



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

***LA LEYENDA DE RUDEL (1906) DE RICARDO CASTRO (1864-1907);
REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA, ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO Y
PROPUESTA INTERPRETATIVA DEL ROL DE LA CONDESA DE TRÍPOLI***

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN MÚSICA (Interpretación Musical)

PRESENTA

ESTRELLITA RIOS ROSARIO

TUTOR

MTRA. VERÓNICA MURÚA MARTÍNEZ SALDAÑA. FAM, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es enteramente original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

DEDICATORIA

A mi compañero de vida: Agustín Avilés que comparte cada uno de mis esfuerzos, dificultades, logros y alegrías. Eres el testimonio de que el Amor existe.

A mi hija Déborah Elia Avilés, mi motivación, mi oasis, la manifestación del poder de la Vida.

A mis padres que siguen presentes en mi corazón, en mi persona y en mi historia, ejemplos de esfuerzo y fidelidad a la Belleza siempre antigua y siempre nueva.

A mis hermanos que son mi herencia y mis maestros de vida.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por su providencia, su amor y su bendición constantes.

A mi familia por estar siempre a mi lado.

A cada uno de mis maestros que me compartieron sus experiencias y sus conocimientos.

A mi maestro de canto Rufino Montero, gracias por todos estos años de enseñanza.

A Verónica Murúa, sin su apoyo, su paciencia, su tiempo, sus conocimientos sobre la voz y la ópera mexicana no habría logrado culminar este trabajo.

A mis sinodales: Rufino Montero, Elías Morales, Emanuel Pool, Magda Reyes por sus consejos, sus correcciones, su tiempo, su interés en esta tesis.

A mis compañeros que compartieron sus conocimientos y su proceso de aprendizaje conmigo.

INDICE

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO	12
1.1 EL SIMBOLISMO	12
1.2 NOTAS BIOGRÁFICAS DEL COMPOSITOR.....	15
1.3 FILIACIÓN ESTÉTICA DE RICARDO CASTRO	17
1.4 EL ESTRENO DE <i>LA LEYENDA DE RUDEL</i> Y LA INFLUENCIA FRANCESA.	21
1.5 HEMEROGRAFÍA.....	24
1.5.1 ÓPERA SIMBOLISTA.....	28
1.5.2 CRÍTICA.....	30
1.5.3 LOS INTÉPRETES.....	31
1.5.4 EL CASO DE VICTORIA GUERRINI.....	34
1.5.5 LA PUESTA EN ESCENA	35
CAPÍTULO II: EL LIBRETO.....	44
2.1 ORIGEN DE LA LEYENDA.....	44
2.1.2 AMOR CORTÉS	45
2.2 JAUFRE RUDEL	47
2.3 LA CONDESA DE TRÍPOLI.....	49
2.4 EL LIBRETO.....	50
2.5 SINOPSIS	54
CAPÍTULO III: ANÁLISIS MUSICAL	58
3.1 ANTECEDENTES	59

3.2 LOS MOTIVOS.....	60
3.2.1 MOTIVOS CONDUCTORES PRINCIPALES.....	62
3.2.2 MOTIVOS CONDUCTORES SECUNDARIOS	63
3.2.3 MOTIVOS INCIDENTALES.....	63
3.2.4 MOTIVOS USADOS COMO ESQUEMA DE ACOMPAÑAMIENTO ORQUESTAL.....	64
3.3 ANÁLISIS MUSICAL	70
3.3.1 Preludio	70
3.3.2 Primer Episodio.....	76
3.3.3 Segundo Episodio.....	90
3.3.4 Tercer Episodio.	91
CAPÍTULO IV: PROPUESTA INTERPRETATIVA.....	163
4.1 IDEAS CENTRALES.....	163
4.1.1 PRIMERA FUENTE: LA PARTITURA.....	163
4.1.2 SEGUNDA FUENTE: EL LIBRETO.....	168
4.1.3 TERCERA FUENTE: LA HISTORIA Y LA LEYENDA PROVENZAL	169
4.1.4 CUARTA FUENTE: LA PSICOLOGÍA DEL PERSONAJE.....	170
4.2 PROPUESTA ESCÉNICA.....	171
4.2.1 MAPA EMOCIONAL	172
4.2.2 PLAN DE ACCIÓN CREADO A PARTIR DE LA EVOLUCIÓN MUSICAL Y EMOCIONAL.....	175
CONCLUSIONES.....	177
ANEXO	179
TRADUCCIÓN Y AFI DE LAS ESCENAS DE LA CONDESA	179
POEMA	179
PRIMER EPISODIO	179

ESCENA I: <i>Voix de la Comtesse: Que d'ici chacun parte: La Condesa de Trípoli y Coro de Hombres.</i>	179
TERCER EPISODIO	181
ESCENA II : <i>Déroulons nos souples rangées. Coro de mujeres, La Condesa de Trípoli.</i>	181
ESCENA III: <i>Les yeux vigilants. Mensajero, La Condesa de Trípoli.</i>	182
ESCENA IV: <i>O toi, Comtesse qu'on encense ! Aria de la Condesa de Trípoli.</i>	183
ESCENA V: <i>Tel on voit le jour pour dans la nuit s'assoupir. Rudel, La Condesa de Trípoli.</i>	184
ESCENA VI: <i>Tant que dura ce long voyage. Rudel, La Condesa de Trípoli.</i>	186
BIBLIOGRAFIA	190

INTRODUCCIÓN

La leyenda de Rudel, poema lírico de Ricardo Castro, fue estrenado en México por una compañía italiana el 1 de noviembre de 1906, además de la primera función se presentó dos veces más, el 2 y el 4 de noviembre de ese mismo año. A partir de esa fecha no se volvería a presentar sino hasta 46 años después, gracias a una puesta en escena de la Academia de la Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes el 23 y 26 de octubre de 1952. Las funciones se llevaron a cabo con un reparto nacional: Rudel fue interpretado por José Sosa y por José Mendieta, Aurora Woodrow fue la Condesa de Trípoli y Bety Favila y Alicia Aguilar fueron Segolena. También participaron Rosendo Gómez, Miguel Botello y Javier Iriarte. La dirección musical estuvo a cargo de Eduardo Hernández Moncada, la dirección escénica fue de Charles Lailá y la escenografía y el vestuario fueron elaborados por Antonio López Mancera. Asimismo, contaron con la colaboración del ballet de la Academia de la Danza del INBA, con la coreografía de Martha Bracho, el Coro del Conservatorio Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica Nacional.¹

Bajo el formato de ópera-concierto, *La leyenda de Rudel* fue presentada en el Tercer Encuentro Universitario de la Canción Mexicana de Concierto que tuvo lugar en el mes de noviembre del 2010 en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM. De dicho concierto se grabó un disco con algunos de los números más representativos de cada uno de los protagonistas.²

El poema lírico también ha sido representado por el Ensamble de Solistas de Bellas Artes en repetidas ocasiones bajo la batuta de Rufino Montero, pero cabe destacar la participación de la agrupación, en 2014, interpretando la versión orquestal revisada por Miguel Salmón del Real. Él mismo fue quien dirigió al Ensamble y a la Orquesta Sinfónica de Michoacán en dicha ocasión.³

¹ Armando de María y Campos, en *El Teatro: «La leyenda de Rudel, ópera mexicana de Ricardo Castro, en el Palacio de Bellas Artes», Novedades*, 28 de octubre de 1952, (consultado en *Reseña Histórica del teatro en México 2021*, Sistema de información de la crítica teatral, <criticateatral2021.org> el 15 de noviembre 2020).

² Verónica Murúa (UNAM 2011), grabación en vivo, *La leyenda de Rudel en: Tercer Encuentro Universitario de la Canción Mexicana de Concierto* [CD], Proyecto UNAM DGAPA PAPIME E402610, CDMX: Zitlali Ztudios.

³ ["La Légende de Rudel" \(full opera\) - Ricardo Castro \(subtítulos en español\) - YouTube.](#)

Un trabajo que aborda aspectos musicales, históricos y estilísticos del estreno de esta obra es la conferencia de Robles Cahero: *Breve historia y recepción crítica de La Leyenda de Rudel*. En ella se expuso la génesis del poema lírico y se analizó la hemerografía del estreno en México en 1906. Aunque fue convenientemente interpretada, la obra generó polémica entre los cronistas, críticos y músicos debido a que no tuvo el éxito esperado, esto pudo deberse a que el público mexicano era aficionado al estilo operístico italiano, por tal razón el investigador resaltó que “es interesante estudiar con detalle la recepción crítica del estreno de esta obra, quiénes participaron, con qué argumentos a favor o en contra de la obra y sus autores, productores e intérpretes, los cuales fueron los protagonistas del debate público”.⁴ Estas ideas generaron la presente investigación que, buscando responder algunas incógnitas de la obra, se centra en el análisis del rol de la Condesa de Trípoli.

