну - лась... И над рав - ни-ной бо-е-вой про-нёс-ся го-лос ро-ко-вой:  
 u - lib-'nu - las' i nad\_rav - 'ni-naĭ bl-je-'voj pĭl-'nos-sa 'go-las ġa-ka-'voj

*pp* *poco cresc.*

(8) - 1 8vb

**Tempo di marcia. Grave. Pomposo**

61 *f*

"Кон-че-на бит-ва! Я всех по-бе-ди - ла! Все пре-до мной вы сми-ри-лись, бой-цы!  
 'kon-tŝe-na 'bit-va ja fs'ex pĭl-'bie-'dĭ - la fs'ie p're-da 'mnøj vi sm'i - 'ri - lis' blĭ - 'tsi

**Tempo di marcia. Grave. Pomposo**

*f*

65 *dolce* *cresc.*

Жизнь вас пос-со-ри-ла, я по-ми-ри-ла! Друж-но вста-вай-те на  
 žizn' vas pĭl-'so - ri - la ja pĭl - mi - 'ri - la 'druz - na fsta - 'vaj - t'e na

*p* *poco cresc.*



68 *f* *ff*

смотрим, мерт-ве-цы! — Мар - шем тор - жест - вен-ным ми - мо прой-ди - те,  
 smotr m'ert-v'e - 'tsi 'mar - jem tar - 'zest - ven-nim 'mi - ma praj- 'di - te

*mf* *sf* *ff*

71 *mf* poco a poco cresc.

вой - ско мо-ё я хо - чу со - счи-тать. В зем - лю, по-том, сво-и  
 'voj - ska ma-'jo ja xa - 'tʃu sa - 'ʃʃi - 'tatʃ 'v z'em - lu pa-'tɔm sva - 'i

*dim.* *sf* *p* 3

74 *mf*

ко - сти сло-жи - те, слад - ко от жиз - ни в зем - ле от-ды-хать! —  
 'ko - sti sla - 'zi - te 'slat - ka at 'ziz - ni v zem - 'xe at - di - 'xatʃ

*p* *dim.* 3

77 **Poco meno mosso**

*p*

Го - ды не зри - мо прой - дут за го - да - ми, в лю - дях ис - чез - нет и  
 'gɔ - di ne 'zri - ma prɔj - 'dut za ɣa - 'da - mi v 'ludɣa - i - tʃez - net i

*pp*

**A tempo. Pomposo**

80 *ff*

па - мять о вас. Я не за - бу - ду! И гром - ко над ва - ми  
 'pa - mɔtʃ ə 'vas ja ne za - bu - du i 'grɔm - ko nad 'va - mi

**A tempo. Pomposo**

*f*

83 **Meno mosso**

*mf*

пир бу - ду пра - вить в по - лу - ноч - ный час! Пляс - кой, тя - жё - ло - ю  
 pɪr 'bu - du 'pra - vitʃ v pɔ - lu - noʃ - nij tʃas 'plɔs - kɔj tɣa - ʒɔ - la - ju

*p marcato*

86 *cresc.* *mf poco a poco rallentando*

зем - лю сы - ру - ю я при-топ-чу, что-бы сень гро-бо-ву - ю  
 'ziem - lu si - 'ru - ju ja pri - tap - 'tʃu 'ʃto - bi s'ɛn gra - bl - 'vu - ju

*poco a poco rallentando*  
*pp marcato*

89

ко - сти по - ки - нуть во - век не мо - гли,  
 'kɔ - sti pɔ - ki - nutʃ vɔ - 'vɛk nɛ mɔ - gli,

*marcato*

91 *allargando* *ff*

Чтоб ни - ког - да вам не встать из зем - ли!" —  
 ʃtɔp ni - kɔg - 'da vam nɛ fstatʃ iz zem - 'li!

*allargando*  
*ff* *cresc.* *sf*

***DON QUICHOTTE A DULCINÉE***  
**(DON QUIJOTE A DULCINEA)**

## La mélodie

El término *mélodie* se utilizaba para referirse a la canción romántica francesa de los siglos XIX y XX. Contiene innovaciones armónicas y flexibilidad en la línea melódica, toma los matices del texto y desarrolla un acompañamiento más complejo. La *mélodie* está relacionada con una forma anterior: la *romanza*, forma caracterizada por la simplicidad, fraseo simétrico, armonías amables y acompañamiento simple, a menudo *bajo de Alberti*. Comúnmente ambos términos se usaban para la misma canción. Franz Schubert fue, en parte, responsable de la transformación de la *romanza* a la sofisticada *mélodie*; sus canciones o *Lieder* eran comúnmente llamadas “romanzas alemanas” por los críticos franceses. La *mélodie* también se vio nutrida por la poesía romántica francesa de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, entre otros, y alcanzó su mayor expresión en las canciones de Fauré, Duparc y Debussy. Giacomo Meyerbeer, cual pianista virtuoso y compositor de ópera, otorgó, con sus canciones, un mayor grado de brillantez vocal y pianístico a la *mélodie*. La transformación de la *romanza* a la *mélodie* puede ser fácilmente rastreada en las canciones de Gabriel Fauré.<sup>49</sup>

## La mélodie en Ravel

Las canciones de Ravel denotan gran afinidad entre el texto y la música, a través de sus recursos musicales y sensibilidad a la literatura. El estilo de Ravel es inequívocamente personal;<sup>50</sup> se mostraba púdico, tendiente a la acritud y manierismos.<sup>51</sup> No denotaba afición a la escala tónica completa, y, debido a sus breves y bien cortadas secciones de melodía y tersas estructuras, se argumenta que revivió formas y fórmulas clásicas.<sup>52</sup> Ravel se autodenominó “artificial por naturaleza” debido a su exigencia de orden y claridad.<sup>53</sup> Revalorizó las funciones

---

<sup>49</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> Alec Robertson y Denis Stevens, *Historia General de la Música, Desde el Clasicismo hasta el siglo XX*, Ediciones Istmo, Madrid, p. 320.

<sup>52</sup> *Ibidem*. p. 322.

<sup>53</sup> Guido Salvetti, *Historia de la Música, El siglo XX, Primera parte*, Turner Libros, Madrid, 1999, p.53.

armónicas y llegó a caracterizarlo la ironía.<sup>54</sup> Entre los principales autores que influyeron en él, se encuentran Músorgski,<sup>55</sup> Fauré y Debussy.<sup>56</sup>

## El ciclo

Comprende tres canciones, escritas en 1934 por Maurice Ravel con poesía de Paul Morand,<sup>57</sup> inspiradas en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Las canciones que componen el ciclo son: *Chanson romanesque* (Canción romanesca), *Chanson épique* (Canción épica) y *Chanson à boire* (Canción para beber). Se escribieron para un cantante con tesitura de barítono o bajo-barítono, con acompañamiento de piano y posteriormente orquestadas.

Fue la última obra compuesta por Maurice Ravel, por encargo del director de cine G. W. Pabst para la película *Don Quixote*, que contaría con el protagonismo del eminente bajo ruso Fyodor Chaliapin. En 1932, Maurice Ravel comenzó a padecer un problema cerebral que lo hacía perder motricidad gradualmente. El padecimiento se acrecentó a tal grado que no podía escribir su propio nombre.<sup>58</sup> No se sabe cuánto sabía Pabst de su afección, pero al no recibir la música despidió a Ravel y comisionó a Jacques Ibert para el trabajo, ya que Pabst, de hecho, había comisionado simultáneamente a otros compositores. Cuando la película estuvo lista en 1933 y comenzó a representarse, Ravel realizó procedimientos de indemnización por 70,000 francos.<sup>59</sup>

Originalmente iban a ser cuatro canciones, pero al final Ravel sólo compuso tres, en versión tanto para piano como para orquesta. Fue asistido por Lucien Garban y Manuel Rosenthal para tomar nota de la orquestación, la cual fue completada en 1933 gracias a la ayuda de sus amigos y asistentes. La primera representación del ciclo fue con la interpretación del barítono Martial Singher en

---

<sup>54</sup> Salvetti, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>55</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>56</sup> *Op. cit.* p. 52.

<sup>57</sup> Frank Onnen, *Mauricio Ravel*, Editorial Juventud, S. A., Barcelona, 1951, pp. 81-83.

<sup>58</sup> Norman Demuth, *Ravel*, Collier Books, Nueva York, 1962, p. 58.

<sup>59</sup> *Idem*.

diciembre de 1934, en el Théâtre du Châtelet de Paris, con un ensamble dirigido por Paul Paray.

### *Chanson romanesque* (Canción romanesca)

#### Texto poético y traducción

*Si vous me disiez que la Terre  
A tant tourner vous offensa,  
Je lui dépêcherais Pança:  
Vous la verriez fixe et se taire.*

*Si vous me disiez que l'ennui  
Vous vient du ciel trop fleuri d'astres,  
Déchirant les divins cadastres,  
Je faucherais d'un coup la nuit.*

*Si vous me disiez que l'espace  
Ainsi vidé ne vous plaît point,  
Chevalier Dieu, la lance au poing,  
J'étoilerais le vent qui passe.*

*Mais si vous disiez que mon sang  
Est plus à moi qu'à vous ma Dame,  
Je blémirais dessous le blâme  
Et je mourrais vous bénissant.  
Ô Dulcinée...*

Si vos me dijerais que la Tierra  
os ofende por tanto girar,  
enviaría a Panza:  
vos la veríais fija y callar.

Si vos me dijerais que el tedio  
os viene del cielo florido de astros,  
desgarrando los divinos catastros,  
quitaría de un golpe la noche.

Si vos me dijerais que el espacio  
así vacío no os place en su punto  
Caballero de Dios, la lanza en puño,  
llenaría de estrellas el viento que pase.

Mas si vos dijerais que mi sangre  
es más mía que vuestra, mi Dama,  
palidecería bajo la culpa  
y moriría bendiciéndoos.  
Oh, Dulcinea...

Traducción del francés por:  
Omar Nieto Campos

La canción se caracteriza por estar escrita, a lo largo de toda la pieza, dentro de una estructura métrica basada en la conjunción de compases de 6/8 y 3/4. Don Quijote ofrece a Dulcinea remediar hasta lo imposible, en caso de haber algo que a ella no le gustara o pareciera. La armonía combina modalidad con tonalidad, incluye disonancias, clústers de tres notas (Fig. 20) y acordes con séptima y novena. Durante prácticamente toda la canción, el piano funciona como acompañamiento, produciendo acordes simultáneos o en arpeggio con un bajo simple. La poesía contiene cuatro estrofas, cada una comenzando con una

anáfora, que son discriminadas con el uso de puentes musicales. Los versos y puntuación del texto se imprimen en la música a través de ligaduras de fraseo.

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Mélo die	<i>Moderato</i>	6/8 + 3/4	b b - B b	Si b 3-Fa 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-34		B 35-67	
PERÍODO	a 1-18	b 19-34	a 35-44	b 45-67

PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
a (cc.1- 18)	b b	La canción empieza con una introducción de acordes verticales y en arpeggio con un bajo simple. Se puede distinguir la intención de crear una reminiscencia española por la hemiola de 6/8 y 3/4, las disonancias y conducciones armónicas, como la de A b - G b - F (Fig. 21), que evocan un acompañamiento guitarrístico. Don Quijote, con voz suave, comienza a ofrecer a Dulcinea la realización de románticas proezas. La primera frase del canto parece tener la intención de ser más declamada que cantada, por su casi estaticidad de melodía. Posteriormente, cuando Don Quijote habla de los giros terretres, la melodía parece una variación de la anterior, se compone de un motivo de tres notas que se repite y da una impresión giratoria o de pequeñas sacudidas. Luego asciende la melodía en la palabra ofensa, por lo que ésta resalta, manifestando así la importancia que le da Don Quijote al posible suceso que pueda presentarse contra su amada. Cuando Don Quijote habla de enviar a Sancho para resolver el posible inconveniente terráqueo, la melodía asciende al registro agudo, lo que refleja su ánimo voluntarioso y apasionado por favorecer a Dulcinea. Finalmente declara que, luego de lo anterior, ella vería a la tierra paralizada, y emplea una melodía totalmente familiar a la música española, dotando a Don Quijote de un aire gallardo (cc. 12- 14). Posteriormente, se introduce un puente con motivos repetitivos de



		clústers y arpeggio de acordes.
<i>b</i> (19-34)	D $\flat$ - G $\flat$ - b $\flat$	La melodía del canto toca la nota más álgida de la canción ( <i>Fa</i> ), a modo de conclusión de la frase que ya comienza en el registro agudo. En esta frase, Don Quijote plantea el posible tedio que pueda padecer su amada, por lo que la correspondencia con el registro agudo, en <i>mezzo forte</i> , puede deberse al insistente y caballeresco ofrecimiento de resolver algún inconveniente, o bien porque el tedio le resulte más enojoso que el girar de la Tierra. A continuación, comienzan a descender las melodías, melosas y curvilíneas, que responden más a fines musicales que textuales. Finalmente, se añade un puente similar al anterior y de mayor duración, con los mismos materiales musicales empleados.
<b>SECCIÓN B</b>		
<i>a</i> (35-44)	B $\flat$ - F - B $\flat$	Luego de haber ofrecido a Dulcinea quitar todos los astros, en caso de generarle tedio, ahora, por si el resultado no fuera satisfactorio, Don Quijote le ofrece lo contrario: llenar el espacio de estrellas. El acompañamiento comienza con una melodía que, por la nueva tonalidad y su movimiento, resulta graciosa y alegre. Las dos primeras frases del canto están supeditadas al orden musical. Posteriormente, en la palabra <i>caballero</i> , la melodía va en ascenso por grado conjunto, lo que refleja la alta estima del concepto y su significado. Luego, cuando habla de empuñar su lanza, la melodía se dirige hacia abajo, remitiendo gráficamente al lugar donde se encuentra el hierro que sostiene. Cuando Don Quijote hace mención del viento que colmaría de estrellas, la acción es dibujada por un motivo de dos saltos rápidos de quinta, uno hacia abajo y el otro de regreso, como si manoteara rápidamente con su lanza prodigando estrellas.
<i>b</i> (45-67)	B $\flat$ - E $\flat$ - B $\flat$	El piano, solo, introduce una melodía durante dos compases que invita al baile. Se incorpora el canto y parece iniciar contagiado por este son, pese a que comienza a recitar una frase sentida en su contenido poético, el cual expresa que, si Dulcinea considera la sangre de Don Quijote más de él que suya, éste se afligiría hasta morir. Referente a estas frases, en el compás 50 aparecen nuevamente unas quintas, una descendente, por el posible desahucio, y otra ascendente, para nombrar a su amada, a quien parece mirar desde abajo y a sus pies, dándole

		<p>supremacía a su idolatrada existencia con el ascenso de melodía. Seguidamente, aparece una melodía en la que Don Quijote dice que moriría, por lo que se entiende el descenso de ésta hacia el registro grave en <i>diminuendo</i>. La melodía se repite casi idénticamente, salvo porque en la repetición se prolonga un octavo más, mientras Don Quijote anuncia que, muriendo, la bendeciría, dando una sensación de languidez y sentir profundo. Después de un breve puente de tres compases en los que resuena el acorde de B<math>\flat</math>, Don Quijote, con largo aliento, pronuncia el nombre de Dulcinea en <i>pianissimo</i>, comenzando desde el registro medio-agudo y en descenso, íntimo clamor, zozobra y suspiro de amor. La música termina con una elongación del acorde de B<math>\flat</math>, agregando la nota <i>sol</i> como parte del acorde, o, dicho en otras palabras, terminando en la primera inversión del sexto grado con séptima.</p>
--	--	--



Fig. 20



Fig. 21

à Robert COUZINOU

1

# DON QUICHOTTE A DULCINÉE

Adaptation anglaise  
de Edward LOCKTON

Poésie de  
Paul MORAND

Musique de  
Maurice RAVEL

## I. Chanson romanesque

Baryton

Moderato (♩=208)

CHANT

PIANO

*p*

*mf*

Si

vous me di-siez que la ter-re A tant tour-ner vous of-fen-sa, Je lui dépêche-  
ev-er for rest you are yearning, I'll hush the winds and seas, my love, I will say to the

-rais Pan-ça: Vous la ver-riez fixe et se tai-re.  
sun a-bove, "Cease in your flight, stay in your turn-ing!"

