



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

El aria en el período barroco.

Introducción a la música barroca, análisis de arias y
cuadernillo didáctico.

Que para obtener el título de

Licenciada en Música- Educación Musical

Presenta

PAOLA FERNANDA RODRÍGUEZ CASASOLA

Asesor de tesis y recital

ALFREDO MENDOZA MENDOZA



Ciudad de México

Noviembre de 2019



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.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 6 |
| I.LA MÚSICA EN EL PERÍODO BARROCO..... | 8 |
| A. El arte barroco..... | 8 |
| 1. Aparición del arte barroco..... | 8 |
| 2. El término “barroco”..... | 8 |
| 3. Visión del mundo..... | 9 |
| 4. Las artes en general..... | 10 |
| B. La música barroca..... | 14 |
| 1. Música renacentista <i>versus</i> música barroca..... | 15 |
| 2. Etapas de la música barroca..... | 18 |
| C. Música y retórica..... | 19 |
| 1. La retórica..... | 19 |
| 2. Los afectos en el sistema retórico musical..... | 20 |
| D. Nuevas formas instrumentales..... | 23 |
| 1. Concierto..... | 23 |
| 2. Sinfonía..... | 25 |
| 3. Sonata..... | 26 |
| 4. Suite..... | 26 |
| E. Nuevas formas vocales..... | 27 |
| 1. Ópera..... | 27 |
| 2. Cantata..... | 27 |
| 3. Oratorio..... | 28 |
| II. ELCANTO EN EL PERÍODO BARROCO | 30 |
| A.El canto..... | 30 |
| 1. Historia del <i>bel canto</i> | 30 |
| 2.La técnica..... | 32 |
| a)Respiración, emisión y resonancia..... | 32 |
| b)Tipos de voz | 34 |
| c)Virtuosismo e interpretación..... | 35 |

| | |
|--|-----|
| B.El recitativo..... | 37 |
| C.El aria..... | 38 |
| 1. Estructura..... | 39 |
| 2. Tipología..... | 40 |
| III. OBRAS DEL PROGRAMA..... | 42 |
| A.Programa del recital..... | 43 |
| B.Análisis..... | 44 |
| 1.Vaghe stelle..... | 44 |
| 2. Halcyon days..... | 48 |
| 3. Nymphs and shepherds..... | 50 |
| 4.As when the dove..... | 53 |
| 5. Mein gläubiges Herze | 57 |
| 6. Hoy sube arrebatada | 61 |
| 7. Allegres luces del día..... | 63 |
| 8. Motete Nulla in mundo pax sincera RV 630..... | 68 |
| IV.CUADERNILLO DIDÁCTICO..... | 77 |
| El arte barroco..... | 79 |
| Actividades 1: el arte barroco..... | 85 |
| La música barroca | 86 |
| Formas musicales y compositores | 89 |
| Actividades 2: la música barroca | 91 |
| El canto en el período barroco | 93 |
| Un nuevo género musical: la ópera | 93 |
| El recitativo | 93 |
| El aria | 94 |
| El canto | 96 |
| Actividades 3:La música y el canto en el período barroco | 99 |
| Ejemplos de arias barroas | 100 |
| Cosas curiosas | 106 |

| | |
|-------------------------|-----|
| Bibliografía..... | 108 |
| Mesografía..... | 109 |
| Índice de imágenes..... | 110 |
| Anexo. Partituras..... | 113 |

Introducción

En tanto uno de los objetivos principales de la formación profesional de un educador musical es “formular y aplicar actividades educativas musicales [...] en el ámbito de la educación no formal”,¹ el presente trabajo se realizó con el objeto de proporcionar un marco teórico a la presentación de un concierto que busca acercar a diversos sectores de la población a la música académica, en este caso específicamente al aria barroca.

El propósito es generar una experiencia pedagógica dirigida al conocimiento de las características de la música barroca, con énfasis en el canto y en el aria, mismo que se refuerza finalmente con un cuadernillo didáctico.

El escrito, que presenta los resultados de una investigación de tipo monográfico, está organizado en cuatro capítulos.

En el primero se esboza un panorama general del arte durante el período barroco, con el fin de contextualizar los elementos que caracterizan a la música de ese tiempo.

El segundo capítulo expone las principales características de la música vocal en el Barroco, estrechamente ligada al surgimiento del *bel canto* como punto de partida para el desarrollo de la ópera y, con ella, del recitativo y el aria; formas que han perdurado hasta nuestros días.

El tercer capítulo tiene por objeto presentar los análisis y comentarios del repertorio que se interpretará en el examen práctico. El estudio realizado sobre cada obra se presenta con la siguiente disposición: primero el título, seguido de datos sobre los autores y a veces sobre algún otro aspecto de interés; después el texto (con su traducción, en el caso de hallarse en un idioma extranjero); luego –tras mencionarse la forma general, la tonalidad principal, el *tempo* y el compás– dos cuadros: uno con el análisis musical sumario y otro con comentarios generales sobre la obra.

El capítulo final presenta un cuadernillo elaborado con una orientación didáctica, en el cual los datos de la investigación presentada en los capítulos anteriores se ofrecen con un lenguaje

¹ Perfil profesional de la licenciatura en educación musical, FaM, UNAM. Consultado el 08 de agosto de 2018. Disponible en internet: <http://www.fam.unam.mx/campus/licenciaturas.php#demoTab3>

más accesible y de manera resumida. Su propósito es ser de utilidad a los jóvenes de secundaria y preparatoria que deseen tener un acercamiento a la música barroca. Toma el aria como hilo conductor para el análisis de este período, dejando de lado tecnicismos y conceptos complicados, para servir como material de consulta y como texto de divulgación que presenta la información de manera clara, asequible y entretenida.

Finalmente, se incluye un anexo con las partituras de las obras que se analizan en el capítulo III.

I. LA MÚSICA EN EL PERÍODO BARROCO

A. El arte barroco

1. Aparición del arte barroco

En el siglo XVI, las artes sufrieron algunas transformaciones a causa de los sucesos que afectaron a Italia después de 1520. Uno de los más importantes, fue la Reforma luterana en Alemania, que puso a Italia en un estado de guerra, agresión y miedo. El Vaticano se vio atacado y la iglesia cristiana de Occidente quedó dividida en dos bandos: catolicismo y protestantismo. En las artes plásticas aparece el **manierismo**, como transición entre el Renacimiento y el Barroco. Esta corriente rebasa los cánones clasicistas al convivir con el caos; rompe la armonía que planteaba el arte clásico y hace de los temas objetivos algo subjetivo, propio del artista.²

Con la Contrarreforma (respuesta de la Iglesia Católica a la Reforma, articulada en el Concilio de Trento) el manierismo será visto como contrario a las ideas de la iglesia; se planteará ahora la necesidad de un arte al servicio del quehacer religioso. Por esta razón el nuevo estilo habrá de ser identificado como el arte de la Contrarreforma. Acompañado de una producción notable en el terreno de la ciencia y la filosofía, el arte barroco tendrá como características los temas teológicos, el contenido psíquico, el naturalismo, la búsqueda de realismo visual, y el interés por el espacio, el tiempo y la luz.³

2. El término “barroco”

En cuanto a la etimología de la palabra, el diccionario de la RAE informa:

Barroco. Del fr. *baroque*, y éste resultante de fundir en un vocablo *Barocco*, figura de silogismo de los escolásticos, y el portugués *barroco*, 'perla irregular'.⁴

² Pasquel, Elda [comp.]. “Manierismo” en: *Textos del Renacimiento*. México: UIA, 1996, pp. 239-245.

³ Rupert, Martin John. *Barroco*. Barcelona: Xarait Ediciones, 1986, pp.21-28.

⁴ *Diccionario de la Real Academia Española* online. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=barroco>. (Consultado el 20-enero-2018).

Con las mismas ideas, el *Diccionario Harvard de la Música* aclara:

En el s. XVIII ya se postularon dos orígenes contrastantes del término: 1) del portugués *barroco*, que describe una perla de forma irregular; y 2) del italiano *baroco*, un término lógico referido a un tipo extraordinario de silogismo. La primera acepción es la que se acepta hoy de manera general. Ambas etimologías sugieren las connotaciones que tiene el término de algo extraño, antinatural y deformado.⁵

El término barroco se utilizó en muchos momentos con un matiz peyorativo.

La palabra barroco en un principio tuvo un significado despectivo que refleja claramente bajo qué premisa contemplaban al siglo XVII las generaciones anteriores. Se daba por sentado que el Barroco era una forma degenerada del Renacimiento, otra Edad Media entre el transparente *cinquecento* y el clasicismo del siglo XVIII.⁶

La rehabilitación del término y su utilización moderna para referirse a un período estilístico de las artes comenzó en 1888 con la publicación de *Renaissance und Barock*⁷ del historiador del arte Heinrich Wölfflin.

3. Visión del mundo

Según Maravall, para el hombre del Barroco la **experiencia** va a representar la vía de enlace entre su propio interior y el entorno real en el que se encuentra implantado. En las obras barrocas va a estar muy presente también el **movimiento**, que representa tanto el cambio y la variación (principio fundamental del mundo) como la capacidad del hombre para producirlos. La arquitectura, por ejemplo, ofrece planteamientos dinámicos, en los cuales se pone en juego el equilibrio, con frecuencia amenazado. Existe movimiento en todo: en los cielos, en la sangre, en la vida. El ser está en movimiento constante, es mutable; por lo tanto, en algún momento su identidad se tambalea, ya que, arrastrado por la inestabilidad del cambio, podría ser despojado de su condición esencial. Por ello, la **variabilidad** de las cosas, la **caducidad** y la **renovación** serán temas frecuentes en el Barroco. Se considera que lo variable es lo que da riqueza a la experiencia.

Con el impulso de los avances científicos, la creciente producción de relojes manifiesta una mayor conciencia del **tiempo**. Visto como el proceso dinámico de las transformaciones y del

⁵ Randel, D. M. (editor). *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 194.

⁶ Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 17.

⁷ *Idem*.

movimiento, el tiempo está siempre presente en el hombre barroco; de ahí también el interés por las ruinas, que dan referencias sobre un tiempo anterior. Consecuentemente, cobrará gran importancia la historia, vinculada a otras ramas del saber (filosofía, teología, política, etc.).

La **fortuna** es vista como causa del movimiento que agita la esfera de los humanos y como presencia constante de lo irracional, de lo impredecible del mundo. A partir de los conceptos de “fortuna” y “ocasión”, se concluye que la única manera en la que los hombres deben relacionarse es a partir del juego, todo puede tomarse como juego, se da un incremento en los juegos de azar, y la vida del hombre barroco tiene tintes lúdicos en su cotidianidad.

Además, la apariencia y la esencia de las cosas tienden a confundirse y distorsionarse. Se vive en un mundo en el que la **apariencia** puede suplantar a la verdad si se le presenta al individuo de manera apropiada. Se crean ilusiones a partir de la experiencia y, conociendo la condición aparental de la realidad, se juega con ella. Se cree incluso que a partir de lo ilusorio del mundo y los disfraces se llega al autoconocimiento. También se presenta constantemente el **sueño** como distorsión de la realidad, y como representación de la existencia humana. Por otra parte se hace patente un sentimiento de **soledad** (el individuo es él y sólo él), y existe un gran distanciamiento en la relación interpersonal.⁸

4. Las artes en general

Las obras barrocas se caracterizan por una disolución de las formas lineales, al utilizarse formas abiertas con gran amplitud de líneas y profundidad espacial.

El Barroco presentó múltiples manifestaciones tanto en el ámbito literario como en el musical, aunque, tal vez como consecuencia de contar entre sus principales preceptos con la exaltación de la plasticidad, halló su expresión culminante en el campo de las bellas artes. Otro de los rasgos definitorios de las obras barrocas fue la acumulación de elementos destinada a producir el estremecimiento de las composiciones: las repentinas diagonales, los forzados efectos lumínicos y la superposición de componentes cromáticos conformaron esquemas que se alejaban del naturalismo, buscando la esencialidad en la plenitud de la forma. Estas características, sin embargo, no resultan aplicables de forma homogénea.⁹

⁸ Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel (letras e ideas), 1990, pp. 356-418.

⁹ *Enciclopedia Hispánica*. Barcelona: Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc., 1990. Vol. II, p. 339.

La **arquitectura** barroca presenta matices especiales en los distintos países. No podemos equiparar, por ejemplo, la de Roma con la francesa. En la primera, la Contrarreforma promueve la creación de grandes iglesias y catedrales. Los máximos exponentes de la arquitectura italiana son Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini y Pietro de Cortona.¹⁰



San Carlo alle Quattro Fontane (Borromini).



Sagrario de la Catedral de México

En España, destaca José Benito Churriguera, con su estilo ondulante y recargado (estilo churrigueresco) que tuvo mucha influencia en la Nueva España, como puede verse en el Sagrario de la Catedral de México.¹¹



Catedral de la Ciudad de México

¹⁰ *Enciclopedia Hispánica*, pp.39-40.

¹¹ *Ibídem*, p. 340.



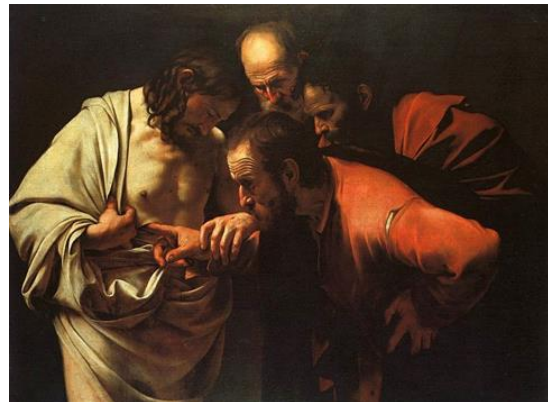
Éxtasis de Santa Teresa (Bernini).

La **escultura** se distingue por la búsqueda de dinamismo y teatralidad, la exaltación de movimientos, el empleo de diagonales y escorzos,¹² la abundancia de pliegues en los ropajes de las figuras y en general, la ruptura de los cánones clasicistas del alto Renacimiento como se ejemplifica en las obras de Bernini.¹³

La **pintura** tiene principalmente una temática religiosa, aunque aborda también motivos de la naturaleza y la vida cotidiana. Hay una recuperación del realismo, que el manierismo había dejado de lado. Al igual que en las otras manifestaciones artísticas, las escuelas difieren en los distintos países. Sin embargo hay ciertas características generales:

Desde el punto de vista de la ejecución técnica de los cuadros, los barrocos recurrieron a la intensificación de los efectos lumínicos como medio de expresión del dinamismo y la profundidad espacial. Al convertirse la luz en el elemento esencial de las obras, el color cobró fuerza, las escenas se tornaron teatrales y, en muchos casos, violentas, y la complejidad se adueñó de las composiciones.¹⁴

El exponente por excelencia de esta corriente es Caravaggio, quien hace un uso de la luz muy novedoso combinando luz y sombra (claroscuro) y generando con esto una nueva corriente: el tenebrismo.¹⁵



La incredulidad de Santo Tomás (Caravaggio).

¹² Escorzo: Representación de figura que la acorta según las reglas de la perspectiva cuando se extiende en sentido perpendicular u oblicuo respecto al plano principal. (Real Academia Española. *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p.43).

¹³ *Enciclopedia Hispánica.*, p. 340.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 341.

¹⁵ *Idem.*



Las Meninas (Velázquez).

En el grupo de los pintores españoles no podemos obviar a Velázquez y su cuadro *Las Meninas*, que ha sido objeto de análisis y reflexiones por parte de muchos intelectuales, ni tampoco a Francisco de Zurbarán, que tuvo una influencia notable en la escuela pictórica de la Nueva España, donde sobresale Cristóbal de Villalpando.



Los desposorios de la Virgen y san José
(Cristóbal de Villalpando).



Magdalena Penitente
(Francisco de Zurbarán).

En el ámbito de la **literatura** española debemos mencionar a varios escritores del Siglo de Oro: Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca y la excepcional literata novohispana Sor Juana Inés de la Cruz.

Las manifestaciones estéticas del Barroco, no fueron sino el reflejo de un período tumultuoso, marcado por incesantes guerras, en el que se gestaron las modernas concepciones acerca del estado y la relación del hombre con el cosmos que hallarían forma expresiva con los pensadores de la Ilustración.¹⁶

B. La música barroca

Aunque ciertamente Wölfflin¹⁷ mostró claras distinciones entre el Renacimiento y el Barroco pictóricos, estos criterios estilísticos no pueden aplicarse sin más a la música. Para Bukofzer

La transposición a la historia de la música de términos creados en la historia del arte, presenta riesgos si se aplica demasiado literalmente. A pesar de las tendencias artísticas generales, cada arte (música, pintura, arquitectura, etc.) se desarrolló de manera independiente. Para hacer una caracterización del Barroco musical hay que considerar todos los elementos que lo determinan.¹⁸

Por otro lado, hay que estar alerta sobre el uso ya referido de la palabra “barroco” como adjetivo condenatorio:

El término barroco fue aplicado por primera vez a la música de la ópera de Rameau *Hippolyte et Aricie* (1733) para expresar atrevimiento, aspereza e incoherencia. J.J. Rousseau (1768) definió la música barroca como aquella en la cual la “armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es dura y artificial, la entonación es torpe y el movimiento constreñido”.¹⁹

En el presente trabajo se designará como “música barroca” la producción musical occidental europea que va de finales del s. XVI a la mitad del s. XVIII.²⁰

¹⁶ *Enciclopedia Hispánica*, p.343.

¹⁷ Ver final del apartado 2 de la sección A.

¹⁸ Bukofzer, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹ Latham, Alison (coord.). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 160.

²⁰ Podemos incluir junto a ella la música barroca de la Nueva España.

En general, la **música barroca** emplea siempre un bajo continuo, es decir:

[Una] línea de bajo independiente que se extiende a lo largo de toda una pieza, sobre cuya base se improvisan armonías en un instrumento de teclado o en otros instrumentos productores de armonías. Los acordes individuales pueden especificarse por medio de números escritos encima, debajo o al lado de las notas del bajo.²¹

Palisca menciona que este cambio en la composición se debió al deseo de hacer de la voz solista el soporte principal del texto, con la consecuente reducción en el acompañamiento, regido ahora por un bajo continuo.²²

1. Música renacentista *versus* música barroca

Entre los dos períodos estilísticos se produce un cambio en la concepción de la música y en la forma de componer. La segunda práctica (es decir, el Barroco, la música nueva, el *stile moderno*) se opone a la primera (el Renacimiento, la música antigua, el *stile antico*).

Claudio Monteverdi en su quinto libro de madrigales (1605) afirma no seguir los preceptos de la antigua escuela, sino guiarse por lo que él llamaba la *seconda prattica*.²³

El estilo musical de la antigua escuela (la música renacentista) sólo se preservó parcialmente en el Barroco como un segundo lenguaje (*stile antico*), empleado en la música sacra. Formaba parte obligatoria de la educación de cualquier compositor, y sus reglas fueron codificadas por los teóricos Fux y Bontempi. Se suponía que era el de Palestrina, pero fue realmente una creación especial.

Investigaciones recientes han demostrado que el estilo de Palestrina del Barroco difiere en realidad de su modelo; los teóricos perpetuaron con sus normas un estricto estilo ficticio que recuerda a la música renacentista, aunque en realidad está sutilmente impregnado de licencias modernas.²⁴

A pesar de que se trató de conservar el estilo de la música del Renacimiento, ha habido una constante tensión entre el *stile antico* y el *stile moderno*, tanto en la música barroca como en

²¹ Randel, *op. cit.*, p. 172.

²² Palisca, Claude V. *La música del Barroco*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1978, p. 16.

²³ Bukofzer, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

períodos subsecuentes. Por ello, Bukofzer considera al Renacimiento como la última era de unidad estilística.²⁵

Una característica fundamental de la música barroca es la expresión musical del texto, es decir la representación musical de la letra (*expressio verborum*).

Según Berardi y su maestro Scacchi, la diferencia esencial entre la primera práctica y la segunda radica en el cambio de relaciones existente entre música y letra. En la música renacentista, la armonía es la maestra de la letra; en la barroca la letra es la maestra de la armonía.²⁶

La expresión musical consistía ante todo en comunicar los afectos contenidos en el texto. Con el paso del tiempo esta tarea se volvió estereotipada:

Según el racionalismo lúcido de la época, el compositor disponía de un conjunto de figuras musicales encasilladas siguiendo la pauta de los mismos afectos y pensadas para representar en música estos afectos.²⁷

A finales del s. XVI la *Camerata Fiorentina*, un grupo de intelectuales y artistas encabezados por los condes Bardi y Corsi en Florencia, había hecho una crítica radical de la música del Renacimiento en cuanto al modo de plasmar el texto, que consideraban inexpresivo e ininteligible. A partir de estas críticas, nació el estilo recitativo (*stile rappresentativo*), en el cual se abandonó el contrapunto.

En el estilo del habla entonada del recitativo, la música se vio completamente subordinada a la letra, con lo cual, ésta regía el ritmo musical y hasta el lugar donde tenían que producirse las cadencias. Desde su mismo nacimiento, el recitativo se entonó con un patetismo realista desconocido hasta entonces y con una violencia afectiva en la cual el cantante hacía muecas, actuaba, e imitaba las inflexiones del habla corriente, como el llorar y quedar sin aliento. En opinión de la *Camerata* era precisamente la cualidad extremadamente afectiva del recitativo la que le daba su categoría de distinción y lo hacía ser superior a los métodos pedantes de la música renacentista.²⁸

Dado que los músicos de la *Camerata* en realidad eran aficionados, no se sentían constreñidos por la tradición sino libres para experimentar y generar nuevas ideas. Estaban convencidos de que “la música debía imitar el discurso de un orador”; de ahí la naturaleza retórica del recitativo.²⁹ El nacimiento de la ópera fue consecuencia tanto de la búsqueda de expresión

²⁵ Bukofzer, *op. cit.*, p.19.

²⁶ *Ibidem*, p. 20.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁹ *Ibidem*, p. 22.

musical como del afán de rescatar la tragedia griega, siempre tras el ideal de una transmisión fiel de los sentimientos.

La ópera constituye uno de los ejemplos más notables de la plasmación de los afectos extremos en música, y como tal debe considerarse una de las innovaciones más destacadas de la época barroca.³⁰

El artista renacentista veía en la música un arte totalmente independiente, sólo sujeto a sus propias leyes. Para el artista barroco, la música era un arte heterogéneo, subordinado a la letra y cuya única función era ser el medio musical de una finalidad dramática que trascendía a la música.³¹

Si tanto el Barroco como el Renacimiento parten de la idea fundamental de que el arte imita a la naturaleza (siguiendo a Platón y Aristóteles), ¿qué es lo que los distingue? Para Bukofzer, es la manera específica en que cada época puso en práctica la teoría, según el cuadro siguiente:

| Renacimiento | Barroco |
|--|---|
| Una práctica, un estilo. | Dos prácticas ³² , tres estilos. ³³ |
| Representación comedida de las letras, <i>música reservata</i> y madrigalismo. | Representación afectiva de las letras, absolutismo del texto. |
| Todas las voces equilibradas de modo igual. | Polaridad de las voces exteriores. |
| Melodía diatónica de ámbito pequeño. | Melodía diatónica y cromática de gran ámbito. |
| Contrapunto modal. | Contrapunto tonal. |
| Armonía de intervalos y tratamiento de la disonancia en intervalos. | Armonía de acordes y tratamiento de la disonancia en acordes. |
| Los acordes se derivan de la escritura en partes. | Los acordes son entidades independientes. |
| El <i>tactus</i> rige un ritmo de desarrollo uniforme. | Ritmos extremos, declamación libre y pulsaciones mecánicas. |
| No hay idiomas diferenciados, la voz y el instrumento son intercambiables. | Idioma vocal e instrumental, los idiomas son intercambiables. |

³⁰ Bukofzer, *op. cit.*, p. 22.

³¹ *Ibidem*, p. 23.

³² *Prima prattica* (polifonía) y *seconda prattica* (homofonía y bajo continuo).

³³ Música sacra (*ecclesiastica*), de cámara (*cubicularis*) y teatral (*theatralis*). Cada una de ellas tiene una función social definida.

2. Etapas de la música barroca

Con base en los rasgos generales de la producción musical, la música barroca puede dividirse en tres etapas.³⁴

- a) Primer barroco (1580-1630),
- b) Barroco medio (1630-1680),
- c) Barroco tardío (1680-1730).

Estas etapas corresponden a la música barroca **italiana**; respecto a ésta, la de los demás países va generalmente con cierto retraso en cuanto a las prácticas musicales.

En el primer barroco prevalecieron dos ideas: oposición al contrapunto e interpretación muy violenta de las letras, plasmada en los recitativos afectivos con ritmo libre. Debido a ello, apareció una necesidad extraordinaria de disonancia. La armonía tenía carácter experimental y pretonal, es decir, sus acordes aún no tenían una orientación tonal. Por ello no se contaba todavía con la facultad de saber cómo sostener un movimiento prolongado, y en consecuencia, todas las formas eran a pequeña escala y divididas en secciones. Entonces se inició la diferenciación entre los idiomas vocal e instrumental, y llevó la batuta la música vocal.³⁵

En esta primera fase se advierte, junto con la búsqueda de nuevas maneras de expresión acordes con el manierismo, una gran fluidez estilística y una emancipación total respecto a los géneros y reglas contrapuntísticas del s. XVI. Se distingue por ser una fase individualista y experimental.

Alrededor de 1640 en Italia, la acumulación de muchas técnicas utilizadas en común marca el fin de la fase individualista experimental. Aproximadamente entre 1640 y 1690 el estilo que había sido espontáneo y pragmático se volvió cada vez más determinado por reglas y patrones fijos. El tratamiento de la disonancia se hizo uniforme. Los acordes, antes que la superposición libre de líneas melódicas, son los que determinan el movimiento armónico. El ritmo estaba sujeto a un rígido control métrico. Los elementos expresivos, los esquemas formales y las categorías compositivas se volvieron estereotipados. Fue en ese momento que el estilo barroco se extendió por toda Europa.³⁶

Llega después el período barroco medio.

El período barroco medio dio pie sobre todo a la creación del estilo *bel canto* aplicado a la cantata y la ópera, y con él surgió la distinción entre aria y recitativo, las secciones individuales de las formas musicales empezaron a evolucionar y se volvió a utilizar la

³⁴ Bukofzer, *op. cit.*, p.31.

³⁵ *Ibidem*, p. 32.