Álvarez Meneses es otro de los investigadores que escribió sobre el tema. En su libro *El compositor Mexicano Ricardo Castro (1864-1907), Vida y Obra* menciona las fechas en que se crearon las versiones para piano y la instrumentación de *La leyenda de Rudel*, la hemerografía del estreno, la recepción y la subvención gubernamental que hizo posible que la ópera fuera creada y presentada. En el capítulo que versa sobre las características musicales Álvarez Meneses menciona la influencia francesa y wagneriana, esta última manifestada en el uso de motivos conductores de los que destaca el motivo de Rudel y el de Segolena.

El análisis minucioso de la música y el estudio de los procesos interpretativos todavía no han sido abordados. Aquí es donde se inserta este trabajo que pretende profundizar en los significados, en los procedimientos de composición y en la retórica de los personajes, recopilando herramientas que aporten y enriquezcan una interpretación informada del personaje en cuestión.

El análisis del rol supone un análisis musical de gran parte del poema lírico, pues las escenas finales en las que interviene la Condesa de Trípoli son el resumen y la confirmación del material melódico presentado desde el inicio. Aunque también existe la partitura orquestal resguardada por el CENIDIM, esta labor analítica está basada en la partitura vocal que

⁴ José Antonio Robles Cahero, *Breve historia y recepción crítica de La leyenda de Rudel (1906) de Ricardo Castro*. Conferencia expuesta durante el Módulo II del Diplomado de Ópera Mexicana, Escuela Superior de Música Fausto de Andrés y Aguirre del Instituto García de Cisneros, organizado por la Dra. Enid Negrete e impartido durante el mes de noviembre del 2020.

Friedrich Hofmeister le hiciera en vida a Ricardo Castro, la cual, presenta de manera minuciosa la descripción de la orquestación de cada pasaje y al mismo tiempo se percibe una concepción muy pianística en la disposición de las diferentes voces orquestales reducidas para el piano. De la misma manera, esta partitura tiene las anotaciones referentes al desarrollo escénico, así como una breve introducción que pone de manifiesto que la ópera tiene un carácter simbolista y que el libretista, a pesar de estar basado en una leyenda provenzal del trovador Rudel, agrega pasajes de su invención. Finalmente hace referencia a otros poetas que también escribieron sus versos basados en esta temática medieval.

La edición de Hofmeister presenta a *La leyenda de Rudel* como un poema lírico en tres partes y precisa el número de opus (27). La partitura está fechada en el mes de octubre de 1906. También incluye una dedicatoria: “Al Señor ministro de Hacienda, Licenciado Don José Ives Limantour, respetuoso homenaje”.⁵ Aun cuando esta música fue estrenada a principios del siglo XX en italiano, se utilizará para el análisis el original en francés.

OBJETIVO GENERAL

Realizar el análisis del rol de la Condesa de Trípoli con la finalidad de aportar herramientas a los intérpretes para la construcción del personaje. Asimismo, construir una propuesta interpretativa con los elementos recabados de la investigación.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Definir el contexto histórico del estreno de la obra a partir de la corriente estética del simbolismo y del material hemerográfico de las tres primeras presentaciones.

Conocer la respuesta del público en general, la recepción de la obra por parte de la crítica especializada y el contexto del compositor, al momento de estrenar su obra.

⁵ Partitura vocal: Poème lyrique en trois parties de Henry Brody, Texte français et italien, Friedrich Hofmeister.

Identificar a las mezzosopranos que han interpretado a la Condesa de Trípoli con la finalidad de conocer su desempeño vocal y escénico, así como las opiniones de los primeros intérpretes de *La leyenda de Rudel* expresadas en la prensa.

Reconocer los personajes de Rudel y de la Condesa de Trípoli desde la historia y cómo a partir de ella surge la leyenda.

Identificar los motivos como la estructura principal de la creación musical. Conocer las características y el significado de los motivos conductores utilizados en la música del rol de la Condesa de Trípoli.

Identificar las características estéticas y los requerimientos técnicos de la partitura. Desarrollar una propuesta interpretativa y de montaje del personaje a partir de los esquemas de composición, de las posibilidades expresivas y de las características de los personajes encontradas en la historiografía, en el libreto y en el análisis.

METODOLOGÍA

Revisión periodística realizada a partir de la Hemeroteca Nacional Digital de México, visita digital de archivos hemerográficos y visita de acervos. Reinterpretación y recuperación de los decorados del estreno encontrados en los periódicos *El Tiempo Ilustrado* y *El Mundo Ilustrado*.

Análisis musical basado en un estudio que descubra las interrelaciones de los diferentes niveles estructurales que conforman el todo del fenómeno operístico, haciendo uso de métodos tradicionales donde el análisis armónico y rítmico sean el punto de partida para un análisis formal y un análisis motivico-semiótico que explique el significado conferido y el valor comunicativo que Ricardo Castro otorgó a los diferentes temas musicales; ya que en este género la música describe situaciones, lugares, emociones, personas y personalidades.

Un análisis del personaje y del libreto que permita un acercamiento a la psicología de la Condesa y de Rudel como personajes complementarios.

El montaje vocal del personaje que permita establecer criterios de interpretación, respiraciones, articulaciones y que identifique las dificultades técnicas.

Análisis, revisión y traducción del texto, establecer decisiones de silabificación.
Realización del AFI y recomendaciones de *liason* y *élision*.

CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 EL SIMBOLISMO

El simbolismo,⁶ como corriente estética, fue adoptado en Hispanoamérica⁷ entre las últimas décadas del s. XIX y las primeras del s. XX. Los escritores buscaban asumir las ideas estéticas provenientes de Francia, pero se enfrentaban con la disyuntiva de pertenecer a una realidad distinta en la cual desarrollaban una búsqueda propia. Por esta razón hay un panorama muy variado de escritores y artistas cuya obra ha sido adscrita al simbolismo como movimiento. Es este continente se asumen los principios y el manejo del sistema simbolista, que corresponde a un mundo de imágenes, cuya sugerencia parte de un recurso tradicional.

El simbolista o el decadente tiene que usar imágenes, aunque éstas, en sí mismas, no puedan comunicar los significados de las cosas. Las imágenes que ha construido un poeta carecen siempre de una dimensión de profundidad que pueda repetir en el lector la experiencia original del artista [...] el poder de sugerir es la fuerza que usa el poeta para irradiar de alguna manera y desde algún punto las muchas imágenes y las distintas categorías de imágenes y convertirlas en lo que quería él que fuesen.⁸

Los simbolistas y decadentes de fin de siglo trataban de reproducir estados del alma por medio de imágenes valiéndose del poder de sugerir diversos significados a través de ellas.

Las figuras del momento inicial del modernismo en América son: el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), los cubanos José Martí (1853-1895) y Julián Casal (1863-1893), el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y el colombiano José Asunción Silva (1865-1896).

⁶ El simbolismo es un movimiento literario que, junto con otras corrientes como el decadentismo y el parnasianismo, se suscribe al modernismo. Se funda en la teoría de la correspondencia: lo visible descansa en lo invisible y en la relación entre el símbolo y lo simbolizado. Véase: Bernardo Gicovate, "Del Modernismo a Juan Ramón Jiménez: Influencia y presencia del simbolismo francés". *Anuario de letras. Lingüística y filología*, vol. 23 (2013), 203-228. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/9284> (consulta: 3 de septiembre 2021).

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* 211.