Copyright © DURAND Cie 1934  
Propriété en co-édition pour le Monde  
Editions A.R.L.M.A. et DURAND S.A. Editions Musicales

D. & F. 12.427

215, RUE DU FAUBOURG ST-HONORE - 75008 PARIS

*mf*

Si vous me di.siez que l'en -  
If ev - er for morning you

*f* *dim.*

-nui Vous vient du ciel trop fleu.ri d'as - tres, Dé - chi.rant les di - vins ca -  
sigh, The stars I will hide and their won - der, The splendour of heav'n tear a -

*dim.*

*p*

-das.tres, Je fau.che.rais d'un coup la nuit.  
-sun.der, And ban.ish the night from the sky.

*p* *mf*

*p*

Si vous me di-siez que l'es - pa - ce Ain-si vi - dé - ne  
*lf* space lost in cha - os was o'er - you, Fill - ing your soul - with

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking and a long melisma. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

vous plaît point, Che - va - lier - dieu, la lance au poing, J'é -  
 name - less fear, God - like I'd come, shaking my spear, And

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "vous plaît point, Che - va - lier - dieu, la lance au poing, J'é -" and "name - less fear, God - like I'd come, shaking my spear, And". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some chordal textures in the right hand.

- toi - le - rais le vent qui pas - se.  
 sow - the stars, ra - diant be - fore you!

*mf*

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "- toi - le - rais le vent qui pas - se." and "sow - the stars, ra - diant be - fore you!". The piano accompaniment features a more active bass line and a melodic line in the right hand. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

*mf*

Mais si vous di - siez que mon sang Est plus à moi  
 But if ev - er I hear you cry, - "Give me your life!"

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Mais si vous di - siez que mon sang Est plus à moi" and "But if ev - er I hear you cry, - 'Give me your life!'". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic and melodic structure, ending with a final chord in the right hand.

qu'a vous, ma Da - me, Je blè - mi - rais des\_sous le  
*Prove how you love me!" Dark - ness will fall, shad\_ows a -*

*dim.*

blâ - me, Et je mour - rais, vous bé nis -  
*bove me, Bless - ing you still, then I shall*

*p dim.*

- sant. die! 0 0

*pp*

Dul - ci - - né - - e.  
 Dul - ci - - né - - e.

\*

## Chanson épique (Canción épica)

### Texto poético y traducción

*Bon Saint Michel qui me donnez loisir  
 De voir ma Dame et de l'entendre,  
 Bon Saint Michel qui me daignez choisir  
 Pour lui complaire et la défendre,  
 Bon Saint Michel veuillez descendre  
 Avec Saint Georges sur l'autel  
 De la Madone au bleu mantel.  
 D'un rayon du ciel bénissez ma lame  
 Et son égale en pureté  
 Et son égale en piété  
 Comme en pudeur et chasteté:  
 Ma Dame.  
 Ô grands Saint Georges et Saint Michel,  
 L'ange qui veille sur ma veille,  
 Ma douce Dame si pareille  
 A Vous, Madone au bleu mantel !  
 Amen.*

Buen San Miguel, que me das ocio  
 para ver a mi Dama y escucharla,  
 Buen San Miguel, que os has dignado escogirme  
 para complacerla y defenderla,  
 Buen San Miguel, servíos descender  
 con San Jorge sobre el altar  
 de la Virgen del manto azul.  
 Con un rayo del cielo bendecid mi lanza,  
 y su igual en pureza  
 y su igual en piedad,  
 como en pudor y castidad:  
 mi Dama.  
 Oh, grandes San Jorge y San Miguel,  
 el ángel que vela sobre mi vigilia,  
 mi dulce Dama tan parecida  
 a Vos, ¡Virgen del manto azul!  
 Amén.

Traducción del francés por:  
 Omar Nieto Campos

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Mélo die	<i>Molto moderato</i>	5/4	d-F	La 3-Fa 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-14		B 15-21	A' 21-28
PERÍODO	<i>a</i> 1-7	<i>b</i> 8-14		

PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
<i>a</i> cc.1-7	d-F-A (d)	La tonalidad de <i>re dórico</i> , junto con las melodías acordales en segunda inversión y movimiento paralelo de la introducción, remontan a un ambiente monástico (Fig. 22), totalmente <i>ad hoc</i> con las plegarias que Don Quijote comienza a dirigir a San Miguel, en las que agradece poder ver y escuchar a su dama, además de haber sido elegido para favorecerla y defenderla. Estos rezos, utilizando anáforas, comienzan en el registro grave y dibujan curvas melódicas constituidas, en su mayoría, por grados conjuntos. El ascenso con el que comienzan las melodías representa la dirección de la oración hacia el cielo, en donde el <i>Caballero de la Triste Figura</i> <sup>60</sup> reconoce a los santos. Cada vez se intensifica la ferviente intención de los rezos con un paulatino aumento de dinámica y melodía. Mientras estas melodías son expuestas, el piano continúa reproduciendo acordes paralelos en segunda inversión, a manera de cantos gregorianos, y, posteriormente, realiza acordes con la finalidad de servir como sustento armónico y de acompañamiento. El ritmo en el piano, desde que comienza la canción, predomina a lo largo de toda la pieza.
<i>b</i> cc. 8-14	A (d)-C	Comienza un período de transición en el que destacan acordes disminuidos con séptima mayor, aumentados y con apoyatura, resultantes por el contrapunto de las voces o llanamente por la inclusión acordal. Don Quijote ruega a San Miguel para que descienda con San Jorge al altar de la Virgen del manto azul. Se percibe un creciente fervor religioso en razón de que, tanto la melodía como la intensidad, continúan en ascenso. También se percibe una distinción y categorización de las deidades, pues la melodía más climática y aguda es aquella en la que se menciona a la Virgen del manto azul. Prosigue un puente de acordes que inciden en <i>Do Mayor</i> .
<b>SECCIÓN B</b>		
15-21	F-d	Esta sección se caracteriza por utilizar el registro agudo, tanto en el piano como en la voz, en contraste

<sup>60</sup> Apodo con el que también se le conoce a Don Quijote en cierto punto de la historia de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra.



		<p>con las demás secciones (Fig. 23). La nueva tonalidad y el cambio de registro dotan de brillantez a la música. Con un <i>crescendo</i>, tanto melódico como dinámico, justo en la palabra <i>lanza</i> se ubica el climax de la nueva melodía, empleando la nota más aguda de la canción: <i>fa</i>. Es así como se logra reflejar el bruñido acero que Don Quijote solicita que se bendiga. Inclusive pareciera que, en el acto, éste elevara su lanza al cielo. Posterior a esto, con el uso de la anáfora y ritmos de octavos que dan una impresión de excitación, y motivos melódicos tomados de la introducción, Don Quijote comienza a pedir que también su igual –a la lanza- en pureza, piedad y castidad sea bendita, haciendo alusión a Dulcinea. La melodía comienza a descender paulatinamente hasta que, con dulzura y estremecimiento, logrado por el acorde de <i>sol menor</i> con apoyatura de <i>la</i>, Don Quijote hace mención de su dama.</p>
SECCIÓN A´		
21-28	d-F	<p>Después de una pausa de un tiempo, que denota el encanto que ocasiona a Don Quijote pensar en su dama, vuelve en sí para continuar su rezo, retomando las estructuras melódicas del comienzo, sólo que, a diferencia de éstas, surge un contrapunto a dos voces entre el piano y el canto. Esta limpieza armónica y de densidad, imprime mayor recogimiento espiritual e intimidad a la escena. Posteriormente, se desarrolla un fragmento musical antes expuesto en los compases 12 y 13, en el cual se desarrollan armonías y el bajo hace la vez de pedal u <i>ostinato</i> (Fig. 24), pero en esta ocasión (cc. 24-26), la parte del canto dibuja la melodía anteriormente reproducida por el piano (Fig. 25 y 26). Durante este fragmento, Don Quijote hace una analogía de la Virgen del manto azul con su doncella y concluye la oración con un “Amén”, que, en su primera sílaba, sólo es acompañado por una nota y, posteriormente, en la segunda, se introduce el acorde final de <i>Fa Mayor</i> que da una sensación de conclusión y tranquilidad, momento catártico en el que se puede imaginar a Don Quijote cerrar sus ojos, luego de todas las emociones experimentadas durante la oración. Como en este final, cabe resaltar que, a lo largo de la composición, el cambio de acordes mayores al modo menor y viceversa es frecuente.</p>

**Fig. 22.** Las melodías acordales en segunda inversión y movimiento paralelo en *re dórico*, el registro grave y dinámica suave, remiten a los cantos gregorianos, logrando un contexto de recogimiento y oración.

Molto moderato (♩=66)

Bon Saint Mi - chel — qui me donnez loisir —  
 Saint Mi - chael, comel — my la - dy bring to me, —

ciel bé - nis - sez — ma la - - me — Et son é -  
 Heav'n on my sword — be ty - - ing, — Give to my

**Fig. 23.** La sección "B" se caracteriza por utilizar el registro agudo.

. tel. —  
 . vine. —

**Fig. 24.** La melodía superior del piano se desarrollará en el canto en los compases 24-26.

veil - lo, — Ma dou - - ce Da - - me si pa -  
 near me, — My own be - lov - - ed, like, — so

**Fig. 25.**

-reille A Vous, Ma - done au bleu — man - tel —  
 like to you, Ma - don - na, maid — di - vine!

**Fig. 26**

Compases 24-26. La melodía de la Fig. 24 es ahora desarrollada por el canto.

à Martial SINGHER

I

# DON QUICHOTTE A DULCINÉE

Adaptation anglaise  
de Edward LOCKTON

Poésie de  
Paul MORAND

Musique de  
Maurice RAVEL

## II - Chanson épique

Baryton

**Molto moderato** (♩=66)

**CHANT**

*p*

Bon Saint Mi - chel — qui me donnez loisir  
*Saint Mi - chael, come! — my la - dy bring to me, —*

**PIANO**

*p*

*cresc.*

— De voir ma Da - me et de l'en - ten - dre,      Bon Saint Mi - chel — qui me daignez choisir Pour  
*— Un - to my soul — her presence lend - ing,      Saint Mi - chael, come! — her champion let me be, With*

*cresc.*

*mf*

lui complaire et la dé - fen - dre,      Bon Saint Mi - chel — veuillez descen - dre A -  
*knightly grace her fame defend - ing,      Saint Mi - chael, come! — to earth descend - ing, With*

*mf*

Copyright © DURAND Cie 1934

D. & F. 12,428

Propriété en co-édition aux USA, Grande-Bretagne, Irlande, Canada, Australie, Nouvelle-Zélande,  
Malte, Israël, Afrique du Sud : Editions A.R.I.M.A. et DURAND S.A. Editions Musicales

21, RUE VERNET - 75008 PARIS

-vec Saint Geor-ges sur l'au-tel De la Ma-do-ne au bleu man-  
 good Saint George be-fore the shrine Of the Ma-don-na with face di-

-tel.  
 -vine.

*p*

*p cresc.* *f*  
 D'un ray-on du ciel bé-nis-sez ma la-me Et son é-  
 May the light of heav'n on my sword be-ly-ing, Give to my

*cresc.* *f*

-gale en pu-re-té Et son é-gale en pi-é-té Comme en pu-deur et chas-te-  
 spir-it pur-it-y, And lend my heart sweet pi-e-ty, And lift my soul in ec-sta-

*p*

-té: Ma Da - - - me, (O grands Saint  
-sy, un - dy - - - ing! (O good Saint

Geor - ges et Saint Mi - chel) L'an - ge qui veil - le sur ma  
George and Saint Mi - chael, hear me!) An - an - gel watch - es ev - er

veil - le, Ma dou - - ce Da - - - me si pa -  
near me, My own be - lov - - - èd, like, so

-reille A Vous, Ma - done au bleu man - tell A - - men.  
like to you, Ma - don - na, maid di - vine! A - - men.

## Chanson à boire (Canción para beber)

### Texto poético y traducción

*Foin du bâtard, illustre Dame,  
Qui pour me perdre à vos doux yeux  
Dit que l'amour et le vin vieux  
Mettent en deuil mon cœur, mon âme !  
Je bois à la joie !  
La joie est le seul but  
Où je vais droit...  
Lorsque j'ai bu !  
A la joie, à la joie !  
Je bois à la joie !  
Foin du jaloux, brune maîtresse,  
Qui geint, qui pleure et fait serment  
D'être toujours ce pâle amant  
Qui met de l'eau dans son ivresse!*

¡Maldito el bastardo, ilustre Dama,  
quien, por perderme en vuestros dulces ojos,  
dice que el amor y el vino añejo  
ponen en duelo a mi corazón, mi alma!  
¡Bebo por la alegría!  
¡La alegría es el único objetivo  
a donde me dirijo directamente...  
cuando haya bebido!  
¡Ah, la alegría!  
¡Bebo por la alegría!  
¡Maldito el celoso, amante morena,  
que se queja, que llora y hace juramentos  
por ser siempre el palido amante  
que pone agua a su embriaguez!