³⁶ Palisca, *op. cit.*, p.18.

textura contrapuntística. Los modos se redujeron a mayor y menor, y una tonalidad rudimentaria que limitaba el tratamiento de la disonancia libre, característica del primer barroco, regía las progresiones de los acordes. La música instrumental y la vocal tenían una misma importancia.³⁷

Finalmente se llega a la última etapa del período:

El estilo barroco tardío se caracteriza por una tonalidad plenamente establecida, con progresiones reguladas de los acordes, tratamiento de la disonancia, y estructuras formales. La técnica contrapuntística culminó con la absorción plena de la armonía tonal. Las formas adquirieron grandes dimensiones, apareció el estilo de concierto y con él el ritmo mecánico adquirió una mayor importancia. El intercambio de idiomas llegó a su punto más alto; la música instrumental dominó a la vocal.³⁸

En esta última fase, conocida también como *Alto barroco*, la representación musical de los afectos fue intelectual y calculada, y utilizó reglas y patrones fijos. Sin embargo, no había una perspectiva uniforme e incluso comenzaron a generarse movimientos de oposición, tales como la ópera cómica, el estilo rococó (en Francia) y el sentimentalismo o *Empfindsamkeit*.³⁹

C. Música y retórica

1. La retórica

“La retórica es el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo persuasivos”.⁴⁰ En la antigüedad griega (aproximadamente en el año 485 a.C.) podemos encontrar los inicios de la retórica como el arte propio de los oradores profesionales:

Tenemos como importantes autores que trataron el tema a Quintiliano, para quien la retórica es el arte del buen decir, Cicerón que consideraba que un buen discurso debe ser agradable, instructivo y conmover al oyente (*delectare, docere, et movere*), y por supuesto a Aristóteles, para quien la retórica es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que éste encierra”.⁴¹

³⁷ Bukofzer, *op. cit.*, p. 32.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ Palisca, *op. cit.* p. 18.

⁴⁰ Beristáin, H., Diccionario de Retórica y Poética, 1988, p. 421, citado por Rubén López Cano en: *Música y retórica en el barroco*, México: UNAM, 2000, p. 20.

⁴¹ López Cano, *op.cit.* p.21.

La retórica clásica distingue cinco fases preparatorias del discurso:

- *Inventio* (invención): descubrimiento o invención de las ideas y argumentos que sustentarán el discurso y sus tesis.
- *Dispositio* (disposición): distribución de las ideas y argumentos aquellas partes del discurso donde resulten más propios y eficaces. Se reconocen seis momentos: exordio, narración, proposición, impugnación, confirmación y epílogo.⁴²
- *Elocutio* (expresión): verbalización del discurso tomando en cuenta la gramática y el uso de un lenguaje capaz de conmover al oyente, con la ayuda de las figuras retóricas.
- *Memoria*: memorización del discurso con recursos mnemotécnicos.
- *Pronuntiatio* (declamación): escenificación del discurso,⁴³ valiéndose de la palabra hablada (con sus inflexiones y su ritmo y de la expresión corporal).⁴⁴

2. Los afectos en el sistema retórico musical

Los *Afectos* o *Pasiones del alma*, como les llamó el Barroco a estos “estados emocionales”, ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical del Barroco.⁴⁵

Los afectos fueron organizados y clasificados de diferentes maneras. En el prólogo de su Libro VIII de Madrigales (1638), Monteverdi afirma: “Nuestras más importantes pasiones o afectos son tres, es decir, la *ira*, la *templanza* y la *humildad*.”⁴⁶ Por su parte, el filósofo René Descartes escribió *Las pasiones del alma* (1649), el tratado que mayor influencia ejerció sobre músicos y artistas de la época.

La relación existente entre la música barroca y la retórica se explica a partir del propósito de expresar los afectos mediante el discurso musical.

Efectivamente, si uno de los objetivos del arte barroco era la persuasión, si los artistas aspiraban imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de

⁴² Esta disposición se refleja muy notablemente en la estructura formal de las arias de Johann Sebastian Bach (nota de la autora).

⁴³ López Cano, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁴⁴ Esta función será la que se asigne en la música barroca al cantante (nota de la autora).

⁴⁵ López Cano, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 58.

los oradores, entonces, necesariamente los procesos de estructuración interna de las obras debían asumir un fundamento retórico.⁴⁷

En seguimiento de los antiguos oradores griegos y latinos que pensaban que el uso de ciertos modos de retórica influían en las emociones o sentimientos de los oyentes, los músicos teóricos de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII argumentaban que el “afecto” de un texto debía reflejarse en su musicalización mediante la apropiada elección de la tonalidad y de las cualidades meticulosamente elaboradas de la melodía, de modo que provocara el afecto adecuado en el oyente.⁴⁸

Así, “entre 1599 y 1791 se escribió lo que vendría a formar el gran *corpus* de textos de retórica musical del Barroco”⁴⁹ (por ejemplo, *Musica Poetica* de Joachim Burmeister [1606]).

Para el siglo XVII, el impacto de la retórica en la teoría musical no se limitó exclusivamente a la terminología, pues conceptos y principios retóricos fueron adoptados por músicos teóricos y prácticos como fundamento de su trabajo creativo, al mismo tiempo que los valores retóricos se comenzaban a identificar con los valores musicales.⁵⁰

El sistema retórico-musical se ocupa de los afectos en cada una de sus fases:

- *Inventio*: se estudian las posibilidades que tiene cada afecto para ser representado musicalmente y los procedimientos de asociación analógica que, imitando los movimientos generados por una pasión, operarán sobre los elementos musicales seleccionados.
- *Dispositio*: se establecen el momento y la calidad con que cada tipo de afecto intervendrá de acuerdo con su intensidad.
- *Elocutio*: se establecen las figuras retórico-musicales convenientes (*decoratio*) para la representación eficaz de un determinado afecto.
- *Pronuntiatio*: en el momento de la ejecución del discurso musical, el intérprete se dejará llevar por la misma pasión que contiene la música, pues de este modo será capaz de despertar el mismo afecto en el auditorio. El principio de auto afectación es fundamental en la expresión musical de los afectos.⁵¹

⁴⁷ López Cano, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ Latham, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹ López Cano, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 71-72.

Además, se dio a las tonalidades una connotación afectiva. El cuadro siguiente muestra la visión que sobre ellas expresaron tres notables músicos:⁵²

| TONALIDAD | CHARPENTIER | MATTHESON | RAMEAU |
|------------|--------------------------------|---|---|
| Do Mayor | Alegre, guerrero | Cólera, enfado, impertinencia | Avivado, regocijante |
| Do menor | Deprimido, triste | Dulzura desbordante, intensa tristeza | Ternura, lamentación |
| Re Mayor | Gozo, enfado | Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación | Avivado, regocijante |
| Re menor | Solemne, devoto (religioso) | Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada | Dulzura, tristeza |
| Mi b Mayor | Cruel, duro | Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso | |
| Mi b menor | Horror, espanto | | |
| Mi Mayor | Enfado, escandaloso | Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso | Magnificencia, canciones tiernas, alegres o grandilocuentes |
| Mi menor | Afeminado, amoroso y lacrimoso | Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor | Dulzura, ternura |
| Fa Mayor | Furia, cólera | Generosidad, resignación, amor | Tormentoso, rabia |
| Fa menor | Deprimido, lloroso | Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación | Ternura, lamento, deprimente |
| Fa # menor | | Tristeza profunda, soledad, languidez | |
| Sol Mayor | Dulce, jovial | Insinuación, persuasión, brillantez, alegría | Canciones tiernas y alegres |
| Sol menor | Severo, magnificente | Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas | Ternura, dulzura |
| La Mayor | Jovial, pastoral | Lamentación, conmovedor, tristeza | Viveza, regocijo |
| La menor | Tierno, lacrimoso | Llanto, nostalgia, dignidad, relajación | |
| Sib Mayor | Magnificente, jovial | Diversión, alarde | Tormenta, rabia |
| Sib menor | Deprimido, terrible | Extroversión | Canciones tristes |
| Si Mayor | Duro, lacrimoso | | |
| Si menor | Solitario, melancólico | Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente | |

⁵² López Cano, *op. cit.*, p. 67.

Aunque los enfoques concretos de los distintos compositores sean divergentes, su intención común es representar las emociones, y para todos ellos “el principio básico y fundamental de la representación musical de los afectos en música reside en la imitación”.⁵³

D. Nuevas formas instrumentales

Como resultado de una constante búsqueda de nuevas sonoridades y recursos, en el período barroco se crearon y desarrollaron nuevas formas musicales que han tenido un importante impacto en las etapas posteriores de la música.

1. Concierto

La palabra italiana *concerto* significa concierto o acuerdo. Aunque como término musical ha tenido varios significados a lo largo de la historia, desde mediados del s. XVII se refiere a una obra en varios movimientos para uno o más solistas con orquesta. Las combinaciones de los primeros conciertos eran muy variadas: solistas y coro, dos coros separados, instrumentos diferentes, o bien, voces e instrumentos.

En el curso del s. XVII, el término concierto se relacionó con el verbo latino *concertare* (combatir, disputar), haciendo referencia a la oposición entre solista y orquesta.

a) *Concerto grosso*

En el *concerto grosso* un pequeño grupo de solistas se enfrenta a una orquesta más amplia. El grupo más reducido (*concertino*) suele estar integrado por dos violines solistas y continuo; el grupo grande se conoce con la denominación de *concerto grosso* (gran conjunto), *grosso* (grande), *tutti* (todos) o *ripieno* (relleno).

Varios géneros barrocos contribuyeron a la creación del *concerto grosso*. Por un lado la *canzona* y la *sonata* a varias voces, además de las obras policorales en las que dos o más grupos contrastaban entre sí. Por otro lado, la sonata en trío, que no sólo utilizaba la instrumentación habitual del *concertino* sino también se podía interpretar con partes dobladas cuando la ocasión lo requería (división *ad libitum* entre solistas y *ripieno*).

⁵³ López Cano, *op.cit.*, p. 60

En la década de 1670 encontramos en Roma a Alessandro Stradella como uno de los compositores más importantes de *concerto grosso*. Posteriormente podemos situar los conciertos de Arcangelo Corelli, que como otros de la época, no siguen una estructura pre-establecida en la alternancia entre *tutti* y solista. Incluso el mismo Corelli indica que el doblar las partes del *ripieno* es optativo, ya que todo el material esencial se encuentra en la parte del concertino. Así lo señala en su Op. 6 (1712), *Concerti grossi con duoi violini e violoncello di concertino obligati, e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare* (Grandes conciertos con dos violines y violonchelo de pequeño concierto obligados, y otros dos violines, viola y bajo de gran concierto a voluntad, que se podrán redoblar).⁵⁴

A partir de Giuseppe Torelli y Antonio Vivaldi el *concerto grosso* empezó a estar cada vez más dominado por el concierto para solista en lo que respecta a la forma y al tratamiento instrumental.⁵⁵

b) Concerto ripieno

Se puede definir como una composición para *ripieno* solo sin partes solistas. A partir de los seis conciertos *ripieni* del Op. 5 de Torelli (1692), este género tuvo gran popularidad hasta aproximadamente 1740. Los conciertos para cuerda *ripieni* de Vivaldi y sus contemporáneos forman un importante punto de partida para el nuevo género de la *sinfonia*, que comenzó a surgir en el norte de Italia en la década de 1720.

La mayoría de los conciertos *ripieno* pertenecen a uno de estos dos estilos: la sonata o la sinfonía. La sonata imita la forma y el estilo de la *sonata da chiesa* con sus cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido) y su textura predominantemente fugada en los movimientos rápidos. El estilo de la sinfonía quedó establecido con la segunda publicación de Torelli, que incluía los conciertos del Op. 6 (1698) y con los *Concerti a quattro*, Op. 4 (1699) de Giulio Taglietti, escritos en tres movimientos (rápido-lento-rápido) con una textura más homofónica. Los movimientos iniciales se asemejan al concierto para solista en la utilización de un tipo de forma *ritornello*, en la que el material inicial reaparece una o varias veces en

⁵⁴ Walter Hill, John. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 357.

⁵⁵ Randel, *op. cit.*, p. 276.

diversas tonalidades, con la última exposición normalmente en la tónica. Los movimientos lentos van de movimientos completos a breves transiciones, mientras que los finales están casi siempre en forma binaria y tienen un estilo danzable.

c) *Concerto a solo*

El último tipo de concierto en aparecer fue el concierto para un único solista y orquesta. Los conciertos para solista más antiguos conocidos son los números 6 y 12 del Op. 6 de Torelli (1698). La mayoría de estos conciertos fueron escritos para violín. El compositor más importante del género es sin duda Antonio Vivaldi, autor de aproximadamente 425 conciertos para uno o más solistas, que establecen el modelo de tres movimientos, con una textura homofónica; sus últimas obras contienen solos sumamente virtuosos.

Los conciertos de Antonio Vivaldi marcan el final de la era que llamamos Barroco y el comienzo de una nueva etapa en la historia de la música, que tiene fuertes asociaciones con la Edad Contemporánea, cuyo comienzo puede estar marcado por la muerte de Luis XIV en 1715, el comienzo del fin del absolutismo, el surgimiento del gobierno parlamentario, la edad de la ciencia empírica, el enorme crecimiento del comercio y el gran incremento de la influencia de la clase media en cuestiones de valores culturales y gusto artístico. En música podemos hablar de una etapa posbarroca.⁵⁶

2. Sinfonía

La palabra sinfonía es de origen griego (συν, con; φωνή, sonido) y significa “sonido en conjunto”. Para la década de 1620 la sinfonía podía ser una pieza instrumental al principio o a la mitad de una obra vocal (motete, madrigal o cantata). Para 1630, con la apertura de los teatros de ópera en Venecia, las nuevas óperas tenían una *sinfonia avanti l'opera* u obertura. Alessandro Scarlatti creó la forma en tres movimientos: rápido-lento-rápido, que se consolidó con los compositores de la escuela napolitana que trabajaban por toda Europa. Hacia mediados del siglo XVIII, en los conciertos de las cortes la sinfonía era el género utilizado tanto para la apertura como para el cierre de un programa.⁵⁷

⁵⁶ Walter Hill, J., *op. cit.*, p. 367.

⁵⁷ Latham, *op. cit.*, p. 1403.

3. Sonata

Se trata de una pieza conformada por partes o movimientos contrastantes. En muchas ocasiones, el término se utilizó sólo para diferenciar una obra cantada (cantata) de una obra instrumental (sonata). Según el *Diccionario de música* de Rousseau, “La sonata es, para los instrumentos, casi lo mismo que la cantata para la voz”.⁵⁸

El nombre completo era “canzona sonata”, es decir, el estilo vocal adaptado para tocarse en instrumentos. Existían dos modalidades: la *sonata da camera* (sonata de cámara) y la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia), que se ejecutaba en las ceremonias religiosas de los siglos XVII y XVIII. Ambas eran para cuerdas e instrumento de teclado (con bajo cifrado), y la diferencia más notable entre ellas era que la sonata de cámara se componía generalmente de una serie de movimientos en ritmo de danza, mientras que la sonata de iglesia era una cadena de movimientos de carácter más serio y abstracto, cuatro por lo general: una introducción lenta, un movimiento fugado rápido, un movimiento expresivo lento y otro rápido. Como ejemplos podemos referirnos a las sonatas de Corelli y de Purcell.⁵⁹

4. Suite

También se le denominaba sonata de cámara, y se trataba de una serie de danzas. La *suite a solo* barroca solía tener un modelo específico de danza como eje.⁶⁰ En general, una pieza lenta en compás binario va seguida de una más veloz en compás ternario.

La suite se definió como la unión de dos grupos de piezas en la relación alemanda-corrente; alemanda-corrente-zarabanda-giga. Se le atribuye a Froberger el haber fijado esta convención. Uno o dos de estos cuatro tipos de danzas podían ser sustituidos, u otras danzas intercaladas en dicho esquema, pero la serie de cuatro fue la norma desde 1650 hasta 1750, fecha que marca casi el final del período clásico de la suite.⁶¹

⁵⁸ Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981, p. 1125.

⁵⁹ Scholes, *op cit.*, p. 1125.

⁶⁰ Randel, *op cit.*, p. 961.

⁶¹ Scholes, *op cit.*, p. 1145.

E. Nuevas formas vocales

1. Ópera

Un drama que es fundamentalmente cantado, acompañado por instrumentos y presentado teatralmente. El hecho de que la ópera sea fundamentalmente cantada la distingue de obras dramáticas en las que la música es incidental o claramente subsidiaria con respecto al drama. El hecho de que se presente teatralmente la distingue del oratorio, que tiene unos componentes musicales similares.⁶²

A finales del s. XVI, antes de que apareciera la ópera, se trató de adaptar el madrigal al teatro mediante el desarrollo de historias, pero el estilo coral polifónico no se prestaba a la acción dramática pues no se entendían los textos ni las intenciones.⁶³

Después de eso, la *Camerata Fiorentina*, un grupo de intelectuales aristócratas florentinos, trató de revivir la representación de la tragedia clásica:⁶⁴

[...] Tomaron temas de la mitología griega, y dándoles forma poética dramática, les pusieron música, según suponían por sus lecturas, como lo hacían los griegos: al modo en que se representaron originalmente las obras de Esquilo y Eurípides. Dejaron a un lado la rebuscada polifonía coral del madrigal considerándola bárbara, es decir, no griega, y pusieron música al diálogo o al monólogo, tratando de imitar las inflexiones del discurso oral, y acompañando la voz con acordes solamente.⁶⁵

Estas ideas fueron las que dieron inicio a lo que actualmente conocemos como ópera, con tres obras importantes que marcan el inicio del género: *Dafne* de Jacopo Peri, estrenada en Florencia en 1598, *Euridice*, del mismo compositor, estrenada en 1600, y *Euridice* de Caccini, que se presentó en 1602.⁶⁶

2. Cantata

Del italiano *cantata*, se usa esta palabra para designar una composición sagrada o profana con solos, coros, y acompañamiento orquestal, y que presenta un estilo semejante al de una ópera sin acción escénica, o al de un oratorio corto.⁶⁷

⁶² Randel, *op. cit.*, p. 725.

⁶³ Scholes, *op. cit.*, p. 865.

⁶⁴ Ver el apartado “Música renacentista *versus* música barroca”.

⁶⁵ Scholes, *op. cit.*, p. 865.

⁶⁶ Randel, *op. cit.*, p. 725.

⁶⁷ Scholes, *op. cit.*, p. 230.

Nació a comienzos del s. XVII en Italia, como una obra profana que se interpretaba en reuniones privadas, compuesta para una voz solista y bajo continuo, pero a lo largo de los siglos XVII y XVIII se desarrolló en dos tipos: la *cantata da camera* (cantata de cámara), que era profana, y la *cantata da chiesa* (cantata de iglesia), que era religiosa. La forma común presentaba tres recitativos alternando con otras tantas arias. En el siglo XVIII la cantata para solista era muy popular, y pueden hallarse ejemplos en Haendel, Scarlatti y Pergolesi.

La cantata, que pasó de Italia a muchos lugares de Europa, tuvo un desarrollo notable en Alemania, pues como cantata de iglesia se volvió muy importante para los luteranos; Schütz, Buxtehude y Bach son los compositores más importantes del género.

[Las cantatas alemanas] se pueden definir en general como motetes o anthems desarrollados, en los que se usa tanto la prosa bíblica como los versos devotos. Algunas utilizan poco el coro; otras, en cambio, lo emplean con profusión. El coral es un rasgo importante de esas cantatas. Todas tienen acompañamiento de orquesta, grande o pequeña. Su lugar en el servicio luterano estaba antes del sermón.⁶⁸

Un ejemplo de cantata de cámara es *Acis y Galatea* de Haendel; como cantata de iglesia podemos mencionar *Also hat Gott die Welt geliebt*, BWV 68, de J.S. Bach. De ambas obras se analiza un aria en este trabajo.

3. Oratorio

El oratorio puede definirse como una “extensa composición musical sobre libreto religioso, para coro, orquesta y solistas vocales, para ejecutar en conciertos o en la iglesia y desprovista por lo tanto de escenografía, trajes y acción”.⁶⁹

Sin embargo, el oratorio en el s. XVII e incluso en algunos ejemplos del s. XVIII llegó a contar con trajes, escenografía y acción dramática. Al igual que la ópera y las demás formas musicales barrocas, el oratorio nació en Italia. El primer oratorio, *La rappresentazione di anima et di corpo* de Cavalieri, debía representarse con trajes y acción, con una orquesta que se parecía mucho a la empleada en la ópera *Euridice* de Peri; de hecho se pueden encontrar similitudes entre ambas obras. Cavalieri pertenecía al grupo de músicos que trataban de

⁶⁸ Scholes, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 884.

resolver los problemas del nuevo arte de la ópera en Florencia. Más adelante, destacaron en este género los compositores Carissimi, Alessandro Scarlatti, Schütz, Bach y Haendel.⁷⁰

⁷⁰ Scholes, *op. cit.*, p. 884-885.

II. EL CANTO EN EL PERÍODO BARROCO

A. El canto

Cantar es un proceso complejo que involucra muchos elementos. En el nivel fisiológico mediante la técnica vocal se controla la emisión de la voz, coordinando la respiración, la fonación y la resonancia, con la ayuda de una actitud corporal correcta. Sumando a estos recursos la destreza musical (entonación, ritmo, dinámica, articulación, fraseo, etc.), el cantante puede abordar el proceso interpretativo de una obra, en el cual la dicción y las capacidades histriónicas son de vital importancia para la inteligibilidad del texto y la expresión de los sentimientos.

1. Historia del *bel canto*

El arte del canto que hemos heredado, tiene su origen en Italia con el nacimiento de la ópera. Sobre la conformación de esta nueva manera de canto, podemos citar algunos autores y obras que fueron muy importantes: Giulio Caccini (1550-1618) con *Nuove Musiche*, Ludovico Zacconi (1555-1627) con *Prattica di Musica*, Emilio Cavaleri (1550-1602) con *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Francesco Tosi (1653-1732) con *Opinioni de' cantori antichi e moderni ossia osservazioni sopra il canto figurato*, Alessandro Scarlatti (1660-1725) –que en sus composiciones prescribía la utilización de *messa di voce*, legato, coloraturas y trinos– y Giambattista Mancini (1714-1800) con *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato*.

Poco a poco, se fueron estableciendo diferentes escuelas italianas, como la romana, fundada en 1705 por Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), o la napolitana, encabezada por Nicola Antonio Porpora (1686-1768), escuela que destacó en especial por *castrati* como Carlo Broschi “Farinelli” y, sobre todo, por el nacimiento del *bel canto* como tal.⁷¹

⁷¹ Reverter, Arturo, *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial, 2010. pp. 193-194.

La expresión [*bel canto*] hacía referencia a una estricta escuela de fonación de la laringe: “la voz situada sobre el aliento”.⁷²

Las principales bases técnicas de la escuela tradicional son:

- 1) El dominio de la *messa di voce* (largo *crescendo* y *diminuendo* de una nota).
- 2) Un soplo parejo al cantar, que no agite la llama de una vela situada frente a la boca abierta.
- 3) La colocación de la voz por encima del aliento.⁷³

En el aspecto expresivo, el *bel canto* está muy ligado a la declamación:

No es casual el hecho de que la declamatoria se desarrollase en la época del florecimiento del *bel canto* [...] *Bel canto* servía para definir el predominio del sonido en la línea vocal frente a la intensidad declamatoria, ni más ni menos que el *cantabile* (con especial peso en la *messa di voce*). A partir de ahora el canto instrumental, incluidas las florituras puramente virtuosistas de la voz, y la declamación musicalmente acentuada estarían enfrentados como hermanos en litigio, y en definitiva estas dos posturas son reflejo de las condiciones constitucionales de dos caracteres de cantantes. Aquí belleza del sonido y equilibrio de la línea vocal, allí lenguaje elevado a música, en el que no se excluye sin embargo el legato en modo alguno. La fusión de ambos debería de ser la meta de la formación de todo cantante, tanto desde el punto de vista artístico como fisiológico vocal.⁷⁴

Tenemos entonces dos tendencias fundamentales: por un lado, la línea del canto, con todos los ornamentos y el virtuosismo vocal; por el otro, la declamación, que se ejemplifica con el recitativo. Sólo el dominio de ambos elementos permitía un óptimo rendimiento al interpretar un repertorio que combinaba arias con recitativos. Sin embargo, ambos aspectos fueron cambiando a lo largo del tiempo.

Si situamos hacia 1600 el año de nacimiento del canto –aunque sabemos que esta actividad humana ancla sus raíces en la Antigüedad clásica–, instante en que emerge la Camerata Fiorentina y con ella el género lírico operístico, se puede comprobar, a través de testimonios escritos, que las técnicas de proyección, impostación y regulación de la voz, las maneras de utilizarla, los resortes expresivos, y la relevancia de las cuestiones prosódicas han ido cambiando de continuo y sin seguir siempre un camino rectilíneo.⁷⁵

⁷² Reverter, Arturo, *op. cit.*, p. 195.

⁷³ *Ídem*.

⁷⁴ Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Madrid: Ediciones Turner, 1985. p. 254.

⁷⁵ Reverter, Arturo, *op. cit.*, p. 193.

2. La técnica

Aspirar a la perfección o a la grandeza artística del canto significa conquistar el dominio de una técnica que haga de la voz un instrumento autónomo, capaz de producir la suprema calidad musical y transmitir la amplia gama de las emociones humanas.⁷⁶

[...] En la interpretación del repertorio la técnica debe actuar como una segunda naturaleza al servicio de la conjunción formada de poesía y música, de teatro y canto, de inspiración y realización. Toda la gama de sonidos debe emitirse y colocarse de acuerdo a la expresión.⁷⁷

En su inicio la técnica del *bel canto* no perseguía la potencia del sonido sino la claridad en la entonación y la emisión, pues “la técnica de canto de la escuela italiana está basada en la sonoridad y fonética de sus vocales.”⁷⁸ Al abordar un repertorio barroco, se debe tomar todo esto en cuenta para hallar un sonido que se adapte mejor a los ideales de la época.

Las técnicas belcantistas, basadas por tanto en la fonación laríngea, evitaban lo estentóreo y eran, en tal sentido, camerísticas: no se buscaba la expresión por el volumen o la potencia, sino por el matiz a media voz y la pureza de entonación, y se tenía un exquisito cuidado en la administración de la intensidad, a la busca de una variedad de colores adaptable al sentimiento emanado de la palabra cantada (o recitada).⁷⁹

a) Respiración, emisión y resonancia

El aire, y por ello la técnica de respiración, son el punto de partida para el canto. Al igual que en los instrumentos de aliento, la columna de aire será de vital importancia para la obtención de un buen sonido, por su papel en la fonación y en la resonancia. El descenso del diafragma, que asegura la entrada de una mayor cantidad de aire a los pulmones, es el punto principal de la respiración **costo-diafragmática**, una respiración profunda que involucra primero la expansión del tórax y el descenso del diafragma, y luego la gradual contracción torácica, con un control voluntario de la presión del aire bajo la laringe (presión subglótica), siempre con la ayuda de la musculatura abdominal. Se comienza sintiendo un ensanchamiento de toda la zona de la cintura, en una circunferencia hasta la espalda, después una necesidad de sacar el aire y finalmente un vaciamiento de los pulmones, regulado también desde la cintura.