El movimiento simbolista fue difundido en Francia a través de publicaciones como el diario parisino *Le Figaro*, el cual publicó los principios innovadores de esta corriente estética y de pensamiento. El poeta Jean Moréas (1856-1910) fue el encargado de redactar el manifiesto simbolista en dicha revista. Él señaló que el objetivo principal de los escritores simbolistas “ya no era la naturaleza exterior en sí misma, sino la idea que se esconde en los fenómenos y detrás de ellos. La forma artística ya no se emplea por los simbolistas sino como un medio auxiliar para revelar por esa vía la metafísica y el efecto emocional de la idea”⁹

La publicación contribuyó a que las ideas estéticas de esta corriente se difundieran rápidamente por el mundo. También en nuestro país los simbolistas expresaron sus ideas a través de la forma periodística. Existen dos testimonios del devenir simbolista en México. El primero de ellos es *La Revista Azul*, la cual adoptó su título del poemario del mismo nombre de Rubén Darío.¹⁰ Oberhelman refiere los inicios de la publicación, sus fundadores, su patrocinador y el periódico que la suplementaba, también destaca su relevancia como promotor y portavoz del movimiento modernista:

Fundada en mayo de 1894 por el famoso literato Manuel Gutiérrez Nájera y el periodista Carlos Díaz Dufóo, la *Revista Azul* se parecía mucho a las revistas simbolistas de Francia de aquel entonces. Salió cada domingo como suplemento del periódico, *El poder liberal*, cuyo redactor, Apolinar Castillo sirvió de patrocinador y financiero de la nueva publicación. Tuvo una vida bastante corta de unos tres años, pero su importancia para la literatura moderna y contemporánea de México es de una índole significativa [...] alentaba todo impulso de novedad literaria por insignificante que fuese.¹¹

El estilo de Nájera, elegante y refrenado por provenir de un romanticismo tardío permeó entre los jóvenes escritores que colaboraban en su revista: Carlos Díaz Dufóo (1861-1914), Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1867-1919), Jesús Urueta (1867-1920), José Juan Tablada (1871-1945), Jesús Valenzuela (1859-1911), Angel de Campo (1868-1908). Esta

⁹ Norbert Wolf, *Simbolismo*. (Colonia: editorial Taschen, 2016), 8.

¹⁰ Esta obra dariana es considerada el punto de partida del modernismo. *Azul* fue publicado en 1888 en la imprenta y litografía *Excelsior* en Valparaíso.

¹¹ Harley D Oberhelman, “La revista Azul y el modernismo mexicano”. *Journal of Interamerican Studies*, vol. 1, N° 3 (1959), 336, www.jstor.org/stable/164899 (consulta: 3 de septiembre 2021).

generación dio a conocer a los escritores franceses y españoles en la *Revista Azul*, la cual era principalmente una revista literaria.¹²

El segundo testimonio del modernismo en México fue la revista *La Moderna*, la cual se publicó desde el primero de julio de 1898 hasta 1911. Era una revista literaria ilustrada fundada por Bernardo Couto Castillo (1878-1901) y Jesús F. Valenzuela (1856-1911). Algunos de sus colaboradores ya habían participado en la *Revista Azul*: Urueta, Nervo y Tablada. Otros periodistas, poetas y pintores que también colaboraron fueron: Rubén M. Campos (1876-1945), Alberto Leduc (1867-1908), Ciro B. Ceballos (1873-1938), Efrén Rebolledo (1877-1929). Los dibujos estuvieron a cargo de José Ruelas (1870-1907) y Leandro Izaguirre (1867-1941).

Esta generación de artistas asumió las ideas estéticas francesas desde una perspectiva individual. Por ejemplo, los rasgos que caracterizan el arte pictórico de Ruelas, expuesto en *La Moderna*, manifiestan neurosis, erotismo, ensueño, melancolía, sadomasoquismo de la terrible figura de la *femme fatale*, la complacencia necrófila, la invocación constante de la muerte. La figura del propio Ruelas se vio sometida a tormentos y mutilaciones. En su obra hay temas profanatorios, satánicos, de panteísmo. También abundan las evocaciones al exotismo oriental y la fantasía medievalizante.¹³ La idea del arte por el arte es retomada por Ruelas despojándose “del manto ideológico y pedagógico para ser únicamente artista”. Encomia “el arte que demuestre ser original, subjetivo, caprichoso, imaginativo e inspirado en el *Ideal*”.¹⁴

Así como México, bajo el régimen porfirista, se abrió a la inversión extranjera y al mismo tiempo se consolidó como país, así el artista mexicano se subordinó a los modelos extranjeros en un simbolismo más ecléctico pues no logra eludir del todo su contexto local. El arte mexicano buscaba imitar los modelos europeos tratando de “sustraerse lo más posible a referencias locales para situarse en el plano de lo intemporal y universal”.¹⁵ Existió una estrecha relación entre literatos y pintores ya que aquellos impregnaban el arte con sus ideales

¹² Véase: *Ibid.* 336.

¹³ Fausto Ramírez, “Dos momentos de simbolismo en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán”. *Diálogos, Artes, Letras, Ciencias Humanas* vol. 17, N° 1. (97), (1981), 14-15. <http://www.jstor.org/stable/27934456> (consultado el 30 de agosto de 2021).

¹⁴ *Ibid.* 15-16.

¹⁵ *Ibid.*

estéticos en una época en la que el papel del artista se estaba redefiniendo. Los artistas europeos rechazan la realidad con la finalidad de encontrarse con el *Ideal*, con la Belleza y se refugian en la vida bohemia. Por su parte, los artistas mexicanos viajaban para estudiar o trabajar en Europa. Pasaban varios años en países como Italia, España, Francia y luego viajaban a América. A pesar de que asumieron la vida bohemia como una reacción ante el utilitarismo burgués, contaron con apoyos gubernamentales para las pensiones que les permitieron estudiar en el extranjero. A causa de ello se descubre que la bohemia era una pose que imitaba la rebelión del artista francés, a pesar de lo anterior hubo quienes llevaron la rebeldía hasta sus últimas consecuencias de implicaciones trágicas.¹⁶

1.2 NOTAS BIOGRÁFICAS DEL COMPOSITOR

Ricardo Rafael de la Santísima Trinidad Castro Herrera fue un destacado pianista y compositor mexicano que nació en la ciudad de Durango el 7 de febrero de 1864 y falleció en la Ciudad de México el 28 de noviembre de 1907, tan sólo un año después del estreno de su ópera *La leyenda de Rudel*. Castro inició sus estudios a la edad de 6 años en su tierra natal con el maestro Pedro H. Ceniceros (1825-1883). Su padre fue elegido para un puesto de elección popular, por lo que toda la familia se trasladó a la Ciudad de México, en donde el pianista ingresó al Conservatorio Nacional de Música, lugar en el que tomó clases con Juan Salvatierra,¹⁷ Julio Ituarte¹⁸ y Melesio Morales.¹⁹

De 1881 a 1892 don Alfredo Bablot D’Olbrousse (1827-1892), de origen francés, fungió como director del Conservatorio Nacional de Música, “durante su gestión como director del Conservatorio impulsó reformas que expandieron el horizonte musical mexicano; destacan

¹⁶ Véase: Ramírez, *art. cit.*

¹⁷ Juan Salvatierra (1831- ca.1902) fue el primer profesor de piano de Ricardo Castro en el Conservatorio. Véase: Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907) Vida y Obra*. (Colima: Dirección general de publicaciones en la Universidad de Colima, 2018), 86-88.

¹⁸ Julio Ituarte (1845-1950) fue un pianista virtuoso y compositor mexicano, véase: Alba Herrera y Ogazón, *El Arte Musical en México*. (México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917), 129-132. Y Álvarez Meneses, *op. cit.* 89.

¹⁹ Melesio Morales (1838-1908) fue quizá el compositor más importante del siglo XIX. Véase: Karl Bellinghausen, “Esbozo biográfico de Melesio Morales”. En *Mi libro verde de apuntes e impresiones*. (México: CONACULTA, Dirección general de publicaciones, 1999), XII-XLIX.

especialmente la introducción de moldes musicales franceses, de acuerdo con las modas porfirianas, y lo cambios en la didáctica del solfeo”.²⁰ En 1883, México envió a Venezuela obras de Ricardo Castro con ocasión del Primer Centenario del nacimiento de Simón Bolívar.

Una vez terminados sus estudios en el Conservatorio Nacional, Castro realizó su actividad como compositor e intérprete de manera constante. En 1885, fue enviado a una exposición internacional que tuvo lugar en los Estados Unidos de Norteamérica. En este país realizó una gira por varias ciudades como Filadelfia, Washington y Nueva York.

En el mes de mayo de ese año, el pianista inició sus colaboraciones con la soprano Rosa Palacios (1858-1937) y figuró en las veladas y reuniones artísticas que ella organizaba.²¹

En 1886 Castro participó en el Instituto Musical fundado por Gustavo E Campa y Juan Hernández Acevedo. Los músicos que habían sido alumnos de Melesio Morales, entre ellos Castro, fijaron su atención en ideas estéticas francesas adoptando una actitud de crítica a la escuela italiana y de filiación a la escuela francesa.