Traducción del francés por:  
Omar Nieto Campos

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Mélo die	<i>Allegro</i>	3/4	c-C	Si 3-Fa 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-31	B 32-54	A' 55-83	B' 84-107
---------	---------------	------------	-------------	--------------

PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
cc.1-31	c	<p>La canción comienza con una introducción de acordes verticales mayores y menores en octavos, que se precipitan desde el registro agudo hasta el grave, como una cascada, símbolo de la vertiginosidad ocasionada por la bebida. También pareciera que, durante estos acordes que caen, Don Quijote se estuviera empujando un buen tarro de vino y, en el primer tiempo del compás 3, con la nota <i>sol</i><sup>2</sup>, batiera el cántaro sobre la mesa luego de haberlo agotado. Posteriormente, el piano presenta un acompañamiento con ritmo de negras y acordes de <i>G</i>, <i>f</i> y <i>A</i> <math>\flat</math>, sobre un <i>ostinato</i> con la nota <i>sol</i>, que remiten a la tonalidad de <i>c</i>, pero sin conclusión en ésta. El acompañamiento contiene "choques" de semitonos y acentuaciones, usualmente en el tercer tiempo de cada compás, a manera de contratiempo, lo que refleja la arritmia y desacierto causados por la embriaguez. Como un aullido, Don Quijote entona, colérico, un arpegio ascendente del acorde de <i>Sol Mayor con séptima menor</i> hacia el registro agudo, en el que vitupera a alguien llamándolo bastardo. Cuando Don Quijote habla de los dulces ojos de su dama, muta la intención irritable, pues la melodía desciende. A continuación, estas melodías se repiten con pequeñas variantes, y al concluir, se realiza una elipsis en el texto. Luego de esto, el compositor incluye un motivo melódico con la expresión "¡Ah!", que se va desarrollando hasta convertirse en un melisma que recuerda al <i>cante jondo</i> español (Fig. 28, 29 y 30).</p>
<b>SECCIÓN B</b>		
32-54	C	<p>Don Quijote exclama que bebe por la alegría y, en la frase "Yo bebo", se añade un <i>glissando</i> ascendente que describe el levantamiento del cántaro para brindar. La poesía incluye una concatenación al repetir "La alegría". A diferencia de la sección anterior, meramente acordal, ahora se incluyen melodías en el piano, principalmente en corcheas, que tejen contrapunto con las de la voz. En los compases 39 y 40, el <i>Caballero de la Triste Figura</i> quiere decir "...cuando haya bebido!", sin embargo, parece que se le hubiera atravesado un hipo, pues deja inconclusa la frase, la cual, a propósito, da una</p>

	<p>sensación de pesadez causada por la relajación de su cuerpo, ya que se dirige a la zona grave. El piano es el encargado de representar el hipo con un clúster en arpeggio y <i>staccatissimo</i>. En los compases 41 y 42, Don Quijote concluye la frase, no sin antes retomarla desde el principio. Se continúan agregando <i>glissandos</i> para enfatizar la ebriedad y desaliño del personaje (Fig. 31), además de risas con la expresión “Ah” (Fig. 32) y burdos cantos tarareados con la sílaba “la”, por la alegría que experimenta (Fig. 33). Nuevamente, después de la expresión “Ah”, se repite “la alegría”, pero ahora a manera de reduplicación. Finalmente, Don Quijote parece alzar nuevamente su copa y concluir, vociferando “¡Bebo por la alegría!”, en el registro agudo.</p>
--	---

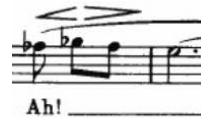
La pieza está organizada en un esquema AB que se repite para cantar un segundo texto. La repetición de las partes musicalmente es idéntica, a excepción de la "cascada" de acordes que se presenta al inicio de la pieza (Fig. 27), ya que, para la repetición, éstos sufren una variación que consta en incluir más acordes con nuevas armonías, añadiendo, además, un compás de silencio. Para cuando el segundo texto termina, se agrega, después de la nueva "cascada" de acordes, y en lugar del compás de silencio anterior, un remate cromático descendente, con la nota "do" del índice 3 como destino final para terminar la pieza. Se realizan anáforas no contiguas en la poesía con “*Foin du bâtard*” y “*Foin du jaloux*”, y entre “*Qui geint*” y “*Qui met*”.



**Fig. 27.** "Cascada" de acordes.



**Fig. 28.** Primer motivo del melisma que se desarrollará.



**Fig. 29.** Primer desarrollo del melisma.



**Fig. 30.** Desarrollo final del melisma que hace remembranza al *cante jondo* español.



**Fig. 31.** El desaliño de Don Quijote bebiendo, se representa con la inclusión de *gissandos*.



**Fig. 32.** Risas de Don Quijote.



**Fig. 33.** Don Quijote canturrea.



à Roger BOURDIN

1

# DON QUICHOTTE A DULCINÉE

Adaptation anglaise  
de Edward LOCKTON

Poésie de  
Paul MORAND

Musique de  
Maurice RAVEL

## III - Chanson à boire

Baryton

Allegro (♩ = 184)

CHANT

PIANO

*f*

Foin du bâ - tard, il - lus - tre Da - me, Qui pour me perdre à vos doux  
La - dy a - dor'd! Wherefore this sor - row? I live in your glances div -

*mf*

yeux Dit que l'a - mour et le vin vieux Met - tent en deuil mon  
- ine, Say not that love, love and good wine, Brings to us mor - tals

Copyright © DURAND Cie 1934  
Propriété en co-édition pour le Monde  
Editions A.R.I.M.A. et DURAND S.A. Editions Musicales

D. & F. 12,429

215, RUE DU FAUBOURG ST-HONORE - 75008 PARIS

coeur, mon à - me! Ah! ah!  
 grief to - mor - row! Ah! ah!

ah!  
 ah!

*mf* Je bois A la joie! La joie est le seul  
*mf* Drink then! drink to joy! For good wine makes you

*mf* but Où je vais droit... lors - que j'ai... lors - que j'ai bu!  
*mf* laugh like a merry boy! Makes you laugh, laugh like a boy!

*mf* Ah! ah! ah! la joie! Ah! ah! ah! la joie! La...la...la...  
 Ah! ah! ah! to joy! Ah! ah! ah! to joy! La...la...la...

*f*

*cresc.*

La...la...la... Je bois A la joie!  
 La...la...la... Drink on, drink to joy!

Foin du ja -  
 Who wants o

*mf*

-loux, bru ne mai - tres - se, Qui geind, qui pleure et fait ser -  
 maid, (not I, I'm think - ing!) A maid - en who mopes all day

.ment D'è - tre tou - jours ce — pâle a - mant  
*long,* *Si - lent and pale,* *nev - er a song,*

Qui met de l'eau — dans son — i - vres - sel — Ah!  
*Frown - ing to see — her lov - er a - drink - ing!* *Ah!*

ah! ah!  
*ah!* *ah!*

Je bois A — la —  
*Drink then! drink — to —*

joie!  
joy!

La joie est le seul but OÙ je vais droit... lors - que -

For good wine makes you laugh like a merry boy! Makes you -

— j'ai... lors-que j'ai bu! Ah!ah! ah! la joie! ah!ah! ah! la

— laugh, laugh like a boy! Ah!ah! ah! to joy! ah!ah! ah! to

joie!  
joy!

La...la...la... la...la...la... Je bois — A la

La...la...la... la...la...la... Drink on, — drink to

*cresc.* *f*

joie! —

joy! —

*ff*

## COPLA TRISTE

## La canción de arte mexicana

Los orígenes de la canción mexicana son imprecisos, pero adquiere presencia a mediados del siglo XIX. Compositores como Antonio Zúñiga, Manuel M. Ponce y Miguel Lerdo de Tejada, afirman, enriquecen y depuran la canción, resultando equiparable a las de otras nacionalidades. Era frecuente el uso de la estructura A-B-A<sup>61</sup> y, naturalmente, la canción mexicana contiene herencia española, la cual, a su vez, recibió la influencia árabe y renacentista de Europa.<sup>62</sup>

Remontándonos más allá de la herencia occidental, está probado que, en la época prehispánica, los indígenas de Anáhuac tuvieron gran variedad de cantos, pues celebraban fiestas domésticas en las que debieron haber cantado canciones, predominantemente amorosas.<sup>63</sup> Se conserva un canto purépecha en Tzinapécuaro,<sup>64</sup> con peculiares cambios de métrica, tanto en la música como en el verso; este canto es de nostalgia y muerte, alusivo a las Cuatro Estrellas míticas de los purépechas.<sup>65</sup>

Documentos auténticos, titulados *Huyendo del verde margen*, de Manuel de Villafior, y *Deidad que postrada*, de Antonio Literes Sr., precedidos por la indicación "Solo humano", contienen música que se ejecutó en México entre los siglos XVII y XVIII. Son coplas con un estribillo contrastante, parecidas más a un villancico que a la canción; están escritas a una sola voz y acompañamiento de clave en bajo cifrado, probablemente fueron interpretadas en el palacio virreinal.<sup>66</sup>

Luego del neoclasicismo literario, surge en México la tendencia literaria del romanticismo, caracterizada por la libertad de métrica y variedad de ritmos, sumisión de la forma e imperante presencia del autor. Las temáticas utilizadas eran: la importancia individual, conciencia de soledad, lo sentimental, voluntad de gloria, paisajes, nocturnos, sepulcros, el pasado, el ideal femenino, político y

---

<sup>61</sup> David Arellano Marfiles, *La canción mexicana*, Editorial Florencia, 1976, p. 4.

<sup>62</sup> *Ibidem.*, pp. 4 y 6.

<sup>63</sup> Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 23.

<sup>64</sup> Actualmente Zinapécuaro.

<sup>65</sup> *Ibidem.* p. 24.

<sup>66</sup> *Ibidem.* p. 24 y 25.



progresista, etc. Los pilares de nuestra canción mexicana son el romanticismo literario español, repercutiendo en el texto, y la ópera italiana, en la música.<sup>67</sup>

La canción mexicana se ha escrito a manera de danza, como el vals, la mazurca, la polca, entre otras.<sup>68</sup> El ritmo binario llega por Veracruz a México, y, a finales del siglo XIX, las contradanzas, habaneras y guarachas, se introdujeron con los cubanos Manuel Saumel, Eliseo Grenet, Gonzalo Roig, Manuel Corona, Sindo Garay, entre otros. La danza es, en realidad, una canción, y probablemente el gusto de la época fue lo que no favoreció el nacimiento de ésta.<sup>69</sup>

*La paloma*, del español Sebastián Iradier (n.1809-m.1865), contribuyó a encontrar la canción mexicana. Se trata de una danza *habanera* que, a propósito, fue escrita en La Habana, Cuba, por lo que es probable que de allí venga su denominación. El cubano Manuel Saumel (1817-1870) es quien hereda a la canción mexicana los ritmos de guajira, clave, habanera, danzón, etc. *La paloma* fue difundida en México por la cantante Conchita Méndez (n.1848-m.1911).<sup>70</sup>

Juan Santiago Garrido (n.1902-m.1994), compositor chileno y autor del libro *Historia de la Música Popular en México (1896-1973)*,<sup>71</sup> considera a *Perjura*, del moreliano Miguel Lerdo de Tejada<sup>72</sup> (n.1869-m.1941),<sup>73</sup> como la primera canción mexicana en distinguirse como tal, sin embargo, otros consideran que es *La golondrina*, de Narciso Serradel Sevilla (n.1843-m.1910) con texto de Niceto de Zamacois (n. España, 1820-m. México, 1885).<sup>74</sup> Parece que al mismo Serradel le cantaron su propia canción, pues tomando parte en la batalla del 5 de mayo de

---

<sup>67</sup> Mendoza, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>68</sup> Arellano Marfiles, *Op. cit.*, pp. 7 y 9.

<sup>69</sup> *Ibidem.* p. 10.

<sup>70</sup> *Ibidem.* p.12.

<sup>71</sup> "Juan. S. Garrido", Sociedad de Autores y Compositores de México.

<<http://sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08342>>.

<sup>72</sup> Autor de obras como *Esther*, *Consentida*, *Las violetas*, *Yo soy feliz*, *Te amo* y *Perjura*. Gracias a él los músicos tuvieron más oportunidades laborales, ya que fundó la primera Orquesta Típica que hubo en México, hecho que inspiró a otros músicos a hacer lo mismo; fue el primero en tocar el piano en un cine e impuso la moda, de manera que comenzó a solicitarse un pianista en cada uno de estos lugares; además, fue también el primero en tocar en restaurantes prestigiados con su orquesta, por lo que, a partir de entonces, los restaurantes solicitaban conjuntos musicales. (Información tomada de la Sociedad de Autores y Compositores de México: <<http://www.sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08046>>).

<sup>73</sup> Arellano Marfiles, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>74</sup> "Niceto de Zamacois", Wikipedia La Enciclopedia Libre.

<[https://es.wikipedia.org/wiki/Niceto\\_de\\_Zamacois](https://es.wikipedia.org/wiki/Niceto_de_Zamacois)>

1862, en Puebla, fue hecho prisionero y llevado a Francia.<sup>75</sup> En términos no populares, y a falta de documentos, Antonio Zúñiga (n. *circa* 1860), oriundo de Guanajuato, sería el primer compositor.<sup>76</sup>

Producto del pueblo es la canción, manifiesta los sentimientos de la clase social más desprotegida; ésta, adoptó características idiosincrásicas según su latitud, como los huapangos, corridos, sones, valonas, abajeñas, zambas, chilenas, malagueñas, portorricas, costeñas, surianas, arribeñas, yucatecas, pirekuas, etc.<sup>77</sup>

La canción mexicana posee, en general, una tesitura aguda, y, si bien no requiere mayor riqueza en la armonía, sí exigencia técnica en su emisión, dicción, fraseo, etc.<sup>78</sup>

El compositor Manuel M. Ponce (n.1882-m.1948), impulsó y difundió la canción mexicana en Europa. Compuso sus propias canciones, además de recopilar y armonizar canciones “anónimas” –al parecer, con la finalidad de “enriquecerlas” y transportarlas a un terreno más exclusivo de arte y concierto- que le costaron reproches de músicos como Cornelio Cárdenas Samada -tío de Guty Cárdenas-, por canciones como *Soñó mi mente loca*, del compositor yucateco Alfredo Tamayo Marín, *Marchita el alma* de Antonio Zúñiga, entre otras.<sup>79</sup>

Además de los compositores anteriormente citados, otros autores emblemáticos de la canción mexicana han sido: Quirino Mendoza y Cortés, Agustín Lara, María Grever, Mario Talavera, Tata Nacho, Alfonso Esparza Oteo, Jorge del Moral, José Perches Enriquez, Alberto de la Peña y Gil, Emilio D. Uranga y Gonzalo Curiel Barba; los michoacanos Marcos A. Jimenez Sotelo, Fernando Mendez Velazquez, y el ya citado Miguel Lerdo de Tejada, entre otros.

En cuanto a los autores de canciones consideradas *de arte*, en mayor o menor número de producción, se encuentran Gustavo E. Campa, Ricardo Castro,

---

<sup>75</sup> Arellano Marfiles, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>76</sup> *Ibidem.* pp. 15, 18 y 23.

<sup>77</sup> Higinio Vázquez Santana, *Historia de la canción mexicana*, Tomo III, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931, pp. 24 y 25.

<sup>78</sup> Arellano Marfiles, *Op. cit.* p. 16.

<sup>79</sup> *Ibidem.* p. 26.

Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez, Salvador Contreras, Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Salvador Moreno, Carlos Jiménez Mabarak, José Pablo Moncayo, Mario Kuri Aldana, Armando Lavalle, Raúl Ladrón de Guevara, Roberto Bañuelas, Mario Lavista y Federico Ibarra; los michoacanos Felipe Ledesma, Domingo Lobato y José de Jesús Carreño. En lo personal, también he comenzado a contribuir a la canción mexicana con la creación de mis propias canciones.

## La canción en Roberto Bañuelas

Como compositor, Roberto Bañuelas fue autodidacta. Estudió análisis con Rodolfo Halffter y Blas Galindo, y armonía con Carlos Jiménez Mabarak.<sup>80</sup> La mayoría de sus obras, incluyendo sus canciones, son de pequeño formato, empleando el lenguaje tonal, politonal,<sup>81</sup> atonal<sup>82</sup> y modal. Se tiene registro de 25 canciones, incluyendo sus ciclos.<sup>83</sup> Muchas de ellas fueron escritas para voz aguda.<sup>84</sup> Su estilo compositivo es único, desde acordal hasta contrapuntístico. Compuso canciones con evocación a lo cubano (*Canciones negras*) y a lo español (*Tres canciones españolas*). Constantemente confronta ritmos binarios con ternarios y muta de compás como de tonalidad. En algunos casos termina sus piezas con una sensación de suspenso, sin la ordinaria impresión de conclusión.<sup>85</sup>

## La pieza

*Copla Triste* es una canción de Roberto Bañuelas con poesía de Enrique González Martínez. Fue compuesta en 1954, y estrenada el 30 de julio de 1957, por la soprano María de los Ángeles Garduño y su autor, al piano.<sup>86</sup> El propio

---

<sup>80</sup> Elsa R. Urías Espinosa. (2016). *Roberto Bañuelas (1931-2015): Visión panorámica de sus canciones para voz y piano* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 45.