En una abertura de la boca, aproximada a la posición donde principia el bostezo, queda preparada la amplitud para dejar entrar el aire y para dejar salir la voz. El aire inspirado,

⁷⁶ Bañuelos, Roberto. *El canto. Técnica de la voz y arte de la interpretación*, México: Trillas, 2001. p.71.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁷⁹ Reverter, *op.cit.* p.196.

manejado como una columna, puede accionarse a favor de la voz como apoyo profundo, como resonancia que va de la cabeza al pecho (en las voces masculinas) o como apoyo diafragmático del aire y resonancia simultáneos de la voz. Se debe imaginar que la columna de aire llega hasta el paladar óseo, y hace vibrar la voz por encima de dicha columna, manteniendo la garganta libre de tensiones y empleando la presión del aire para aumentar la sonoridad de la voz hablada, conducida melódicamente.⁸⁰

“La emisión libre de la voz conlleva la facilidad natural de encontrar los correspondientes registros de resonancia”⁸¹, nos dice Bañuelas. Cuando la voz se emite sin ningún esfuerzo extra, con una postura adecuada, respaldada por la columna de aire que le brinda el apoyo, la emisión y resonancia de la voz se dará de forma natural:

Los sonidos, correctamente apoyados y emitidos con libertad, alcanzan las cavidades de resonancia donde se amplifican. Un sonido libre consta de vibraciones completas (no disminuidas por estrechez) que se vuelven música y voz en la pronunciación entonada. Si las vibraciones no son libres y completas, el resultado será el de una voz débil de volumen y pobre de calidad. La contracción de la laringe, que produce sonidos duros y estrechos, y la de la base de la lengua que los retiene y da la resonancia engolada, son los defectos más comunes de la emisión, molestos para el que canta y para los que oyen.⁸²

Es importante no confundir la emisión libre con una amplitud exagerada de la posición bucal que, por exceso, forma una obstrucción que agranda una cavidad a costa de la reducción de otra: abrir demasiado la boca tiende a producir estrechez en la garganta.⁸³

La emisión en el canto debe de buscarse como un proceso natural, de libertad y relajación:

Con la emisión libre el aparato vocal adopta una flexibilidad funcional, paralela a la intensidad y altura del sonido. Conseguida esta ventaja, la acción del cantante se centra en la expresividad de la música y el texto, cantando con una sensación de facilidad como si no tuviera garganta.⁸⁴

Después de la emisión, el otro elemento importante es la resonancia. Para Bañuelas “la resonancia de la voz se da como la suma de apoyo y fonación libre”.⁸⁵

La resonancia no es sólo la amplificación de los sonidos, sino la definición más segura de la voz correctamente colocada y su control musical con timbre y grados de intensidad.⁸⁶

La plenitud de la voz se da en un equilibrio entre la energía del apoyo y la libertad de los sonidos en las cavidades formantes de resonancia y timbre.⁸⁷

⁸⁰ Bañuelas, *op. cit.*, p. 33.

⁸¹ *Ibidem*, p. 41.

⁸² *Ibidem*, p.42.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 45

⁸⁵ *Ibidem*, p. 54

⁸⁶ *Ibidem*, p. 53

La voz cubierta, colocada para resonar de la nota más grave a la más aguda de la tesitura, no debe tener cambios y sí continuar la sonoridad como si fuera un rayo de luz proyectado del apoyo diafragmático a la resonancia del texto.⁸⁸

Si se canta con una emisión libre, homogénea en el timbre y en el volumen a lo largo de la extensión, se trabaja con una voz firme que no está expuesta a rompimientos y cambios imaginarios de registros como si fuesen varias voces en la misma persona. Sólo la voz homogénea, conducida a lo largo de la extensión como un registro, establece el camino para acercarse al ideal del canto perfecto.⁸⁹

b) Tipos de voz

La *tesitura* califica a una voz por su amplitud tonal, pero no debe confundirse con la extensión (aunque de ordinario se utilizan como sinónimos), a efectos de clasificación vocal. La *extensión* es el conjunto de notas que puede emitir determinada persona, con mayor o menor facilidad. La *tesitura*, sin embargo tiene un sentido más restringido, es el conjunto de sonidos a que se adapta mejor una voz, es decir, la parte de su gama vocal en que el cantante puede moverse a sus anchas, con relativa comodidad, con plena sonoridad, sin correr el riesgo de fatigar su laringe.⁹⁰

Por su tesitura (del italiano, *tessitura*, tejido, tramo), las voces se dividen convencionalmente en agudas, medias y graves, a lo que equivalen, respectivamente, en la mujer las voces de soprano, mezzosoprano, y contralto, y en el hombre las de tenor, barítono y bajo.⁹¹



Principales tipos de voz con su respectiva extensión.

En el período barroco las partes vocales se asignaban simplemente a alguno de los cuatro tipos principales de voz (soprano, contralto, tenor o bajo), aunque los compositores tomaban

⁸⁷ Bañuelas, *op. cit.*, p.49.

⁸⁸ *Ibidem.* p. 51.

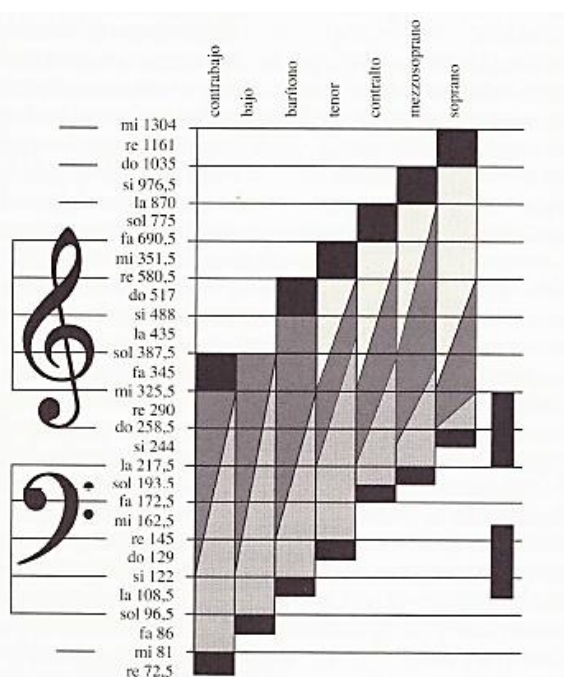
⁸⁹ *Ibidem.* p. 52.

⁹⁰ Regidor Arribas, Ramón. *Temas del canto. La clasificación de la voz.* Madrid: Real Musical, 1977, pp. 25.

⁹¹ *Ibidem.* p. 26.

muy en cuenta las características vocales particulares de los cantantes que iban a estrenar sus obras.⁹²

Por su parte, Reverter considera pertinente ejemplificar la clasificación de las voces según su rango de frecuencias y su ubicación en el pentagrama, como puede observarse en la imagen.⁹³



c) Virtuosismo e interpretación

Las obras barrocas exigen al cantante la habilidad técnica necesaria para abordar pasajes de agilidad, adornos, notas prolongadas, sonidos muy agudos, distintos tipos de ataque y variados matices dinámicos.

Agilidad es la facilidad de ejecución de pasajes veloces o abundantes de figuraciones de valores breves. En el s. XVIII, en la práctica vocal operística, la agilidad era parte obligada para demostrar el dominio técnico y el protagonismo artístico.⁹⁴

⁹² Será hasta el siglo XIX cuando se introduzcan las categorías de *mezzosoprano* y *barítono* como voces intermedias; además, al referirse a los roles concretos, se utilizarán términos que indican subtipos muy específicos, como “ligero”, “lírico”, “dramático”, etc.

⁹³ Reverter, *op. cit.*, p. 50.

Adorno es la nota o grupo de notas que en la línea melódica se consideran ornamentos respecto a las notas reales. Este género de floritura, pasaje o vocalización alcanzó un amplio desarrollo en el *bel canto*, llegando al extremo del virtuosismo en la coloratura de la cadencia del aria. Entre los adornos destacan: grupetos, trinos, apoyaturas, arpeggios, piquetatos, cascadas, escalas y trémolos. Los adornos constituyen elementos decorativos que, agregados a las notas esenciales del discurso melódico, pretenden agregar gracia y belleza en la ejecución musical, vocal o instrumental. Particularmente, el periodo de la ópera barroca fue un fértil terreno para el desarrollo de los ornamentos y gorjeos que formaban parte no solo de las arias, sino de la enseñanza en métodos de solfeo al grado de que el virtuosismo vocal caminó paralelo a los abusos e improvisaciones de los sopranistas,⁹⁵ especialmente en el *da capo* de las arias.⁹⁶

La escuela del *bel canto* alcanzó sus estándares más altos a finales del siglo XVII con Scarlatti en la escuela napolitana. Los ejercicios de coloratura fueron llamados gorjeos (*gorgheggi*) y comprenden un mecanismo especial derivado del temblor de la voz. La coloratura puede ser utilizada para alcanzar todo el rango vocal por todas las voces masculinas y femeninas. Cuando un cantante ha alcanzado un grado de maestría en el manejo de la coloratura, puede progresar para realizar trinos y posteriormente agregar, como importante recurso expresivo, la *messa di voce* (*crescendo-diminuendo* en una nota larga).⁹⁷

⁹⁴ Bañuelas, Roberto. *Diccionario del cantante. Terminología clásica, vocal, musical y cultural*. México: Trillas, 2009, p. 15

⁹⁵ En el arte del canto, el término masculino de soprano designa a la más aguda de las voces femeninas. Anteriormente, desde el siglo XVI, se daba el nombre de soprano a los falsetistas que cantaban *sopra* (sobre) las otras voces, sustituidas posteriormente por los sopranistas (*evirati, castrati*). [Bañuelas, *El canto*, p. 105.]

⁹⁶ Bañuelas, *Diccionario del cantante*, p. 14.

⁹⁷ Manén, Lucie. *The Art of Singing. A manual of Bel Canto*. Great Britain: Caligraving Ltd Thetford, 1981. p. 44 (traducción de la autora).

B. El recitativo

La unión música-poesía, que se manifiesta en el recitativo, tiene sus antecedentes en la antigua tragedia griega (como ya se dijo en el Cap. I). A fines del s. XVI el deseo de expresividad en la palabra cantada condujo al desarrollo del recitativo, nueva forma que pretendía imitar una antigua práctica de canto. El investigador Girolamo Mei (1519-1594), que había estudiado los himnos griegos antiguos, llegó a varias conclusiones sobre la música griega de la era clásica:

Esta música constaba siempre de una sola melodía, aunque hubiera varios cantantes e instrumentistas ejecutándola al mismo tiempo. Este sistema permitió a la música ser un medio para movilizar y moderar las pasiones, porque podía imitar los ritmos y las inflexiones del habla apasionada o común y posibilitaba la reproducción de los registros vocales utilizados para los varios estadios de la emoción.⁹⁸

Estas ideas sobre la música griega antigua se difundieron por la relación que Mei tenía con Piero Vettori y con Giovanni Bardi y Vincenzo Galilei,⁹⁹ integrantes de la *Camerata*. Así, éstos contaron con los elementos necesarios para generar una nueva propuesta musical que cuestionaba la práctica anterior en aras del rescate de la antigua tragedia griega.

La melodía acompañada, el recitativo cantado y el aire¹⁰⁰ -el aire sobre todas las otras formas- son las innovaciones introducidas por los artistas que tienden un puente entre el siglo XVI y el XVII, quienes desean con todo su corazón copiar servilmente -por lo menos así lo pretenden- la música de los griegos y la tragedia antigua.¹⁰¹

El término “recitativo”, proveniente del latín *recitatio* (lectura en voz alta), designa una “forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto”.¹⁰²

Cuando se presenta con acompañamiento orquestal, se conoce como *recitativo stromentato* o *accompagnato*; en cambio, cuando sólo tiene acompañamiento de bajo continuo, se le llama *recitativo secco*.

⁹⁸ Palisca, *op. cit.*, p.47.

⁹⁹ Palisca, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁰ Aire: tonada, melodía (*aria* en italiano, o bien, *air* en francés o inglés). [Nota de la autora].

¹⁰¹ Dufourcq, Norbert. *Breve historia de la música*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 76.

¹⁰² Latham, *op. cit.*, p.1259.

El *arioso*, por su parte, es una variante más melódica del recitativo, es decir:

Una manera lírica de poner música a un texto, generalmente un recitativo, en una ópera, una cantata o un oratorio. El término se utilizaba ya en Italia en la década de 1630. Un *arioso* puede surgir directamente del recitativo y distinguirse de él por la repetición del texto, una línea melódica más florida o expresiva, una secuencia melódica o un ritmo armónico más regular. Para este tipo de pasaje, *recitativo serio* puede ser un término más exacto. *Arioso* también puede hacer referencia a una pequeña aria.¹⁰³

C. El aria

Un aria es una composición para voz solista con acompañamiento, que forma parte de una obra más grande (ópera, cantata u oratorio). Fue una de las innovaciones más importantes del Barroco, como lo confirma su presencia persistente en las obras vocales. El término apareció a finales del siglo XIV como *aer* y denominaba primero un modo rítmico y luego un estilo de canto o de ejecución.¹⁰⁴ Este significado permaneció durante los siglos XV y XVI; posteriormente adquirió el significado actual de melodía o pieza lírica.¹⁰⁵

El aria en el siglo XVII existía como parte de una obra más grande o como una pieza independiente. En la colección *Le nuove musiche* (1602), de Giulio Caccini, aparecen arias como piezas independientes y se establece la diferencia entre “aria” y “madrigal”. El aria tiene un texto estrófico, con repetición idéntica de la música o ligeras variantes en cada estrofa.

Aunque se ha documentado que el término *aria* se usaba para denominar una obra vocal, hacia 1650 una canción escrita como pieza individual era denominada más bien *canzona*, *canzonetta*, *arietta*, *Lied*, *Gesang* o *chanson*.¹⁰⁶

¹⁰³ Randel, *op.cit.*, p.104.

¹⁰⁴ Della Corte, A. y G. M. Gatti. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1949, p. 16.

¹⁰⁵ Randel, *op. cit.*, p.102.

¹⁰⁶ Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 100.

1. Estructura

La canción estrófica, con o sin variaciones, es el tipo más antiguo de aria operística. Una de las más complejas es “*Possente spirto*”, de *L’Orfeo* de Monteverdi (1607), que destaca por una magnífica elaboración de largos melismas y adornos, elementos característicos de las arias más notables. Hacia 1650, el número usual de cuatro o cinco estrofas se redujo a dos, y la forma musical, en un inicio muy variable, se unificó en ABB’, ABA’ o ABA, cada sección conformada por una o dos frases complementarias. Esta brevedad formal abrió la posibilidad de componer hasta 40 o 50 arias para una misma ópera. El acompañamiento instrumental más común a lo largo del siglo XVII era el continuo; asimismo, entre las estrofas solían intercalarse *ritornelli* instrumentales a tres y cinco partes. El *aria concertata*, aparecida en 1640 introdujo la combinación de líneas melódicas vocales e instrumentales y el acompañamiento instrumental para voz.¹⁰⁷

A final del siglo XVII, la ópera a la italiana ofrecía dos tipos fundamentales de aria: la *arietta* bipartita (AB, con un movimiento que a menudo en A pasaba de tónica a dominante y en B de dominante a tónica, ya que B era una “variante” de A) y el *aria col da capo*, de estructura tripartita.¹⁰⁸

Alessandro Scarlatti dio forma definitiva a lo que conocemos como *aria da capo*, utilizada en toda Europa desde finales del siglo XVII tanto en la ópera como en oratorios, música sacra y cantatas de cámara.

En la estructura tripartita ABA’ del *aria da capo* tenemos las secciones A y B como partes independientes (temáticamente diferenciadas), y la A’ como una variación ornamentada de la primera sección (A). Los adornos son una parte muy importante del aria, ya que en ellos el cantante puede mostrar sus dotes técnicas e improvisatorias.

[Con los adornos] se trata de “colorear” el diseño melódico original, utilizando los “floreos” del así llamado arte de la disminución, que consiste en la división de un determinado valor de tiempo en otros valores de duración más breve, y la antigua práctica de los “*passeggiati*”, que tiende a cubrir la distancia entre un intervalo y otro de la melodía con pasajes en escala por grados conjuntos.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Latham, *loc.cit.*

¹⁰⁸ Basso, Alberto. *Historia de la música. La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner, 1999, p. 87.

¹⁰⁹ Basso, *op. cit.*, p. 87.

2. Tipología

Para ubicar las arias según un carácter, su contenido, su elaboración musical o su función, a lo largo del tiempo fueron generándose términos que facilitan dicha tarea. Éstos se observan en el siguiente cuadro:¹¹⁰

| ARIA | CARACTERÍSTICAS |
|--|--|
| <i>Aggiunta</i> | “Aria agregada” es un aria que no existe en la partitura original y que se agrega para satisfacer al cantante o al auditorio. |
| <i>All’unisono</i> | Con acompañamiento de la parte vocal al unísono o a la octava. |
| <i>Buffa</i> | Con intenciones cómicas. |
| <i>Cantabile</i> | Lenta y suave, no virtuosística, con acompañamiento muy sencillo expresando sentimientos tiernos y afectuosos. |
| <i>Con catene</i> | Referente a un personaje encadenado. |
| <i>Concertata</i> | Con acompañamiento muy elaborado. |
| <i>D’imitazione</i> | Descriptiva, imitando con la voz pájaros, cuernos de caza u otros efectos sonoros. |
| <i>Da chiesa</i> | De iglesia, con acompañamiento orquestal. |
| <i>Del sonno</i> | Con movimiento lento y acompasado. |
| <i>Di baule</i> | La preferida por un cantante determinado, que la llevaba con él como parte de su equipaje para insertarla en las obras más diversas como elemento de éxito asegurado. |
| <i>Di bravura (di agilità o d’abilità)</i> | Virtuosística por excelencia, en <i>allegro</i> , con todos los adornos posibles. |
| <i>Di caccia</i> | Con la utilización de la trompa como instrumento concertante. |
| <i>Di confronto</i> | Expresa el enfrentamiento del personaje contra un elemento de la naturaleza (mar, viento, olas, tempestad, etc.) ofreciendo el material para una música de tipo descriptivo. |
| <i>Di guerra</i> | Con la utilización de la trompeta como instrumento concertante. |
| <i>Di mezzo carattere</i> | De naturaleza apasionada y con un acompañamiento bastante elaborado. |
| <i>Di portamento</i> | Solemne, en notas largas y movimiento lento, aunque rítmicamente bien marcado, utilizando la técnica del “portamento”, que consiste en <i>portare</i> (pasar) la voz de un sonido a otro gradualmente, casi rozando las notas de paso, con distintos matices en la intensidad y calidad de la emisión vocal. |

¹¹⁰ Basso, *op. cit.*, pp. 87-88, y Scholes, *op. cit.*, pp. 107-108.

| | |
|--|--|
| <i>Di sdegno</i> (llamada también <i>infuriata, di strepito, agitata</i>) | Variación del aria <i>parlante</i> , en <i>allegro</i> , con un esquema rítmico marcado, y a veces con grandes saltos interválicos en el desarrollo de la melodía. |
| <i>Di sorbetto</i> | Confiada a personajes secundarios, es por consiguiente, insignificante para el público, que en esos momentos puede degustar helado, bebidas, etc. |
| <i>Di sortita</i> | Anuncia la entrada en escena del cantante principal; se estructura como una pieza en la cual el autor pone en evidencia sus propios recursos técnicos y estilísticos, y el tipo de vocalidad con la cual se siente más identificado. |
| <i>Fugata</i> | Con acompañamiento fugado. |
| <i>Parlante</i> | Con un acompañamiento más bien elaborado, pero vocalmente poco relevante, aunque con una fuerte intensidad expresiva de índole declamatoria. |
| <i>Senza accompagnamento</i> | Sin acompañamiento. |
| <i>Tedesca</i> | Un aria en estilo alemán, un poco menos llamativa y más pesada que las del tipo italiano. |

Dentro del *Messiah* de Haendel pueden citarse varios ejemplos: de *aria parlante*, “Comfort ye”; de *aria di bravura*, “Rejoice Greatly”, y de *aria all’unisono*, “The people that walked in darkness”.¹¹¹

¹¹¹ Scholes, *op. cit.*, p.107-108.

III. OBRAS DEL PROGRAMA

En este capítulo se presentan los análisis y comentarios del repertorio que se interpretará en el examen práctico.

El estudio realizado sobre cada obra se presenta con la siguiente disposición: primero el título, seguido de datos sobre los autores y a veces sobre algún otro aspecto de interés; después el texto (con su traducción, en el caso de hallarse en un idioma extranjero); luego –tras mencionarse la forma general, la tonalidad principal, el *tempo* y el compás– dos cuadros: uno con el análisis musical sumario¹¹² y otro con comentarios generales sobre la obra; finalmente una grabación recomendada.

¹¹² Sobre este cuadro se ofrece una breve explicación que aparece en la primera obra (*Vaghe stelle*) y que aplica para todos los análisis.

A. Programa del recital¹¹³

Vaghe stelle

Francesco Cavalli
(1602-1676)
Aurelio Aureli

Aria *Halcyon days*
(Amphitrite en *The tempest*)

Henry Purcell

Song *Nymphs and Shepherds*
(*The libertine*)

Henry Purcell
(1659- 1695)
Thomas Shadwell

Aria *As when the dove*
(Galatea en *Acis and Galatea*)

Georg Friedrich Haendel
(1685-1759)
John Gay

Aria *Mein gläubiges Herze frohlocke*
(Cantata *Also hat Gott die Welt geliebt* BWV 68)

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
Christiane Mariane von Ziegler

Hoy sube arrebatada

Manuel de Sumaya
(1678-1755)

Cantada Alegres luces del día
Aria Alegres luces del día
Recitativo Mirad que ya en campaña
Seguidillas Herodes el primero

Manuel de Sumaya

Motete *Nulla in mundo pax sincera* RV 630

Antonio Vivaldi
(1678-1741)

Aria *Nulla in mundo pax sincera*
Recitativo *Blando colore*
Aria *Spirit anguis*
Alleluia

¹¹³ Aunque la mayoría de las obras fueron escritas para voz y orquesta, en el recital serán interpretadas en reducciones y arreglos para canto y piano.

B. Análisis

1. Vaghe stelle

(¡Hermosas estrellas!)

Francesco Cavalli (1602-1676)

Poesía de Aurelio Aureli (1652-1708)

Esta aria pertenece a la ópera *Erismena* (1655), aparece en la Escena VIII del Acto II

Vaghe stelle,

luci belle,

non dormite!

¡Hermosas estrellas,

luces bellas,

no duerman!

Aprite il sereno

de vostri begl'occhi,

lasciate che¹¹⁴ scocchi

in questo mio seno

Amore i suoi dardi!

Bei lucidi sguardi,

i lumi, deh, aprite!

Descubran la serenidad

de sus bellos ojos,

¡dejen que dispare

a este pecho mío

Amor sus dardos!

¡Bellas, brillantes miradas,

muestren sus luceros, ay!¹¹⁵

| | |
|--------------|------------------------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A ₁ |
| Tonalidad | G |
| <i>Tempo</i> | <i>Allegretto</i> |
| Compás | 3/2 |

¹¹⁴ En la edición aparecen las palabras “ch’io” en vez de “che”, lo cual es seguramente un error, ya que el sujeto del enunciado es “Amore” y no “io” (yo). [Nota del asesor, Alfredo Mendoza]

¹¹⁵ Traducción: Alfredo Mendoza M. (a petición de la autora)

El siguiente cuadro, como los que se incluyen posteriormente en las demás obras del programa, ofrece un somero análisis estructural de la pieza, haciendo referencia a seis elementos:

- 1) las **partes** (A, B,C etc.) en la primera columna, indicada con **P**;
- 2) los **períodos** (a, b, c, etc.) en la segunda columna indicada con **Per.**;
- 3) las **frases** (α , β , γ , etc.) en la tercera columna indicada con **Fr.**;
- 4) el **texto** de la melodía vocal, en la cuarta columna;
- 5) los **compases** de cada frase en la quinta columna, indicada como **Comp.**, y
- 6) las **tonalidades** empleadas, en la última columna, indicadas como **Ton.**, usando el cifrado anglosajón.¹¹⁶

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|-----------|-------------|------------|--|----------------|-------------|
| A | a | | Introducción. | 1-12 | G-D-G |
| | | α | <i>Vaghe stelle, luci belle,</i> | 13-18 | G |
| | | α_1 | <i>non dormite! (bis)</i> | 19-24 | D |
| | | β | <i>Luci belle. vaghe stelle, non dormite! (bis)</i> | 25-32 | G-C-G |
| | | | Interludio | 32-43 | G-D-G |
| B | b | γ | <i>Aprite il sereno de vostri begl'occhi, (frase instrumental)</i> | 44-48 | G-D |
| | | δ | <i>lasciate che scocchi in questo mio seno (bis)</i> | 48-52 52-58 | D-G G-C |
| | | ϵ | <i>Amore i suoi dardi!</i> | 58-64 | C |

¹¹⁶ Cifrado que usa letras del abecedario para indicar la tonalidad: mayúsculas para el modo mayor y minúsculas para el menor (por ejemplo, C= Do Mayor y c=do menor). Se ha elegido aquí tanto por su uso generalizado en el análisis armónico como por la utilidad que tiene para los cuadros aquí empleados, al permitir indicaciones muy sintéticas.

| | | | | | |
|----------------|---|----------------|--|---------|-----------------------|
| | c | ζ | <i>Bei lucidi sguardi, i lumi, deh, aprite, (frase instrumental)</i> | 64-69 | a |
| | | η | <i>deh, deh, aprite, aprite,</i> | 69-74 | d |
| | | η ₁ | <i>deh, deh, aprite, aprite!</i> | 74-80 | G |
| | | | | 80-86 | C |
| | | ζ ₁ | <i>Bei lucidi sguardi, i lumi, deh, aprite!</i> | 86-91 | a |
| | | ζ ₂ | <i>Bei lucidi sguardi, i lumi, deh, aprite!</i> | 91-95 | G |
| A ₁ | a | α | <i>Vaghe stelle..., etc.</i> | 96-101 | <i>Vide supra</i> |
| | | α ₁ | | 102-107 | |
| | | β | | 108-115 | |
| | | | Postludio. | 115-126 | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| A | <p>Ya desde la introducción aparece como tema una melodía en modo mayor, suavemente ondulada, que sugiere la serena belleza de la mirada del ser amado y al mismo tiempo la paz de su sueño. Rítmicamente, la regularidad del compás (3/2) se varía mediante la hemiola (cc.¹¹⁷ 1-2 y 4-5), que en la práctica agrupa dos compases en uno muy amplio de 3/1, aunque no lo indique así la partitura.</p> <p>Toda la parte A, que pone en música los tres primeros versos, se construye básicamente con el tema de la introducción; en la frase β domina el compás de 3/2, sólo alterado por la hemiola en la preparación de las cadencias (cc. 30-31). Armónicamente, la sección A se mantiene en la tonalidad principal (G) y en la de la dominante (D), con una ocasional inflexión a la subdominante (C).</p> <p>En la interpretación, debe buscarse la dulzura de la emisión vocal, un cuidadoso <i>legato</i> y una conducción hacia el acento final de cada verso (<i>stelle</i>, <i>belle</i>, etc.).</p> | 1-43 |
| | | |

¹¹⁷ “cc.” hace referencia a compases, y “c.” a compás.

| | | |
|----------------|---|--------|
| B | <p>La parte B es más amplia (52 compases) que la parte A (43 compases) y contrasta con la quietud de la primera sección. Dado que el poema desarrolla la idea del despertar, la realización musical, que pide un <i>tempo</i> más rápido, tiene un carácter muy activo. Esta parte incluye cinco nuevas ideas musicales, siempre en correspondencia con el texto. El recorrido tonal se extiende hasta los relativos menores de la tónica (a) y la subdominante (d).</p> <p>De acuerdo con el contenido literario, que insiste en que se abran los ojos, el ritmo se anima ligeramente, apegándose a la acentuación regular del compás de 3/2 y distribuyendo el texto de manera silábica hasta llegar a la frase ε (cc. 58-64), en que el vuelo de los dardos de “Amore” (Cupido) se describe con una ágil y amplia vocalización sobre la palabra “dardi” (dardo) en progresión ascendente, para luego concluir el período con una hemiola y una cadencia sobre la subdominante (C).</p> <p>Dado el apasionado carácter del texto y el gran despliegue melódico de este período, debe cantarse con una articulación desligada y algo marcada, y con un color vocal y una intensidad que reflejen el ascenso emocional.</p> <p>A la fuerza expresiva de la frase anterior sucede ahora un ruego tierno, pero por momentos muy insistente (“bei lucidi...” y la exclamación “deh, deh...”) que se enuncia en cuatro distintas tonalidades hasta terminar en la de la tónica (G) y permitir el regreso a la música de la parte A.</p> <p>La melodía por si misma establece los distintos niveles dinámicos del canto: <i>crescendo</i> para los ascensos (o viceversa) y <i>messa di voce</i>¹¹⁸ para las notas largas, todo en <i>legato</i>.</p> | 44-95 |
| A ₁ | <i>Vide supra</i> | 96-126 |

Grabación recomendada: Ruth Ann Swenson, 1996 Angel Records.¹¹⁹

¹¹⁸ Colocación, despliegue de la voz.