Un capítulo muy revelador al respecto a la filiación estética del compositor tuvo lugar en 1890. El 11 de enero inició la temporada de la Compañía de Ópera Italiana de Abbey-Grau, entre los cantantes que conformaban su elenco se encontraban Adelina Patti (1843-1919)²² con quien Castro y Campa establecieron contacto. Ella manifestó interés en las nuevas composiciones de ambos jóvenes artistas. Por su parte Ricardo Castro expresó “su admiración por la Patti, pero también denostaba el repertorio italiano”²³ que la soprano había interpretado. Este episodio deja de manifiesto el rechazo que sentía hacia el estilo italiano, pues a pesar de la admiración por el desempeño vocal de Patti, el compositor expresó completa resistencia hacia la ópera *Semirámide* que ella interpretó y la calificó como una obra sin valor²⁴

En 1892 Castro se involucró con la Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta, la cual tenía por objeto “difundir la música sinfónica, realizar las primeras audiciones de obras desconocidas en México, recurrir a solistas y ejecutantes mexicanos, motivando así a los

²⁰ Bellinghausen, *op. cit.* XLI.

²¹ Álvarez Meneses, *op. cit.* 104 y 108.

²² Soprano italiana considerada como la más notable de finales del siglo XIX.

²³ Álvarez Meneses, *op. cit.* p. 137-138.

²⁴ *Ibid.*

compositores nacionales.”²⁵ En ese proyecto, el compositor estrenó sus obras para canto y orquesta. También en este año, se presume que Castro terminó su ópera *Don Giovanni d’Austria*.

En 1895 Castro formó la Sociedad Filarmónica “para el estudio y la divulgación del género clásico musical”; en los diversos conciertos que verificó este centro se ejecutaron, por primera vez en México obras de Glazunov, Smetana, Tchaikovsky, Saint-Saëns y Henriette Viardot”²⁶. Este proyecto estaba orientado a la promoción y difusión de la música de cámara.

En 1900 estrenó su ópera *Atzimba* y en 1901 auspiciado por el “Sr. Lic. Rafael Reyes Espíndola”²⁷, director del periódico *El Imparcial*, recibió una beca para dedicarse al estudio del piano con la finalidad de presentar tres conciertos, mismos que se realizaron en el Teatro Renacimiento. De la misma manera, con el apoyo de *El Imparcial* realizó una gira por distintas ciudades de la República Mexicana. Agustín Agüeros²⁸ comentó que, gracias al resultado exitoso de estos conciertos, el compositor recibió el apoyo del Gobierno Mexicano: “A raíz de su triunfo la Secretaría de Instrucción Pública decidió pensionar á Castro para que fuese a Italia a perfeccionar sus conocimientos. En el Viejo Mundo nuevos laureles conquistados vinieron a coronar la testa del maestro compositor y ejecutante.”²⁹ Herrera y Ogazón afirma que el apoyo era para estudiar la organización de los conservatorios europeos y que no sólo fue como estudiante, sino que también realizó conciertos en París y en Amberes.³⁰ El artista permaneció en Europa por tres años.

1.3 FILIACIÓN ESTÉTICA DE RICARDO CASTRO

La relación entre la estética literaria modernista, y la estética musical simbolista francesa se puede establecer a través de la figura de Claude Debussy (1862-1918). Los comentarios de Herrera y Ogazón ilustran la manera en la cual se fueron instaurando los principios modernistas en todas las artes, pues desde una perspectiva musical mexicana

²⁵ *Ibid.* 143.

²⁶ Herrera y Ogazón, *op. cit.* 151.

²⁷ Agustín Agüeros, en: Artistas Mexicanos: «Ricardo Castro. Su ópera La leyenda de Rudel», *El Tiempo Ilustrado*, 11 de noviembre 1906, 4-5 (652-653).

²⁸ (1883-1912) Periodista y director de los periódicos *El Semanario Ilustrado*, *El Tiempo*, *El Tiempo Ilustrado*.

²⁹ Agüeros, *art. cit.*

³⁰ Véase: Herrera y Ogazón, *op. cit.* 151, 153-154.

observó la influencia del movimiento simbolista en artistas y compositores franceses. En primera instancia, aunque critica la influencia, ella menciona que la literatura es la protagonista de los cambios estéticos en las demás artes:

Es incalculable el daño que ha hecho el predominio de la literatura en el campo artístico. Los primeros síntomas acusadores del fenómeno aparecieron con el romanticismo; desde entonces, esta creciente inundación de todas las artes por las ideas literarias ha tomado proporciones de verdadera catástrofe: música, pintura, escultura, amenazan naufragar en el oleaje arrollador y sufren visiblemente del derrumbamiento de las barreras que limitan las artes como actividades independientes unas de las otras.³¹

Asimismo, comenta que la obra de Auguste Rodin (1840-1917) en su opinión “viola los cánones más sagrados de la escultura en su afán de expresar en el lenguaje de la forma lo que pertenece exclusivamente al lenguaje literario”.

En lo que respecta a la música, ella considera que Debussy es un innovador, antípoda de Strauss, pero igual que él, tiene tendencias reformistas pues “en ambos músicos ha dominado la literatura, la psicología, la preocupación filosófica, el deliberado esfuerzo hacia concretaciones imposibles, — al menos, imposibles con los medios musicales de la actualidad”³² Además critica sus “dislocadas guirnaldas de sonidos”, sus “flotantes arabescos” como “exquisiteces enfermizas” y como:

Marañas de sonidos inextricables y tediosas, sin ninguna significación para los auditores, aunque para el autor sí la hayan tenido: algo tan confuso como el lenguaje incoherente de la fiebre. He aquí el defecto realmente grave de Debussy: el carácter rebuscado que muestra con frecuencia su simbolismo; y ninguna actitud mental provocada artificialmente puede ser benéfica a la creación artística³³

A pesar de estas observaciones y de que considera que le falta espontaneidad, Herrera y Ogazón alabó el temperamento del artista, el cual desplegaba la música idónea para cantar estados sutiles y complicados del espíritu: “ningún compositor había proporcionado una

³¹ Alba Herrera y Ogazón, *Puntos de vista, El modernismo musical*, (México 1920) 108.

³² *Ibid.* 96

³³ *Ibid.*

sensación de lejanía y de vaguedad espiritual”. Además, afirmó que las obras del artista están basadas en poemas simbolistas y resaltó que prescinde de la melodía a semejanza de los simbolistas, quienes utilizaron el verso sin ritmo y sin rima. Por todo esto ella consideró que su obra tiene un apego al programa simbolista.³⁴

Antes de viajar a Francia, Castro había conformado su ideal estético en conjunción con sus colegas conservatorianos Gustavo Ernesto Campa (1863-1934), Juan Hernández Acevedo (1860-1894), y Pablo Castellanos León (1860-1929) y con sus amigos Carlos J. Meneses (1863-1929), Felipe Villanueva (1862-1893) e Ignacio Quezadas (1863- después de 1919). A este grupo, el Dr. Jesús C. Romero le dio el nombre de “El Grupo de los Seis” y lo describió como:

Una facción opuesta a la corriente italianizante que tanto arraigo tenía en México. [...] Los compositores e intérpretes cercanos a Castro se decantaron por una búsqueda de alternativas estilísticas distintas al planteamiento belcantístico italiano, orientándose hacia las escuelas francesa y germánica. [...] Mientras Campa se perfiló como líder intelectual del Grupo de los Seis, Castro representó la figura de músico virtuoso que utilizaba la composición y la interpretación como herramientas para la difusión de su postura estética. Más tarde, varios de los integrantes del Grupo de los Seis formarían parte del Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, que apostaba por la renovación musical desde la enseñanza.³⁵

Definitivamente los músicos que conformaron el grupo de los seis tuvieron un nacimiento musical arropado por una estética italianizante. Sin embargo, el influjo de ideas modernistas imperantes en Europa y en América fue decantando sus preferencias hacia las propuestas literarias manifestadas por Moréas y los modernistas. Para rechazar una corriente antes debieron encontrarse con ella. Herrera y Ogazón destacó la figura de Verdi como el punto de partida que determinó el progreso en el estilo compositivo de los nuevos creadores, quienes emigraron hacia la escuela francesa.

Verdi como la síntesis del avance musical y la ruta de los compositores jóvenes, y después indicando el abandono cada vez más generalizado del estilo italiano por parte de los compositores

³⁴ *Ibid.* 97.