<sup>81</sup> *Ibidem.* p. 46.

<sup>82</sup> *Ibidem.* p. 48.

<sup>83</sup> *Ibidem.* p. 52.

<sup>84</sup> *Ibidem.* p. 47.

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> *Ibidem.* p. 65.

Roberto Bañuelas decía de esta canción que era su *Bésame Mucho*, por ser una de sus canciones que más gustan.<sup>87</sup>

Para mi interpretación, fue menester realizar la transposición de la pieza a la tonalidad de *re menor*, tono en que la cantaba su autor.<sup>88</sup>

Obtuve la partitura en la biblioteca "Cuicamatini" de la Facultad de Música de la UNAM, y, al encontrarme en el proceso de transportación, me percaté de que el texto del poema poseía algunas deficiencias. Por nombrar sólo un ejemplo, la poesía comienza con la palabra "corrí" sin mayúscula, después de la cual se incluye un punto y seguido y vuelve a repetirse la misma palabra, nuevamente sin mayúscula, pero además, esta vez sin acento ortográfico en la "i". Este tipo de observaciones me invitaron a procurar una investigación sobre cómo fue escrito realmente el poema, para transcribirlo con mayor fidelidad y calidad a la partitura.

Me encontré con un libro digital titulado *Poemas clásicos para jóvenes*<sup>89</sup>, y, al constatar que poseía una gramática cuidada del poema, opté por incluir esta versión en la partitura que edité. Posteriormente, el Mtro. Alfredo Mendoza me facilitó un compendio de la poesía completa de Enrique González Martínez,<sup>90</sup> a través del cual pude ratificar mi anterior investigación. También consulté con la maestra Olga Ruíz-Fernández -pianista acompañante en la cátedra del maestro Roberto Bañuelas y de él mismo en varios recitales-, y al hablar sobre la ortografía precaria del poema en la edición de la partitura que había adquirido, me hizo también la oportuna observación de que no sólo el texto había sido descuidado, sino que también el aspecto musical. Así, hablando específicamente de ésta obra, me comentó sobre la afinación de una nota musical que corrigió el Mtro. Bañuelas, y que no se encuentra correctamente escrita en la partitura.

La edición de la partitura que encontré contiene una indicación metronómica muy austera, pues no sugiere un carácter del *tempo* ni de la música.

---

<sup>87</sup> Testimonio de la Mtra. Olga Ruíz-Fernández Manrique, pianista de la cátedra del Mtro. Roberto Bañuelas y su pianista acompañante en numerosas ocasiones.

<sup>88</sup> Consúltese la grabación con Roberto Bañuelas interpretando *Copla Triste* en el tono de *re menor*. <<https://www.youtube.com/watch?v=j2R15JllzxQ>>

<sup>89</sup> José Fco. Hernández y Antonio Hdz. Estrella. *Poemas clásicos para jóvenes, Versos inolvidables de amor, muerte y esperanza*. Editorial Selector, México, 2004. p.29 <<https://books.google.com.mx>>.

<sup>90</sup> *Enrique González Martínez, Miembro fundador de El Colegio Nacional*, prólogo de Antonio Castro Leal, El Colegio Nacional, México, 1971, p. 338.

Tampoco dice la dinámica con la que debemos comenzar y continuar durante la primera mitad de la pieza. Después, se encuentran pocas indicaciones de dinámica en la parte del canto, no así con la del piano, quizá porque se espera que la voz responda a las mismas indicaciones que se especifican en la parte del piano, o tal vez nos da la libertad de decidirlo. No se sabe si el autor musical omitió las indicaciones de carácter del tempo, dinámicas y otras, o si éstas no se incluyeron en la edición.

No me fue posible, aún con la ayuda de testimonios, conocer el paradero del manuscrito original, sin embargo, gracias a la grabación que existe de Roberto Bañuelas interpretando su propia canción –de la cual incluyo información sobre su ubicación en el apartado de *Grabaciones sugeridas* que se encuentra al final de este trabajo-, se puede conocer la intención y el concepto que su autor tenía sobre ella. Basándome en esta grabación, en los testimonios consultados e investigación desarrollada, he realizado una nueva y celosa edición de la canción, con el afán de que exista una versión más completa, revisada, digna y pronta para su estudio y ejecución.<sup>91</sup>

## Texto poético

Corrí, corrí  
como niño a través de los campos,  
y nada vi...

Busqué, busqué  
por todos los rincones de la tierra,  
y nada hallé...

Se fue, se fue  
cual pájaro escapado de la jaula,  
cuanto yo amé...

Vivir, vivir  
¿Y para qué,  
si todo se ha de ir  
o ya se fue?...

---

<sup>91</sup> La partitura se pondrá a disposición de las personas o departamentos correspondientes para su deseable inclusión en la biblioteca "Cuicamatini", de la Facultad de Música de la UNAM.

FORMA	TEMPO /CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	RANGO VOCAL	TESITURA
Canción de arte	♩ =60	4/4,3/4,6/8, 2/4	d	Re 4-Mi 5	Barítono o Bajo

SECCIÓN	A cc. 1-15	B 16-31

PERÍODO	TONALIDAD /ARMONÍA	COMENTARIO
<b>SECCIÓN A</b>		
cc.1-15	d	<p>La pieza comienza con una breve introducción de acordes verticales que describen una melodía modal. La poesía contiene figuras de reduplicación al inicio de cada estrofa. Las dos primeras frases musicales contienen la palabra “Corrí”, con descenso en su melodía. Este descenso representa un nostálgico recuerdo, pues el personaje está hablando en pretérito. Mientras tanto, el acompañamiento parece dibujar gotas de lluvia o llanto, con tímidos acordes solitarios. Después, el interlocutor parece emocionarse y rejuvenecer cuando recuerda: “como niño a través de los campos...”, pues la melodía del canto se dirige al registro agudo, y el acompañamiento parece revolotear con ritmos breves de fusas, como una mariposa primaveral, apasionado y alegre correr. Posterior a su elevación, la melodía desciende describiendo una escala, pero sin sonar como tal. Al concluir, el acompañamiento realiza pequeñas melodías hacia el registro grave, a manera de puente. De esta suerte, la música adquiere profundidad y gravedad. El personaje comienza a decir “Busqué, busqué...”, con ascenso en la melodía, lo que dota, a quien nos habla, de una ardiente desesperación por no haber encontrado aquello que, durante su búsqueda incansable, tanto anheló. El acompañamiento de acordes completos, con la mano derecha, realiza el mismo ritmo del canto, lo que provee a éste de mayor énfasis: en su búsqueda. Posteriormente, en “por todos los rincones de la tierra” vuelve a dibujarse una melodía que describe una escala senoidal hacia el registro medio-agudo, reflejando la exaltación y desesperación del</p>

		<p>personaje al haber buscado por doquier. Mientras tanto, el acompañamiento describe una melodía con tresillos que dibujan una curva, del registro grave al agudo y viceversa, que dan solemnidad y describen la gravedad y anchura de la tierra que ha recorrido el personaje. Ulteriormente, el acompañamiento canta una melodía que se dirige al registro agudo, para ligar con la siguiente frase. Esta melodía, patética, repite una nota antes de comenzar a descender, lo que acentúa el agudo dolor del personaje por ver fallidas sus expectativas.</p>
<b>SECCIÓN B</b>		
16-31	d	<p>Luego de hacer cadencia en la tonalidad, el bajo comienza a arpeggiar acordes, a diferencia de las veces anteriores en que se reproducían acordes verticales. Se escucha decir “Se fue...” con un salto de melodía al registro medio-agudo, que figura un grito sostenido. Después, al repetir la frase, llega la resignación, pues ahora se oye en el registro medio con una melodía por grado conjunto. Sin embargo, el personaje está inconsolable y vuelve a entonar un canto desesperado hacia el registro agudo, al decir: “cual pájaro escapado de la jaula”. Le sigue una resolución a la tonalidad, en la que el canto sostiene la última sílaba de la frase “cuanto yo amé”, que prolonga el sentimiento melancólico, como cuando clamaba “Se fue”. Agotado por tanto conmoción, el personaje comienza a balbucear “Vivir, vivir...”, con una pausada melodía en decadencia. Se introduce un puente musical con acordes que resultan una reminiscencia de la introducción, y, posteriormente, se realiza cadencia. Finalmente, el personaje discurre sobre el sentido de vivir, si todo, tarde o temprano, se irá. En el acompañamiento, se ejecutan octavas en el registro grave con acordes completos que describen la melodía del canto durante esta frase. El canto se dirige al registro agudo y sostiene en <i>forte</i>, con ayuda de un calderón, la nota más álgida, ubicada en la palabra “todo”, lo que refleja, nuevamente, la impotencia del personaje por no haber visto ni encontrado cuanto busca; y porque cuando sí lo ha conseguido, así mismo lo ha perdido. La melodía desciende junto con un regulador de <i>diminuendo</i>, así termina la pieza, en quedo suspiro.</p>

Una de las características de la obra es el constante cambio de compás, conservando el mismo valor rítmico en las transiciones de un compás a otro. Confronta ritmos binarios o ternarios, propios de un determinado compás, con el uso de tresillos y octavillos (Fig. 18 y 19). El tono menor en el que está escrita la canción se apega completamente a la tonalidad de la poesía, desde que leemos su título. La armonía oscila entre la modalidad y la tonalidad, utilizando los recursos que ambas ofrecen. Se incluyen acordes completos, aumentados, con séptima, novena y trecena. Es de destacar que no hay más alteraciones, a lo largo de toda la pieza, que la necesaria para convertir en sensible el séptimo grado de la tonalidad, y sin embargo, hay variedad en la sonoridad.

La melodía de la voz es, en demasía, cantable, en términos de conducción melódica, distancia entre una nota y otra, y la resolución de éstas. Lleg a dibujar escalas, pero sin sonar como tales. La pieza, que imprime en la música el sentido y expresividad que el texto le dicta, combina la observancia de la belleza y expresión musical con la intención del habla, concediendo una nota por sílaba. Cuando el canto cesa, el piano entabla un discurso melódico diferente.

Copla Triste es un poema hecho música por Roberto Bañuelas, que, como mucha de nuestra música, como por tradición, aguarda ser desempolvado y divulgado con merecido orgullo, recitado y grabado, con el arte del canto y la música.



Fig. 18.



Fig. 19.



# Copla Triste

Versión revisada, transportada y editada por:  
Omar Nieto Campos  
Egresado de la Facultad de Música de la  
Universidad Nacional Autónoma de México

Poesía: Enrique González Martínez  
(1871-1952)

Música: Roberto Bañuelas  
(1931-2015)

♩=60

Canto

Piano

*(p)*

Co - rri, co - rri co - mo

5

Canto

Pno.

ni - ñoa tra - vés de los cam - pos, y na - da vi...

8

Canto

Pno.

Bus - qué, bus-qué por to-dos los rin-co-nes de la tie-rra, y na - daha

13

Canto

llé... Se fue, se fue cual pá-ja-roes-ca

Pno.

*mf*

*(p)*

*mf*

8<sup>va</sup>

19

Canto

pa-do de la jau-la, cuan-to yoa-mé... Vi - vir, vi - vir

Pno.

*f*

*allarg.*

*3*

*3*

*Ped.*

\* *Ped.* \*

25

Canto

¿Y pa-ra qué, si to - do se ha de ir o ya se fue?...—

Pno.

*f*

*mf*

*p*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

*Ped.*

\* *Ped.* \*

## Canciones de Roberto Bañuelas

A continuación, presento una lista de las piezas para voz y piano compuestas por Roberto Bañuelas. La información fue recopilada de la tesis de licenciatura de Elsa Ruth Urías Espinosa.<sup>92</sup> Para un panorama más amplio, favor de consultar dicha tesis.

Canción	Tesitura	Poesía	Año de composición	Año de estreno	Año de publicación
<i>Copla triste</i>	Voz aguda	Enrique González Martínez	1954	1957	2006
<i>Canción de cuna</i>	Voz aguda	Arturo Pueblita	1955	1957	Sin publicar
<i>Tus manos</i>	Voz aguda	Roberto Bañuelas	1955	1957	2006
<i>Nocturno fiel</i>	Voz aguda	Emilio Prados	1956	1957	2009
<i>Te lo ruego, sauce</i>	Voz aguda	Roberto Bañuelas	1957	1957	2006
<i>Canción para velar su sueño</i>	Voz aguda	Rubén Bonifaz Nuño	1957	1957	2006
<i>Los esposos</i>	Voz aguda	Roberto Cabral del Hoyo	1957	1957	2009
<i>De tu amor y de tu olvido</i>	Voz aguda	Roberto Cabral del Hoyo	1957	1957	2009
<i>Canciones negras</i>	Voz aguda	Nicolás Guillén	1964	1966	2009
<i>Tres canciones españolas</i>	Voz aguda	Federico García Lorca	1966	1966	1971

<sup>92</sup> Urías Espinosa, Elsa R. (2016). *Roberto Bañuelas (1931-2015): Visión panorámica de sus canciones para voz y piano* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

<i>Canción de las voces serenas</i>	Voz grave	Jaime Torres Bodet	1970	Sin dato	2009
<i>Crepúsculo</i>	Voz aguda	Jaime Torres Bodet	1970	Sin dato	2009
<i>Éste que ves, engaño colorido</i>	Voz aguda	Sor Juana Inés de la Cruz	1989	Sin dato	2006
<i>Cuatro monólogos</i>	Voz aguda	Roberto Bañuelas	1996	Sin dato	1999
<i>Yo soy Cuauhtémoc</i>	Voz aguda	Natalio Hernández	1998	Sin dato	2006
<i>Caminante, no hay camino</i>	Voz grave	Antonio Machado	2000	Sin dato	2009
<i>Madre, si yo fuera pastor</i>	Voz aguda	Roberto Bañuelas	2000	Sin dato	Sin publicar
<i>Finisterra</i>	Voz grave	Carlos Montemayor	2003	Sin dato	2006
<i>Del oro y del tiempo</i>	Voz aguda	Eduardo Lizalde	2009	2009	Sin publicar
<i>Cazador</i>	Voz aguda	Federico García Lorca	Antes de 2009	Sin dato	2009
<i>Colibrí supremo</i>	Voz aguda	Roberto López Moreno	2010	2010	Sin publicar
<i>Biografía marina</i>	Voz aguda	Dionicio Morales	2012	2012	Sin publicar
<i>Cuentos breves para canto o recitador</i>	Todas	Roberto Bañuelas	2012	2012	Sin publicar
<i>El milagro de la música</i>	Voz aguda	Mario Saavedra	2012	2015	Sin publicar
<i>Me despierto con tu nombre</i>	Voz aguda	Enrique Cortázar	Sin dato	Sin dato	Sin publicar

## **CONCLUSIONES**

*Mache dich, mein Herze, rein*, y su respectivo recitativo, es una obra que define la extensión vocal propia de un barítono hasta el inicio del pasaje vocal, por lo que, técnicamente, no hay necesidad de giros vocales ni cambios de registro. Uno de los mayores retos, en su ejecución, es el sostenimiento del *fiato* durante frases melismáticas y la interpretación.