¹¹⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sd1MK5wkDzI>

2. Halcyon days

Días de Alción

¿Henry Purcell (1659-1695)? ¿John Weldon (1676-1736)?

Libreto de Thomas Shadwell (1642-1692), William Davenant y John Dryden

Aria que aparece en la parte final (Acto V) de la semiópera *The Tempest* o *The Enchanted Island*, (1695) que es una adaptación de *La tempestad* (1610-1611) de William Shakespeare.

La obra se ha atribuido a Henry Purcell; sin embargo, según Alison Latham, el compositor es John Weldon.¹²⁰

Halcyon days, now wars are ending,

You shall find where-'er you sail,

Tritons all the while attending

With a kind and gentle gale.

Días de Alción,¹²¹ ahora que las guerras
están terminando,

encontrarás por dondequiera que navegues,

Tritones todo el tiempo acompañándote,

con un amable y gentil temporal.¹²²

| | |
|--------------|------------------------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A ₁ |
| Tonalidad | G |
| <i>Tempo</i> | <i>Allegretto</i> |
| Compás | 3/2 |

¹²⁰ Latham, A. (Ed.), *The Tempest*, En *The Oxford Companion to Music*.:Oxford University Press, 2011. Disponible en <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6696> (Consultado el 12 de abril de 2019).

¹²¹ Las dos semanas de buen tiempo que según la tradición marinera preceden y siguen al día más corto del año (21 de diciembre aproximadamente). El término designa una época de paz o prosperidad. Alción es el nombre del pájaro “Martín pescador”, que de acuerdo con el mito popular, pone su nido sobre el mar y mantiene quietos los vientos mientras los huevos se están incubando. En: *The World Book Encyclopedia*. Londres-Chicago-Sidney: World Book, 1993, Vol.9, p.18-19.

¹²² Traducción de Alfredo Mendoza M., (a petición de la autora).

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. | |
|----------------|----------------|---|---|---|----------------|---|
| A | a | | Introducción | 1-8 | C-G-C | |
| | | α | <i>Halcyon days, now wars are ending, You shall find where-'er you sail</i> Interludio | 9-12 13-16 | C-G C | |
| | | α_1 | <i>Halcyon days, now wars are ending, You shall find where-'er you sail,</i> | 17-20 | C-G | |
| | a ₁ | α_1 | <i>Tritons all the while attending With a kind and gentle gale,</i> | 21-24 | C | |
| | | α_2 | <i>With a kind and gentle gale,</i> | 24-28 | G | |
| | | α_3 | <i>Tritons all the while attending With a kind and gentle gale.</i> | 29-34 | C | |
| a ₂ | α_3 | <i>Tritons all the while attending With a kind and gentle gale.</i> Interludio | 35-40 41-48 | C C-G-C | | |
| | B | b | β | <i>Halcyon days, now wars are ending</i> Interludio | 49-50 51-52 | a |
| | | | β_1 | <i>Halcyon days, now wars are ending, You shall find where-'er you sail</i> | 53-54 55-56 | e |
| γ | | | <i>Tritons all the while attending With a kind and gentle gale,</i> | 57-60 | | |
| δ | | | <i>With a kind and gentle gale.</i> | 61-62 | | |
| A | a | | <i>Vide supra.</i> | | | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| A | <p>La introducción instrumental presenta el principal material temático, que luego se repite alternando el canto con los instrumentos. Es una fanfarria de aire triunfal y solemne, a la vez que sereno, acorde con el sentido del poema.</p> <p>En el periodo a₁, la voz canta el texto completo de la canción, a la vez que se modifica y alarga la segunda frase para incluir una amplia progresión descendente que conduce de la tónica (C) a la dominante (G). La idea musical es interesante y expresiva por la marcha armónica, además del ritmo repetitivo con que se hace énfasis en la palabra <i>kind</i> (amable). Será luego retomada en la frase α_3 donde tenemos la</p> | 1-42 |

| | | |
|---|--|-------|
| | <p>progresión descendente en C.</p> <p>La interpretación tiene que expresar felicidad y júbilo por la terminación de las guerras. Se trata de una canción festiva de carácter solemne. Las vocalizaciones habrán de ser articuladas y expresivas, sobre todo las que aparecen en la sílaba <i>kind</i>.</p> | |
| B | <p>Esta sección, mucho más breve que la anterior, se desarrolla primero en la tonalidad del relativo menor (a) y luego en la del relativo menor de la dominante (e), que le dan un carácter apacible.</p> <p>En la frase γ se reitera durante tres compases un breve motivo melódico junto con su acompañamiento. La repetición de movimientos muy pequeños sugiere la actitud amable de los tritones escoltando al viajero.</p> <p>Es una parte muy expresiva que debe cantarse con un color claro en la voz y con sutiles matices dinámicos, empezando en <i>piano</i> para posteriormente hacer un <i>crescendo-diminuendo</i>. La frase corta final de la sección (δ) marca con un <i>ritenuto</i> la conclusión provisional en e, antes de regresar a la sección A.</p> | 43-56 |

Grabación recomendada: *Aradia Baroque Ensemble*, dirigidos por Kevin Mallon.¹²³

3. Nymphs and shepherds

(Ninfas y pastores)

Henry Purcell (1659-1695)

Libreto Thomas Shadwell (1642-1692)

Esta es una canción que forma parte de la música incidental de la obra *The Libertine* compuesta en 1695¹²⁴ sobre la adaptación de Shadwell al Don Juan (1692).¹²⁵ La canta

¹²³ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=3NqAvsQJ_qA

¹²⁴ Sadie S. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, London: McMillan, 2001, p.614.

¹²⁵ Holman, Peter, *Henry Purcell*, Great Britain: Oxford University Press, 1996, p.216.

generalmente una soprano, aunque en el año de 1929 se hizo famosa una grabación de los *Manchester School Children's Choirs*, bajo la dirección de Harty.¹²⁶

Nymphs and shepherds, come away.

In the groves let's sport and play,

for this is Flora's holiday,

sacred to ease and happy love,

to dancing, to music and to poetry;

your flocks may now securely rove

Whilst you express your jollity.

Nymphs and shepherds, come away.

¡Ninfas y pastores, salgan!

en las arboledas divirtámonos y juguemos,

porque ésta es la fiesta de Flora,

consagrada al amor fácil y feliz,

a la danza, a la música y a la poesía;

sus rebaños pueden ahora vagar con
seguridad

mientras ustedes expresan su regocijo.

¡Ninfas y pastores, salgan!¹²⁷

| | |
|-----------|------------------------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A ₁ |
| Tonalidad | A |
| Tempo | <i>Adagio</i> |
| Compás | 2/2 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|---------------------|--|---------------|------|
| A | a | α α ₁ | <i>Nymphs and shepherds, come away, come away, nymphs and shepherds, come away, come away, come, come, come, come away.</i> | 1-3 4-8 | A |
| | b | β γ | <i>In the groves, in the groves let's sport and play, let's sport and play, let's sport and play, for this, this is Flora's holiday, this is Flora's holiday, this is Flora's holiday,</i> | 8-13 13-20 | E |

¹²⁶ Latham, A. (Ed.), *Nymphs and Shepherds*, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 2011.

En: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4790> (consultado el 5 de marzo de 2019)

¹²⁷ Traducción: Alfredo Mendoza Mendoza (a petición de la autora).

| | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|---|----------------|------|
| B | c | δ | <i>sacred to ease and happy love,</i> | 21-25 | A-f# |
| | | ε | <i>to dancing, to music,</i> | 25-33 | f# |
| | d | ζ | <i>to dancing, to music and to poetry; your flocks may now, now, now now, now, now, now, now, now, now, securely rove</i> | 34-39 | A |
| | | η | <i>whilst you express, whilst you express your jollity.</i> | 40-46 | |
| A ₁ | a ₁ | α | (Frases instrumentales) | 46-48 | A |
| | | α ₁ | <i>Nymphs and shepherds, come away, come away, Nymphs and shepherds, come away, come away, come, come, come, come away.</i> | 49-51 52-56 | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|---|-------|
| A | <p>Esta sección plantea la idea central de la obra, un llamado a la celebración de la primavera. El tema expuesto en las dos primeras frases (α, α₁) es vivaz; su ritmo marcado y sencillo en compás binario sugiere un paso animado, y los contornos melódicos comunican actividad y alegría.</p> <p>La voz debe sonar liviana y brillante, conduciendo siempre los motivos hacia el final y distinguiendo sutilmente cada uno de ellos, si bien agrupándolos en la frase.</p> | 1-20 |
| B | <p>La frase δ da cierta seriedad al conducir hacia una tonalidad menor (f#) y asociar la palabra <i>sacred</i> (consagrada) con cierta quietud contemplativa.</p> <p>En contraste, la siguiente frase (ε) contiene un pasaje de coloratura muy interesante que anima la palabra <i>music</i> (música). En la frase η ocurre algo similar con la palabra <i>express</i> (expresan).</p> <p>Para el canto será bueno comenzar cada uno de los períodos (c y d) con un <i>piano</i> que posteriormente se convierta en <i>crescendo</i> hasta <i>mf</i>. Es importante contrastar la articulación de acuerdo con las indicaciones, y cuidar las notas en coloratura, que constituyen uno de los atractivos de la obra; esto se puede lograr destacando levemente cada sonido (<i>sgranito</i>=desgranado), de modo que resulte a la vez dulce y liviano.</p> | 21-46 |

| | | |
|----------------|---|-------|
| A ₁ | Se retoman sólo las primeras dos frases de la parte A (α y α_1) precedidas de una frase instrumental. Para terminar debe darse un efecto de alejamiento con un <i>decrescendo</i> , pero (como se indica en la partitura) sin alargar el <i>tempo</i> . | 46-56 |
|----------------|---|-------|

Grabación recomendada: Arleen Auger; *Members of the St. Paul Chamber Orch. & Minnesota*.¹²⁸

4. As when the dove

(Como cuando la paloma)

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

(*Acis and Galatea*)

John Gay (1685-1732)

Esta aria, junto con el *recitativo* previo precede al dueto “Happy we”, que los dos amantes cantan cuando se encuentran en el bosque para celebrar su amor.

Recitativo

Oh! didst thou know the pains of absent love, ¡Oh! Si conocieras las penas del amor
ausente,

Acis would ne'er from Galatea rove. Acis nunca vagaría lejos de Galatea.

Aria

| | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| <i>As when the dove</i> | Como cuando la paloma |
| <i>laments her love</i> | está lamentando su amor |
| <i>all on the naked spray;</i> | sobre la rama desnuda, |
| <i>when he returns</i> | al volver él |
| <i>no more she mourns</i> | ya no llora |
| <i>but loves the live-long day.</i> | sino ama el día entero. |

¹²⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ced-tyJIBp4>

*Billing, cooing,
panting, wooing,
melting murmurs fill the grove,
melting murmurs, lasting love.*

Acariciantes, arrulladores,
palpitantes, galantes,
desvanecientes murmullos llenan la arboleda,
desvanecientes murmullos, amor duradero.¹²⁹

| | |
|--------------|-----------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A |
| Tonalidad | F |
| <i>Tempo</i> | <i>Andante</i> |
| Compás | 3/8 |

Recitativo

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|-----|--|-------|-------|
| | | | <i>Oh! didst thou know the pains of absent love, Acis would ne'er from Galatea rove.</i> | 1-4 | C-d-a |

Aria

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|-----|--|-------|------|
| A | a | α | <i>As when the dove laments her love all on the naked spray,</i> | 1-8 | F |
| | | | 1er Interludio | 8-20 | |

¹²⁹ Traducción: Alfredo Mendoza Mendoza (a petición de la autora).

| | | | | | |
|---|----------------|--|--|----------------|-----|
| | a ₁ | α | <i>as when the dove laments her love all on the naked spray,</i> motivo instrumental | 20-27 | F |
| | | β | <i>when he returns,</i> <i>no more she mourns,</i> | 27-29 29-33 | C |
| | | γ | <i>but loves the live-long day,</i> | 33-40 | |
| | | β ₁ | <i>but loves the live-long day.</i> | 40-43 | |
| | | | 2° Interludio | 43-51 | C-F |
| | a ₂ | α ₁ | <i>as when the dove laments her love all on the naked spray,</i> | 51-58 | |
| | | δ | <i>when he returns,</i> <i>no more she mourns,</i> <i>no more she mourns,</i> | 58-64 | |
| | | β ₂ | <i>no</i> (motivo instrumental), <i>no</i> (motivo instrumental), <i>no</i> (motivo instrumental), | 65-71 | |
| | | ε | <i>when he returns,</i> <i>no more she mourns,</i> <i>but loves the live-long day;</i> | 71-80 | |
| | | β ₃ | <i>when he returns,</i> (motivo instrumental) <i>no more she mourns,</i> | 80-88 | |
| | | α ₂ | <i>but loves, but loves the live-long day.</i> | 88-97 | |
| | | | 3er interludio (Postludio) | 97-116 | F |
| B | b | ζ | <i>Billing, cooing,</i> (motivo instrumental) <i>panting, wooing,</i> (motivo instrumental) | 117-124 | d |
| | | η | <i>melting murmurs fill the grove,</i> | 125-132 | g |
| | | θ | <i>melting murmurs, lasting love,</i> | 133-138 | |
| | b ₁ | ι | <i>melting murmurs fill the grove,</i> <i>melting murmurs, lasting love;</i> | 139-146 | C-a |
| | ζ ₁ | <i>billing, cooing,</i> (motivo instrumental) <i>panting, wooing,</i> (motivo instrumental) | 147-154 | | |
| | θ ₁ | <i>melting murmurs fill the grove,</i> <i>melting murmurs, lasting love.</i> | 155-162 | | |
| | | | 4° Interludio | 162-181 | F |
| A | | | <i>Vide supra</i> | | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|---|---------|
| Rec. | Un muy breve <i>recitativo</i> en modo menor (d-a) plantea la idea del dolor de la ausencia, que se enfatiza con la necesaria apoyatura en las cadencias (cc.3 y 4). | 1-4 |
| A | <p>Esta interesante sección ofrece un material melódico muy hermoso y muy compacto, por su gran unidad temática. Destaca el intervalo de sexta, que describe el lamento de la paloma y que aparece de manera constante en varios momentos del aria.</p> <p>Mientras la frase α posee un carácter melancólico, las siguientes (β, γ) cobran animación y corresponden al imaginario retorno del palomo.</p> <p>En las frases ϵ y α_2 se llega a una culminación con el melisma sobre la palabra <i>loves</i> que enfatiza tanto el sentimiento amoroso como lo largo del encuentro. La primera vez ϵ se tiene que cantar de una manera expresiva, sumamente ligada, que enfatice la palabra y su motivo musical. La segunda vez (α_2) se deben destacar las notas de la coloratura y llegar con suavidad a la nota larga para luego marcar bien la hemiola previa a la cadencia.</p> <p>Habrà que resaltar el carácter dancístico y liviano que (aun con su <i>tempo</i> moderado) tiene la música, mediante una emisión vocal ligera y brillante a la vez que dulce y serena.</p> | 1-116 |
| B | <p>La frase ζ expresa la ternura con un cambio a la tonalidad del relativo menor (d), correspondiendo a las palabras “acariciantes, arrulladores, palpitantes, galantes” (<i>billing, cooing, panting, wooing</i>), referidas a los murmullos amorosos que llenan la arboleda. Se da también una alternancia entre la parte vocal y la instrumental que habrá de repetirse a lo largo de la sección.</p> <p>En el canto debe plasmarse delicadamente su carácter amoroso de esperanza y dulzura.</p> | 117-162 |
| A | Al retomarse la parte A, preferentemente se debe variar y ornamentar | 162-181 |

| | | |
|--|--|--|
| | como era usual en la época para enriquecer el <i>da capo</i> . | |
|--|--|--|

Grabación recomendada: Sophie Daneman; *Les arts Florissants Orch.*¹³⁰

5. Mein gläubiges Herze

(Creyente corazón mío)

Cantata BWV 68, *Also hat Gott die Welt geliebt* (Tanto amó Dios al mundo) (1725)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Christiane Mariane von Ziegler (1695-1760)

Aria para soprano, violoncello, piccolo y continuo.

El aria de la soprano es el segundo número de la cantata que corresponde al lunes posterior a Pentecostés y consta de cinco partes: antes del aria viene el coral que da nombre a la obra, las partes posteriores son un *recitativo* y un aria para bajo, seguidos del coro final. Se presentó por primera vez el 21 de mayo de 1725.¹³¹

*Mein gläubiges Herze,
frohlocke, sing, scherze,
dein Jesus ist da!*

*Weg Jammer, weg Klagen,
ich will euch nur sagen:
mein Jesus ist nah´.*

Creyente corazón mío,
alégrate, canta, juega,
¡tu Jesús está aquí!
¡Fuera angustias y fuera lamentos;
Yo solo quiero decirles:
mi Jesús está cerca.¹³²

| | |
|--------------|------------------------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A ₁ |
| Tonalidad | F |
| <i>Tempo</i> | <i>Andante con moto</i> |
| Compás | 4/4 |

¹³⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pf9fUPDHPxY>

¹³¹ <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV68-Spa7.htm> Consultado el 14 de agosto de 2019.

¹³² Traducción: Alfredo Mendoza Mendoza (a petición de la autora).

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----------------|---|----------------|--|--|--------|
| A | a | α | Introducción <i>Mein gläubiges Herze frohlocke, sing, scherze,</i> Frases instrumentales | 1-4 4-6 7-8 | F |
| | | α | <i>Mein gläubiges Herze frohlocke, sing, scherze,</i> | 8-10 | |
| | | β | <i>frohlocke, sing, scherze, dein Jesus ist da,</i> | 10-12 | |
| | | α ₁ | <i>Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze,</i> | 12-14 | |
| | | γ | <i>frohlocke, sing, scherze, dein Jesus ist da;</i> | 14-16 | |
| B | B | δ | 1 ^{er} Interludio <i>Weg Jammer, weg Klagen, weg Jammer, weg Klagen,</i> | 17-20 20-22 | F-Bb |
| | | ε | <i>ich will euch nur sagen: mein Jesus ist nah´,</i> | 22-24 | d |
| | | ζ | <i>weg Jammer, weg Klagen, ich will euch nur sagen:</i> | 24-26 | |
| | | γ ₁ | <i>mein Jesus ist nah´, mein Jesus ist nah´.</i> 2 ^o Interludio | 26-28 29-32 | |
| | | b ₁ | δ ₁ <i>Weg Jammer, weg Klagen, weg Jammer, weg Klagen,</i> | 32-34 | d-c-Bb |
| | | η | <i>ich will euch nur sagen: mein Jesus ist nah´.</i> | 34-36 | Bb-F |
| A ₁ | a ₂ | α | <i>Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze,</i> Frases instrumentales | 36-38 39-40 | F |
| | | α | <i>Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze,</i> | 40-42 | |
| | | β | <i>frohlocke, sing, scherze, dein Jesus ist da,</i> | 42-44 | |
| | | θ | <i>frohlocke, sing, scherze,</i> | 44-46 | |
| | | γ ₂ | <i>frohlocke sing scherze,</i> | 46-48 | |
| | | a ₃ | α ₁ | <i>Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze,</i> | |
| β ₁ | <i>frohlocke, sing, scherze, dein Jesus ist da;</i> | | 50-52 | | |
| | Postludio | | 52-79 | | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|---|-------|
| A | <p>Después de introducir el <i>ostinato</i> de violoncello a la manera de la chacona y el pasacalle,¹³³ la voz presenta el tema, una melodía anacrúsica alegre y vivaz, que será tratado en toda el aria de una manera muy interesante. Al repetirse agrega una frase β que en gran medida es una inversión de α.</p> <p>Enseguida se ofrece la variación α_1 (cc. 12-14) que remata con la frase γ para cerrar el primer período (a). Todas las ideas melódicas se sienten relacionadas en el ritmo y la entonación pero a la vez se presentan con una rica y sorprendente diversidad.</p> <p>Para la interpretación la voz debe ser liviana, clara y dulce, a fin de que transmita la idea del regocijo al que se está refiriendo el texto. Conviene que los valores cortos (dieciseisavos) se canten desligados para dar una sensación de movimiento y ligereza.</p> <p>Al término de esta parte vocal, el interludio repite el <i>ostinato</i> en la tonalidad de C y conduce a la siguiente sección.</p> | 1-20 |
| B | <p>El nuevo material temático se relaciona con dos versos de carácter antagónico: “¡Fuera angustias y lamentos!” y “Yo solo quiero decirles: mi Jesús está aquí”. Para el primero se realizan las palabras <i>Jammer</i> (angustias) y <i>Klagen</i> (lamentos) mediante saltos bruscos de 6M descendente (cc. 20-21) y luego de 1m ascendente (cc.25-26), además de la apoyatura de semitono descendente sib-la (cc.21 y 25) o mib-re (c.22) combinada con arpeggios descendentes del acorde disminuido (cc.22 y 25).</p> <p>Para el segundo, el énfasis en la expresión “mi Jesús está aquí” se logra a través de una progresión ascendente con saltos de 7m o de 4J alternados con movimientos diatónicos (cc.23-24), o bien, con la frase γ_1 (cc.26-28) que recuerda el final de período α_1 en la sección A, con su característico ritmo alegre.</p> | 20-36 |

¹³³ Vega Cernuda, Daniel (2012). *Bach, repertorio completo de la música vocal*, 2ª ed. España: Ediciones Cátedra, pp. 211-212

| | | |
|----------------|---|-------|
| | <p>Armónicamente hay bastante movilidad, pasando del I grado (F) al IV (Bb) para llegar al VI (d), que es la tonalidad relativa menor, en la cual se mantendrá el segundo interludio.</p> <p>El corto período b, que sirve de puente para el <i>da capo</i>, recorrerá c y Bb antes de desembocar en F. En él la tensión sobre <i>Jammer</i> y <i>Klagen</i> se expresará también con saltos grandes (cc.32-33) y apoyaturas de semitono descendente (fa-mi, lab-sol o mib-re, en los cc.32 y 34).</p> <p>En la interpretación vocal habrá que dar color oscuro y acento a las palabras “angustias” y “lamentos”, en contraste para “mi Jesús está aquí”. Debe mantenerse una voz dulce y ligera.</p> | |
| A ₁ | <p>Esta sección es casi idéntica a la A, pero aquí el primer período (a₂) ofrece un elemento nuevo (θ cc.44-46) y una variante muy melismática de γ (γ_2 cc.46-48) que se puede considerar como la parte climática del aria y que realza con coloraturas las palabras <i>frohlocke</i> (alégrate) y <i>scherze</i> (juega), conformando una frase exuberante. Su interpretación tiene que ser muy cuidadosa, tanto en la respiración como en la articulación de la coloratura.</p> | 36-79 |

Grabación recomendada: Kathleen Battle, álbum *Grace*, dirige Robert Sadin.¹³⁴

¹³⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PDdj8e-5a80>

6. Hoy sube arrebatada

Manuel de Sumaya (1678-1755)

(Para la fiesta de la Asunción de María, 15 de agosto)

Aria para tenor

Hoy sube arrebatada

en alas de querubes

a iluminar las nubes

la Reina celebrada.

Fue exaltada, fue ensalzada,

fue elevada,

porque por sí no subió,

porque no ascendió

en imitación sagrada

del vuelo de la Ascensión.

No sube por virtud propia,

María, que es criatura.

y hasta la más elevada

necesita que la suban.

| | |
|--------------|-----------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A |
| Tonalidad | F |
| <i>Tempo</i> | <i>Andante</i> |
| Compás | 4/4 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|----------|---|-------|------|
| A | A | α | Hoy sube, hoy sube, | 1-4 | F |
| | | β | arrebatada, arrebatada en alas de querubes | 5-7 | Bb |
| | | γ | a iluminar las nubes la Reina celebrada. | 7-9 | F |

| | | | | | |
|---|---|------------|---|----------------|--------------|
| | | | Puente instrumental | 9-11 | |
| B | | δ | Fue exaltada, fue ensalzada, fue elevada | 11-12 | g-Eb F-Bb |
| | | ϵ | porque por sí, porque por sí no subió, porque, porque no ascendió | 13-15 | C-Bb C |
| | | ζ | en imitación sagrada, Puente instrumental, sagrada | 16-18 18-20 | F-g |
| | | η | del vuelo de la Ascensión, | 20-24 | Bb-F |
| C | | θ | porque no subió, porque no ascendió, porque no ascendió, no ascendió. | 25-27 | F-g |
| | | | Interludio | 27-31 | Eb-F |
| B | D | ι | No sube por virtud propia | 32-34 | F |
| | | ι_1 | María que es criatura | 34-36 | F-g |
| | | δ_1 | y hasta la más elevada | 36-38 | g |
| | | θ_1 | necesita que la suban. | 39-42 | g-C-F |
| | | | Interludio instrumental | 42-48 | F-Bb-F |
| A | | | <i>Vide supra</i> | | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| A | <p>Las frases del período a comienzan en contratiempo, representando animadamente la ascunción de María a los cielos con la progresión y las escalas ascendentes de la frase α. La frase β parece flotar en la alturas, mientras que la γ da un cierre solemne al período</p> <p>En el período b se enfatiza la elevación de María con figuras melódicas ascendentes (frases δ y ϵ más el inicio de ζ). Con las palabras “imitación sagrada”, se crea un juego imitativo entre la parte instrumental y la vocal, también con un motivo ascendente.</p> <p>En el período c, el “vuelo de la Ascención” se describe con la larga y liviana coloratura que debe cantarse cuidando el color de la voz para que sea claro, además de administrar el aire para poderla interpretar de manera libre y ligera. Esta frase es técnicamente la más complicada del aria. El período culmina luego en la frase θ, que vuelve a realizar una progresión ascendente y termina en la 8ª de la tónica.</p> | 1-31 |

| | | |
|---|--|-------|
| | El interludio instrumental (que será también el postludio) sigue en lo general la construcción de la frase θ y remata también en la 8ª superior. | |
| B | <p>En las frases ι y ι_1 la melodía vocal se conduce hacia abajo, marcando la condición humana de María (que no asciende por sí misma si no es llevada por los ángeles). De cualquier modo posteriormente en las frases (δ_1 y θ_1) la melodía describirá con ascensos los dos últimos versos: “y hasta la más elevada necesita que la suban.</p> <p>En la interpretación es necesario dar impulso a la voz para representar el milagro con vivacidad y al mismo tiempo con admiración y veneración religiosa.</p> | 32-48 |

Grabación recomendada: Ensamble Hesperus, dirigido por Scott Reiss en el álbum *Spain in the New World : Renaissance, Baroque and Native American Music from New Spain*.¹³⁵

7. Alegres luces del día

Manuel de Sumaya (1678-1755)
(Para la fiesta de la Natividad de Jesús)

Cantada en tres partes para soprano, cuerdas y continuo.