³⁵ Álvarez Meneses, *op. cit.* 91-92.

contemporáneos a Ricardo Castro, quienes adoptaron de cierta manera la escuela francesa, lo cual impuso el buen gusto, la cuidadosa composición polifónica y contrapuntística, la sobriedad en el tratamiento instrumental y la preparación bien estudiada de los efectos artísticos.³⁶

Durante su viaje a Europa, Ricardo Castro tuvo la oportunidad de conocer la obra de los compositores activos, quienes se encontraban innovando en el ámbito de la composición. Su recorrido por Europa propició que asumiera los ideales estéticos franceses en los que tenía puestos sus objetivos desde antes de partir de México. Además, la situación política y económica que veía con beneplácito la apertura a la inversión extranjera influyó en que la postura del Grupo de los Seis y las características de su producción musical respondieran a las demandas de la sociedad de su tiempo.³⁷ Luis G. Urbina describe la música de Castro como:

Colorista de matices suaves, su música siempre sensitiva, prorrumpe a veces en quejas, nunca lastimeras ni exageradas, y en ocasiones adquiere tonalidades grandiosas, llenas de dignidad y de señorío. Perteneciente Ricardo Castro [...] a la escuela que se llamó francesa quizá por la elegancia y exquisitez que son propias de la cultura artística de ese nombre. [...] Ricardo Castro supo insinuar en su valiosa producción musical, delicadas manifestaciones de la sensibilidad mexicana, sin contaminarlas nunca con exóticas vulgaridades.³⁸

Moncada ratificó que Castro fue una figura importante en el arte nacional por la aportación de nuevas propuestas musicales a la música mexicana, pues, a pesar de adoptar las ideas compositivas extranjeras, tenía completa filiación a su país.

El maestro Ricardo Castro realizó verdaderas transformaciones nacionalistas, cuando no se permitía ciertas libertades; cuando nuestros músicos, para darse importancia intitulaban sus obras en francés. En esta época, él escribió los *Aires Nacionales Mexicanos* para piano, los que hacía oír en sus conciertos. Y fue más lejos aún, en su afán de encontrar nuevos horizontes, al hacer su ópera *Atzimba* en español. La que se estrenó en el Teatro Renacimiento el 9 de noviembre de 1900.³⁹

³⁶ Alba Herrera y Ogazón, *El Arte Musical en México*. (México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917), 141-143.

³⁷ Álvarez Meneses, *op. cit.* p. 93.

³⁸ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*. (México: Porrúa, 1961), 2851-2852.

³⁹ Francisco Moncada, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, (México: Framong, 1979), 79-80.

En el Teatro Arbeu Rubén M Campos leyó un discurso en honor al, en ese momento, fallecido compositor en el que declaró acerca de la evolución y filiación estética lo siguiente:

Romántico en su naturaleza apasionada y soñadora, depurador constante y pulcro de su procedimiento artístico, pasó por todas las transformaciones ascendentes desde Schumann a Brahms y, aunque a cierta distancia, pues no nos ciega el amor por el artista muerto, clavó muy alto su bandera cuando se vio sorprendido en esa perpetua ascensión en la que su sueño era descubrir el arte nuevo de Paul Dukas, León Moreau, Claudio Debussy, Mauricio Ravel, la pléyade del arte galo que ha encumbrado como en ninguna nación el modernismo en el arte⁴⁰

1.4 EL ESTRENO DE LA LEYENDA DE RUDEL Y LA INFLUENCIA FRANCESA

La leyenda de Rudel surgió en este entorno modernista de estética francesa. Aunque en los periódicos de 1906 se menciona que es una ópera, en la edición de Hofmeister está catalogado como un “Poema Lírico en tres partes”. Lo anterior manifestó los ideales innovadores modernistas en el campo compositivo que abrieron un espectro mayor al tratamiento del género lírico. Al mismo tiempo separó la obra de la concepción italiana del término “ópera”.

Los elementos que determinan la filiación estilística en la que está inscrito el poema son los siguientes: Se adhiere a la corriente francesa por el momento histórico, político y finisecular por el que atravesaba México, el cual determinó la apertura a los ideales estilísticos franceses; el viaje de estudios del compositor a Europa, lugar del que emanaron los ideales modernistas y también donde se concibió y se creó la obra; la temática del libreto, el cual está escrito en francés, basado en una leyenda provenzal que surgió durante la Edad Media en el sur de Francia; la identificación de fragmentos musicales con influencias de los compositores galos, un ejemplo es el comentario de Dr. Astorga (posible seudónimo de Manuel Torres Torija⁴¹) quien afirmó que la música de esta obra tiene un “ligero sabor

⁴⁰ Francisco Monzón, *Semblanzas de Músicos Mexicanos*. (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1999), 42.

⁴¹ Manuel Torres-Torija Mendoza, ingeniero y arquitecto (1872-1921). Véase: María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo; *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. (México: UNAM, Instituto de investigaciones Bibliográficas, 2014), 2151.

maseniano⁴² y las preferencias estilísticas del compositor caracterizadas por el manejo vocal alejado de “italianismos”.

En efecto, aunque la parte vocal tiene pasajes muy líricos, en diversas secciones queda supeditada al comentario orquestal, manteniéndose incluso en un recitado de una sola nota. Asimismo, el canto tiene frases con un manejo instrumental ya que fue concebido a partir de estructuras interválicas. Esta forma de tratar la voz y el uso de motivos conductores reflejan el influjo de la corriente francesa pero también de la germánica. La influencia compositiva de Bizet, Verdi y Wagner como compositores que utilizaron los motivos conductores es un tema que será abordado en el capítulo tres de este trabajo.

Resulta irónico, para el intérprete actual, el hecho de que esta obra concebida con ideales franceses haya sido estrenada en idioma italiano por la compañía de Aldo Barilli, pero en México esta lengua era el idioma franco de la ópera en el siglo XIX. Muchas obras francesas eran cantadas en el idioma de Dante, como se puede apreciar en las reseñas periodísticas de la época. Ricardo Castro tuvo que encargarse de una adaptación y la partitura de Hofmeister incluye el arreglo rítmico en lengua italiana en su edición. Este hecho confirma la necesidad de un espíritu conciliatorio en donde las herramientas de una corriente estética son adaptadas a la situación local del creador artístico.

Castro fue considerado como uno de los pioneros⁴³ en la composición nacional al haber creado una ópera con texto en español y temática mexicana: *Atzimba*, la cual fue escrita antes de *La leyenda de Rudel*. Esto pone de manifiesto el rasgo de apertura a diferentes influencias que caracterizó a los artistas mexicanos.

La obra de Castro cuenta con cinco títulos del género lírico: *Don Giovanni d’Austria* (1892) y *Atzimba* (1900, con texto en español) que fueron creadas en México antes de su viaje de estudios. *La leyenda de Rudel*; *Satán vencido* y *El beso de Roussalka*, fueron escritas durante la estadía del compositor en Europa. De ellos sólo se conserva la música de *Atzimba* y de *La leyenda de Rudel*, la cual fue estrenada el primero de noviembre de 1906 en el Teatro Arbeu.

⁴² Dr. Astorga (Torres Torija). «“Estreno de una Obra Mexicana.” Ricardo Castro como Operista. El aplaudido maestro obtiene un éxito que debe servirle de estímulo. – Una vez más ha demostrado que vale mucho». *El Diario*, periódico independiente; viernes 2 de noviembre de 1906, 2.

⁴³ Aniceto Ortega de Villar (1825-1875) compuso una ópera con temática indigenista: *Guatimotzin* (1873).

La Leyenda de Rudel tiene rasgos característicos de la estética finisecular. Es una obra creada bajo los cánones del simbolismo debido a que el tema central es la búsqueda de un ideal, el eterno canto nostálgico a un sueño contrapuesto a la realidad del personaje principal. La exaltación de la muerte como temática decadentista se manifiesta en el tercer episodio cuando Rudel permanece por largo tiempo muerto en la escena, mientras la Condesa le canta su monólogo. El propio personaje principal, es un poeta en busca del ideal, símbolo representado en una mujer: La Condesa de Trípoli. De la misma manera otra mujer, Segolena, representa el rechazo a la realidad por parte del trovador. Existe una correspondencia entre la búsqueda de Rudel por su ideal amoroso con la búsqueda de un poeta por su ideal. Así el encuentro de la muerte representa, a su vez, el encuentro con el ideal. El poema lírico tiene el poder de sugerir que la trama es la realidad propia del artista finisecular. Es antimercantilista pues el trovador deja todo, incluso deja la vida que ha forjado para buscar sus aspiraciones más profundas y por esto también es antirracionalista. Es antimoralista puesto que destaca la belleza por sí misma, en la persona de la Condesa, aunque no sea moral encontrarse con ella. Tiene episodios de espiritualidad, en la escena de la tormenta donde la voz de Segolena acusa a Rudel de sacrilegio. Reproduce estados del alma a través de los motivos. La idea se esconde en los fenómenos naturales como la tormenta o la fatalidad, pero como afirma Moreau, esa naturaleza “revela el efecto emocional de la idea.”⁴⁴

⁴⁴ En el manifiesto simbolista que publicó en el diario parisino *Le Figaro*.