*Rivolgete a lui lo sguardo*, en su calidad de aria de concierto, pretende lucir los diferentes dotes del cantante, entre ellos, el de la producción de notas agudas. En este caso, el giro de la voz es indispensable para alcanzar el constante registro agudo. Otra de sus virtudes es la enseñanza del trino, que como cantantes debemos aprender, ejercitar y lograr.

Las *Canciones y danzas de la muerte* si bien no frecuentan el registro agudo, sí tienen la característica de ser obras de resistencia vocal, por su dramatismo y continuidad musical que, en ocasiones, no permite un descanso. Además, el ciclo exige la creación e interpretación de varios personajes en circunstancias diversas.

El ciclo *Don Quichotte a Dulcinée* es una obra que, al igual que las *Canciones y danzas de la muerte*, va en *crescendo* en cuanto a exigencia vocal se refiere. La inclusión frecuente del *piano* o *pianissimo* como dinámica en el registro medio-agudo y agudo, las figuras rápidas de la última canción, y el inicio y fin de las frases en lugares poco convencionales, son de los principales retos del ciclo.

*Copla Triste*, por su sutil y sostenido acompañamiento, pone al descubierto las habilidades del ejecutante, sobre todo en el ámbito interpretativo, es decir, en la capacidad del cantante de realizar una obra de arte sobre el lienzo del tiempo. Para ello, primero es necesario construir y depurar una técnica, porque hasta que ésta no se domine, el resultado será azaroso y no voluntario.

Cada obra contiene sus propios retos y enseñanzas. Difíciles por sí mismas, resulta aún más demandante interpretarlas conjuntamente. Sin duda, la elección de este repertorio deja importantes aprendizajes y desarrollo como cantante, también grandes satisfacciones y deleite.

## RESEÑAS BIOGRÁFICAS

## Los compositores

### Johann Sebastian Bach

(n. Eisenach, marzo 31 de 1685 – m. Leipzig, julio 28 de 1750<sup>93</sup>)



Nació el mismo año que Georg Friedrich Händel, Rameau y Domenico Scarlatti.<sup>94</sup> Trabajó como compositor, organista, clavecinista, violinista, violista, maestro de capilla, transcriptor y maestro, durante el período barroco. Fue famoso por su técnica y capacidad de improvisación. Miembro de una tradicional familia de músicos reconocidos, fue el octavo hijo del matrimonio entre Maria Elisabeth Lämmerhirt y Johann Ambrosius Bach,<sup>95</sup> quien probablemente le enseñó a tocar el violín y los fundamentos de la teoría musical. Su tío Johann Christoph Bach lo introdujo en la práctica del órgano. Contando diez años de edad fallecen sus padres. Se va a vivir y estudiar con su hermano Johann Christoph Bach, organista en la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Allí copió, estudió e interpretó música, incluyendo la de su hermano. Éste lo adiestró en el clavicordio y le dio a conocer la obra de compositores como Johann Pachelbel, Johann Jakob Froberger, Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand, Marin Marais y Girolamo Frescobaldi. Además, estudió teología, latín, griego, retórica y aritmética.<sup>96</sup> Ingresó a la escuela del

---

<sup>93</sup> Robert Pitrou, *Juan Sebastián Bach*, Gráfica Bachs, Barcelona, 1943, p. 185.

<sup>94</sup> *Ibidem.* p. 19.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 22.



convento de San Miguel en Luneburgo<sup>97</sup> y se familiarizó con la obra de Dietrich Buxtehude, la cual influyó en sus primeras composiciones.

Al graduarse en San Miguel, logró un puesto como músico en la corte del duque Johann Ernst III, en Weimar, Turingia;<sup>98</sup> y en 1703, fue organista de las iglesias de San Bonifacio y San Blas.

En 1707 contrajo nupcias con María Bárbara Bach, prima suya.<sup>99</sup> Tuvieron siete hijos, sólo cuatro alcanzaron la edad adulta. Dos de ellos, Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, llegaron a ser importantes compositores.

En 1708, la corte ducal en Weimar le ofreció un puesto como organista de la corte y músico de cámara.<sup>100</sup>

En 1717 el duque Leopoldo de Anhalt-Cöthen lo contrató como maestro de capilla y director de la música de cámara.<sup>101</sup>

En 1720 fallece su esposa y, en diciembre de 1724, contrae matrimonio con Anna Magdalena Wüulken, soprano de la corte de Köthen.<sup>102</sup> Tuvieron trece hijos, pero sólo seis sobrevivieron. Entre ellos se encuentran músicos destacados como Gottfried Heinrich, Johann Christoph Friedrich y Johann Christian.

En 1723 fue nombrado *Kantor* de Thomasschule<sup>103</sup> y director musical de las iglesias de San Nicolás y San Pablo.

---

<sup>97</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach. Su vida. Su obra. Su época*, Biografías Ganesa, México, 1950, p. 12.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 73 y 78.

<sup>101</sup> Pitrou, *Op. cit.*, p. 68.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 92-96.

En 1729 se hizo cargo de la dirección del Collegium Musicum, fundado en 1703 por G. P. Telemann.<sup>104</sup>

Trabajó entre 1732 y 1741 en la Cafetería Zimmermann, donde compuso e interpretó *Schweigst stille, plaudert nicht* (Silencio, no hablen o "Cantata del café").

En 1736 fue nombrado Compositor de la Capilla de la Real Corte de Augusto III,<sup>105</sup> y, en 1747, fue invitado a la corte de Federico II "El Grande", en el palacio de Sanssouci.<sup>106</sup> Ese mismo año se unió a *Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* (Sociedad Correspondiente a las Ciencias Musicales), de Lorenz Christoph Mizler.

Comenzó a quedarse ciego y, poco antes de morir, recibió cirugía<sup>107</sup> del británico John Taylor y compuso *Die Kunst der Fuge* (El Arte de la Fuga), dejando inacabada la última fuga.

Acostumbraba interpretar sus propias cantatas, las de Georg Philipp Telemann y de su pariente lejano Johann Ludwig Bach. También escribió cientos de armonizaciones de corales luteranos, dirigió motetes de la escuela veneciana y de alemanes como Heinrich Schütz, sirviendo como modelos para los suyos. Estudió y transcribió obras de Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli y Giuseppe Torelli, aplicando cualidades de éstos a sus propias composiciones. Compuso preludios y fugas, posteriormente recopilados en su obra *Das Wohltemperierte Klavier* (El clavecín bien temperado), que contiene un preludio y fuga en cada tonalidad mayor y menor de la escala de doce semitonos. Comenzó a escribir *Orgelbüchlein* (Pequeño libro de órgano), basado en corales luteranos para la formación de organistas, dejándolo inconcluso.

---

<sup>104</sup> Spitta, *Op. cit.*, p. 205.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 325 y 326.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>107</sup> Pitrou, *Op. cit.*, p. 185.

Su obra se caracteriza por conjuntar intelectualidad, perfección técnica y belleza artística. Ha influido y sido fuente de inspiración para muchos músicos. Además de las obras anteriormente mencionadas, destacan entre sus composiciones los *Conciertos de Brandeburgo*, *Misa en si menor*, *Pasión según San Mateo*, *Ofrenda Musical*, *Variaciones Goldberg*, *Tocata y fuga en re menor*, *Concierto italiano*, *Obertura francesa*, suites para violonchelo solo, sonatas y partitas para violín solo, conciertos para teclado y suites para orquesta.

Escribió para instrumentos experimentales como el laúd-clave. Creó géneros nuevos, como la sonata para teclado y un instrumento, y fue pionero del concierto para teclado. No compuso ópera como tal, pero su influencia está presente en su producción vocal.

En 1950, Wolfgang Schmieder<sup>108</sup> elaboró un catálogo de su obra, el cual contiene un total de 1128 piezas. Se conoce por las siglas BWV, que significan *Bach-Werke-Verzeichnis* (Lista de Obras de Bach). Las obras están agrupadas por géneros, primero la música vocal (BWV 1-524), después la música instrumental (BWV 525-1127). También existe un catálogo de menor difusión elaborado por Christoph Wolff.

El músico y compositor Felix Mendelssohn, contribuyó al rescate y difusión de la obra de Bach, incluso le erigió un monumento en Leipzig. En 1850 se fundó la *Bach Gesellschaft* (Sociedad Bach) y, en 1900, la *Neue Bachgesellschaft* (Nueva Sociedad Bach), para promover sus obras. Se continúan encontrando partituras inéditas, como en el 2008, que se hayó un manuscrito con un coral para órgano. Su música, al igual que la de Mozart, Beethoven y Stravinsky, ha sido enviada al espacio exterior a través del Disco de oro contenido en las sondas espaciales Voyager.

---

<sup>108</sup> Wolfgang Schmieder (1901-1990), musicólogo alemán.

## Wolfgang Amadeus Mozart

(n. Salzburgo, enero 27 de 1756<sup>109</sup> – m. Viena, diciembre 5 de 1791)



Joannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart, o Wolfgang Amadeus, nombre con el que acostumbraba firmar a partir de 1770,<sup>110</sup> se desempeñó como músico y compositor durante el periodo clásico. Él y su hermana Maria Anna “Nannerl”, fueron los únicos hijos sobrevivientes de siete, de la unión entre Ana María Pertl<sup>111</sup> y Leopold Mozart, quien fue su primer maestro, destacado músico y violinista, autor del tratado para violín *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Ensayo de una cuidadosa escuela de violín). Desde los cinco años de edad componía obras musicales. Manifestó un gran talento para la ejecución del teclado y el violín, así como una memoria prodigiosa, habilidad para leer música a primera vista e improvisar.

Entre 1762 y 1766, su familia emprendió viajes para exhibir a Wolfgang y a su hermana como niños prodigio, pasando por las cortes de Múnich, Viena, Praga, Mannheim, París, Londres, La Haya, Zúrich y Donaueschingen.<sup>112</sup> Conoció varios músicos, obras y compositores, como Johann Christian Bach, hijo del eminente músico y compositor Johann Sebastian Bach.<sup>113</sup> En Bolonia, Italia, conoció a Giovanni Battista Martini, compositor, erudite y matemático, considerado uno de

---

<sup>109</sup> W.J. Turner, *Mozart, El hombre y su obra*, Editorial Juventud Argentina, S. A., Buenos Aires, 1947, p. 13.

<sup>110</sup> *Ibidem.* p. 13.

<sup>111</sup> Puede encontrarse su apellido como Pertl, Bertl o Bertel.

<sup>112</sup> *Ibid.* pp. 38-56.

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 49.

los músicos más sabios de la historia.<sup>114</sup> Fue aceptado como miembro de la Sociedad Filarmónica de Bolonia, aún sin cubrir el requisito de contar con la edad mínima de veinte años.<sup>115</sup> En 1770 escribió de memoria una versión idéntica o muy aproximada del *Miserere* (Apiádate) de Gregorio Allegri, después de haberla escuchado una sola vez.<sup>116</sup> En consecuencia, el papa Clemente XIV lo nombró Caballero de la Orden de la Espuela de Oro.<sup>117</sup> En Milán, presentó su ópera *Mitridate, re di Ponto* (Mitrídates, rey de Ponto); y se le encargaron dos óperas: *Ascanio in Alba* (Ascanio en Alba) y *Lucio Silla*. Hacia el final de su último viaje a Italia escribió el motete *Exultate, jubilate* (Regocíjense, alégrense). En Múnich estrenó las óperas *La finta giardiniera* (La falsa jardinera) e *Idomeneo, re di Creta* (Idomeneo, rey de Creta). En Viena conoció el estilo vienés a través de la música de Franz Joseph Haydn, aunque también de su hermano Michael Haydn.<sup>118</sup> Son representativas de su estada en París (23 de marzo-26 de septiembre de 1778) la *Sonata para piano n.º 8 en la menor* y la *Sinfonía n.º 31 en Re Mayor*.

En 1781 deja la corte de Salzburgo para mudarse a Viena, y trabajar de manera independiente. En 1782 estrena la ópera *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo), y contrae matrimonio con Constanze Weber.<sup>119</sup> Tuvieron seis hijos, pero sólo dos sobrevivieron: Karl Thomas y Franz Xaver Wolfgang.

En 1784 se inició en la Francmasonería, en la logia *Zur Wohltätigkeit* (A la beneficencia).<sup>120</sup> Devoto a esta institución, incluso pocos días antes de su muerte compuso música masónica, y convenció a su padre<sup>121</sup> y a Franz Joseph Haydn a iniciarse en la masonería.

---

<sup>114</sup> Turner, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>115</sup> *Ibid.* pp. 114 y 115.

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 112.

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>119</sup> *Ibid.* pp. 282 y 283.

<sup>120</sup> Kurt Pahlen, *Wolfgang Amadeus Mozart, La Flauta Mágica*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1991, pp. 208 y 296.

<sup>121</sup> *Idem.* p. 208.

Con el libretista Lorenzo da Ponte, estrenó las óperas *Le Nozze di Figaro* (Las bodas de Fígaro), *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (El libertino castigado o sea el Don Juan) y *Così fan tutte* (Así hacen todas).

En diciembre de 1787, el emperador José II lo designó como su compositor de cámara, puesto que había quedado vacante tras la muerte de Christoph Willibald Gluck.

En 1791 realizó numerosas composiciones, como las óperas *La clemenza di Tito* (La clemencia de Tito) y *Die Zauberflöte* (La flauta mágica), el *Concierto para piano y orquesta n.º 27*, el *Concierto para clarinete en La Mayor*, el *Quinteto de cuerda n.º 6*, el motete *Ave verum corpus* (Salve, verdadero cuerpo), la pequeña cantata masónica *Laut verkünde unsre Freude* (Anuncia fuerte nuestra alegría), estrenada el 15 de noviembre de 1791, y el *Réquiem* (Descanso), inconcluso.

Conoció la obra de Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach a través del barón Gottfried Van Swieten, coleccionista y aficionado musical. Hizo arreglos para *Messiah* (Mesías) y *Alexander's Feast* (El banquete de Alejandro) de Händel, y transcripciones de *Das Wohltemperierte Klavier* (El clavecín bien temperado) de Bach. Conoció personalmente a Franz Joseph Haydn, a quien dedicó seis cuartetos.

Su obra, que abarca principalmente sinfonías, conciertos, sonatas, música de cámara, misas y óperas, fue catalogada en 1862 por Ludwig von Köchel. El catálogo contiene 626 piezas codificadas con un número del 1 al 626, precedido por el sufijo KV (Köchel Verzeichnis).

Así como Mozart absorbió y adaptó rasgos de la música de otros compositores, varios compositores le han rendido homenaje componiendo conjuntos de variaciones sobre sus temas.