1. Aria (redondilla)

Alegres luces del día
que siempre campáis tan bellas,
alumbrad con alegría
todo el cielo y las estrellas.

¹³⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6ttjt-fw3hw>

| | |
|--------------|-----------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A |
| Tonalidad | g |
| <i>Tempo</i> | <i>Moderato</i> |
| Compás | 4/4 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|--------------|--|----------------|---------------------------|
| A | A | α | Introducción Alegres luces del día que siempre campáis tan bellas, | 1-5 5-8 | g-c-F-Bb-Eb-g g-c-F-Bb |
| | | β | que siempre campáis tan bellas, Frase instrumental | 8-10 10-11 | |
| | | α_1 | Alegres luces del día que siempre campáis tan bellas, | 11-13 | Bb-c-F |
| | | β_1 | que siempre campáis tan bellas, Interludio | 13-18 18-22 | Bb-g-c-g g-c-F-Bb-Eb-g |
| | | | | | |
| B | B | γ | Alumbrad con alegría todo el cielo y las estrellas, | 22-24 | c-Bb |
| | | γ_1 | alumbrad con alegría todo el cielo y las estrellas, | 24-26 | Bb-g |
| | | δ | todo el cielo y las estrellas, Frase instrumental | 26-28 28-30 | c |
| | | ϵ | alumbrad con alegría todo el cielo y las estrellas, | 30-32 | g |
| | | ϵ_1 | todo el cielo, todo el cielo y las estrellas, | 32-35 | c-d |
| | | ϵ_2 | todo el cielo y las estrellas, todo el cielo y las estrellas. | 35-38 | g-c-d |
| A | | | <i>Vide supra</i> | | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| A | La introducción instrumental desarrolla el primer inciso de la melodía vocal, su ritmo, al que los dieciseisavos confieren movimiento y carácter danzable, será repetido varias veces a lo largo del aria. Toda la sección se construye sobre los versos “Alegres luces del día que siempre campáis tan bellas”. Lo más interesante es el pasaje de | 1-22 |

| | | |
|---|--|-------|
| | coloratura del compás (cc.14-17), que constituye un gran reto técnico si se quiere conseguir claridad de voz, exactitud de afinación y suficiencia del aliento. Hay que emplear una emisión liviana y nítida que permita la agilidad en los puntos donde solo hay dieciseisavos (de la mitad del c.15 a la mitad del c.16), es preciso mantener el impulso anacrúsico de los motivos precedentes hasta culminar en el Mib ⁶ del c.16, punto a partir del cual la melodía va cayendo serenamente hasta el motivo final en cuartos (sib-la-sol). | |
| B | <p>En los primeros compases, se presenta la idea musical que se desarrollará a lo largo de la sección, sobre las palabras “Alumbrad con alegría todo el cielo y las estrellas”, utilizando frases melódicas muy similares (γ y γ_1, δ, ε, ε_1, y ε_2).</p> <p>Aquí la coloratura se presentan en los compases 26-27 (sobre la palabra “cielo”) y en el compás 34 sobre la palabra “estrellas”, que deberán abordarse como en la parte A.</p> <p>Esta sección termina en d, que da el enlace para el Da Capo o en para seguir con la parte del recitado.</p> | 22-38 |
| A | <i>Vide supra.</i> | |

2. Recitativo (sexteto)

Mirad que ya en campaña

se ve un Infante de valor armado:

y una y otra montaña,

que el mar le riza con semblante airado,

romper valiente espera

hasta los lindes de la azul esfera.

| | |
|-----------|-----|
| Tonalidad | Eb |
| Compás | 4/4 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|-----|--|-------|----------|
| C | D | ζ | Mirad que ya en campaña | 1-3 | Eb |
| | | η | se ve un infante de valor armado y una y otra montaña | 3-6 | Eb-Bb |
| | | θ | que el mar le riza con semblante airado romper valiente espera hasta los lindes de la azul esfera. | 6-9 | Eb-Ab-Bb |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| C | <p>El <i>recitativo</i> introduce el contenido literario y musical de las seguidillas y aparece ya en la tonalidad de estas. Esclarece la idea general de la obra al relacionar la expresión “alumbrad con alegría todo el cielo y las estrellas” con la aparición de Jesús (“el Infante de valor armado”).</p> <p>En la interpretación, habría que manejar la voz y la dinámica con una intención heroica acorde con el carácter del texto.</p> | 1-9 |

3. Seguidillas

Herodes el primero
es quien le acecha,
siendo tormenta mucha
esta tormenta,
porque la nave
surca en contrarios vientos
mares de sangre.

Valeroso en las ondas,
nunca naufraga,
porque ha echado en los riesgos
el pecho al agua

con tal desnudo

que aún entre sus contrarios

le salva un leño.¹³⁶

| | |
|-----------|-----|
| Tonalidad | Eb |
| Compás | 3/4 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|----------------|---|----------------|-------|
| D | E | | Introducción | 1-6 | Eb |
| | | ι | Herodes el primero es quien le acecha, Puente instrumental | 7-11 11-13 | |
| | | ι ₁ | siendo tormenta mucha, esta tormenta, Puente instrumental | 13-17 | |
| | | ι ₂ | porque la nave surca en contrarios vientos, mares de sangre. (La parte se repite con la estrofa “Valeroso en las ondas”) | 18-20 23-28 | Bb-Eb |

Después de esta sección la partitura marca *da capo* al final, es decir, retomar toda la sección A del aria.

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| D | Las seguidillas con su compás ternario contrastan con las dos partes anteriores. Utilizan un solo período, conformado por la frase ι y sus variaciones (ι ₁ e ι ₂). El texto alude a la amenaza de Herodes y “la matanza de los inocentes” (“mares de sangre”) con la cual trató de eliminar al niño Jesús. Por lo tanto, comparten el carácter del <i>recitativo</i> que las precede. | 1-28 |

Grabación recomendada: Ensamble Galileo, álbum *Todos los bienes del mundo*, 2003 Fonarte Latino.¹³⁷

¹³⁶ <http://www.musicaantigua.com/manuel-de-sumaya-c-1680-1755-esplendor-en-la-catedrales-de-la-nueva-espana/> Consultado el 10 de marzo de 2019.

¹³⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=x9f0KyZhVhU>

8. Motete **Nulla in mundo pax sincera**, RV 630

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Motete en cuatro partes para soprano solista, dos violines, viola y bajo continuo.¹³⁸ La obra comienza y termina en la tonalidad principal (E). El segundo número (*recitativo*) está en la del relativo menor (c#) y el tercero en la IV grado (A). Mientras que se inicia en un *tempo* lento, la segunda aria y aleluya están en *allegro*.

1. Aria

Nulla in mundo pax sincera;
sine felle, pura et vera,
dulcis Jesu, est in te.

En el mundo no hay paz sincera;
sin hiel, pura y verdadera,
dulce Jesús, está en ti.

Inter poenas et tormenta
vivit anima contenta
casti amoris sola spe.

Entre penas y tormentos
vive el alma contenta,
con la sola esperanza del casto amor.

2. Recitativo

Blando colore oculos mundus decipit

Con atrayente color el mundo engaña a los
ojos

at occulto vulnere corda conficit;

pero con oculta herida destruye los
corazones.

fugiamus ridentem,

Huyamos de quien nos sonrío,

vitemus sequentem,

evitemos a quien nos sigue;

has delicias ostentando

ostentando estas delicias

arte securo vellet ludendo

con arte seguro querrá jugando

superare.

vencer.

¹³⁸ La primera aria, *Nulla in mundo pax sincera* se hizo famosa en 1996 como parte del soundtrack de la película *Shine*, dirigida por Scott Hicks, que trata sobre la vida del pianista David Helfgott. En: <https://www.classicfm.com/composers/vivaldi/music/antonio-vivaldi-motet-e-rv630/> (Consultado el 10 de agosto de 2019)

3. Aria.

*Spirat anguis inter flores
et colores
explicando tegit fel.
Sed, occulto tactus ore,
homo demens in amore
saepe lambit quasi mel.*

Respira la serpiente entre las flores
y, colores
desplegando, oculta el veneno.
Pero, tocado por la oculta boca,
el hombre loco de amor
a menudo lo lame como miel.¹³⁹

4. Aleluya

Alleluia!

¡Aleluya!

1. Aria

| | |
|-----------|-----------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A |
| Tonalidad | E |
| Tempo | <i>Larghetto</i> |
| Compás | 12/8 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|----------------|---|---|-------|--------------|
| A | a | α | Introducción <i>Nulla in mundo pax sincera; sine felle; pura et vera, dulcis Jesu, est in te.</i> | 1-7 | E E-B |
| | | β | | 7-9 | |
| | | γ | | 9-11 | |
| | | | | 11-12 | |
| | a ₁ | α ₁ | Frase instrumental <i>Nulla in mundo pax sincera sine felle; pura et vera, Dulcis Jesu, est in te.</i> | 12-15 | B B-E |
| | | δ | | 15-16 | |
| b | ε | Frase instrumental <i>Nulla in mundo pax sincera sine felle; pura et vera, dulcis Jesu, pura et vera, dulcis Jesu, est in te dulcis Jesu, est in te.</i> | 17-18 | E-C# | |
| | | | γ ₁ | | 19-20 |
| | | | ζ | | 20-22 |
| η | 22-24 | | | | |
| | | | 24-27 | | |
| | | | 27-29 | | |

¹³⁹ Traducción: Alfredo Mendoza Mendoza (a petición de la autora).

| | | | | | |
|---|------------|---|--|-------|-------|
| | | | Postludio | 29-34 | |
| B | c | ϵ_1 | <i>Inter poenas et tormenta, et tormenta</i> | 34-36 | c#-f# |
| | | ϵ_2 | <i>vivit anima contenta,</i> | 36-37 | f#-E |
| | θ | <i>vivit anima contenta,</i> <i>casti amoris, casti amoris sola spe.</i> | 37-39 | c# | |
| | | Parte instrumental | 39-40 | | |
| d | t | | <i>Vivit anima contenta,</i> <i>inter poenas et tormenta,</i> | 40-42 | c#-f# |
| | | θ_1 | <i>et tormenta casti amoris sola spe,</i> | 42-43 | b |
| | t_2 | <i>inter poenas et tormenta,</i> <i>vivit anima contenta</i> | 43-45 | b-f# | |
| | θ_2 | <i>casti amoris sola spe.</i> | 45-46 | c# | |
| A | | <i>Vide supra</i> | | | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| A | <p>La escasa movilidad armónica, el tranquilo ritmo de siciliana¹⁴⁰ y la textura homofónica, así como la recurrencia y similitud de los tiernos motivos melódicos crean una atmosfera de quietud con la que se da expresión a la “paz sincera” que es la idea central de la primera estrofa. Solo en una ocasión se advierte tensión: en los compases 17-18, sobre la palabra “felle” (hiel), la melodía enfatiza un semitono ascendente al introducir el Re natural como parte del acorde de Sexta napolitana sobre el II grado de la tonalidad c#.</p> <p>Es conveniente que el canto sea muy ligado y ligero, procurando en todo momento la dulzura de la voz.</p> | 1-34 |
| B | <p>En correspondencia con la frase “inter poenas et tormenta” esta sección contrasta con la primera en muchos sentidos. En lo armónico se mantiene casi exclusivamente dentro del modo menor (c# y las tonalidades vecinas f# y b). En el c.35 se destaca la palabra “tormenta” con una 7ª en ascendente, seguida de un descenso por semitonos a la sensible de la tonalidad de f#. En los cc. 41-42 y 44 “poenas” y</p> | 34-46 |

¹⁴⁰ Ritmo de danza semejante a la pastoral, escrito generalmente en 6/8 (o 12/8) y, comúnmente, en menor. Fue usado como tiempo lento en la música barroca, principalmente vocal, aunque también en suites y sonatas. Della Corte, A. y G.M. Gatti. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1949, p. 466

| | | |
|----------------|---|--|
| | <p>“tormenta” se marcan con el Re natural introducido nuevamente como semitono ascendente.</p> <p>Para acentuar la idea de “penas y tormentos” la cantante habrá de cambiar el color de la voz y dar un discreto realce dinámico a esas palabras clave.</p> | |
| A ₁ | Al retomase la parte A, es obligado variar y ornamentar la melodía vocal, según la usanza de la época. | |

2. Recitativo

| | |
|-----------|-----|
| Tonalidad | c# |
| Compás | 4/4 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|------|----------------|---|-------|------|
| C | a | α | <i>(Recitativo)</i> <i>Blando colore oculos mundus decipit</i> <i>(Andante-Largo)</i> | 1-2 | c# |
| | | β | <i>at occulto vulnere corda conficit;</i> | 3-5 | f# |
| | b | γ | <i>(Presto-Adagio)</i> <i>fugiamus, fugiamus ridentem,</i> <i>(Presto-Adagio)</i> | 5-8 | A-D |
| | | γ ₁ | <i>vitemus sequentem,</i> | 9-11 | B-E |
| | c | δ | <i>(Andante)</i> <i>has delicias ostentando,</i> <i>has delicias ostentando,</i> <i>(Recitativo)</i> | 11-13 | c# |
| | | ε | <i>arte secura vellet ludendo</i> <i>superare.</i> | 13-15 | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|---|-------|
| C | Este recitativo es muy interesante: por un lado funge como puente literario-musical entre la primera y la segunda aria del motete, con su texto alusivo a la tentación y al pecado; por el otro, utiliza varios recursos descriptivos para expresar las emociones contrastantes que implica el texto poético. | 1-15 |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>A la suavidad de la frase α (“Con atrayente color el mundo engaña a los ojos”) se opone el dramatismo de la β (“pero con oculta herida destruye los corazones”). Después de un salto descendente de 7ª (en “herida”), se subraya la frase “destruye los corazones” con una amplia y tensa vocalización que asciende pausadamente sobre un acorde de 7ªd (VII grado de f#) y baja más despacio sobre el de 7ª de dominante (V₇ de f#).</p> <p>“Huyamos” se canta con un pasaje de coloratura en <i>presto</i> que contiene dos escalas diatónicas completas y cubre una extensión de 12ª. “Evitemos” tiene otra vocalización igualmente rápida aunque más limitada. En ambos casos la frase termina en <i>adagio</i>, con la solemnidad de una recomendación moral.</p> <p>Sigue un corto arioso para la frase “pues ostentando delicias” y un enérgico recitativo final para “con seguro arte querrá jugando vencer”.</p> <p>La cantante deberá, además de ejecutar con nitidez todas las notas, tener muy presentes todos estos cambios que piden distintos colores vocales.</p> | |
|--|--|--|

3. Aria

| | |
|--------------|-----------------------|
| Forma | binaria simple: A-B-A |
| Tonalidad | A |
| <i>Tempo</i> | <i>Allegro</i> |
| Compás | 2/4 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----------------|------|-------------------------------------|---|-------------------------|----------|
| D | a | α | Introducción | 1-10 | A-E |
| | | α_1 | <i>Spirat anguis inter flores et colores explicando tegit fel, et colores explicando tegit fel.</i> | 11-14 15-20 | A A-E |
| | b | α_2 γ | <i>Spirat anguis, explicando, et colores explicando, inter flores, spirat anguis, tegit fel.</i> | 27-30 31-37 | b |
| E | c | δ | <i>Sed, occulto tactus ore,</i> | 64-67 | c# |
| | | δ_1 ϵ | <i>homo demens in amore saepe lambit quasi mel. Frase instrumental</i> | 68-71 72-75 75-80 | |
| D ₁ | d | ζ | <i>Sed, occulto tactus ore,</i> | 80-83 | c#-b |
| | | ζ_1 ϵ_1 η | <i>homo demens in amore saepe lambit quasi mel saepe lambit quasi mel.</i> | 84-87 88-91 92-95 | |
| D ₁ | | | <i>Vide supra</i> | | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| D | El diseño melódico del tema principal (α - α_1) parece describir la sinuosidad de movimientos de una serpiente, y al mismo tiempo concuerda con la idea de que ella y su veneno se esconden entre lindas flores. Mientras, la atractiva melodía (escrita predominantemente en modo mayor) se canta casi siempre sobre las palabras iniciales de la estrofa, la expresión “oculta el veneno” aparece muy sucintamente cinco | 1-63 |

| | | |
|---|---|-------|
| | <p>veces, y en cada caso solo dura dos compases; en total llena solo 10 de los 44 compases que ocupa toda la melodía vocal de la parte D. Es interesante además que en tres ocasiones al corto motivo melódico de “tegit fe” sea descendente, mientras que con las palabras previas predominan los movimientos ascendentes.</p> <p>Deberá cantarse con voz liviana y brillante, y a la vez con gracia y finura, cuidando la acentuación de las palabras, en los motivos donde aparece un salto de sexta ascendente (sobre “anguis”, “flores”, etc.) no hay que caer en el error de acentuar la nota más alta, sino apoyar la sílaba tónica de la palabra, que corresponde al el tiempo fuerte del compás. Para las palabras “sed tegit fel” conviene emplear un color especial, subrayando en particular “fel”.</p> | |
| E | <p>Esta segunda sección, más breve, se ocupa de la última estrofa, describiendo la acechanza del mal (“tocado por la oculta boca”) sobre el ser humano extraviado en los placeres (“loco de amor”, que “come [el veneno] como miel”). Para los primeros elementos Vivaldi crea expectación y tensión manejando materiales diferentes en los períodos c y d; para el último (“saepe lambit quasi mel”) que describe el deleite fatal del pecado, hay coincidencia en ambos períodos respecto a la frase ε, que la primera vez incluye el Re natural (del acorde de sexta napolitana sobre el II grado de c#), y la segunda vez un Do natural como II de b.</p> <p>Es deseable que la cantante prepare con matices oscuros y un sutil <i>crescendo</i> la caída final (“saepe lambit...”), donde se debe hacer sentir la culminación del placer pecaminoso.</p> | 64-95 |
| D | <i>Vide supra</i> | |

4. Aleluya

| | |
|--------------|---------------------|
| Forma | binaria simple: A-B |
| Tonalidad | E |
| <i>Tempo</i> | <i>Allegro</i> |
| Compás | 4/4 |

| P. | Per. | Fr. | Melodía vocal | Comp. | Ton. |
|----|----------------|------------------------------|---|-------------------------|---------|
| F | a | α | <i>Alleluia.</i> 1er interludio | 1-3 3-9 | E |
| | | α_1 β | <i>Alleluia,</i> <i>alleluia, alleluia.</i> Puente instrumental | 10-13 14-18 18-19 | |
| | a ₁ | α_2 γ | <i>Alleluia, alleluia,</i> <i>alleluia.</i> 2° interludio | 20-24 24-28 28-32 | E-c# |
| G | b | δ | <i>Alleluia,</i> | 32-35 | c# E |
| | | δ_1 δ_2 | <i>alleluia,</i> <i>alleluia, alleluia.</i> Puente instrumental | 36-38 39-43 43-45 | |
| | c | ϵ | <i>Alleluia</i> Puente instrumental | 45-49 49-51 | E |
| | | ϵ_1 ϵ_2 | <i>alleluia,</i> Puente instrumental <i>alleluia.</i> | 51-56 56-57 57-58 | |

| Parte | Comentario | Comp. |
|-------|--|-------|
| F y G | El motete concluye con un virtuoso y brillante aleluya, en el que se retoma la tonalidad de la primera aria (E). Aunque se marca un <i>allegro</i> , el <i>tempo</i> no puede ser excesivamente rápido si se quiere percibir con claridad los motivos musicales de los abundantes pasajes de coloratura. Tratándose de una pieza predominantemente musical (casi instrumental) en la que solo tenemos la palabra <i>Alleluia</i> , lo interesante es cómo el | 1-58 |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>compositor presenta frases melódicas que siendo parecidas son, sin embargo distintas. La expresión del júbilo se canaliza hacia el movimiento rápido y continuo con numerosos bordados, trinos y escalas, y con predominio de la dirección ascendente.</p> <p>En el último período (c) hay incluso dos frases (ϵ y ϵ_1), en los cc. 45-49 y 51-54 en que la cantante y el Violín I ejecutan a <i>cappella</i> un pasaje descendente de trinos, rematado por escalas ascendentes a cargo de la voz. La obra concluye con un brillante pasaje agudo en que la voz llega al Si_6 (sobreagudo) antes de descender por grados conjuntos a la tónica (Mi_6). En suma, esta aria, predominantemente vocalizada, resulta a la vez una perfecta expresión de entusiasmo y una exhibición de destreza técnica, todo ello muy adecuado para un final.</p> <p>Como todo el tiempo hay dieciseisavos, la pieza demanda mucha agilidad y precisión vocal, además de una extensión de 12^a. A la claridad, ligereza y nitidez necesarias para los pasajes de coloratura, se tiene que agregar un manejo muy hábil de la respiración, dada la longitud de muchas de las frases. Por encima de todo, es necesario dar al aleluya un carácter muy alegre para culminar satisfactoriamente este hermoso motete.</p> | |
|--|---|--|

Grabación recomendada: Emma Kirkby, *Academy of Ancient Music* dirigida por Christopher Hogwood, agosto de 1998.¹⁴¹

¹⁴¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XM3IDvhRzsQ>

IV. CUADERNILLO DIDÁCTICO

El aria en el período barroco

Este capítulo presenta un folleto dirigido a estudiantes de secundaria o preparatoria que deseen acercarse a la música barroca y en particular al aria, como elemento básico del arte vocal. En él se exponen con una orientación pedagógica los puntos esenciales de la investigación realizada.

Se pretende que sirva como material de consulta y de refuerzo, por ello contiene tanto secciones informativas –ampliamente ilustradas y escritas en una prosa comprensible para los adolescentes– como actividades que complementan la lectura o que permiten la evaluación del aprendizaje. Para facilitar la comprensión del tema, en el cuadernillo se ha procurado brindar la información de forma un tanto lúdica.

El aria en el período barroco



Cuadernillo didáctico

Paola Casasola

El arte barroco



Quizás en este momento te estés preguntando ¿barro... qué? ¡Vamos a averiguar a qué se refieren estas palabras!

¿Sabes dónde fue tomada esta fotografía? ¿Quizás en Europa?

¿En España? Observa bien y trata de adivinar; a lo mejor sabes la respuesta... Esta foto fue tomada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y se trata del Sagrario de la Catedral Metropolitana, ubicada frente a la Plaza de la Constitución.

¿Qué tiene que ver esto con el **arte barroco** y la **música barroca**? Pues bien, se trata de un ejemplo del estilo barroco en la **arquitectura**. Esta sección de la catedral corresponde al estilo barroco churrigueresco, que en el s. XVIII se estaba usando en España y de ahí pasó a México, conocido en ese entonces como la Nueva España.

Aquí está la foto de la Catedral completa. Pero si vives en la Ciudad de México o cerca, sería más interesante que un fin de semana pudieras ir a visitarla y caminar por ahí.



El arte barroco tuvo sus inicios en Italia, y de ahí se difundió hacia otros países. En cada sitio se adaptó a nuevas propuestas.

La palabra **barroco** viene del portugués *barroco*, y significa “perla irregular”. Con este término, se empezó a designar un estilo artístico que se desarrolló en Europa desde finales del siglo XVI hasta aproximadamente la mitad del XVIII.

En la arquitectura se hallan ejemplos en los edificios públicos, los palacios principales y los templos. Entre los máximos exponentes de la arquitectura religiosa se cuentan Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini y Pietro de Cortona.



BERNINI: IGLESIA SANT'ANDREA AL QUIRINALE.

BORROMINI: IGLESIA DE SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE.



PIETRO DE CORTONA: IGLESIA SANTA MARIA DELLA PACE.



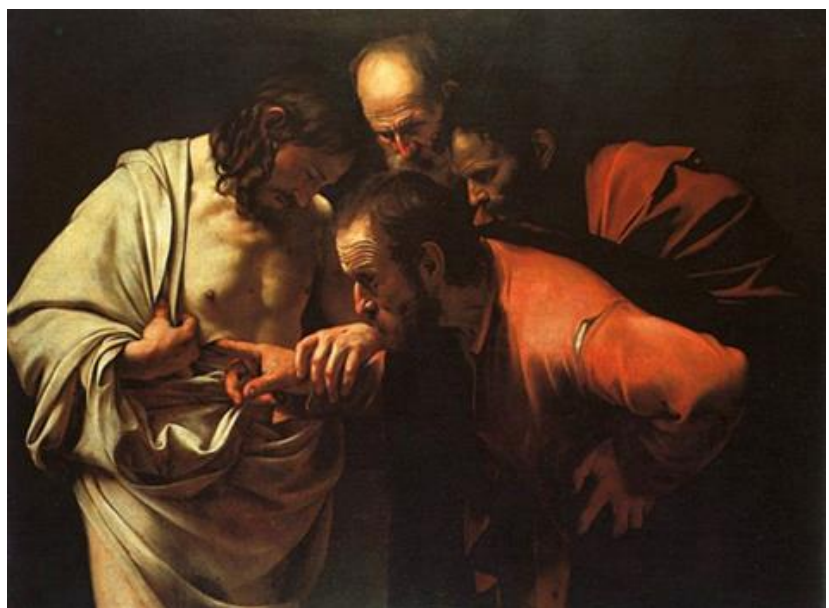


La **escultura** se caracterizó por una búsqueda de movimiento y teatralidad, como se ejemplifica en el *Éxtasis de Santa Teresa*, de Bernini.

Como puedes observar en la fotografía de la izquierda, es sorprendente la manera en que el artista logra dar movimiento al mármol mediante los pliegues de la ropa, la expresión de los rostros y la postura de los cuerpos.

Desde luego, en las diversas ramas de las artes plásticas (arquitectura, escultura, pintura) se usaron tanto temas religiosos como otros referentes a la naturaleza y la vida cotidiana.