1.5 HEMEROGRAFÍA⁴⁵



Ilustración 1. Artículo realizado por Agustín Agüeros.⁴⁶

La amplia cobertura periodística del estreno de *La leyenda de Rudel* y de las subsiguientes representaciones nos brindan los datos más relevantes de este hecho, al que muchos cronistas denominaron “labor patriótica”⁴⁷ Desde el mes de agosto de 1906 periódicos como *La Iberia*⁴⁸, *El País*⁴⁹ y *La Patria*⁵⁰ informaron que durante la temporada de invierno de ese año se presentaría la compañía de ópera del empresario Aldo Barilli. Los cronistas publicaron el elenco comenzando con los nombres de los cantantes y su tesitura,

⁴⁵ Se respetará la ortografía de las reseñas citadas las cuales fueron consultadas en la Hemeroteca Nacional Digital de México. <http://www.hndm.unam.mx/consulta/busqueda>.

⁴⁶ Agüeros, *art. cit.*

⁴⁷ «La leyenda de Rudel. Los ensayos, el próximo estreno». *El imparcial, Diario de la mañana*, lunes 29 de octubre 1906, 1.

⁴⁸En Teatro Arheu: «Gran compañía de ópera italiana. Temporada de invierno 1906. Empresa “A. Barilli & C”. Elenco de la compañía. Repertorio. Obras nuevas en México. Obras ya representadas», *La Iberia diario español de la mañana*, viernes 17 de agosto 1906, 3.

⁴⁹ En Teatros: «La compañía Barilli», *El país, diario católico*, miércoles 15 de agosto 1906, 2.

⁵⁰ En Teatro Arheu: «Empresa A. Barilli y Cº gran compañía de ópera italiana. Temporada de invierno 1906. Repertorio **Leyenda de Rudel**, inédita», *La patria, el diario de México*, martes 21 de agosto 1906, 1. Y «La próxima temporada de Arheu», *La patria, el diario de México*, martes 29 de agosto de 1906, 1.

enseguida indicaron el número de atrilistas y coralistas, los nombres del director de orquesta y de escena, indicaron cómo estaba conformado el cuerpo de baile; e incluyeron información sobre quiénes eran los creadores de las decoraciones, trajes, casas proveedoras, atrezzo, aparatos eléctricos, bocetos, telones, etc. También se menciona que la orquesta y el coro que participaron en esa temporada estuvieron conformados por músicos de Italia y del Conservatorio. En el caso de la orquesta eran de 54 profesores en total, mientras que en el coro eran 52 cantantes de los cuales 30 eran extranjeros. Asimismo, se señalan los títulos del repertorio que fue interpretado esa temporada: *La Condenación de Fausto*, *Madame Butterfly*, *Siberia*, *El Amigo Fritz*, y *La leyenda de Rudel*.

Olavarría y Ferrari mencionó que Ricardo Castro “salió de París para México a mediados de septiembre y llegó a nuestra capital el 8 de octubre”⁵¹ para el estreno de su obra y que fue recibido cariñosamente por amigos, discípulos y admiradores en la estación Buenavista. Además, se refiere a él como “laborioso en grado sumo”, pues había compuesto más de cien composiciones para canto, piano y tres óperas.⁵² Considerado como un evento importante, al día siguiente de su regreso *La patria de México* publicó dos artículos en su primera página donde notificó el arribo a la ciudad y de la bienvenida⁵³ brindada al compositor, la cual estaba impregnada de entusiasmo inusitado. De igual forma, en un extenso artículo dedicado a la persona de Castro el periódico mencionó la visión que se tenía del pianista:

Los mexicanos cultos ven en el notable compositor, quizá nuestra gloria más pura, el que, tarde ó temprano, verá perdurar su nombre allende el Atlántico, cual digno representante del arte musical en la generación nueva, plena de vigor, espléndida de fuerza, puesto que sus energías provienen de un Wagner, de un Beethoven, de un Schumann.⁵⁴

El mismo artículo menciona que “Hofmeister, el célebre alemán, ha comprado sus obras y del clásico repertorio de Leipzig salen lujosamente impresas”.⁵⁵ La conservación de

⁵¹ Olavarría y Ferrari, *op. cit.* 2851-2852.

⁵² *Ibid.*

⁵³ «Arribo del Maestro Ricardo Castro», *La Patria de México*, martes 9 de octubre 1906, 1.

⁵⁴ «Ricardo Castro», *La Patria de México*, martes 9 de octubre de 1906, 1.

⁵⁵ *Ibid.*

la partitura de *La leyenda de Rudel* de esta edición es uno de los testimonios que el propio Castro dejó para las generaciones posteriores y fue la herramienta principal de conocimiento, montaje y análisis para este trabajo.

En los días previos al estreno, el *Imparcial* anunció que la primera representación escénica de *La Leyenda de Rudel* sería el coronamiento de una de las más brillantes temporadas líricas. Al mismo tiempo dio a conocer los comentarios de los protagonistas quienes fueron entrevistados durante los ensayos previos al estreno acerca de la música del rol que interpretan.⁵⁶ Por su parte *El Mundo Ilustrado*⁵⁷ divulgó el argumento y los decorados correspondientes a los episodios I, II y III del poema lírico.

El estreno fue el jueves 1 de noviembre en el Teatro Arbeu. En la mañana de ese día *El País*⁵⁸ anunció que por la noche se llevaría a cabo la primera función de “una obra de altas concepciones y muy inspirada”. Este hecho se consideró como un acontecimiento debido a los numerosos pedidos de localidades en el teatro, además, se esperaba una selectísima concurrencia. Asimismo, se informó que el cronista musical del periódico realizaría un artículo especial para la función. Por su parte *El diario*⁵⁹ mencionó que la noche anterior se había llevado a cabo el ensayo general a la europea y notificó los grupos artísticos que se dieron cita, ávidos de escuchar la magnífica producción: “ocupadas gran parte de sus localidades por amateurs distinguidos de la música, por músicos eminentes, por los cronistas, por los literatos, por cuanto entre nosotros significa arte”. Sin hablar directamente de la obra, el periodista le augura a Ricardo Castro un triunfo definitivo.

Las reseñas posteriores al estreno indicaron que la nota artística más importante de la semana⁶⁰ fue la primera presentación de *La leyenda de Rudel*. Inclusive Luis Castillo, en La

⁵⁶ *El imparcial*, lunes 29 de octubre 1906, *art. cit.*

⁵⁷ «La leyenda de Rudel, Obra Musical de Ricardo Castro», *El Mundo Ilustrado*, semanario, domingo 28 de octubre 1906, 7.

⁵⁸ En los Teatros: «Arbeu, La leyenda de Rudel, Poema lírico en tres partes de Henry Brody, música del maestro mejicano Ricardo Castro», *El País, Diario católico*, jueves 1 de noviembre 1906, 2.

⁵⁹ «Ricardo Castro, Operista. La leyenda de Rudel», *El Diario*, periódico independiente, jueves 1 de noviembre de 1906, 2.

⁶⁰ «La Leyenda de Rudel», *El Mundo Ilustrado*, semanario, domingo 4 de noviembre 1906,3.