## Modest Músorgski

(n. Karevo, Pskov, marzo 21 de 1839 – m. San Petersburgo, marzo 28 de 1881)



Modest Petrovich Músorgski fue hijo de Piotr Alekséievich Musorgski, terrateniente de origen campesino, y de Yulia Ivánovna, pianista profesional, quien lo inició en el estudio del piano a los seis años de edad. En 1849 ingresó, junto con su hermano Filaret, en la Escuela de San Pedro y San Pablo de San Petersburgo, de instrucción militar.<sup>122</sup> Al mismo tiempo, estudio latín y recibió clases de piano con Anton Herke.<sup>123</sup> En 1852 ingresó en la Academia Militar de Oficiales de la Guardia Imperial, y en 1856, como oficial, en el prestigioso regimiento de infantería de la Guardia de Preobrazhenski.<sup>124</sup> Finalmente, en 1858 abandonó la carrera militar para dedicarse a la música.<sup>125</sup>

En 1852, publicó su primera obra: *Portaestandarte-Polka*.<sup>126</sup> En 1856, conoció a Aleksandr Dargomyzhski y posteriormente, en una de las veladas musicales de éste, a César Cui y Mili Balakiriev.<sup>127</sup> Así, conoció también a Vladimir Stasov y al "Círculo de Mili Balákirev", también llamado "El Gran Puñado" o "Los

---

<sup>122</sup> Roland Mancini, *Mussorgsky*, ESPASA-CALPE, S. A., Madrid, 1979, p. 16.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>125</sup> David Brown, *Musorgsky, His Life and Works*, Oxford University Press, New York, 2002, p. 366.

<sup>126</sup> En razón de que abordaré personajes de nacionalidad rusa que conllevan al uso de otro alfabeto (cirílico), colocaré sus obras en nuestro idioma, para mayor practicidad y claridad.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 21y 22.

Cinco", integrándose a éste en 1857. El grupo de Los Cinco estaría ahora constituido por Mili Balákirev, Aleksandr Borodín, César Cuí, Nikolái Rimski-Kórsakov y Modest Músorgski; y se caracterizó por producir e incluir música nacional y folclórica de Rusia en sus obras, en lugar de emular el estilo europeo, así como disentir respecto a la formación en los conservatorios<sup>128</sup> y recurrir al realismo y al orientalismo. La admiración por Glinka era el elemento unificador del grupo.<sup>129</sup>

A raíz de la muerte de su padre en 1853 y la abolición de la servidumbre en Rusia de 1861,<sup>130</sup> Modest se hizo cargo de su madre hasta su muerte, en 1865.

Se instaló, trabajando como funcionario, en una comuna en San Petesburgo, y continuó participando activamente en el grupo de "Los Cinco". En 1867 perdió su trabajo y se mudó a casa de su hermano. En 1871 compartió apartamento con Rimski-Kórsakov,<sup>131</sup> hasta que éste contrajo matrimonio en 1872.

La última década de su vida la pasó trabajando en la administración pública, con la que compaginaba su tarea de composición. En 1880 perdió nuevamente su trabajo y fue favorecido por la contralto Daria Leonova.<sup>132</sup>

El 24 de febrero de 1881, fue ingresado en el Hospital Militar Nikoláievski<sup>133</sup> de San Petersburgo, tras sufrir varios ataques epilépticos.

Su música vocal evita, generalmente, las líneas melódicas y el fraseo simétrico, y tiende a ajustarse lo más estrechamente posible a los acentos del habla. Otro rasgo de sus melodías es el carácter modal, ajeno al uso convencional de la armonía, creando nuevas sonoridades. El realismo, que destaca en la

---

<sup>128</sup> Renato Di Benedetto, *Historia de la Música, El siglo XIX, primera parte*, Turner Libros, Madrid, 1999, p. 159.

<sup>129</sup> *Idem.* p.160.

<sup>130</sup> Mancini, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>131</sup> Brown, *Op. cit.*, p. 368.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 369 y 370.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 357.



literatura rusa del siglo XIX, está ejemplificado en su obra, no sólo por el hecho de imitar la palabra hablada, sino por la descripción musical.

Su obra fue editada principalmente por Rimsky-Korsakov para su publicación –no sin antes modificar la música con un argumento originado en su propio círculo, de que Mussorgsky era brillante pero inepto, un amateur que desdeñaba los estudios técnicos que le habrían hecho capaz de realizar sus ideas, por lo que había que ‘corregirla’ y ponerla en orden-. Sin embargo, una vez que esta creencia se desacreditó, los editores posteriores evitaron cambiar lo que Mussorgsky había escrito.<sup>134</sup>

Su obra consta de canciones, muchas de ellas con textos propios, entre las que sobresalen *La habitación de niños* (conformada por siete obras); *Canciones y danzas de la muerte* (cuatro canciones); *La canción de la pulga* (con texto de Johann Wolfgang von Goethe); ocho composiciones corales; las óperas *Borís Godunov*, *La Khovanchina* (completada por Rimski-Kórsakov) y *La feria de Sorochinski* (completada por César Cui); las composiciones orquestales *Scherzo en si bemol*, *Intermezzo*, *Marcha a la turca*, *Una noche en el Monte Pelado*; y obras para piano como *Cuadros de una exposición* (orquestada en 1922 por Maurice Ravel).

Cuando Rimsky-Korsakov produjo una versión de *Boris Godunov* en la Ópera de París, creció la demanda por las versiones originales de las obras de Mussorgsky, las cuales estuvieron disponibles en 1928, en una colección editada por Paul Lamm, que incluía la orquestación original de *Boris Godunov*.

---

<sup>134</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians.*

## Maurice Ravel

(n. Ciboure, Labort, marzo 7 de 1875 – m. París, diciembre 28 de 1937)



Fue pianista, compositor y orquestador. Hijo, junto con Edouard Ravel, de Joseph Ravel y Marie Delouart.<sup>135</sup> La familia se trasladó a París en junio de 1875. El ambiente artístico y musical de París de fines del siglo XIX, fue propicio para Maurice Ravel. Comenzó a estudiar piano a los seis años, bajo la guía de Henry Ghys.<sup>136</sup> En 1887 recibió clases de armonía, contrapunto y composición con Charles René. Ingresó al Conservatorio de París en 1889. Fue alumno de Charles de Bériot y conoció al pianista español Ricardo Viñes, quien sería su amigo e intérprete predilecto de sus obras.<sup>137</sup> En 1897 estudió contrapunto con André Gedalge, y fue alumno de Gabriel Fauré.<sup>138</sup>

Al final de sus estudios compuso la *Obertura de Shéhérazade*, estrenada en mayo de 1899, y *Pavane pour une infante défunte* (Pavana para una infante difunta).

Se presentó en cuatro ocasiones (1901, 1902, 1903 y 1905) al prestigiado *Prix de Rome* (Premio de Roma), obteniendo únicamente en 1901 el segundo lugar.<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> Frank Onnen, *Mauricio Ravel*, Editorial Juventud, S. A., Barcelona, 1951, p. 10.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>137</sup> *Ibid.* pp. 14-16.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 54.

Entre 1901 a 1908, compuso *Jeux d'eau* (Juegos de agua), *Cuarteto en Fa Mayor*, *Melodías de Shéhérazade*, *Miroirs* (Espejos), *Sonatina para piano*, *Introducción y allegro para arpa y conjunto*, *Rapsodia española*, *Ma mère l'Oye* (Mi madre oca) y *Gaspard de la nuit* (Tesorero de la noche), entre otras.

En Londres, en abril de 1909, inició su primera gira de conciertos en el extranjero con Ralph Vaughan Williams.

Junto a Charles Koechlin y Florent Schmitt, fundó la *Société Musicale Indépendante* (Sociedad Musical Independiente) en 1910, creada para promover la música modernista, en oposición a la *Société Nationale de Musique* (Sociedad Nacional de Música), presidida por Vincent d'Indy.

En 1911 estrenó *L'Heure espagnole* (La hora española), ópera escrita sobre un libreto de Franc-Nohain.

Por iniciativa de Serguéi Diáguilev, compuso el ballet *Daphnis et Chloé* (Dafnis y Cloe), titulado *Sinfonía coreográfica*, estrenándose en junio de 1912;<sup>140</sup> y, en 1915, estrenó el *Trío en la menor*.

Debido a su corta estatura, fue exento del servicio militar durante la primera guerra mundial. Sin embargo, en marzo de 1916, se hizo enrolar como chofer de camión, yendo al frente, en Verdún.<sup>141</sup> En 1917 terminó *Le Tombeau de Couperin* (La tumba de Couperin), suite en estilo neobarroco francés, dedicada a sus amigos muertos durante la guerra.

Con motivo de la muerte del compositor Claude Debussy, en 1918, escribió la *Sonata para violín y violoncello*.

---

<sup>140</sup> Manuel Roland, *Mauricio Ravel y su obra*, Unión Musical Española, Madrid, 1921, pp. 30 y 31.

<sup>141</sup> Norman Demuth, *Ravel*, Collier Books, Nueva York, 1962, pp. 41 y 42.

En 1920, rechazó la distinción de Caballero de la Legión de Honor.

Escribió *La Valse* (El vals), comisionado por los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, siendo estrenada en abril de 1920,<sup>142</sup> en presencia de Stravinski y Poulenc.

En 1922 terminó la orquestación de *Cuadros de una exposición*, de Modest Petróvich Mussorgsky, comisionada por Serge Koussevitzki para la Orquesta Sinfónica de Boston, obra que sentó su reputación internacional como orquestador.

En 1925, en Montecarlo, estrenó la ópera *L'enfant et les sortilèges* (El niño y los sortilegios); y en 1927, concluyó la *Sonata para violín y piano*.

En 1928 realizó una gira de conciertos por Estados Unidos y Canadá,<sup>143</sup> interpretando su *Sonatina*, dirigiendo la orquesta y pronunciando discursos sobre la música. Durante la gira conoció a George Gershwin.

En agosto de 1930 inauguró, en su ciudad natal, el muelle que lleva su nombre.

En octubre de 1931 recibió la distinción *Doctor honoris causa*, de la Universidad de Oxford.<sup>144</sup> El mismo año compuso dos conciertos para piano, uno dedicado al pianista Wittgenstein, para su mano izquierda debido a que perdió el brazo derecho en la guerra.<sup>145</sup> En noviembre del mismo año estrenó el *Bolero*, escrito por encargo de la bailarina y coreógrafa Ida Rubinstein.

---

<sup>142</sup> Demuth, *Op. cit.*, pp. 46-48.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>145</sup> Guido Salvetti, *Historia de la Música, El siglo XX, Primera parte*, Turner Libros, Madrid, 1999, p. 57.

En 1932, estrenó el *Concierto para la mano izquierda* y el *Concierto en sol*. El mismo año compuso *Don Quichotte a Dulcinée* (Don Quijote a Dulcinea), con poesía de Paul Morand, y realizó una gira de conciertos por Europa con la pianista Marguerite Long,<sup>146</sup> presentando, entre otras obras, su *Concierto en sol*. Dirigió y grabó el *Bolero* en 1930, y el *Concierto en sol*, en 1932.

Tenía proyectos para un ballet, *Morgiane*, inspirado en *Las mil y una noches*; y una ópera, *Jeanne d'Arc* (Juana de Arco), sobre la novela de Joseph Delteil; pero, en 1933 comenzó a presentar síntomas de una afección cerebral, siendo intervenido quirúrgicamente en diciembre de 1937, en París.<sup>147</sup>

Forjó su estilo desde sus primeras composiciones e hizo una síntesis de varias corrientes, como la música afro estadounidense y la escuela rusa.

Orquestó varias obras, tanto de su autoría, como *Ma mère l'Oye* (Mi madre oca), *Valses nobles et sentimentales* (Valses nobles y sentimentales), *Alborada del gracioso* y *Le Tombeau de Couperin* (La tumba de Couperin); como de otros compositores, como Mussorgsky (*Khovantchina*), Schumann (*Carnaval*), Chabrier (*Minueto Pomposo*), Debussy (*Sarabanda y Danza*), y Chopin (*Estudio, Nocturno y Vals*).

Su obra fue catalogada por Arbie Orenstein y Marcel Marnat, contando un total de 111 obras terminadas, de las cuales, 86 son originales y 25 son arreglos o adaptaciones.

---

<sup>146</sup> Demuth, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 58 y 59.

Roberto Bañuelas<sup>148</sup>

(n. Camargo, Chihuahua, enero 20 de 1931 – m. Cd. de México, febrero 27 de 2015)



Además de desempeñarse como cantante de ópera, Roberto Bañuelas Amparán trabajó también como compositor, pintor y escritor.

Diciendo a su padre, para que lo apoyara económicamente en el Distrito Federal, que estudiaría arquitectura, ingresó a la cátedra de canto de Ángel R. Esquivel<sup>149</sup> en el Conservatorio Nacional de Música<sup>150</sup>; sin embargo, al enterarse aquél del engaño, le retiró el apoyo económico. Por fortuna, Bañuelas pudo resarcir estos efectos con lo que ganaba en los concursos<sup>151</sup> y escribiendo renglones en Hacienda por invitación de un amigo.<sup>152</sup> Mientras tanto, Bañuelas

---

<sup>148</sup> Consúltese la Tesis de Licenciatura de Elsa Ruth Urías Espinosa, titulada *Roberto Bañuelas (1931-2015): Visión panorámica de sus canciones para voz y piano*, que se encuentra en la biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, para mayor información biográfica sobre su obra, catálogos, grabaciones y entrevistas, incluyendo al propio Roberto Bañuelas.

<sup>149</sup> Ángel R. Esquivel (1892-1967), destacado actor, cantante y docente mexicano, quien llegara a ser maestro en la entonces Escuela Nacional de Música, actual Facultad de Música de la UNAM.

<sup>150</sup> Elsa R. Urías Espinosa. (2016). *Roberto Bañuelas (1931-2015): Visión panorámica de sus canciones para voz y piano* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 8.

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> Testimonio de Hortencia Cervantes, esposa de Roberto Bañuelas, y Olga Ruíz-Fernandez, pianista en su cátedra y recitales.

habitaba en la Casa de Chihuahua, institución que cobraba poco con el fin de ayudar a los estudiantes.<sup>153</sup>

Estudió análisis con Rodolfo Halffter y Blas Galindo, cursó armonía con Carlos Jiménez Mabarak y repertorio operístico con Guido Picco, director de orquesta en el Palacio de Bellas Artes y quien provocaría su debut en 1958 con *Die Dreigroschenoper* (La ópera de los tres centavos) de Kurt Weil, y con *La bohème* (La bohemia) de G. Puccini, en el rol de Marcello.<sup>154</sup>

En el año de 1957 egresó del Conservatorio Nacional de Música y obtuvo el Diploma de Canto. Posteriormente dio clases de canto en la misma institución entre los años 1965 y 1984, y en la Facultad de Música *circa* 1967, interrumpiendo su actividad como docente entre 1971 y 1979 por cantar en el continente europeo, en donde participó en más de 500 funciones de ópera en los más importantes teatros de Alemania, Italia, Bulgaria, Checoslovaquia, Bélgica, Israel y Estados Unidos de América.

Alternó con destacados cantantes como Franco Corelli, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Montserrat Caballé, María Callas, y Mirella Freni; así mismo, actuó en producciones de Herbert von Karajan, Peter Ustinov, Franco Zeffirelli y John Dexter.<sup>155</sup>

Entre los directores mexicanos con los que cantó, se encuentran Carlos Chávez, Luis Herrera de la Fuente, Fernando Lozano, Sergio Cárdenas, Francisco Savín, Enrique Diemecke, Héctor Quintanar, Enrique Bátiz, Enrique Barrios, José Guadalupe Flores, entre otros.

---

<sup>153</sup> *Idem.*

<sup>154</sup> Urías Espinosa, *Op. cit.*, pp. 10 y 14.