En la **pintura** también se buscaba dinamismo y expresividad, con técnicas como el claroscuro, que marcaba un fuerte contraste entre la luz y la sombra.



CARAVAGGIO: *LA INCRECULIDAD DE SANTO TOMÁS*.

Como ejemplo de pintura barroca en España, puedes ver a la derecha *Las meninas* de Diego Velázquez.



La joven de la perla, realizada por el holandés Johannes Vermeer, es otro ejemplo de pintura barroca. Observa el arete de la joven, que da nombre a la obra.

¿Sabías que... también en la Nueva España se desarrolló un estilo barroco pictórico y literario?

En esta página puedes apreciar un ejemplo de las pinturas de Cristóbal de Villalpando (1649-1714) y otro de los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

**¿En perseguirme, mundo,
qué interesas?**

¿En perseguirme, mundo, qué interesas?

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas,
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi entendimiento
que no mi entendimiento en las riquezas.

Yo no estimo hermosura que vencida
es despojo civil de las edades
ni riqueza me agrada fementida,
teniendo por mejor en mis verdades
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

Soneto de Sor Juana Inés de la Cruz



CRISTÓBAL DE VILLALPANDO:
LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN Y SAN JOSÉ

Actividades 1: el arte barroco

A. Responde con tus propias palabras: ¿Cómo es el arte barroco?

B. De los ejemplos de arte barroco que se presentaron anteriormente (arquitectura, escultura, pintura y literatura) menciona el que más te haya gustado o te haya llamado la atención. Descríbelo y explica por qué te interesó:

C. Utilizando un dispositivo electrónico, abre algún buscador (Google, Chrome, Safari, etc.) y navega hasta encontrar algún ejemplo de arte barroco que te impresione. De seguro será divertido ver muchas imágenes de pinturas, arquitectura, escultura; al hacerlo te darás cuenta de que hay mucho por descubrir.

D. Investiga qué es el barroco churrigüesco, apunta sus características y encuentra lugares en México donde se conservan construcciones con ese estilo. Lo más divertido sería que pudieras ir a alguno de ellos y observarlo con atención. Invita a tus amigos o familiares.

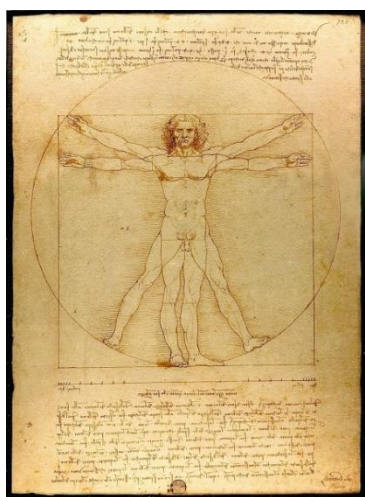
E. Visita en la Ciudad de México el MUNAL (Museo Nacional de Arte), ubicado en la calle de Tacuba, a media cuadra del Eje Central. Ahí podrás encontrar más ejemplos de pintura barroca e incluso podrás ver directamente el cuadro de Cristóbal de Villalpando presentado en la página anterior.

La música barroca

Consideramos como barroca a la música compuesta desde finales del s. XVI hasta la mitad del s. XVIII. Varios especialistas han dividido este período en tres partes:

- a) primer barroco (1580-1630),
- b) barroco medio (1630-1680) y
- c) barroco tardío (1680-1730).

Cada una de estas fases tuvo características particulares, y además se dieron diferencias locales en los distintos países. Esto es bastante comprensible, ya que estamos hablando de un período que abarca aproximadamente ciento cincuenta años ¿Te imaginas todo lo que puede pasar en un período tan largo de tiempo? Por otro lado, ¿puedes imaginarte una vida sin electricidad, automóviles, teléfono, radio o televisión? En el mundo en que les tocó vivir a los hombres y mujeres del barroco no había computadoras, celulares, internet, vías eficientes de transporte ni medios de comunicación como los que tenemos actualmente.



DA VINCI: HOMBRE DE VITRUBIO.

Para adentrarnos en el barroco hay que recordar el momento anterior: el **Renacimiento**, época de los inventos y los cuadros de Leonardo da Vinci, las pinturas de Miguel Ángel en la *Capilla Sixtina*, el desarrollo del humanismo, la teoría astronómica de Copérnico (que ponía como centro del universo el sol en vez de la tierra), entre muchos otros logros que hicieron de este período un momento histórico trascendental.

La música en este tiempo era muy diferente a la que escuchamos hoy en día, y también era distinta de la del período barroco. Piensa por un momento en una canción que te guste... Ahora imagina que al mismo tiempo suena otra melodía, y otra, y otra,

superponiéndose. Más o menos así era la música renacentista, que era **polifónica**, o sea, construida con muchas voces que sonaban simultáneamente. Como ejemplo de esta técnica de composición, llamada **contrapunto**, tenemos las obras vocales de **Palestrina**.



PIERLUIGI DA PALESTRINA,
LITOGRAFÍA DE HENRI-JOSEPH HESSE.

Al cuestionarse esa tradición (la música polifónica), se da inicio al período barroco componiendo e interpretando de una manera diferente.

La música barroca comienza en Florencia con un grupo de intelectuales y artistas que tenían como objetivo retomar los ideales artísticos de la antigüedad griega. Se les recuerda como la **Camerata Fiorentina** o **Camerata Bardi-Corsi**. Con relación a la música, pensaban que las obras renacentistas no eran expresivas porque no permitían que el texto se entendiera, pues sonaban simultáneamente distintas melodías y palabras. Por ello les llamó la atención la **música griega antigua**, que, al constar de una sola melodía con acompañamiento, sí permitía, a su juicio, la expresión de las emociones. A su vez, esta inquietud los llevó a otro arte de la antigüedad clásica: la **retórica**.



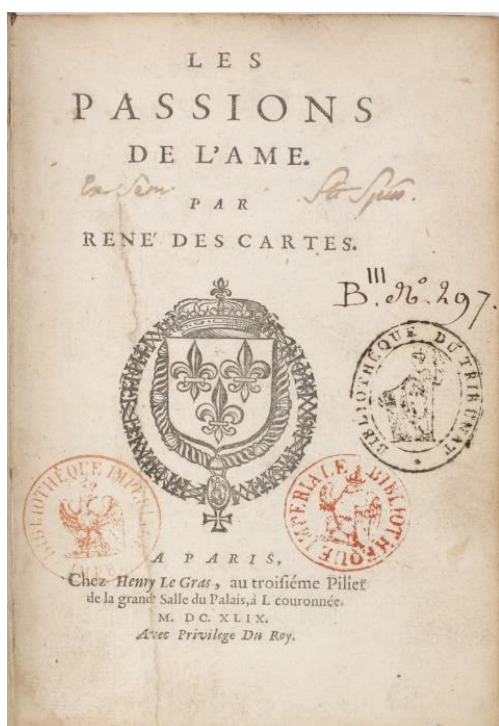
APOLO CON UNA LIRA (KÍLIX DEL SIGLO V A. C.)

La **retórica** es el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos. Lo cultivaron notablemente los antiguos griegos y romanos. **Deleitar, conmover y convencer** al oyente era su principal objetivo.

Pero... ¿cómo relacionamos la retórica con la música?

Los artistas barrocos trataban de que sus obras fueran elocuentes y convincentes, es decir, que movieran los **afectos** del público. Pensaban lograrlo siguiendo las reglas del discurso, empleadas desde la antigüedad por los oradores profesionales, fijadas en la **retórica**.

A lo largo del período barroco estas reglas se adaptaron también a la música e influyeron en la manera de componer e interpretar. Se conservan varios tratados de la época que aplican los recursos retóricos al arte musical.



PORTADA DEL TRATADO *LAS PASIONES DEL ALMA*,
(RENÉ DESCARTES).

Se llamaba **afectos** o **pasiones del alma** a los diversos estados emocionales del ser humano.

En el período barroco varios pensadores investigaron la manera en que estas pasiones actúan en el ser humano. Por ejemplo, el filósofo francés René Descartes escribió el libro *Las pasiones del alma* (1649).

Formas musicales y compositores

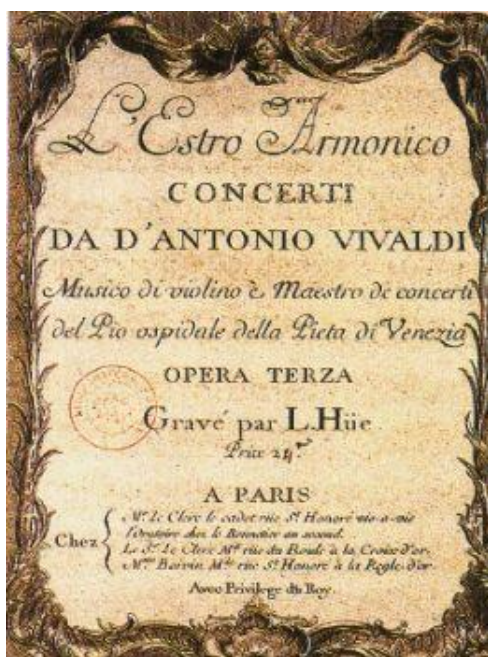
Como resultado de una constante búsqueda de nuevas sonoridades y recursos, en el período barroco se crearon y desarrollaron varias formas musicales que tuvieron un importante impacto en las etapas posteriores de la música:

| Formas instrumentales | Formas vocales |
|-----------------------|----------------|
| a) Concierto | a) Ópera |
| b) Sinfonía | b) Cantata |
| c) Sonata | c) Oratorio |
| d) Suite | |

Estas formas fueron desarrolladas por numerosos compositores en distintos países.

| País | Compositores | Ejemplos de obras |
|------------|-----------------------------|--|
| Italia | Claudio Monteverdi | <i>L' Orfeo</i> <i>L'incoronazione di Poppea</i> |
| | Giovanni Battista Pergolesi | <i>La serva padrona</i> <i>Stabat Mater</i> |
| | Giacomo Carissimi | <i>Historia di Jephthe</i> |
| | Alessandro Scarlatti | <i>Oratorio per la Passione di Nostro Signore Gesu Cristo</i> <i>Cantata per la Notte di Natale</i> |
| | Antonio Vivaldi | <i>Gloria en Re</i> <i>Magnificat</i> <i>Juditha triumphans</i> |
| Francia | Jean-Baptiste Lully | <i>El burgués gentil hombre</i> <i>Perseo</i> |
| | Marc-Antoine Charpentier | <i>Les arts florissants</i> <i>Te Deum</i> |
| | Jean-Philippe Rameau | <i>Las indias galantes</i> <i>Hipólito y Aricia</i> |
| Inglaterra | Henry Purcell | <i>Dido y Eneas</i> <i>La reina de las hadas</i> |
| | G.F. Haendel | <i>El Mesías</i> <i>Acis y Galatea</i> |

| | | |
|--------------|--------------------|--|
| Alemania | Heinrich Schütz | <i>Il primo libro de madrigali, Historia del Nacimiento de Jesucristo</i> |
| | Dietrich Buxtehude | <i>Benedicam Dominum Jesu meine Freude</i> |
| | Bach | Pasión según San Mateo Pasión según San Juan Misa en Si menor <i>Magnificat</i> |
| España | Pablo Nasarre | <i>Arde en incendio de amor</i> |
| | Juan Hidalgo | Celos aun del aire matan La selva sin amor |
| | Sebastian Durón | <i>Misa Ave Maria Stella</i> La guerra de los gigantes |
| Nueva España | Antonio de Salazar | Airecillos de Belén Atención que si copia la pluma |
| | Manuel de Sumaya | La Parténope Oíd moradores del orbe Angélicas milicias |
| | Ignacio Jerusalem | Rompa la esfera Maitines a Nuestra Señora de Guadalupe |



PORTADA DE LA COLECCIÓN DE CONCIERTOS
L'ESTRO ARMONICO (ANTONIO VIVALDI)

En el período barroco, la música tenía una función social específica que podía ser:

- 1) *sacra (ecclesiastica)*
- 2) *de cámara (cubicularis) o*
- 3) *teatral (theatralis).*

Actividades 2: la música barroca

A. Veamos si recuerdas lo que hemos revisado. Subraya la respuesta correcta.

- Se considera como barroca la música compuesta:
 - desde finales del s.XVI hasta la mitad del s.XVIII
 - en el s. XIV
 - desde finales del s.XIII hasta el s. XIX
- El período de la música barroca se ha dividido en:
 - 2 partes
 - 3 partes
 - 4 partes
- El momento histórico anterior al barroco es:
 - la Edad Media
 - la Modernidad
 - el Renacimiento
- La música polifónica se caracteriza por estar construida con:
 - muchas voces que suenan simultáneamente
 - una voz con acompañamiento
 - una sola voz
- En el barroco, las críticas a la música _____ son el punto de partida para componer de manera diferente:
 - homofónica
 - monofónica
 - polifónica

B. En breves líneas explica qué era la *Camerata Fiorentina* y por qué es importante en la música barroca.

C. Las formas musicales que se desarrollaron en el barroco son: ópera, concierto, sinfonía, cantata, sonata, oratorio y suite. Escribe cada una en el recuadro que le corresponde.

| Formas instrumentales | Formas vocales |
|-----------------------|----------------|
| | |

D. Observa esta imagen donde se representa una orquesta barroca. ¿Puedes reconocer los instrumentos que están ahí? Investiga cuáles son.



E. De la imagen anterior elige uno de los personajes e inventa una pequeña historia.

El canto en el período barroco

Un nuevo género musical: la ópera

La búsqueda de expresión musical y el rescate de la tragedia griega originaron una de las innovaciones más importantes de la época barroca: **la ópera**¹. En este nuevo género, en el que la acción dramática y el texto eran lo más importante, se llevaron a la escena primeramente temas de la mitología griega. El *recitativo* era un elemento declamatorio imprescindible, junto con las canciones o *arias*, que desarrollaban más la melodía.

Las primeras óperas se presentaron en Florencia a fines del siglo XVI y principios del XVII: *Dafne* de Jacopo Peri (1598), *Euridice* del mismo compositor (1600), y *Euridice* de Caccini (1602). Aunque éstas fueron las primeras óperas, *La fábula de Orfeo* o *El Orfeo* (1607) de Monteverdi ha pasado a la historia como la ópera que da inicio a la tradición del *bel canto*.



PORTADA DE *L'ORFEO* (MONTEVERDI), PUBLICADA EN VENECIA EN 1609.

El recitativo

De las propuestas de la *Camerata Fiorentina*, que conjuntaban la música con la poesía, nació el estilo *recitativo*, una declamación musical que se proponía imitar la claridad, fluidez y expresividad del habla; en él, la letra determinaba la entonación de la melodía vocal, acompañada por uno o varios instrumentos, dando al intérprete la capacidad de expresar ideas y sentimientos de una forma más libre. Al paso del tiempo, el *recitativo* se convirtió en el momento musical en el cual un personaje exponía un punto relevante de la acción o

¹ Para saber más sobre la ópera, ve al apartado final **Cosas curiosas**.

historia representada, como introducción para un solo (aria) o un conjunto vocal (dúo, trío, etc.) que habría de desarrollar el tema tratado.

Existen dos tipos principales de *recitativo*: el *recitativo accompagnato*, que lleva acompañamiento orquestal, y el *recitativo secco*, que sólo es acompañado por un **bajo continuo**.



PRINCESA HENRIETTE TOCANDO LA VIOLA DA GAMBA
(JEAN-MARC NATTIER, 1754).

El aria

Anteriormente se dijo que el *recitativo* y el *aria* eran las partes constitutivas más importantes de la ópera (como lo serían luego de la cantata y el oratorio). Pero... ¿qué es el aria?

El término apareció a finales del siglo XIV y denominaba un estilo de canto o de ejecución. Este significado permaneció durante los siglos XV y XVI; posteriormente

El **bajo continuo** (o simplemente **continuo**), elemento distintivo de la música barroca, es la línea melódica más grave, sobre la cual se construyen los acordes que acompañan la melodía vocal o instrumental de las obras.

Se interpreta principalmente con un instrumento de teclado (órgano o clavecín) y una *viola da gamba*, aunque también pueden utilizarse otros instrumentos.

VIOLA DA GAMBA, EN
HARMONIE UNIVERSELLE
DE MARIN MERSENNE,
(PARÍS, 1636).



adquirió el significado actual de pieza lírica. En el siglo XVII el aria era parte de una obra más grande, o bien, una pieza independiente.

Aunque se ha documentado que el término *aria* se usaba para denominar una obra vocal, hacia 1650 una canción escrita como pieza individual era denominada más bien *canzona*, *canzonetta*, *arietta*, *Lied*, *Gesang* o *chanson*.

Las primeras arias tenían la estructura de **canción estrófica**, con o sin variaciones. Un ejemplo es “*Possente spirto*” de *L’Orfeo* de Monteverdi.

La **canción estrófica** es una canción que está construida con varias estrofas o grupos de versos.

Estrofa (del lat. tardío *strophā*: 'estrofa cantada por el coro mientras se mueve de derecha a izquierda', y éste del gr. *στροφή* [*strophḗ*]: propiamente 'vuelta'.)

f. Cada una de las partes (compuestas del mismo número de versos y ordenadas de modo igual) de que constan algunas composiciones poéticas.

[*Diccionario de la Real Lengua Española*]



El **aria** es una composición para voz solista con acompañamiento, que forma parte de una obra más grande.



El **aria concertata**, aparecida en 1640 introdujo la combinación de líneas melódicas vocales e instrumentales, además del acompañamiento instrumental armónico.

Para 1650, el número usual de estrofas (cuatro o cinco) se redujo a dos, y la forma musical, en un inicio muy variable, se unificó. Esta brevedad formal abrió la posibilidad de componer hasta 40 o 50 arias para una misma ópera. ¿Te puedes imaginar?

El acompañamiento instrumental más común a lo largo del siglo XVII era el **continuo** (del que hablamos anteriormente); además, entre las estrofas solían intercalarse secciones instrumentales.

Alessandro Scarlatti dio forma definitiva a lo que conocemos como *aria da capo* (que significa aria desde el principio), utilizada en toda Europa desde finales del siglo XVII, tanto en la ópera como en el oratorio, la cantata sacra y la cantata de cámara.



ESCENA DE *L'ORFEO* DE MONTEVERDI
(PRODUCCIÓN DE JORDI SAVALL Y GILBERT DEFLÓ).

El *aria da capo* tiene tres partes: una primera sección **(A)**, una segunda **(B)** y la repetición de la primera **(A₁)** con adornos y a veces con variaciones. La estructura completa es **(A-B-A₁)**. En los **adornos** el cantante debe mostrar sus dotes técnicas, creativas y expresivas; por ello tiene la libertad de improvisar, cambiando un tanto la melodía, de acuerdo con las reglas de la época.

El canto

¿Cómo se cantaba en esos tiempos? En el siglo XVII se estaba desarrollando en Italia una manera diferente de cantar, muy depurada y llamativa, designada después como *bel canto* (canto bello), cuya técnica ha sido transmitida hasta nuestros días.

La voz de los cantantes (mujeres y hombres) se clasificaba principalmente por su extensión (aguda o grave), como se muestra en la tabla:

| Extensión | Mujer | Hombre |
|-----------|-----------|--------|
| Aguda | Soprano | Tenor |
| Grave | Contralto | Bajo |

En el barroco, la voz que tenía los roles más importantes era el soprano, que podía ser cantado por un hombre o una mujer. Para la asignación de los distintos papeles, los

compositores tomaban en cuenta además factores como el timbre (delgado o grueso, claro u oscuro) o la potencia.

Posteriormente, en el s. XIX, habrían de introducirse las categorías de *mezzosoprano* y *baritono* como voces intermedias (femenina y masculina, respectivamente). Además, cada uno de los tipos de voz se subdividiría en distintas *tesituras*, de acuerdo con características como el timbre, la potencia, la flexibilidad, etc. Por ejemplo, podemos tener sopranos y tenores ligeros, líricos o dramáticos, mezzosopranos y barítonos líricos o dramáticos, y bajos cantantes o profundos. Además se tienen las voces de niño o niña (conocidas como voces blancas) y las de hombres que imitan la voz de la mujer (sopranistas y contratenores).

Las distintas voces poseen sus particularidades; sin embargo, la técnica del canto es la misma para todos y se basa en habilidades que se fueron consolidando desde el siglo XVII.

En la *messa di voce* (colocación de la voz) se comienza una nota emitiéndola primero quedito, después se le hace crecer (*crescendo*) y finalmente se vuelve a cantar quedito (*diminuendo*).

Tres aspectos importantes son:

- 1) El dominio de la *messa di voce* (largo *crescendo* y *diminuendo* de una nota).
- 2) Un estricto control respiratorio (que permite, por ejemplo no agitar la llama de una vela situada frente a la boca abierta).
- 3) La colocación de la voz como si flotara por encima del aliento (facilidad, naturalidad, y efectividad de la emisión del sonido).



ESCENA DEL TEATRO REAL DE TURÍN
(CUADRO DE PIETRO DOMENICO OLIVIERO, S. XVIII)

En este momento podrías estarte preguntando ¿qué tiene de especial este tipo de canto? Quizás tú escuchas otro tipo de música y conoces muchos cantantes. ¿Qué tienen de diferente los que usan esta técnica?

Los cantantes que aprenden *bel canto* se entrenan muchos años para lograr dominar su voz en cuanto a extensión (notas desde el grave hasta el agudo), calidad de voz, grados de fuerza y tipos de ataque (ligado, destacado, marcado, etc.). Por eso pueden abordar obras bastante difíciles. En cambio, las personas que no han tenido esa educación vocal no pueden cantar como ellos, y si lo intentaran podrían llegar a lastimar seriamente su órgano vocal.



FRANCESCA CUZZONI, SOPRANO DEL SIGLO XVIII
RETRATO REALIZADO POR PHILIPPE MERCIER

Actividades 3:

La música y el canto en el período barroco

A. Completa el siguiente texto con las palabras que se encuentran en el recuadro:

Afectos Retórica Ópera Música griega antigua Recitativo

En el barroco, los compositores tomaron como modelo la _____, que posibilitaba la expresión de emociones por constar de una sola melodía con acompañamiento. Además, retomaron elementos de la _____ y los aplicaron a la composición para que su música lograra deleitar y sobre todo conmover a su público; la música entonces tenía la función de mover los _____ de quienes la escuchaban.

De la conjunción de música, poesía y expresión nace el _____, una declamación musical en el canto que buscaba la claridad, fluidez y expresión del habla común.

La búsqueda de expresión musical y el rescate de la tragedia griega fueron los elementos que posibilitaron el nacimiento de la _____.

B. Relaciona correctamente las columnas utilizando líneas de diferentes colores.

Alessandro Scarlatti

Acompañamiento instrumental más común a lo largo del siglo XVII.

Bel canto

Composición para voz solista con acompañamiento, que forma parte de una obra más grande (cantata, oratorio, ópera).

Bajo continuo

Dio forma definitiva a lo que conocemos como *aria da capo*.

Aria

Técnica vocal que surgió en Italia en el barroco y ha sido transmitida hasta nuestros días a través del canto operístico.

C. Describe con tus palabras en qué consiste la técnica del bel canto.

Ejemplos de arias barrocas

Como recordarás, en las páginas anteriores hemos hablado sobre el arte, la música y el canto en el período barroco; veremos ahora algunos ejemplos de obras. Para ello, esta sección presenta el título, los nombres de los autores de la música y el poema, el texto del aria (con su traducción al español cuando es necesaria)² y algunos datos interesantes sobre ellas.

Vaghe stelle

(¡Hermosas estrellas!)

Francesco Cavalli (1602-1676)

Poesía de Aurelio Aureli (1652-1708)

Esta aria pertenece a la ópera *Erismena* (1655), aparece en la Escena VIII del Acto II. La temática es amorosa, si leemos el texto podemos apreciar que el enamorado pide a su amada que abra sus hermosos ojos, ya que desea ser iluminado por su mirada. A lo largo de la obra se hace una comparación de los ojos con las estrellas o luceros, y se habla del enamoramiento que causa Cupido (Amor) cuando lanza sus dardos.

Vaghe stelle,

luci belle,

non dormite!

Aprite il sereno

de vostri begl'occhi,

lasciate che scocchi

in questo mio seno

Amore i suoi dardi!

Bei lucidi sguardi,

i lumi, deh, aprite!

¡Hermosas estrellas,

luces bellas,

no duerman!

Descubran la serenidad

de sus bellos ojos,

¡dejen que dispare

a este pecho mío

Amor³ sus dardos,

bellas, brillantes miradas,

muestren sus luceros, ay!

² Las traducciones de los textos fueron realizadas por Alfredo Mendoza Mendoza.

³ Se traduce como Cupido.

Es un *aria da capo* y tiene la estructura A-B-A₁. Te sugiero que escuches la obra con la soprano Ruth Ann Swenson (que puedes encontrar en Youtube).

As when the dove

(Como cuando la paloma)

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Libreto: John Gay (1685-1732)



EL AMOR DE ACIS Y GALATEA
(1827) ALEXANDRE CHARLES

Esta aria pertenece a la obra *Acis y Galatea*, que narra la historia en la que –según la mitología griega– el pastor Acis y la ninfa Galatea se enamoran, generando con ello la cólera y envidia del cíclope Polifemo, ya que él estaba enamorado de Galatea. Al no soportar su dolor, Polifemo asesina con una roca a Acis, y de su sangre y las lágrimas de Galatea se forma un río, según la historia.

En la obra de Haendel esta aria la canta Galatea, quien se lamenta, como la paloma, por no estar junto a su amado. El tema es amoroso, pero melancólico. Puedes escuchar la versión de Sophie Daneman (*Les arts Florissants*). Si quieres escuchar toda la obra, y no sólo el aria, te sugiero ver la versión con Patricia Janeckova, en el Festival Musical de Valtice (2017).

Es un *aria da capo* y tiene la estructura A-B-A₁.

As when the dove

laments her love

all on the naked spray;

when he returns

Como cuando la paloma

está lamentando su amor

sobre la rama desnuda,

al volver él

*no more she mourns
but loves the live-long day.
Billing, cooing,
panting, wooing,
melting murmurs fill the grove,

melting murmurs, lasting love.*

ya no llora
sino ama el día entero.
Acariciantes, arrulladores,
palpitantes, galantes,
desvanecientes murmullos llenan la
arboleda,
desvanecientes murmullos, amor
duradero.

Alegres luces del día

Manuel de Sumaya (1678-1755)

Esta aria pertenece a la Cantada⁴ *Alegres luces del día*, compuesta para soprano, cuerdas y continuo, y conformada por aria, recitativo y seguidillas. Sumaya, compositor de la Nueva España, la escribió para la fiesta de la Natividad de Jesús.

Es una obra interesante que ejemplifica la manera en que se estaba componiendo en nuestro país en la época barroca. El texto se refiere a una luminosidad extraordinaria que alumbra el nacimiento del Niño Jesús como si fuera la luz del día.

Alegres luces del día
que siempre campáis tan bellas,
alumbrad con alegría
todo el cielo y las estrellas.