*Gaceta de Guadalajara*⁶¹ lo señaló como “el acontecimiento artístico nacional del año”, además, puntualizó que por ser una obra completa, acabada e inspirada era digna de presentarse en los teatros del mundo. Gutiérrez Nájera, bajo el pseudónimo de *Moi Mème*⁶², cometó al respecto del estreno:

por fin, la noche del estreno llegó el jueves último y el autor presa de las naturales emociones se preparó á recibir el fallo. Esa noche del estreno el teatro Arbeu estaba lleno; había pues, curiosidad y empeño en saborear las bellezas de la “Leyenda de Rudel.” En ella se observa desde el preludio, que es hermoso hasta el final, que es imponente, todo el conocimiento del Maestro Castro en el bello arte que ha llegado á dominar, toda la inspiración que ha vaciado en su creación que nosotros calificamos de bella y conceptuosa; pero que algunos se han empeñado en opacar, encontrando en ella reminiscencias de otras obras y de otros autores. El público supo premiar en la *premiere*[sic.] de la Leyenda con aplausos y llamadas á la escena al distinguido maestro, el arte dominó ciertas prevenciones y ciertas indiferencias.⁶³

El día del estreno, como la prensa había generado muchas expectativas, las localidades estaban llenas. Sin embargo, en la segunda función el auditorio no estuvo tan concurrido, al punto de que el literato comentó:

Es una verdadera tristeza esa actitud del público ante todo lo mexicano. Seguramente que si *La Leyenda de Rudel* se hubiera anunciado como de autor exótico hubiera sido un gran éxito, aún cuando no fuera tan hermosa ni estuviera escrita con los conocimientos técnicos que campean en la obra de Castro.⁶⁴

Si bien el público no había asistido como se esperaba, Gutiérrez Nájera afirma que los que asistieron eran verdaderos amantes de lo bello, conocedores de lo bueno, los verdaderos dilettanti quienes le tributaron merecidos elogios. La ópera fue calificada como bella, conceptuosa, exquisita y que revela tanto el temperamento como los conocimientos de su creador⁶⁵

⁶¹ Luis Castillo, en Desde México: «El acontecimiento artístico nacional de este año. Estreno de La leyenda de Rudel de Ricardo Castro, la obra, la interpretación, su éxito, lo que dice la crítica, el estreno en Europa, notas complementarias», *La Gaceta de Guadalajara*, semanario, domingo 11 de noviembre 1906, 5.

⁶² Ruiz Castañeda y Márquez Acevedo, *op. cit.*

⁶³ Moi Meme (Gutiérrez Nájera) en La semana: «La leyenda de Rudel», *La Patria de México*, diario, domingo 4 de noviembre 1906, 1.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ «La leyenda de Rudel», *El Mundo Ilustrado*, semanario, 4 de noviembre 1906, 3.

1.5.1 ÓPERA SIMBOLISTA

En la partitura editada por Hofmeister se mencionó el término. Un párrafo introductorio afirma que la leyenda provenzal del trovador es “muy poética y simbolista” y al mismo tiempo destaca que “se presta al colorido musical”. Desde el día de su estreno, *La Leyenda de Rudel* fue considerada por diferentes periodistas como una obra de dicha corriente, por ejemplo, el cronista de *El Diario* destacó, lo que a su parecer era, el símbolo principal de la obra: El eterno canto nostálgico al Ideal, el cual también representa el sueño del artista de fin de siglo. Otro símbolo es la muerte, la cual implica “correspondencia” con el hecho de haber podido lograr el encuentro anhelado.

La obra es netamente simbolista; la factura está llena de exquisiteces e ingenuidades encantadoras; toda ella es el canto, el eterno canto nostálgico al Ideal que no se alcanza, al ensueño que nos acaricia y se desvanece cuando la vida nos despierta, imponiéndonos la realidad brutal, hasta que en un esfuerzo postrimero y definitivo el luchador cae en la cumbre del Ideal, enmudecidos por siempre sus labios al recibir el ósculo de la muerta, esa Emperatriz de la Vida, que guarda el secreto inviolable de los besos eternos, infinitamente voluptuosos, de los besos blancos como las nieves, blancos como las tumbas.⁶⁶

Al día siguiente de su estreno, otros dos periódicos mencionan que la ópera tenía un símbolo. En el periódico *El Diario*, Dr. Astorga (o Manuel Torres Torrija) describió que es un tema sencillo: el amor al ideal que, como “no hemos de alcanzarlo nunca” siempre será eso: un ideal y también menciona la muerte como emblema de haberlo alcanzado.

El símbolo es sencillo, fácil de comprender en el libro: el amor al ideal, tras del que siempre vamos, sacrificándolo todo, felicidad, calma, á cuanto nos ama y á cuanto nos debemos, para no alcanzarlo nunca..... que por eso es ideal, por eso huye siempre sonriéndonos, diciéndonos: sígueme, sígueme.....; cuando lo rozamos, cuando creemos que va á ser nuestro, viene la Muerte, tal vez el verdadero ideal!...⁶⁷

⁶⁶ «Ricardo Castro, Operista. La Leyenda de Rudel», *El Diario*, periódico independiente, jueves 1 de noviembre de 1906, 2.

⁶⁷ Dr. Astorga, *art. cit.* 2.

En la columna “Por los Teatros” de *El Popular* se comenta que es importante penetrar en el símbolo que la ópera encierra: una lucha por alcanzar el ideal, en la que se triunfa, pero también se muere.⁶⁸

El miércoles 7 de noviembre en *La Patria de México* se comentó que el *gros public* no alcanza las “dotes artísticas” para comprender que la obra es el canto de un poeta al ideal. Aunque parece referirse al público en general, el articulista distingue entre dos tipos de público: el concurrente “asiduo a esa temporada lírica” que era capaz de penetrar en la hermosura de la obra y la “masa díscola” que presenció la segunda función, la cual no fue bien recibida. De esta manera daba a entender que no estaba en todos los asistentes la disposición de apreciar el arte contenido en la ópera de Castro.⁶⁹

Una semana después del estreno, González Peña, quien no se considera un crítico, manifestó en su artículo que la ópera es el símbolo eterno de un artista siempre infeliz que alcanza su ideal en el límite de tener que partir de este mundo y que el compositor había logrado adornar prodigiosamente con sus armonías las ideas del poeta.

Jaufré Rudel, el trovero que marchó a Tierra Santa en busca del ánfora divina, de la mujer supremamente bella que guardase el tesoro de sus rimas y el caudal de sus amores, es un símbolo eterno, el símbolo del artista siempre infeliz, que al coger entre sus manos el ideal por tanto tiempo esperado, deposita en la frente alba de la amada el beso glacial y doloroso de la muerte...

Y Ricardo Castro, con su altísimo talento, ha comprendido y agrandado las bellezas del poema; ha encerrado las perlas poéticas de Brody, en un joyel de armonías prodigiosamente cincelado⁷⁰

El poema lírico de Brody encierra un significado que la prensa señaló como de “alto símbolo”⁷¹ que no todo el público fue capaz de comprender. El símbolo se encuentra en la persona de Jaufré Rudel, el trovador que busca el ideal pero que no lo alcanza, o que, si triunfa en la lucha por el ideal, también muere. Rudel encarna la representación del artista finisecular que se redefine, un trovador (poeta y músico) siempre infeliz, capaz de abandonar

⁶⁸ En Por los Teatros: «En Arbeu. La “primera” de La leyenda de Rudel», *El Popular*, viernes 2 de noviembre 1906, 2.

⁶⁹ «Ricardo Castro, compositor», *La Patria de México*, miércoles 7 noviembre 1906, 1.

⁷⁰ Carlos González Peña, «La leyenda de Rudel», *La Patria de México*, diario, jueves 8 de noviembre 1906, 1.

⁷¹ «La leyenda de Rudel. Obra Musical de Ricardo Castro», *El Mundo Ilustrado*, domingo 28 de octubre 1906, 7.

lo que tiene y lo que ha forjado para salir en busca de su ideal inalcanzable y que sólo alcanza su sueño antes de partir de este mundo.

Como afirmó Herrera y Ogazón, la literatura es el origen y motor del movimiento simbolista, pero no sólo en el ámbito poético, sino también en el ámbito periodístico, ya que muchos cronistas, también eran poetas que dieron a conocer sus manifiestos ideológicos en publicaciones. Si bien no todos los periodistas eran literatos sus opiniones que suscriben a una obra a la corriente estilística en boga tienen el valor del testimonio contemporáneo.

1.5.2 CRÍTICA

El aspecto más ampliamente abordado por los diferentes periódicos es la crítica a *La leyenda de Rudel*. Es sorprendente advertir cómo los periodistas conocían a detalle diversos pasajes de la obra y cabe preguntarse si acaso contaban con el conocimiento de las formas musicales, de los tratamientos del material melódico y armónico y del idioma italiano necesario para que, con sólo escuchar la obra en algunas ocasiones, fueran capaces de conocerla con tal precisión. Muy probablemente el propio Ricardo Castro fue quien les facilitó la partitura y los instruyó para que pudieran apreciar mejor su obra. De cualquier manera, para hacer una apreciación justa de las diferentes reseñas se debe distinguir entre el cronista, el crítico y los músicos que escribieron las reseñas de los primeros días de noviembre de 1906, las cuales dan cuenta del debate que originó.