<sup>155</sup> *Ibidem.*, pp 10, 11, 13-16.

Grabó para RIAS (Recording Industry Association of Singapore), Deutsche Grammophon, Forlane, Dirba, programas de televisión alemana y CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes).<sup>156</sup>

Roberto Bañuelas fue autodidacta en la composición.<sup>157</sup> Sus primeras obras datan del año 1954, y las últimas, de 2014. Entre 1954 y 1955 obtuvo el segundo lugar en un concurso de composición del Conservatorio Nacional de Música.<sup>158</sup> En su mayoría son obras breves o de formato mediano. En 1959 formó parte de la agrupación *Nueva Música de México*, presentando obras de su autoría como el poema sinfónico *Avenida Juárez*, entre otras piezas para piano y canciones. Actualmente (mayo de 2018) se han podido catalogar 53 obras, entre sinfonías, música para piano solo, música instrumental, un ballet, tres óperas y canciones para voz y piano.<sup>159</sup>

Entre sus libros publicados, se encuentran los cuentos *Ceremonial de cíclopes* (CV Editores), *Los inquilinos de la Torre de Babel* (Universidad Autónoma de Tamaulipas) y *Memorias del exilio interior* (Tintanueva Editores). También dos novelas: *El valle de los convidados de piedra* (Universidad Autónoma Metropolitana), y *Templo iluminado de la soledad* (Editorial Doble Sol, Argentina). Un libro de poesía titulado *Trashumancia del amor cautivo* (Tintanueva Editores), y los libros *El canto* y *Diccionario del cantante*, (Editorial Trillas), y *Memorial de poetas entre lobos*, editado por la Fundación René Avilés Fabila y el Politécnico Nacional.

En cuanto a su obra musical editada, la UNAM publicó *Nueve canciones*; Ediciones Mexicanas de Música, A.C. editó *Tres canciones españolas*, *Siete poemas y el amor*, *Cuatro monólogos para soprano y piano*, *Toccata para piano No.1* y *Tres piezas para piano*.

---

<sup>156</sup> Urías Espinosa, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>157</sup> *Ibidem.*, p. 45.

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> *Ibidem.*, p. 41.



Entre los reconocimientos que recibió, están la *Medalla Daniel*, de la Ópera Internacional de México; diploma de los Cantantes de Ópera Mexicanos A. C. (COMAC); dos veces el diploma al Mejor Cantante otorgado por la Asociación de Cronistas de Teatro y Música; diploma y medalla del Instituto Nacional de Bellas Artes por 30 años de carrera operística; diploma y medalla por la Fundación Tomás Valles Vivar; medalla y diploma por su trayectoria internacional otorgados por el Conservatorio del Estado de México; Llave del Ayuntamiento de Camargo, Chihuahua, por su contribución a las Bellas Artes; *Medalla Mozart*, por obra y trayectoria; Medalla y placa por su actividad como cantante, compositor, pintor y escritor, a cargo de las fundaciones Sebastián y René Avilés Fabila; *Medalla de oro por 50 años de trayectoria artística*, por el INBA;<sup>160</sup> reconocimiento *Trayectoria 50 y más...* por la Sociedad de Autores y Compositores de México, entre otras.

En 2007 se llevó a cabo el estreno mundial de la primera ópera de una trilogía comprendida por *La muerte de Agamenón*, *El regreso de Orestes* y *El juicio*.

Sus dibujos y pinturas han sido exhibidas en Hamburgo, Berlín y la Ciudad de México.

Roberto Bañuelas dedicó sus últimos años a la docencia en la Facultad de Música de la UNAM, de la cual tuvo que retirarse por motivos de salud.

---

<sup>160</sup> Urías Espinosa, *Op. cit.*, p. 21.

## Los poetas

Christian Friedrich Henrici alias "Picander"

(n. Stolpen, Dresde, enero 14 de 1700 – m. Leipzig, mayo 10 de 1764)



Trabajó como poeta y libretista utilizando el seudónimo de "Picander". Estudió Derecho en Wittenberg y Leipzig. En 1722 comenzó a publicar poemas eróticos, satíricos, para aniversarios y dramas en Leipzig.

Durante 1724 publicó poesía espiritual para las ceremonias del año litúrgico en ediciones semanales, las cuales compiló en 1725 como *Sammlung Erbaulicher Gedanken* (Antología Construcción del Pensamiento), antología que incluía textos para 68 corales y un libreto para un oratorio, una pasión propiamente conocida como *Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag über den Leidenden Jesum* (Construcción del Pensamiento en la Víspera de Jueves y Viernes sobre el Sufrimiento de Jesús).

Entre 1723 y 1729 comienza a colaborar con Johann Sebastian Bach, sobretodo con trabajos religiosos de tradición luterana.

En 1728 publicó un ciclo de libretos para cantatas de iglesia, titulado *Cantaten auf die Sonn-und Fest-Tage durch das ganze Jahr* (Cantatas para las festividades de los Domingos de todo el año).

Escribió *Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte* (Poemas serio-humorísticos y satíricos), obra de la que se cuentan cinco volúmenes: Vol. I, 1727; Vol. II, 1729; Vol. III, 1732; Vol. IV, 1737; Vol. V, 1751. Todos estos volúmenes contienen textos musicalizados por J. S. Bach.

En el prefacio del tercer volumen (1732), Picander reclamó que Bach musicalizó un ciclo completo de sus textos de cantata en 1729, sin embargo la declaración hecha en el prefacio se ha debatido. Se sabe que sobrevivieron sólo nueve musicalizaciones de estas cantatas, entre ellas *Ehre sei Gott in der Höhe* (Honor a Dios en las alturas); *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (Dios, como tu nombre, así mismo es tu gloria); *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* (Yo amo los más nobles de todos los ánimos), y *Man singet mit Freuden vom Sieg* (Se canta con la alegría de una victoria).

En algunos casos los textos de Picander sobrevivieron, pero la musicalización que sobre ellos hizo Johann Sebastian Bach, no. Las partituras perdidas incluyen casos en que la música ha desaparecido sin dejar rastro, y otros en que permanecieron pistas de lo que la música quería decir, dejando la posibilidad de reconstruirse. Ejemplos de reconstrucciones incluyen la música fúnebre para el príncipe Leopold y *La Pasión según San Marcos*.

La "Cantata del café" (*Schweigt stille, plaudert nicht*) y la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, están basadas en los textos de Picander.

## Lorenzo da Ponte

(n. Ceneda, Treviso, marzo 10 de 1749 – m. Nueva York, agosto 17 de 1838)



Emanuele Conegliano nace en el seno de una familia judía. Trabajó como poeta y libretista. En 1763 su familia se convierte al catolicismo y toma el nombre del obispo que oficia el bautismo: Lorenzo da Ponte. Se vuelve sacerdote y se inicia al mismo tiempo en la masonería. Acudió al seminario de Treviso para enseñar latín y retórica. Propuso, para la academia de la ciudad, una tesis derivada de Rousseau, que hacía referencia a las restricciones que la sociedad imponía a la libertad del individuo, y, en consecuencia, se le expulsó de la enseñanza.

En Venecia se desempeñó como profesor particular del aristócrata Giorgio Pisani, quien era afín a su ideología. Pisani, que estaba enfrentado a la oligarquía veneciana, no tardó en ser arrestado, y, Lorenzo da Ponte, desterrado en 1779. Llegó a Gorizia, territorio que pertenecía a Viena, en donde también había encontrado refugio su amigo Giacomo Casanova.<sup>161</sup> Éste le aconsejó que se alejara de Venecia, de manera que se trasladó a Dresde, recalando finalmente en Viena en 1781.

---

<sup>161</sup> Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798). Escritor, diplomático, bibliotecario y agente secreto italiano, famoso como seductor; hermano de los pintores Giovanni Battista Casanova (1730-1795) y Francesco Casanova (1727-1802).

En Viena conoce a Wolfgang Amadeus Mozart y, con ayuda de Antonio Salieri, alcanza el puesto de poeta oficial de la corte del emperador José II. En colaboración y amistad con el compositor español Vicente Martín y Soler, escribe los libretos *Una cosa rara, ossia, bellezza ed onestà* (Una cosa rara, o sea, belleza y honestidad); *L'arbore di Diana* e *Il Burbero di buon cuore* (El árbol<sup>162</sup> de Diana y el gruñón de buen corazón). Para Wolfgang Amadeus Mozart, escribió los libretos de *Le nozze di Figaro* (Las bodas de Fígaro), a partir de la comedia de Beaumarchais; *Don Giovanni* (Don Juan), a partir de la comedia de Tirso de Molina, y *Così fan tutte* (Así hacen todas). Se aleja de Viena en 1791, tras la muerte de José II en 1790.

Entre 1792 y 1805 reside en Londres, y posteriormente se establece en Nueva York, E.U.A. En el *Columbia College* se dedica a la enseñanza de la lengua y la literatura italiana, como *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, e intenta promover la creación de un primer teatro operístico. Presencia el estreno americano de *Don Giovanni* el 23 de mayo de 1826, de la mano de la compañía teatral del tenor sevillano Manuel García.

De 1823 a 1827 publica sus *Memorias* en cuatro volúmenes. También publica el *Anti Da Ponte*, un libelo contra sus capacidades poéticas.

Su obra comprende textos para cantatas y oratorios, así como libretos musicalizados por los compositores Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart, Vicente Martín y Soler, Giuseppe Francesco Bianchi, Peter von Winter, Vincenzo Righini, Giuseppe Gazzaniga, Stephen Storace, Antonio Brunetti y Joseph Weigl. También escribió *Hymn to America* (Himno para América), musicalizado por Antonio Baglioni.

---

<sup>162</sup> Antiguamente, árbol en italiano se decía *arbore*; actualmente se dice *albero*. Consúltese el siguiente sitio web: <<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=arbore%201>>.

## Arseny Arkadyevich Goleníshchev-Kutúzov

(n. 1848 – m. 1913)



Su padre, Arkadii Pavlovich Golenischev-Kutuzov, fue senador y Secretario de Estado del reino de Polonia, y su abuelo, Pavel Vassiliyevich Golenischev-Kutuzov, fue gobernador general de San Petersburgo entre 1825 y 1830.

En 1876 estudió en la Facultad de Leyes de la Universidad de San Petersburgo. Fue Mariscal del Condado de Korchevski, y, de 1877 a 1888, presidente del Congreso de los Magistrados de Gdaelsk. Desde 1889 gestionó los bancos de tierras campesinas. En 1895 fue Secretario Imperial de la emperatriz María Feodorovna, y, en 1900, Académico Honorario.

Su carrera literaria comenzó a mediados de 1870 con *Causa* (el poema *Hashish*) y *Noticias de Europa*. Más tarde, sus poemas aparecieron principalmente en las páginas de *Mensajero Ruso*, *Revisión Rusa* y *Nuevos Tiempos*. En 1878 publicó poemas como *Calma la tormenta*; la estructura del último libro, a excepción de pequeñas piezas, incluye una escena dramática de *Muerte Svjatopolka*, y los poemas *Padre perdona*, *Recreo del día*, *El viejo discurso*, etc. Otra edición tiene, además, un drama histórico: *Los problemas* (1879). En general, el poeta se inclina hacia el conservadurismo moderado. De 1904 a 1905, vino la reunión de su *Ensayo*, en tres volúmenes. Más tarde, *Llamadas de Dahl* (1907), *Canciones y Pensamientos* (1909), *Al Ocaso* (1911) y *En hojas volátiles* (1912).

## Paul Morand

(n. París, marzo 13 de 1888 – m. París, julio 24 de 1976)



Trabajó como diplomático, novelista, dramaturgo y poeta. En París, su padre Edward Eugene Morand, ocupaba varias funciones relacionadas con el arte. Su tío Abel Combarieu, lo introdujo en 1912 en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Aprendió Inglés, y fue a Londres en varias ocasiones durante su adolescencia. También visitó Venecia y el norte de Italia. Entró en el colegio *Jules Ferry* y a la escuela secundaria *Chaptal*. Jean Giraudoux se convirtió en su tutor. Se graduó en la *École des Sciences Politiques* (Escuela de Ciencias Políticas), y obtuvo un primer lugar en el concurso *Quai d'Orsay*. Asistió a los círculos literarios, conoció a Jean Cocteau y emprendió la carrera administrativa, recibiendo apoyo de Philippe Berthelot. En Londres conoce a Bertrand de Fénelon, quien lo introduce con Marcel Proust, novelista y ensayista, a quien compone una oda.

Tras un periodo como agregado en la embajada en Londres, regresó a París y fue asignado al Gabinete del Ministro de Asuntos Exteriores, durante la Primera Guerra Mundial. Posteriormente, fue enviado a Roma y Madrid.

En abril de 1916 tuvo una hija en Bordeaux, llamada Marie-Claude Morand, con la pintora y decoradora Madeleine Mulle.

Sus primeras obras publicadas fueron poemas, como *Lampes à Arc* (Luces de Arco), en 1919. Entre los años 1920 y 1930, escribió libros, diarios de viaje,

novelas cortas y relatos. En 1921 publicó su primer libro de relatos *Tendres Stocks* (Tiernas existencias), al que siguieron otros dos libros compuestos de relatos, *Ouvert la nuit* (Abierta la noche), en 1922, y *Fermé la nuit* (Cerrada la noche), en 1923. Escribió *Paris-Tombouctou* y *Magie noire* (Magia negra) en 1927. Ese mismo año, se casó en París con Helen Chrissoveloni. En 1929 publicó el libro *New York*. Ejerció el periodismo, sobre todo en *Le Figaro*. Trabajó como editor, dirigiendo la colección de Gallimard *Renacimiento del relato*. Fue miembro del Comité Ejecutivo de la *Association du Foyer*, de l'Abbaye de Royaumont.

En 1930 muere su padre, y, en 1939, fue designado para dirigir la misión económica francesa, en la embajada de Londres. Publica *L'homme pressé* (El hombre apurado), en 1940. Luego de ser retirado de su cargo como embajador de Vichy, fue nombrado Embajador de Francia en Rumania, al regreso de Pierre Laval al gobierno, en 1942. Debido al avance de las tropas rusas, Jean Jardin favorece para que deje Bucarest en 1944, y es titulado Embajador en Suiza. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, fue electo embajador en Berna, pero dicho nombramiento fue revocado por el General de Gaulle. Se vio obligado a exiliarse en Vevey, Suiza, donde pasó diez años antes de poder ser admitido nuevamente en suelo francés. Se le reprocharon sus amistades en tiempo de Vichy, y el apoyo de la Ocupación a la publicación de sus obras.

En 1949 publicó *Le visiteur du soir* (El visitante nocturno). Su obra comenzó a tener un nuevo interés por la historia, como en *Le Flagellant de Séville* (El flagelante de Sevilla) y *Fouquet ou le Soleil offusqué* (Fouquet o el sol ofendido). Se convirtió en protector de una nueva generación de escritores, conocidos más tarde como los húsares, caracterizados por su filiación de derecha antigauillista, opuesta al existencialismo y la literatura sartriana. El 24 de octubre de 1968 fue elegido miembro de la Academia Francesa, sin embargo, el Jefe del Estado, en contra de la tradición, no lo recibió. En 1971 escribió *Venecias*, y el último libro que publicó, fue *L'allure Chanel* (El aire de Chanel), en 1975. Su esposa murió en febrero de 1975, en París.