Campáis, viene de **campar**. Significa:
Moverse o actuar con total libertad.
[Diccionario de la Real Lengua Española]

Es un *aria da capo* y tiene la estructura A-B-A.

Te recomiendo escuchar la versión del Ensamble Galileo, álbum *Todos los bienes del mundo*, 2003 Fonarte Latino.

⁴ *Cantada* es el término español equivalente al italiano *cantata*.

Motete *Nulla in mundo pax sincera* RV 630

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Esta obra religiosa –compuesta para soprano solista, dos violines, viola y bajo continuo– tiene cuatro partes: el aria *Nulla in mundo pax sincera*, el recitativo *Blando colore*, el aria *Spirat anguis* y el *Alleluia* final, que es un *aria di bravura* (*di agilità* o *d'abilità*), es decir, una melodía virtuosística, que por sus pasajes de agilidad demanda gran habilidad por parte de la cantante. Te recomiendo ver la versión con la soprano Emma Kirkby y la *Academy of Ancient Music*, dirigida por Christopher Hogwood.



ANTONIO VIVALDI, RETRATO ANÓNIMO
EN MUSEO INTERNAZIONALE E BIBLIOTECA DELLA MUSICA DI BOLOGNA

1. Aria

Nulla in mundo pax sincera;
sine felle, pura et vera,
dulcis Jesu, est in te.

Inter poenas et tormenta
vivit anima contenta
casti amoris sola spe.

En el mundo no hay paz sincera;
sin hiel, pura y verdadera,
dulce Jesús, está en ti.

Entre penas y tormentos
vive el alma contenta,
con la sola esperanza del casto amor.

2. Recitativo

Blando colore oculos mundus decipit

at occulto vulnere corda conficit;

fugiamus ridentem,

vitemus sequentem,

has delicias ostentando

arte securo vellet ludendo

superare.

Con atrayente color el mundo engaña a
los ojos

pero con oculta herida destruye los
corazones.

Huyamos de quien nos sonríe,

evitemos a quien nos sigue;

ostentando estas delicias

con arte seguro querrá jugando

vencer.

3. Aria.

Spirat anguis inter flores

et colores

explicando tegit fel.

Sed, occulto tactus ore,

homo demens in amore

saepe lambit quasi mel.

Respira la serpiente entre las flores

y, colores

desplegando, oculta el veneno.

Pero, tocado por la oculta boca,

el hombre loco de amor

a menudo lo lame como miel.

4. Aleluya

Alleluia!

 Aleluya!

Mein gl ubiges Herze

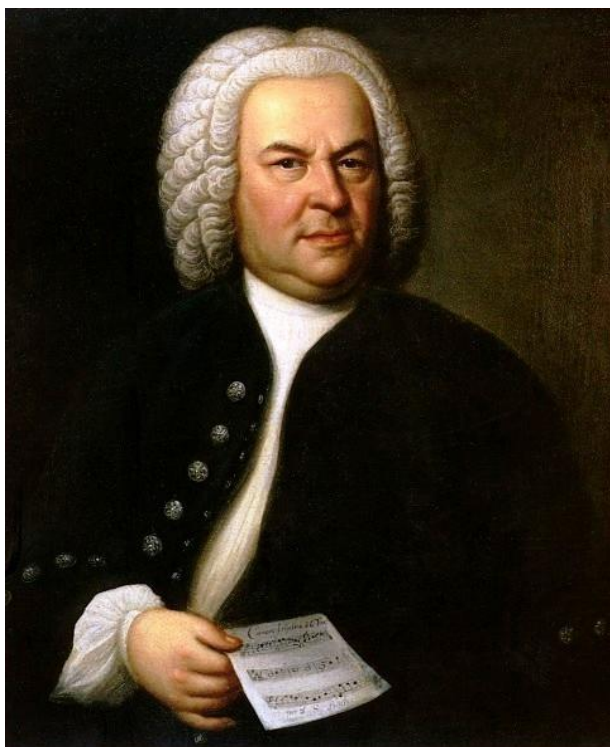
(Creyente corazón mío)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Christiane Mariane von Ziegler (1695-1760)

Aria para soprano, violonchelo, piccolo y continuo.

Esta aria es el segundo número de la Cantata BWV 68, *Also hat Gott die Welt geliebt* (Tanto am  Dios al mundo), que se presentó por primera vez el 21 de Mayo de 1725.



JOHANN SEBASTIAN BACH
RETRATO POR ELIAS GOTTLÖB HAUSSMANN

Su texto es religioso y su música tranquila y melódica. Podemos escuchar claramente el contraste entre la parte instrumental, que mantiene su propio tema melódico a lo largo de la obra, y la parte vocal, que se desarrolla normalmente como *aria da capo*, con la estructura A-B-A₁.

*Mein gläubiges Herze,
frohlocke, sing, scherze,
dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen,
ich will euch nur sagen:
mein Jesus ist nah'.*

Creyente corazón mío,
alégrate, canta, juega,
¡tu Jesús está aquí!
¡Fuera angustias y fuera lamentos!
Yo solo quiero decirles:
mi Jesús está cerca.

Cosas curiosas

| | |
|-----------------|---|
| Armonía | -Parte de la música que se encarga del estudio del encadenamiento de los acordes y sus leyes fundamentales. -Acompañamiento vocal o instrumental de una melodía basado en acordes sencillos o en bloques, acordes rotos o acordes arpegiados. |
| Acorde | -Combinación de tres o más notas que se ejecutan simultáneamente. |
| Melodía | -Sucesión de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea (o tema) musical cantable. |
| Motete | -Una obra vocal religiosa en latín, a varias voces, cantada <i>a capella</i> . Se cultivó notablemente en la Edad Media y en el Renacimiento. -Los mejores motetes se escribieron en el siglo XVI por parte de Palestrina, Victoria y Di Lasso, entre otros. -En el siglo XVIII Vivaldi y Mozart designaron como <i>motete</i> una cantata en latín para voz solista y orquesta, integrada por arias y recitativos y terminada siempre con un <i>Alleluia</i> . |
| Ópera | -Obra teatral totalmente cantada, con acompañamiento instrumental. -Se distingue de las obras dramáticas que tienen música incidental, es decir, que ésta aparece solo en algunos momentos. -El hecho de que se presente teatralmente la distingue del oratorio y la cantata, que tienen componentes musicales similares. |
| Oratorio | -Extensa composición musical sobre libreto religioso, para coro, orquesta y solistas vocales, que se ejecuta en conciertos o en la iglesia, desprovista de escenografía, trajes y acción. |
| Cantata | -Con este término italiano (que significa “cantada”) se designa una composición sagrada o profana para uno o varios cantantes solistas, acompañamiento orquestal y, en muchos casos, coro. Presenta un estilo semejante al de un oratorio corto o una ópera sin acción escénica. |

Algunos tipos de aria barroca

| | |
|------------------------|--------------------------|
| Buffa Cómica | Con intenciones cómicas. |
|------------------------|--------------------------|

| | |
|---|---|
| Cantabile Cantable | Lenta y suave, no virtuosística, con acompañamiento muy sencillo, que expresa sentimientos tiernos y afectuosos. |
| Concertata Concertada | Con acompañamiento muy elaborado. |
| D´imitazione De imitación | Descriptiva, que imita con la voz pájaros, cuernos de caza u otros efectos sonoros. |
| Da Chiesa De iglesia | De iglesia, con acompañamiento orquestal. |
| Di baule De baúl | La preferida por un cantante, que la llevaba en su equipaje para insertarla en las obras más diversas como elemento de éxito asegurado. |
| Di bravura (di agilità o d´abilità) De destreza | Virtuosística por excelencia, en <i>allegro</i> , con todos los adornos posibles. |
| Di mezzo carattere De carácter medio | De naturaleza apasionada y con un acompañamiento bastante elaborado. |
| Di sdegno (infuriata, di strepito o agitata) De furia | En <i>allegro</i> , con un esquema rítmico marcado, y a veces con grandes saltos interválicos en el desarrollo de la melodía. |



BERENSTADT, CUZZONI Y SENESINO (CANTANTES BARROCOS)
ESCENA DE LA ÓPERA *FLAVIO* DE HAENDEL

Bibliografía

- Bañuelas, Roberto. *Diccionario del cantante. Terminología clásica, vocal, musical y cultural*. México: Trillas, 2009.
- Bañuelas, Roberto. *El canto. Técnica de la voz y arte de la interpretación*, México: Trillas, 2001.
- Basso, Alberto. *Historia de la música. La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner, 1999.
- Biaconti, Lorenzo. *Historia de la música. El siglo XVII*. Madrid: Turner, 1999.
- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Camino, Francisco, *Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*. Madrid: Ollero y Ramos Ed., 2002.
- Della Corte, A. y G. M. Gatti. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1949.
- Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. Nueva York: W.W Norton & Company, 1992.
- Dufourcq, Norbert. *Breve historia de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Enciclopedia Hispánica*, Barcelona: Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc., 1990.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Madrid: Ediciones Turner, 1985
- Holman Peter, *Henry Purcell*, Great Britain: Oxford University Press, 1996.
- Latham, Alison (coord.). *Diccionario enciclopédico de la música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*, México: UNAM, 2000.
- Manén, Lucie. *The Art of Singing. A Manual of Bel Canto*. Gran Bretaña: Caligraving Ltd Thetford, 1981.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel (letras e ideas), 1990.
- Otterbach, Friedemann. *Johann Sebastian Bach: vida y obra*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Palisca, Claude V. *La música del Barroco*, Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1978.
- Pasquel, Elda [comp.]. *Textos del Renacimiento*. México: UIA, 1996.

- Randel, D. M. (editor). *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Real Academia Española. *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Regidor Arribas, Ramón. *Temas del canto. La clasificación de la voz*. Madrid: Real Musical, 1977.
- Reverter, Arturo, *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Robertson A. y Stevens D. *Historia general de la música. Desde el renacimiento hasta el barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1980.
- Rupert, Martin John. *Barroco*. Barcelona: Xarait Ediciones, 1986.
- Sadie Stanley, (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001.
- Scholes Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981.
- Vega Cernuda, Daniel S. *Bach. Repertorio completo de la música vocal*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- Walter Hill, John. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal, 2008.

Mesografía

- Aradia Baroque Ensemble [scrymgeour34] (18-08-2019) Purcell / The Tempest, Z. 631, No. 14 ("Halcyon days, now wars are ending"). [Archivo de vídeo] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3NqAvsQJ_qA
- Auger, A. [Members Of The St. Paul Chamber Orch.] (20-08-2019) Three Songs: Nymphs And Shepherds. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ced-tyJIBp4>
- Gregory, F. [Felipe Gregory] (20-08-2019) Kathleen Battle - Mein Gläubiges Herze - J. S. Bach. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PDdj8e-5a80>
- Daneman, S. [thebaroque] (18-08-2019) As when the dove laments her love. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pf9fUPDHPxY>
- Real Academia Española *Diccionario de la Real Academia Española*. [página web en línea]. España. [Consultado el 20-01-2018]. Disponible en internet: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=barroco>

Swenson, R. A. [Ruth Ann Swenson] (20-08-2019) Vaghe stelle. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sd1MK5wkDzI>

Guerrero, E. [Enrique Guerrero] (20-08-2019) Oy sube arrebatada- MANUEL DE SUMAYA (Mexican Baroque~ Barroco Novohispano). [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6ttjt-fw3hw>

The Orchard Enterprises [Ensamble Galileo- Tema] (19-08-2019) Alegres Luces Del Día. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=x9f0KyZhVhU>

[lalagonegaga] (19-08-2019) Emma Kirkby - Nulla In Mundo Pax Sincera. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XM3IDvhRzsQ>

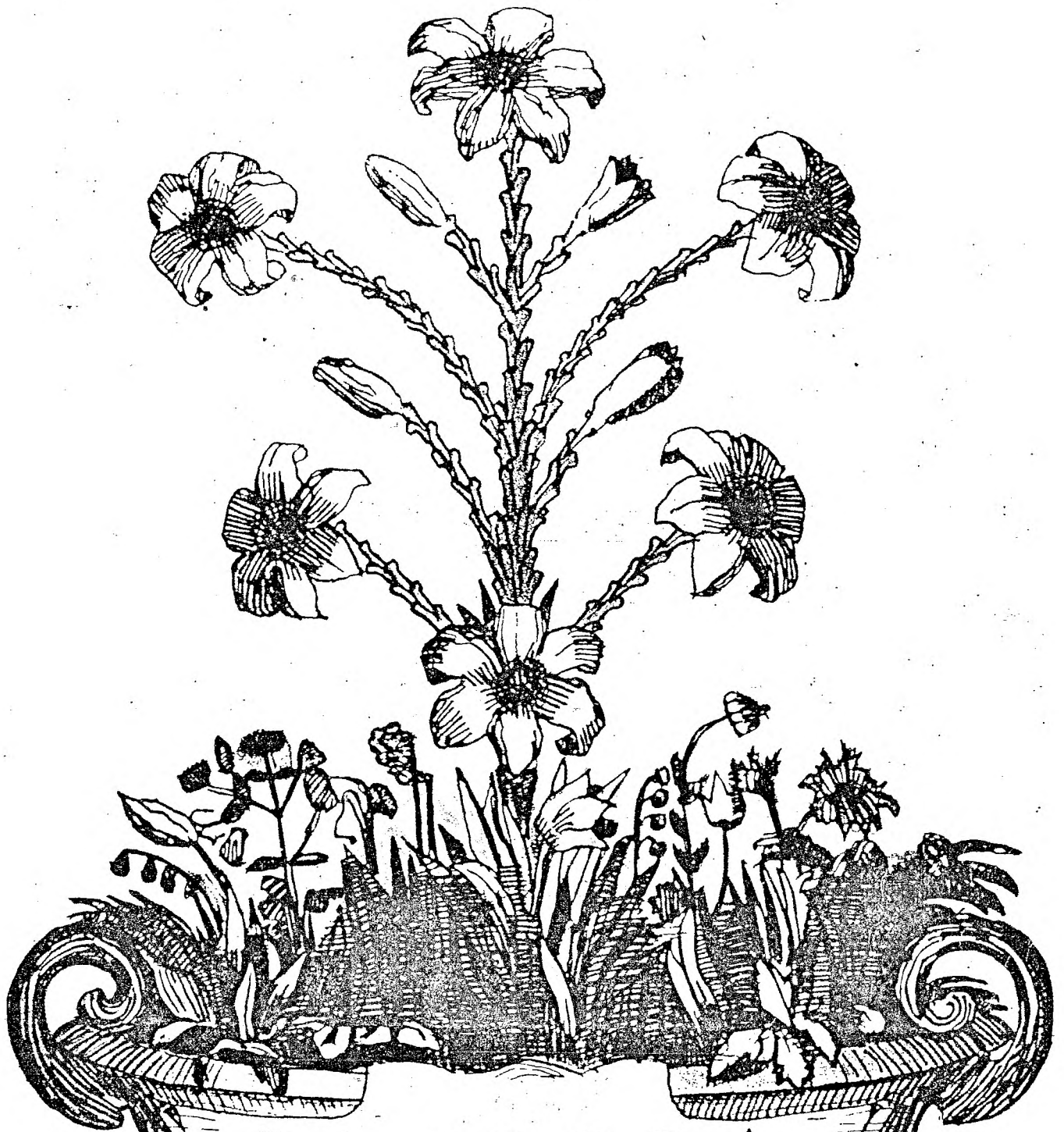
Índice de Imágenes

| Página y ubicación | Imagen |
|---|--|
| p.11 y p.81 superior izquierda | <i>San Carlo alle Quattro Fontane</i> (Borromini). Tomado de: https://www.arkiplus.com/iglesia-de-san-carlo-alle-quattro-fontane/ (15-06-2019) |
| p.11 y p.81 superior derecha | <i>San Carlo alle Quattro Fontane</i> (Borromini). Tomado de: https://historiaculturayarte.blogspot.com/2012/05/san-carlo-alle-quattro-fontane.html (15-06-2019) |
| p.11 inferior izquierda y p.79 superior izquierda | Sagrario de la Catedral de la Ciudad de México. Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico#/media/Archivo:Arte.JPG (15-06-2019) |
| p. 11 inferior derecha y p. 80 superior derecha | Catedral de la Ciudad de México. Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico#/media/Archivo:Catedral_de_M%C3%A9xico.jpg (15-06-2019) |
| p.12 y p.82 superior izquierda | <i>Éxtasis de Santa Teresa</i> (Bernini). Tomado de: https://www.lacamaradelarte.com/2017/09/extasis-de-santa-teresa-gian-lorenzo.html (20-07-2019) |

- p.12 y p.82 inferior derecha
La incredulidad de Santo Tomás (Caravaggio). Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_incredulidad_de_santo_Tom%C3%A1s_\(Caravaggio\)#/media/Archivo:The_Incredulity_of_Saint_Thomas_by_Caravaggio.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_incredulidad_de_santo_Tom%C3%A1s_(Caravaggio)#/media/Archivo:The_Incredulity_of_Saint_Thomas_by_Caravaggio.jpg) (20-07-2019)
- p. 13 superior izquierda y p. 83 superior derecha
Las Meninas (Velázquez). Tomado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Las_Meninas_01.jpg (20-07-2019)
- p. 13 centro derecha y p. 84 derecha
Los desposorios de la Virgen y san José (Cristóbal de Villalpando). Tomado de: <https://www.flickr.com/photos/tachidin/15668928483> (20-07-2019)
- p. 13 inferior derecha
Magdalena Penitente (Francisco de Zurbarán). Tomado de: <https://culturacolectiva.com/arte/la-magdalena-penitente-de-francisco-de-zurbaran> (20-07-2019)
- p. 78 centro
La guía de ornamentos, manuscrita por Bach en el prefacio del *Pequeño libro para Wilhelm Friedemann Bach*. Tomado de: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1e/Bach-ornamentguide.jpg/500px-Bach-ornamentguide.jpg> (5-09-2019)
- p. 81 inferior centro
Iglesia Santa Maria della Pace (Pietro de Cortona). Tomado de: <https://colosseumrometickets.com/santa-maria-della-pace/> (20-07-2019)
- p. 83 inferior izquierda
La joven de la perla (Johannes Vermeer). Tomado de: <https://historia-arte.com/obras/la-joven-de-la-perla> (5-09-2019)
- p. 86 centro izquierda
Hombre de Vitrubio (da Vinci). Tomado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Vitruvian_Man_by_Leonardo_da_Vinci.jpg (5-09-2019)
- p. 87 superior izquierda
Pierluigi da Palestrina (Litografía de Henri-Joseph Hesse). Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina#/media/Archivo:Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina.png (20-09-2019)
- p. 87 centro derecha
Apolo con una lira (Kílix del siglo V a. C.) Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%Basica_de_la_Antigua_Grecia#/media/Archivo:Apollo_black_bird_AM_Delphi_8140.jpg (11-10-2019)
- p. 88 inferior izquierda
Portada del tratado *Las pasiones del alma*, (René Descartes). Tomado de: <https://gramaticasytextosdelasgrandesculturas.wordpress.com/2015/08/28/les-passions-de-lame-las-pasiones-del-alma/> (11-10-2019)
- p. 90 inferior izquierda
Portada de la colección de conciertos *L'estro armonico* (Antonio Vivaldi) Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/L%27estro_armonico#/media/Archivo:Estro_Armonico.jpg (11-10-2019)

- p. 92 centro *Orquesta barroca*. Tomado de:
<http://www.musicaantigua.com/xix-encuentro-internacional-de-musica-antigua/> (11-10-2019)
- p. 93 derecha *Portada de L'Orfeo* (Monteverdi). Tomado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/La_f%C3%A1bula_de_Orfeo#/media/Archivo:Frontispiece_of_L'Orfeo.jpg (13-09-2019)
- p. 94 centro izquierda *Princesa Henriette tocando la viola da gamba* (Jean-Marc Nattier, 1754). Tomado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Viola_da_gamba#/media/Archivo:Jean-Marc_Nattier_003.jpg (13-09-2019)
- p. 94 inferior derecha Viola da gamba, en *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne. Tomado de:
<https://caslabs.case.edu/medren/baroque-instruments/viola-da-gamba-baroque/> (13-09-2019)
- p. 96 superior derecha Escena de *L'orfeo* de Monteverdi (Producción de Jordi Savall y Gilbert Defló). Tomado de:
<https://anchaesmicasa.wordpress.com/2014/05/06/el-canto-de-las-sirenas-vii-lorfeo-favola-in-musica-de-monteverdi-1/> (13-09-2019)
- p. 97 inferior derecha *Escena del Teatro Real de Turín* (Pietro Domenico Oliviero). Tomado de:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Nitteti_\(Rispoli\)#/media/Archivo:Pietro_Domenico_Oliviero_-_The_Royal_Theater_in_Turin.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Nitteti_(Rispoli)#/media/Archivo:Pietro_Domenico_Oliviero_-_The_Royal_Theater_in_Turin.jpg) (13-09-2019)
- p. 98 inferior centro *Francesca Cuzzoni* (Philippe Mercier). Tomado de:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Francesca_Cuzzoni_%28Philippe_Mercier_1740%29.jpg (18-10-2019)
- p. 101 centro izquierda *El amor de Acis y Galatea* (Alexandre Charles). Tomado de:
https://img.culturacolectiva.com/content/2017/02/guillemot.jpg?_ga=2.144827764.1163738840.1573417081-858397838.1499745675 (18-10-2019)
- p. 103 superior derecha *Antonio Vivaldi*, retrato anónimo. Tomado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi#/media/Archivo:Vivaldi.jpg (18-10-2019)
- p.105 superior izquierda *Johann Sebastian Bach* (Elias Gottlob Haussmann). Tomado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#/media/Archivo:Johann_Sebastian_Bach.jpg (18-10-2019)
- p. 107 centro *Berenstadt, Cuzzoni y Senesino* (Cantantes Barrocos) Escena de la Òpera *Flavio* de Haendel. Tomado de:
https://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00354/AN00354697_001_1.jpg (18-10-2019)

Anexo. Partituras



LA FLORA

VOLUME TERZO

ARIE &c. ANTICHE
ITALIANE

edite da

KNUD JEPPESEN

12. VAGHE STELLE

(Poesia: Aurelio Aureli)

Francesco Cavalli (1602-1676)

A

Allegretto

Musical score for "12. VAGHE STELLE" by Francesco Cavalli. The score is in 3/8 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and half notes in the left hand. The vocal line includes lyrics in Italian: "Va - - - ghe stel - le, lu - - ci bel - le, non dor - mi - te, non dor - mi - te, lu - ci bel - le, va - ghe".

stel - le, non dor - mi - te, non dor - mi - te!

A - pri - te il se - re - no de vo - stri begl' oc - chi,

la - scia - te ch'io scoc - chi in que - sto mio

se - no, in que - sto mio se - no, A - mo - rei suoi dar -

f *p* *c* ζ

di, bei lu-ci-di sguar-di, i lu-mi, deh,

η

a - pri - te, deh,

η *mf*

deh, a - pri - te, a - pri - te, deh, deh,

ζ

a - pri - te, a - pri - te, bei lu - ci-di sguar-di, i

ζ *p*

lu - mi, deh, a - pri - te, bei lu - ci-di sguar-di, i lu - mi, deh, a - pri - te!

18 A_1
a.
 α

Va - - - ghe stel - le, — lu - - - ci bel - le, —

mp

α_1
non — dor-mi - te, — non — dor-mi - te, —

β
lu - ci bel - le, va - ghe stel - le, non dor - mi - te, non

f

dor - mi - tel

f

p

f

Hautbois Solo

AMPHITRITE

Halcyon days now wars - - are ending,

Viol p

you shall find when - e'er you fail,

Viol p

Hal-cyon days now wars - - are end-ing, you shall find when - e'er you fail.

Viol p

Tri-tons all the while at-tending with a kind - - - and gentle Gale with a kind - - -

Viol p

- - - and gentle Gale, Tritons all the while at-tending, with a

kind - - - and gentle Gale, Tritons all the while at -

p *Sym Tutti*

- tending with a kind - - - - - and gentle Gale.

Tutti.

H: Solo.

Halcyon days now wars are ending, Halcyon days now

wars are ending, you shall find when e'er you fall. Tri- tons all the while at-ten- ding!

with a kind and gen- tle Gale, with a kind and gen- tle Gale.

Da Capo

Nymphs and Shepherds

Henry Purcell (1659-1695)

A
a
α

α₁

Nymphs and shep - herds, come a - way, come a - way, Nymphs and shep - pherds

(non legato, molto leggiero)

5

b
β

come a - way, come a - way come, come, come, come a - way. In the groves, in the

10

γ

groves let's sport and play, let's sport and play, let's sport and play, For this, this is

15

Flo-ra's ho-li-day, this is Flo-ra's ho-li-day, this is Flo-ra's ho-li-

20

day, Sa-cred to ease and hap-py

mf (legato)

25

love, To danc-ing, to mu-sic, to danc-ing to

(non legato) (legato) (legato)

30

mu-sic and to po-e-try, Your flocks may

(non legato)

35

now, now, now, now, now, now, now, now, now, se - cure - ly - rove

40

Whilst you ex - press, whilst you ex press

45

your jol - li - ty. Nymphs and Shep herds,

(il basso marcato) (leggiero)

50

come - a - way, come a - way, Nymphs and Shep - herds,

p

ppp

come a - way, come a - way, come, come, come, come a - way.

(senza riten.)

A musical score for voice and piano. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with 'ppp' and '(senza riten.)'. The music concludes with a double bar line.



**G. F. Händel's
Werke.**

Lieferung III.

Acis und Galatea.

Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Leipzig,

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

Fine.

Love on her breast sits pant - ing, and swells with soft de - sire; no
 Lie - be umstrahlt mit An - muth der hol - den Lip - pen Reiz; es

Fine.

Fine.

grace, no charm is want - ing, no grace, no charm is wanting, to set the heart on fire, — to set the heart on fire; no
 wallt, es wogt ihr Bu - sen, es wallt, es wogt ihr Bu - sen vom Sch-nen sü - s-sen Leid's, — vom Sch-nen sü - s-sen Leid's; es

Da Capo.

grace, no charm is want - ing, to set the heart on fire; no grace, no charm is wanting, to set the heart on fire.
 wallt, es wogt ihr Bu - sen vom Sch-nen sü - s-sen Leid's; es wallt, es wogt ihr Bu - sen vom Sch-nen sü - s-sen Leid's.

Da Capo.

Da Capo.

Recitativo.

Galatea. Oh! didst thou know the pains of absent love, A - cis would ne'er from Ga - la - te - a rove.
 O! kennstest du die Qual ein - sa - mer Lie - be, du weil - test nie von Gā - la - te - a fern.

Continuo.

A
a
α Andante.

Oboe.

Violino I.

Violino II.

Galatea.

Bassi.

As when the dove laments her love, all on the naked spray,
So wie die Taube in ein-sa-mer Laube nach ih-rem Trau-ten klagt,

Andante.