## Enrique González Martínez

(n. Guadalajara, Jalisco, abril 13 de 1871 – m. Cd. de México, febrero 19 de 1952)



Fue médico, poeta, editorialista, político y diplomático. Ingresó a la Preparatoria y al Seminario Conciliar, al mismo tiempo, en el Liceo de Varones del Estado de Jalisco. Se recibe como médico y es nombrado profesor adjunto de fisiología en la Escuela de Medicina.

Se traslada a Culiacán, Sinaloa, y en 1903 aparece su primer libro *Preludios*. En Sinaloa se desempeñó políticamente como prefecto en diferentes distritos del Estado y como Secretario General de Gobierno.

Con su libro *Silenter*, es recibido como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Se establece en la Ciudad de México y forma parte del Ateneo de la Juventud, llegando a ser presidente del mismo en 1912. Funda la revista literaria *Argos* en 1912 y se desempeña como editorialista del diario *El Imparcial*.

Fue subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1913. Al año siguiente fue Secretario de Gobierno del Estado de Puebla, profesor de literatura francesa en la Escuela Nacional de Altos Estudios, y profesor de literatura mexicana en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Ciudad de México. En 1917, junto con Ramón López Velarde y Efrén Rebolledo, dirigió la revista *Pegaso*. En

1920 ingresó en el Servicio Exterior Mexicano, y ocupó el puesto de ministro plenipotenciario de México en Chile, Argentina, España y Portugal, entre los años 1920 y 1931.

En 1931, colaboró con la fundación Rafael Dondé y el Banco Nacional de Crédito Agrícola. En 1932, ingresó como miembro numerario de la Academia Mexicana de la Lengua. En 1942, ingresó al Seminario de Cultura Mexicana y, en 1943, fue miembro fundador de Colegio Nacional. Fue miembro del Liceo Altamirano y, en 1944, recibió el Premio Nacional de Literatura Ávila Camacho, publicándose sus *Poesías Completas*.

Su obra se considera de carácter modernista con influencias del simbolismo francés. Rompió con el modernismo con su libro *Los senderos ocultos*. Algunos de sus poemas más célebres son: *A la que va conmigo*, *Cuando sepas hallar una sonrisa*, *Eran dos hermanas*, *Busca en todas las cosas*, *El sembrador de estrellas*, *¿Te acuerdas de la tarde?*, *Y pienso que la vida*, *Por que ya mis tristezas*, *Tuérceme el cuello al cisne* y *Yo voy alegremente*.

Algunos hitos de su trayectoria poética son *Ausencia y canto*, motivado por la muerte de su esposa, y *Bajo el signo mortal*, por la de su hijo Enrique González Rojo, también poeta. En su libro *Babel*, denuncia el holocausto atómico de la 2ª Guerra Mundial.

Como traductor destaca la antología *Jardines de Francia* (México, 1915), que contiene versiones de Maurice Maeterlinck, Verhaeren, Rodembach, Francis Jammes, y otros.

Fue candidato al Premio Nobel de Literatura, sin embargo, el premio fue otorgado al estadounidense William Faulkner. Fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano Marfiles, David, *La canción mexicana*, Editorial Florencia, 1976.
- Bañuelas, Roberto, *Diccionario del cantante, Terminología clásica, vocal, musical y cultural*, Editorial Trillas, México, 2009.
- Basso, Alberto, *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*, Traducido por Verónica y Beatriz Morla, Turner Libros, Madrid, 1999.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 2004.
- Brown, David, *Musorgsky, His Life and Works*, Oxford University Press, New York, 2002.
- Demuth, Norman, *Ravel*, Collier Books, Nueva York, 1962.
- Di Benedetto, Renato, *Historia de la Música, El siglo XIX, primera parte*, Turner Libros, Madrid, 1999.
- Enrique González Martínez, *Miembro fundador de El Colegio Nacional*, prólogo de Antonio Castro Leal, El Colegio Nacional, México, 1971.
- Mancini, Roland, *Músorgski*, traducción del francés por Víctor Andresco, ESPASA-CALPE, S. A., Madrid, 1979.
- Mendoza, Vicente T., *La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Onnen, Frank, *Mauricio Ravel*, traducción directa del neerlandés por Felipe M. Lorda-Aláiz, Editorial Juventud, S. A., Barcelona, 1951.
- Otterbach, Friedemann, *Johan Sebastian Bach, Vida y Obra*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Pahlen, Kurt, *Wolfgang Amadeus Mozart, La Flauta Mágica*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1991.
- Pitrou, Robert, *Juan Sebastián Bach*, traducción del francés por José Zambrano, Gráfica Bachs, Barcelona, 1943.
- Rey, Juan, *Preceptiva Literaria*, Editorial Sal Terrae, Santander, 1969.
- Robertson, Alec y Denis Stevens, *Historia General de la Música, Desde el Renacimiento hasta el Barroco*, traducción: Aníbal Froufe, Ediciones Istmo, Madrid, 1980.
- Robertson, Alec y Denis Stevens, *Historia General de la Música, Desde el Clasicismo hasta el siglo XX*, Ediciones Istmo, Madrid, 1980.

- Roland, Manuel, *Mauricio Ravel y su obra*, traducción de Eduardo L. Chavarri, Unión Musical Española, Madrid, 1921.
- Salazar, Adolfo, *Juan Sebastián Bach*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.
- Salvetti, Guido, *Historia de la Música, El siglo XX, Primera parte*, Turner Libros, Madrid, 1999.
- Spitta, Philipp, *Johann Sebastian Bach. Su vida. Su obra. Su época*, traducción del alemán por Wenceslao Roces, Biografías Gadesa, México, 1950.
- Turner, W.J., *Mozart, El hombre y su obra*, traducción del inglés de Elisa Aguilar, Editorial Juventud Argentina, S. A., Buenos Aires, 1947.
- Urías Espinosa, Elsa R. (2016). *Roberto Bañuelas (1931-2015): Visión panorámica de sus canciones para voz y piano* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Vázquez Santana, Higinio, *Historia de la canción mexicana*, Tomo III, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.
- Vega Cernuda, Daniel S., *Bach, Repertorio completo de la música vocal*, Ediciones Cátedra, España, 2012.
- Yankélévitch, Vladimir, *Ravel, El músico y su obra*, traducción directa por Vicente Salas Viu, Editorial Losada, Buenos Aires, 1951.

## PARTITURAS<sup>163</sup>

Toscano, P., *Anthology of Italian Opera (Baritone)*, [música impresa]: para canto y piano. Milwaukee, Wi: Ricordi-Hal·Leonard: 2002.

Lamm, P., *M. P. Mussorgsky, Complete Collected Works, Vol. V, series 9*, [versión digital]: para canto y piano. Moscú: Muzgiz: 1931.  
<[https://imslp.org/wiki/Songs\\_and\\_Dances\\_of\\_Death\\_\(Mussorgsky%2C\\_Mo dest\)>](https://imslp.org/wiki/Songs_and_Dances_of_Death_(Mussorgsky%2C_Mo dest)>)

Ravel, M., *Don Quichotte a Dulcinée*, [versión digital]: para canto y piano. París: A.R.I.M.A. et DURAND S.A.: 1934.

<<https://es.scribd.com/doc/305074634/Don-Quichotte-a-Dulcinee-Chansons-Pour-Baryton-Et-Orchestre-M-84-Arr-Voix-Et-Piano-Ravel-1933>>

## FUENTES ELECTRÓNICAS

“Arseni Golenishchev-Kutúzov”, Wikipedia La enciclopedia libre.

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Arseni\\_Golenishchev-Kutúzov](https://en.wikipedia.org/wiki/Arseni_Golenishchev-Kutúzov)> 17/05/2018.

“Cantos y Danzas de la Muerte” Kareol.

<<http://www.kareol.es/obras/cancionesmussorgsky/muerte.htm>>  
23/07/2018.

“Cantos y danzas de la muerte”, Wikipedia La enciclopedia libre.

<[https://es.wikipedia.org/wiki/Cantos\\_y\\_danzas\\_de\\_la\\_muerte](https://es.wikipedia.org/wiki/Cantos_y_danzas_de_la_muerte)> 17/05/2018.

“Christian Friedrich Henrici”, Wikipedia La enciclopedia libre.

<[https://es.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Friedrich\\_Henrici](https://es.wikipedia.org/wiki/Christian_Friedrich_Henrici)> 17/05/2018.

“Christian Friedrich Henrici (Picander) (Poet)”, Bach Cantatas Website

<<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Picander.htm>> 17/05/2018.

---

<sup>163</sup> Respecto a la partitura de *Copla Triste*, la adquirí en la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, sin embargo, no existe información editorial sobre el ejemplar. En cuanto al recitativo y aria de J. S. Bach, hace años que adquirí las partituras en la biblioteca referida, de una partitura con traducción al español, y, ahora que volví (24-sept-2018) para obtener información sobre la edición, no la localizaron.

- “Don Quichotte à Dulcinée”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Don\\_Quichotte\\_à\\_Dulcinée](https://en.wikipedia.org/wiki/Don_Quichotte_à_Dulcinée)> 17/05/2018.
- El Colegio Nacional  
<<http://colnal.mx/members/enrique-gonzalez-martinez>> 17/05/2018.
- “Enrique González Martínez”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique\\_González\\_Mart%C3%ADnez](https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_González_Mart%C3%ADnez)>  
17/05/2018.
- "Enrique González Martínez" Biografías y Vidas, la enciclopedia biográfica en línea  
<[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gonzalez\\_martinez.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gonzalez_martinez.htm)>  
17/05/2018.
- "Golenishchev-Kutúzov Arseni Arkadevich" Celebrities  
<<https://persona.rin.ru/eng/view/f/0/23478/golenishchev-kutúzov-arseni-arkadevich>> 17/05/2018.
- Hernández, José, Fco. y Antonio Hdz. Estrella. *Poemas clásicos para jóvenes, Versos inolvidables de amor, muerte y esperanza*. Editorial Selector, México, 2004.<<https://books.google.com.mx>>. 20/07/2018.
- “Johann Sebastian Bach”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach)> 20/07/2018.
- “Juan. S. Garrido”, Sociedad de Autores y Compositores de México.  
<<http://sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08342>>  
19/06/2018.
- Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008. Versión digital.  
<<https://docs.google.com/file/d/0B5Rt98J40VFiODFjNzdILOGMtMDIIOC00MjVILTkzOWltM2RkYjUwYjQxYTRh/edit?hl=en&pli=1>> 13/06/2018.
- “Lorenzo da Ponte”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Lorenzo\\_da\\_Ponte](https://es.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_da_Ponte)> 20/07/2018.
- "Los escritores de la música: Da Ponte (I)", Revista de música culta Filomúsica  
<<http://www.filomusica.com/filo43/daponte.html>> 20/07/2018.

“Maurice Ravel”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Ravel](https://es.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ravel)> 20/07/2018.

"Maurice Ravel" Biografías y Vidas, la enciclopedia biográfica en línea  
<<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/ravel.htm>> 20/07/2018.

“Miguel Lerdo de Tejada” Sociedad de Autores y Compositores de México.  
<<http://www.sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08046>>  
24/09/2018.

“Modest Músorgski”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Músorgski](https://es.wikipedia.org/wiki/Modest_Músorgski)> 20/07/2018.

“Niceto de Zamacois”, Wikipedia La Enciclopedia Libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Niceto\\_de\\_Zamacois](https://es.wikipedia.org/wiki/Niceto_de_Zamacois)> 19/06/2018.

"Nuestros socios y su obra" Sociedad de Autores y Compositores de México  
<<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=11885>>  
20/07/2018.

“Oratorio (música)”, Wikipedia La Enciclopedia Libre. 25/09/2018.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Oratorio\\_\(música\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Oratorio_(música))>

“Pasión según San Mateo”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Pasión\\_según\\_San\\_Mateo,\\_BWV\\_244](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasión_según_San_Mateo,_BWV_244)>  
20/07/2018.

"Paul Morand" Biografías y Vidas, la enciclopedia biográfica en línea  
<<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/morand.htm>> 20/07/2018.

“Paul Morand”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Morand](https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Morand)> 20/07/2018.

“Picander”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<<https://en.wikipedia.org/wiki/Picander>> 20/07/2018.

“St Matthew Passion”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/St\\_Matthew\\_Passion](https://en.wikipedia.org/wiki/St_Matthew_Passion)> 20/07/2018.

“The Golden Age of Oratio: 1600-C.1750”, Encyclopædia Britannica:  
<<https://www.britannica.com/art/oratorio>> 14/06/2018.

“Wolfgang Amadeus Mozart”, Wikipedia La enciclopedia libre.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart](https://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart)> 20/07/2018.



## **GRABACIONES SUGERIDAS**

### **Mache dich, mein Herze, rein (Purifícate, corazón mío):**

- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Am Abend, da es kühle war/Mache dich, mein Herze, rein*. Dir. Karl Richter. Munich Bach Orchestra, Matthäuspassion. <[https://www.youtube.com/watch?v=Tjwi4Tts\\_OA](https://www.youtube.com/watch?v=Tjwi4Tts_OA)>
- Prey, Hermann. *Am Abend, da es kühle war/Mache dich, mein Herze, rein*. Dir. Wolfgang Gönnenwein. Consortium Musicum. Matthäuspassion. 1989. <<https://www.youtube.com/watch?v=dWfggrZng2s>>

### **Rivolgete a lui lo sguardo (Vuelva la mirada hacia él):**

- Corena, Fernando. *Rivolgete a lui lo sguardo*. Dir. Argeo Quadri. Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden. 1961. <<https://www.youtube.com/watch?v=s2ZaxTWYXxw>>
- London, George. *Rivolgete a lui lo sguardo*. Dir. Bruno Walter. Columbia Symphony Orchestra. 1955. <<https://www.youtube.com/watch?v=gtEQuBGf8dl>>

### **Песни и пляски смерти (Canciones y Danzas de la Muerte):<sup>164</sup>**

- Nesterenko, Yevgeni y Vladimir Karinev. *Песни и пляски смерти*. <[https://www.youtube.com/watch?v=gyV8JFFml\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=gyV8JFFml_M)>
- Vishnevskaya, Galina y Mstislav Rostropovich. *Песни и пляски смерти*. 1963. <<https://www.youtube.com/watch?v=-3TrlL08BhE>>

### **Don Quichotte a Dulcinée (Don Quijote a Dulcinea):**

- Siepi, Cesare y Leo Taubmann. *Don Quichotte a Dulcinée*. Salzburgo, 1956. <<https://www.youtube.com/watch?v=LXDw6hBgVIA>>
- Souzay, Gerard. *Don Quichotte a Dulcinée*. Dir. Jean Beaudet. Orchestre de Radio-Canada. 1966. <[https://www.youtube.com/watch?v=Z3CaNxa\\_em8](https://www.youtube.com/watch?v=Z3CaNxa_em8)>

### **Copla Triste:**

- Bañuelas, Roberto y Diego Ordax. *Copla Triste*. México, 1996. <<https://www.youtube.com/watch?v=j2R15JllzxQ>>

---

<sup>164</sup> Es posible encontrar también grabaciones con los eminentes bajos Boris Christoff y Fiodor Chaliapin en sitios como YouTube, no las he agregado por no encontrar las canciones del ciclo juntas. En la presente lista se incluye toda la información que fue posible recopilar de los sitios web que se indican.