PIANOFORTE.

a1

α

as when the dove laments her love, all on the naked spray;
so wie die Taube in ein-sa-mer Laube nach ih-rem Trau-ten klagt;

β γ

when he re-turns, no more she mourns, but loves the live-long day,
 kehrt er zu-rück, ist sie voll Glück und kost so lang' es tagt,

β_1

but loves the live-long day,
 und kost so lang' es tagt.

a_2 a_1 δ

As when the dove la-ments her love, all on the na-ked spray; when
 So wie die Taube in ein-sa-mer Laube nach ih-rem Tran-ten klagt; kehrt

he re - turns, no more she mourns, no more she mourns, no, no,
 er zu - rück, ist sie voll Glück, ist sie voll Glück, ja, ja,

no, when he re - turns, no more she mourns, but loves the
 ja, kehrt er zu - rück, ist sie voll Glück und köst so

live - long day; when he re - turns, no more she mourns, but
 lang' es tagt; kehrt er zu - rück, ist sie voll Glück und

loves, but loves the live long day.
ko'st, und ko'st so lang' es lagt.

p

This system contains the first vocal line with lyrics and the first two staves of the piano accompaniment. The lyrics are: "loves, but loves the live long day. ko'st, und ko'st so lang' es lagt." There are dynamic markings of *p* (piano) in the piano part.

This system contains the second and third staves of the piano accompaniment, continuing the musical texture from the first system.

Fine.

Fine.

Fine.

This system contains the final two staves of the piano accompaniment. Each staff concludes with a "Fine." marking.

B

40 b

Bill - ing, eoo - ing, pant - ing, woo - ing, melt - ing
 Hoh - lig Kir - ren, won - nig, Gir - ren ruft noch

mur - - - - - murs fill the grove, melt - ing mur -
 sum - - - - - mend durch die Nacht, sum - mend durch

- - - - - murs, last - ing love, melting mur - murs fill the grove, melt - ing
 die, Ruh - der Nacht, ru - set durch die Ruh - der Nacht, ru - set

51

mur - murs, last - ing love; bill - ing, cou - ing, pant - ing, woo - ing,
 durch die Ruh' der Nacht; woh - lig, Kir - ren, won - nig, Gir - ren.

61

melt - ing mur - murs fill the grove, melting mur - murs, last - ing
 ru - fet durch die Ruh' der Nacht, ru - fet durch die Ruh' der

69

love.
 Nacht.

Dal Segno.

Presto.

Oboe I. II.

Violino I.

Violino II.

Galatea.

Acis.

Bassi.

PIANOFORTE.

Presto.

Hap - py, Se - lig,

háp - py, se - lig,

BREITKOPF & HÄRTELS PARTITUR-BIBLIOTHEK

NR. 4568

Joh. Seb. Bach

KANTATE NR. 68

„Also hat Gott die Welt geliebt“

BWV 68



BREITKOPF & HÄRTEL

A
2. Aria

Presto

Oboe I

Violino I

Soprano

Violoncello piccolo

Basso continuo

The first system of the musical score includes staves for Oboe I, Violino I, Soprano, Violoncello piccolo, and Basso continuo. The Soprano staff is mostly blank, indicating the start of the vocal entry. The instrumental parts feature rhythmic patterns in 3/4 time.

System 4 begins with a vocal entry marked with a fermata and the dynamic α . The lyrics are: "Mein gläu - bi - ges Her - ze, froh - lok - ke, — sing', scher - ze,". The instrumental accompaniment continues with rhythmic patterns. Below the staff, there are figured bass notations: 6 5, 6 5, 6 — 5 —.

System 7 continues the vocal line with the lyrics: "mein gläu - bi - ges Her - ze, froh -". The instrumental accompaniment remains consistent. A fermata and dynamic α are present above the vocal staff. Figured bass notations below the staff include: 6 — 6 5 —, 4 4 3, 6, 6 5.

System 10 continues the vocal line with the lyrics: "lok - ke, — sing', scher - ze, froh - lok - ke, — sing', scher - ze, — dein Je - sus ist da; mein". The instrumental accompaniment continues. A fermata and dynamic β are present above the vocal staff. Figured bass notations below the staff include: 6 — 6 5 —, 4 4 3, 6, 5 4 3, 6.

13

gläu - bi - - ges Her - ze, froh lok - ke, - sing, scher - ze, froh lok - ke, - sing, scher - ze, dein

16

Je - sus ist da!

19

Weg Jam - mer, weg Kla - gen, weg

22

Jam - mer, weg Kla - gen, ich will - euch nur sa - gen: mein Je - sus ist nah; weg

25

Jam - mer, weg Kla - gen, ich will - euch nur sa - gen: mein Je - sus ist nah, mein

28

Je - sus - ist nah.

6 4 5 # 6 4 5 b1 6 5

δ1

31

Weg Jam - mer, weg Kla - gen, weg

6 6/5 6/2 5 # 6 # 6 7 6/5

34

Jam - mer, weg Kla - gen, ich will - euch nur sa - gen: - mein Je - sus - ist nah. Mein

η α

6 6 7b 6 5b 5 6 6/5 7 6 6 7

37

gläu - bi - - ges Her - ze, froh lok - ke, - - sing, scher - ze,

A1 a2 α β

6 5 6 7 6 6 5

40

mein gläu - bi - - ges Her - ze, froh lok - ke, - - sing, scher - ze, froh -

6 4 5 6 6 5 7

43 θ

lok - ke, - sing', scher - ze, - dein Je - sus ist da, froh - lok - ke, sing';

6 5 4 3 6 7 6 5 7 a3 01

46 γ2

scher - ze, froh - lok - ke, - sing', scher - ze, mein

6 5 7 5 6 5 6 5 4 6

49 β1

gläu - bi - ges Her - ze, froh - lok - ke, - sing', scher - ze, froh - lok - ke, - sing', scher - ze, dein

6 5 6 5

52 Oboe

Violino

Je - sus ist da!

6 5 4 2 6 5 6 7 5 4 2

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The first two treble staves contain a melody with eighth and sixteenth notes. The third treble staff is empty. The bass staff contains a bass line with eighth notes. Below the bass staff are the following fingering numbers: 6, 5, 7, 4, 3, 9, 6, 9, 6, 6, 5.

59

Musical score for measures 59-61. The system consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The first two treble staves contain a melody with eighth and sixteenth notes. The third treble staff is empty. The bass staff contains a bass line with eighth notes. Below the bass staff are the following fingering numbers: 6, 6, 7, 5, 6, 7, 6, 7, 6, 7.

62

Musical score for measures 62-64. The system consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The first two treble staves contain a melody with eighth and sixteenth notes. The third treble staff is empty. The bass staff contains a bass line with eighth notes. Below the bass staff are the following fingering numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

65

Musical score for measures 65-67. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, mostly containing rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with some rests. Fingering numbers are present below the bottom two staves.

68

Musical score for measures 68-70. The system consists of five staves. A large '(E)' is written above the first staff. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a slur. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a slur. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, mostly containing rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a slur. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with a slur. Fingering numbers are present below the bottom two staves.

71

Musical score for measures 71-73. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a slur. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a slur. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, mostly containing rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a slur. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with a slur. Fingering numbers are present below the bottom two staves.

74

77

3. Recitativo

Basso

Ich bin mit Pe - tro nicht ver - messen, was mich ge - trost und freu - - dig macht, dass

Basso continuo

4

mich mein Je - - - sus - nicht ver - gessen. Er kam nicht nur die Welt zu rich - ten, nein,

7

nein! er woll - te Sünd' und Schuld als Mitt - ler zwischen Gott und Mensch für diesmal schlichten.

A
a

Oy sube arrebatada

Manuel de Sumaya
Reducción. Raúl Banderas Aceves

Andante

Tenor *mf* α

Oy su - be oy su - be ar re ba ta - da ar - re - ba - ta -

Piano *mf*

4

da En a - las de che - ru - bes ai - lu - mi - nar las

f β *mf*

f *mf*

7

nu - bes La Rey - na ce - le - bra - da

f γ *mf*

mf

10

fue ex - sal - ta - da fue ex - sal - za - da fue le - va - da

mf δ *b*

cresc.

13 ϵ

por que por si por que por si no su - bió por que por que no a - scendió

16 ζ

mf en i - mi - ta - ción sa - gra - da

p subito *mf*

19 η

sa gra - da del vue

22

- lo de la A - scen - sión

f

25 $\overset{c}{\theta}$

por que no su - bió por que no asce - dió po que no a scen - dió noa - scen - dió

mf *cresc.* *f*

28

rit.

B

31

Tranquillo $\overset{1}{\text{mf}}$

1 No su - be por vir - tud - pro -
2 Por e - so fuea - rre - ba - ta -

Tranquillo *mf*

d

34 $\overset{1}{\text{li}}$ δ_1

pia do Ma - ri - a que es cri - a tu - ra. Y has -
Po - bló a su glo - ria con fu - sa

37

ta la mas e - le - va - da ne - ce
las a - las de las lla - mas to -

40

- si - ta que la su - ban
có E - li - as las al - tu - ras.

43

46

mf *rit.* *f* D.C. al fin

TESORO DE LA MÚSICA POLIFÓNICA EN MÉXICO

VII

ARCHIVO MUSICAL DE LA
CATEDRAL DE OAXACA



CANTADAS Y VILLANCICOS DE

MANUEL DE SUMAYA



REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN

AURELIO TELLO



Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"

1994

Dibujo musical: Gabriela Villa Walls
Diseño: Vicente Rojo Cama
Antonio Sierra

Tello Aurelio, 1951-, transcriptor

Archivo musical de la Catedral de Oaxaca:
Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya / Rev.,
estudio y transcripción de Aurelio Tello. -- México:
CENIDIM, 1994.

336 p.: il.; 30 cm. -- (Tesoro de la Música Polifónica
en México; 7)

1. Coros. 2. Música novohispana. 3 Música - Alocuciones,
ensayos, conferencias. I. Sumaya, Manuel de, ca. 1680-1755. II. t.

M 2022

781.723

Primera edición, 1994

DR © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CNCA

DR © Instituto Nacional de Bellas Artes INBA

Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Musical "Carlos Chávez" CENIDIM

Centro Nacional de las Artes

Río Churubusco y Calzada de Tlalpan

Col. Country Club

C. P. 04220 México, D.F.

Impreso en México / Printed in Mexico
ISBN 968-29-7596-4



Cantada de Navidad
à solo con Violines.
Mtro. Simaya.

Alegres luces. &c.

Son Capiculus.

Imprenta

Alegres luces del día

Cantada a solo, con violines

A
a.

4

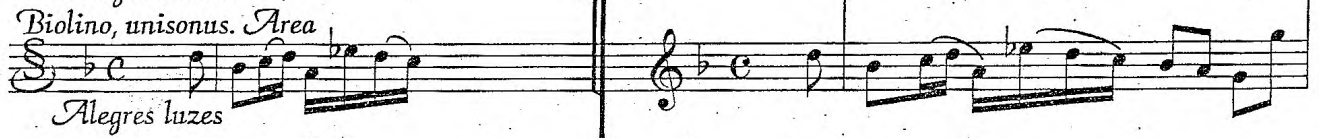


A le gres

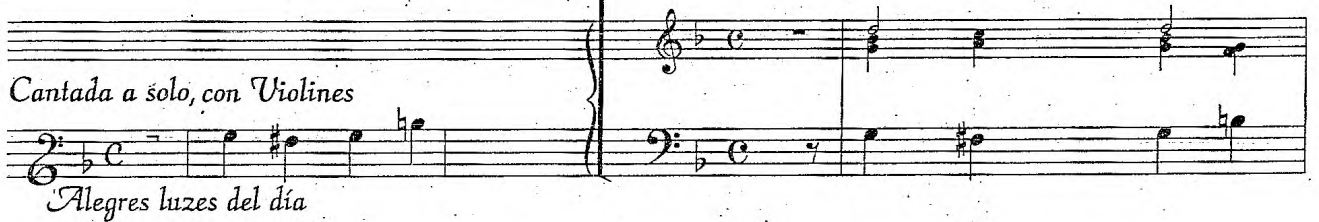
Biolino unisonus. Area
Alegres luces



Biolino, unisonus. Area
Alegres luces



Cantada a solo, con Violines
Alegres luzes del día



2



6h 6h 6h

4

α

A - le - gres lu - ces del

4

4

6

6

dí - a, que siem - pre cam - páis tan

6

6

8 β

be - llas, que siem - pre cam - páis tan be -

10 $\frac{a1}{\alpha 1}$

llas. A - le - gres lu - ces del

12 β₁

dí - a que siem - pre cam-páis tan be - llas que

7 3_b 3_b

14

siem - pre cam-páis tan be -

14

14

[4] [4]

16

16

16

18

llas

18

18

20

22

[Fine]

B
b
γ [b]

A - lum - brad con a - le - grí - a, to - doel cie - loy las es -

[6
4]

3b

3b

24

γ1

tre - llas a - lum - brad con a - le - grí - a, to - do el cie - lo y las es -

24

24

3b

26

δ

tre - llas , to - do el cie - - - - - lo y las es -

26

26

3b

6

6b

28

tre - llas

28

28

2)

C
E

30

a - lum - brad con a - le - grí - a, to - do el cie - lo y las es -

30

30

32

81

tre - llas to - doel cie - lo, to - doel cie - loy las es -

32

p *p*

32

6_b 6_b 3_b 6 4_b 6_b 6_#

34

82

tre - - - - - llas to - doel

34

3) [*f*] 3) [*f*]

34

6_b 6_# 3_b 3_b 6 4_#

36

cie-loy las es - tre-llas to-do-el cie-loy las es - tre - - - llas

D.C.

36

p *p*

D.C.

D.C.

36

3# 3b 6 4# 3 6 4# 6 6# 6b 6 5 4 3#

D.C.

C
d
ζ

Recitado

Recitativo

Mi-rad Mi - rad que ya en cam - pa-ña se veun in - fan - te

Recit.^o

3b

3 [b] η

de va - lor ar - ma - do yu - na, yo - tra mon - ta - ña quee!

6 5b 3b

5 θ

mar le ri - za con sem - blan - te ai - ra - do rom - per va - lien - tees -

3b 3b 6b

7

pe - ra has - ta los lin - des de laa - zul es - fe - ra

6b 4 3

Seguidillas

6

He-ro - des

Seguidillas

§

Resitativo tacet - cop^s

Em poder del tirano

Resitativo tacet - cop^s

Empoder del tirano

Seguidillas

Herodes el primero

4

1. He - ro - des el pri -
2. Va - le - ro - soen las
3. Los tem - po - ra - les
4. Ga - nael pen - dón yel

4

4

9

me - ro es quien lea - ce - cha
 on - das nun - ca nau - fra - ga
 ven - ce, con su cons - tan - cia
 triun - fo, de la ba - ta - lla

9

9

13

u

sien - do tor - men - ta mu - cha es - ta tor -
 por - que ha e - cha - do en los ries - gos el pe - cho al
 sir - vién - do - lo yn ma - de - ro, de fir - me
 por - que es a - mor su es - cu - do, lá cruz su es -

13

13

17 b₂

men - ta por - que la
 a - gua con tal de -
 ta - bla don - de sea -
 pa - da Yen - ton - ces

17

17

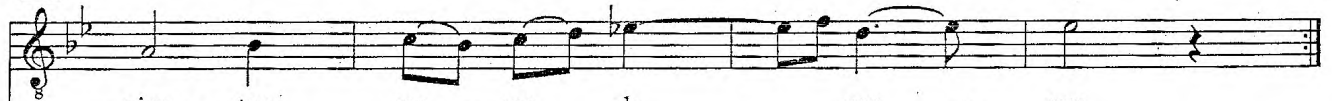
21

na - ve sur - caen con - tra - rios
 nue - do que aun en - tre sus con -
 co - ja, pa - ra ven - cer en
 lo - gra ver a sus pies pos -

21

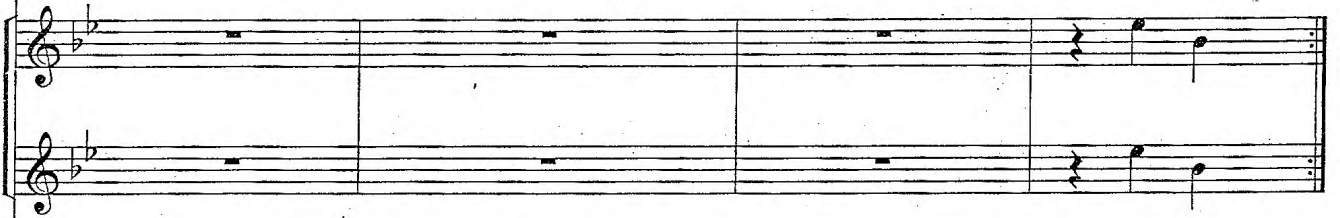
21

25

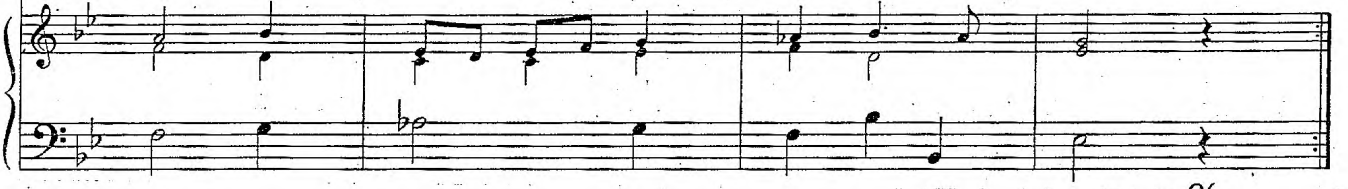


vien - tos ma - res de san - gre.
tra - rios, le sal - vaun le - ño.
e - lla tar - tá - reas tro - pas.
tra - das, al - tas co - ro - nas.

25



25



Al f

LE PUPITRE

*Collection de musique ancienne publiée sous la direction
de*

FRANÇOIS LESURE

Antonio VIVALDI

MOTETTI A CANTO SOLO CON STROMENTI

en 2 volumes

DEUXIÈME VOLUME

IV. - « In furore... »

V. - « Nulla in mundo pax sincera... »

VI. - « Invicti bellate... »

Édition par Roger BLANCHARD

LP. 7

HEUGEL & C^{IE}

Représentation Exclusive pour le Monde Entier

Éditions ALPHONSE LEDUC & C^e

175, rue Saint-Honoré 75040 Paris CEDEX 01

Tous droits de reproduction et d'exécution réservés
pour tous pays

Printed in France

HE 33 718

Réf. : XW

NULLA IN MUNDO PAX SINCERA...

Motteto a canto solo con stromenti

A
a

Larghetto

Musical score for Violini I e II, Viola, Violoncello Contrabbasso, and Continuo. The score is in A major (three sharps) and 12/8 time. The tempo is marked 'Larghetto'. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'pp' (pianissimo). The Violini I e II part features a melodic line with eighth-note patterns. The Viola, Violoncello Contrabbasso, and Continuo parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

=

Musical score for Violini I e II, Viola, Violoncello e Contrabbasso, and Continuo. This section continues the piece with similar rhythmic and melodic patterns. The Violini I e II part has a more active role with sixteenth-note passages. The Viola, Violoncello e Contrabbasso, and Continuo parts maintain the harmonic foundation.

α

VI. I e II

Vla

Vlc. e Cb.

p

Nul - la in mun - do pax sin -

β

10

γ

- ce - ra Si - - - ne fel - le: pu - ra et ve - ra Dul - - - cis

VI. I e II

Vla

Vlc. e Cb.

poco f

mp

mp

Je - su est in te.

VI. I e II
Vla
Vlc. e Cb.

Nul - la in mun - do pax sin - ce - ra

8 71

Si - ne fel - le: pu - ra et ve - ra Dul - cis Je - su

20

VI. I e II
Vla
Vlc. e Cb.

poco f
mp
mp

est in te

VI. I e II

Vla

Vlc. e Cb.

p

Nul-la in mun - do pax sin-ce - ra Si-ne fel - le; pu-ra et ve - ra Dul-cis

VI. I e II

Vlc. e Cb.

p

Je - su, pu - ra et

VI. I e II

Vlc. e Cb.

ve - ra Dul - cis Je - su est in te Dul - cis

30

Vl. I e II

Vla

Vlc. e Cb.

Je - su est in te.

Vl. I e II

Vla

Vlc. e Cb.

Vi. I e II *tr* Fine *mp*

Vla. *p*

Vcl. e Cb. *p*

lu - ter penas et tormen - ta, et tor -

Fine *p*

82

0

-men - ta Vi - vit a - ni - ma con - ten - ta, Vi - vit a - ni - ma con - ten - ta Cas - ti a - mo - ris, cas - ti a -

d
t

40

Vi. I e II *poco f*

Vla. *mp*

Vcl. e Cb. *mp*

- mo - ris so - la spe.

Vi - vit a - ni - ma con -

poco f

mp

VI. I e II

Vla

-ten - ta In - ter pœ - nas et tor - men - ta, et tor - men - ta Cas - tia -

VI. I e II

Vla

-mo - ris so - la spe, In - ter pœ - nas et tor - men - ta Vi - vit

VI. I e II

Vla

a - ni - ma con - ten - ta Cas - tia - mo - ris so - la spe.

D.C.

C
a α

β

Recitativo

Blan-do co-lo-re o-cu-los mūndus de-ci-pit At oc-cul-to vul-ne-re

cor-da con-fi-cit Fu-gi-a

mus, fu-gi-a-mus ri-den-tem Vi-te

mus^x se-que-n-tem Has de-li-ci-as os-ten-tan-do, has de-

-li-ci-as os-ten-tan-do Ar-te se-cu-ra vel-let lu-den-do su-pe-ra - - - re.

* Manuscrit; Videmus

Allegro

VI. I e II *mf*

Vla *mf*

Vlc. e Cb. *mf*

Allegro

mf leggero

10

a
α

VI. I e II

Vla

Vlc. e Cb.

mf

Spi - - rat an - guis in - ter

α_1

VI. I c II

Vla

flo - res et co - lo - res Ex - pli - can - do te - gil

β

20

VI. I c II

Vla

fel et co - lo - res ex - pli - can - do te - gil fel.

α_2

γ

30

VI. I c II

Vla

Spi - - - rat an - guis ex - - - pli - can - do et co - lo - res ex - pli -

VI. I & II
Vla

-can-do in-ter flo-res spi-rat an - guis te - - git fel Spi - rat

40

VI. I & II
Vla

Spi - - rat an - guis ex - - - pli - can - do

VI. I
VI. II
Vla

71 04

et do - lo-res in-ter flo-res ex-pli-can-do in-ter flo - res Spi - - - rat

50

Viol. I & II
Vla
Vcl. e Cb.

an - guis sed te - git fel, sed te - git fel.

60

Viol. I & II
Vla
Vcl. e Cb.

Fine

Fine

E
C
δ

δ₁

Vla

p

p

Sed oc - cul - to _____ fac - tus o - re Ho - mo de - mens _____

70

VI.I

VI.II

Vla

Vlc. e Cb.

p

p

p

ε

in a - mo - re Sæ - pe lam - bit qua - si mel.

d
ζ

80

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl. e Cb.

Sed oc - cul - to fac - tus

=

ζ1

ε1

VI. I e II

Vla.

o - re Ho - mo de - mens in a - mo - re Sae - - pe

90 η

Allegro D.C.

VI. I & II

Vla

lam - bit qua - si mel Sa - pe lam - bit qua - si mel.

Allegro D.C.

F
a
a

Allegro

VI. I

VI. II

Vla

Vlc. e Cb.

f

Al - - - - - le - lu - ia

Allegro

f

VI.I
VI.II
Vla
Vlc. e Cb.

The first system of the musical score covers measures 1 through 3. It features four staves for strings: Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello/Double Bass part has a simple bass line with quarter notes. A grand piano accompaniment is shown below the string staves, with a busy right hand playing sixteenth-note patterns and a left hand with a simple bass line.

VI.I
VI.II
Vla
Vlc. e Cb.

The second system of the musical score covers measures 4 through 6. It features the same four string staves as the first system. The Violin I part continues its melodic line. The Violin II part has some rests in measures 4 and 5. The Viola part continues its eighth-note accompaniment. The Violoncello/Double Bass part has a steady bass line. The grand piano accompaniment continues with similar patterns to the first system.

Al
10

VI.I
p *cresc.*

VI.II
p *cresc.*

Vla

Vlc.
e Cb.

p *cresc.*

Al - - - - -

β

VI.I
p *cresc.*

VI.II
p *cresc.*

p *tr* *cresc.* *tr*

- - - - - le-lu - - - ia Al - - - - -

p *cresc.*

VI.I *cresc.* *sempre* *f*

VI.II *cresc.* *sempre* *f*

Vla *f*

Vlc. e Cb. *f*

cresc. *sempre* *f*

le - lu - ia Al - le - lu - ia

cresc. *sempre* *f*

VI.I *a1* *a2* *20* *p* *cresc.*

VI.II *p* *cresc.*

Vla *p*

Vlc. e Cb. *mp* *tr* *cresc.*

Al - le - lu - ia

P *cresc.*

VI.I
VI.II
tr

Musical score for VI.I, VI.II, and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The VI.I and VI.II parts feature eighth-note patterns. The piano accompaniment includes a trill (tr) in the right hand.

VI.I
VI.II
Via
- le - - - lu - ia Al - le - - - lu - ia Al - le - - - lu -

Musical score for VI.I, VI.II, Via, and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The VI.I and VI.II parts feature eighth-note patterns. The piano accompaniment includes a trill (tr) in the right hand. The lyrics are: - le - - - lu - ia Al - le - - - lu - ia Al - le - - - lu -

VI. I

VI. II

Vla

Vlc. e Cb.

f

-ia

f

ossia m.g.

VI. I

VI. II

Vla

Vlc. e Cb.

mf

cresc.

Al

mf

cresc.

etc.

G
b
δ

VI.I

VI.II

Vla

Vlc. e Cb.

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

mf *cresc.*

le - lu - ia Al

f *mf* *cresc.*

=

VI.I

VI.II

Vla

Vlc. e Cb.

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf* *cresc.*

le - lu - ia Al

f *mf* *cresc.*

40

le - lu - ia Al - le - lu -

VI.I

VI.II

Vla

Vlc. e Cb.

C
E
Solo

- ia

A

ia

A

Tutti

VI. I

VI. II

Vla

Vlc. e Cb.

cresc.

p cresc.

Al -

=

50

Et

Solo

VI. I

VI. II

Vla

Vlc. e Cb.

p

p

p

p

p

- le - lu - ia

A - - -

VI. I
Vlc. e Cb.
Piano

cresc.

This section features a Violin I part with a continuous sixteenth-note pattern. The Violin and Cello parts are mostly silent, with some activity in the final measure. The Piano part has a similar sixteenth-note pattern in the right hand and rests in the left hand, with a *cresc.* marking in the final measure.

VI. I
VI. II
Vla
Vlc. e Cb.
Piano

Tutti

mf *f* *ff*

Al - le - lu - ia A - - - - - Al - le - lu - ia.

This section is marked *Tutti* and includes dynamics *mf*, *f*, and *ff*. It features a vocal line with the text "Al - le - lu - ia" and a piano accompaniment. The Violin I and II parts have melodic lines, while the Viola, Violin and Cello parts provide harmonic support. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.