Algunos de los puntos señalados por la crítica son: que *La Leyenda de Rudel* tiene un libreto débil pues la elección de Castro no siguió los cánones de la ópera y aunque la partitura fue “instrumentada con brío y transparencia,”⁷² la poesía está desprovista de elementos dramáticos. Estas características denotan que el autor no tenía en mente la composición de un género específico, sino que la elección del libreto estuvo basada en el atractivo que experimentó del poema de Brody. En él desarrolló sus conocimientos, hizo su búsqueda compositiva manifestando una estética propia en una historia que era muy atractiva para él.

Al día siguiente de la presentación *El Diario* presentó una crítica que resalta las herramientas compositivas utilizadas en la obra como el uso de motivos conductores y la polifonía lograda entre el coro de los peregrinos y “la Voz de la Condesa”. También reconoce que el intermezzo es original y que la evocación que hacía de un ambiente oriental era

⁷² Maria y Campos, *art. cit.*

admirable. Además, agrega que esta obra no emociona al público, pues sólo es comprendida por los doctos, porque el compositor no se atreve a enfrentarse con la inspiración.⁷³

También *El Popular*⁷⁴ comenta en el mismo sentido que el compositor ha seguido la estética de pensamiento del libreto renunciando a utilizar rasgos vibrantes de inspiración. Esto tuvo como consecuencia que no se pueda comprender *a priori* ya que exigió un gran trabajo de comprensión por parte del público general. Asimismo, aseguró que el poema de Brody está desprovisto de efectos dramáticos ya que, en vez de dividirlo en actos, lo dividió en episodios.

siguiendo la intensión del libro y su propio pensamiento, prefirió velar la inspiración en sutiles y etéreas nubes que requieren en el público un gran trabajo de comprensión, por más que los números resulten muy delicados. A esto hay que agregar que *La Leyenda de Rudel* no es en algún modo una ópera teatral, falta como está de efectos dramáticos: el autor mismo se encargó de prevenírnoslo, cuando ni siquiera quiso dividirla en actos, sino simplemente en episodios. Y es preciso repetir que esta ópera, basada en la escuela de Massenet y otros maestros, tiene bellezas sinfónicas y de instrumentación muy notables, faltándole sólo inspiración melódica y comprensible *a priori*.⁷⁵

1.5.3 LOS INTÉRPRETES

Los intérpretes han sido, en el desarrollo de la técnica vocal, un referente necesario para la ejecución de una obra. Sus ideas interpretativas y sus destrezas técnicas deben ser alcanzadas, si no es que, mejoradas por las siguientes generaciones en el abordaje de diferentes roles. En el ámbito operístico las cadencias, adornos o variaciones sobre un pasaje pueden convertirse en una tradición a la hora de representar a un personaje. Aunque por la época histórica, no se cuenta con archivos de audio que pudieran dar testimonio del desempeño vocal de los italianos que trabajaron en el estreno, las reseñas periodísticas revelan datos que aportan ideas sobre cómo pudo haber sido representada en 1906.

⁷³ Dr. Astorga, *art. cit.*

⁷⁴ *El Popular*, 2 de noviembre 1906, *art.cit.*

⁷⁵ *Ibid.*

Dentro del elenco que se publicó en los periódicos de agosto, al dar a conocer a los integrantes de la compañía Barilli, se pueden encontrar los nombres de los intérpretes que llevaron a cabo el estreno de la obra de Castro.

El director fue Vittorio Mingardi, de quien se destaca que trabajó con mucho empeño en el éxito de la obra. También se señala que con su batuta logró “encontrar hermosos detalles orquestales” y que, tras comprender la obra y el argumento lo supo comunicar con éxito a la orquesta.⁷⁶

El lunes 29 de octubre el diario de la mañana del *Imparcial* incluyó la opinión de Mingardi acerca de la música que dirigió “Es una música muy delicada, muy hermosa —nos dijo, — y quiero que la interpretación corresponda al mérito”.⁷⁷

De los 54 atrilistas que conformaron la orquesta se comentó que los que pertenecían al Conservatorio tenían un nivel muy similar al de los músicos extranjeros: “a orquesta del Conservatorio que poco ó nada les pide á las europeas [...]”.⁷⁸ De los mexicanos que se unieron al coro de la Compañía Barilli sólo se hizo el comentario de que eran un total de 22. Al igual que de los artistas que conformaron el cuerpo de baile, solo se mencionó que fueron 16 bailarinas de fila.

El rol de Ségolaine estuvo a cargo de Josefina Picoletti (soprano lírica), el de la Condesa de Trípoli fue interpretado por Virginia Guerrini (mezzosoprano), Rudel fue Angiolo Pintucci (tenor lírico). Los roles del peregrino, el piloto y del mensajero estuvieron a cargo de: Pedro Giacomello (barítono), Natale Cerví (bajo) y de César Spadoni, (tenor "utilité") respectivamente.

Del desempeño de Giacomello y del coro de peregrinos, *El Popular* mencionó: “El barítono Giacomello estuvo muy feliz en su descripción del campo de batalla, no menos que el coro de los peregrinos. La labor de los coros en esta ópera ha sido magna.”⁷⁹

Los personajes secundarios fueron mencionados brevemente por Castillo en *La Gaceta de Guadalajara*, él les agradeció su labor en la historia del teatro mexicano: “Giacomello, Cervi, Spadoni, el coro, la orquesta y el cuerpo de baile completan con mucha

⁷⁶ *El Mundo Ilustrado*, 4 de noviembre 1906, art. cit.

⁷⁷ *El Imparcial*, art. cit.

⁷⁸ *La Patria de México*, 4 de noviembre 1906, art. cit.

⁷⁹ *El Popular*, 2 de noviembre 1906, art. cit.

inteligencia y muy buen ánimo esta labor que mucho tiene que agradecerles la historia de nuestro teatro.”⁸⁰

Acerca del desempeño musical de Josefina Picoletti se menciona que: “La señora Picoletti cantó exquisitamente su romanza, cuyas dificultades no apreció el público, para premiar el trabajo de la artista cual merecía.”⁸¹ Otro artículo señaló que vocal y escénicamente su desempeño es notable, que era considerada una de las mejores sopranos líricas absolutas, y, al mismo tiempo, se resaltan sus interpretaciones de Mimi, Fedora y Tosca las cuales hicieron época.⁸² Finalmente, sus cualidades fueron comparadas con las de la Berlendi⁸³. Estos datos son importantes para determinar las características vocales de la intérprete de Segolena así como los roles que pueden aportar o enriquecer el bagaje de la soprano que busque interpretar el rol.

De Angiolo Pintucci una reseña comenta: “La canción de las Violetas, muy bien dicha por el tenor Pintucci, no trajo el aplauso que esperábamos, aunque es seguro que gustará en nuevas audiciones.”⁸⁴ Otra opinión, indica que el rol del trovador Rudel parece escrito para él:

El tenor lírico Angiolo Pintucci se porta también bravamente. Tal vez en ninguna otra obra ha cantado de un modo tan exquisito. El Rudel parece escrito para la “tessitura” de su voz tan fresca y de tan bellos agudos, así como para su espléndida figura.⁸⁵

Finalmente, *El Popular* da cuenta de la manera como el público reaccionó a los diferentes números de la ópera de Castro en relación de los aplausos otorgados al compositor, quien fue llamado varias veces a la escena, a los intérpretes y a los integrantes de la orquesta.⁸⁶

⁸⁰ *La Gaceta de Guadalajara*; Semanario (domingos); Director, Lic. Luis Manuel Rojas; México, domingo 11 de Noviembre 1906; Año IX; Núm 45; Pag 5; Columna: Desde México; Autor: Luis Castillo.

⁸¹ *El Popular*; viernes 2 de noviembre de 1906; *art. cit.*

⁸² *La Gaceta de Guadalajara*; domingo 11 de Noviembre 1906; *art. cit.*

⁸³ Livia Berlendi, soprano italiana.

⁸⁴ EL POPULAR; viernes 2 de noviembre de 1906; *art. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

1.5.4 EL CASO DE VICTORIA GUERRINI

Virginia Guerrini fue una de las mezzosopranos que conformaron la compañía de ópera que Aldo Barilli trajo a México en una temporada que, como ya se mencionó, fue calificada como una “de las más brillantes” presenciada por el público mexicano. Interpretó el rol de la Condesa de Trípoli, uno de los tres principales de *La leyenda de Rudel*. Aunque hay pocas notas acerca de lo que ella opinaba del rol y de su desempeño escénico como la Condesa, existe una descripción, de otro de los roles que ella cantó en la misma temporada, que puede ayudar a tener una idea más clara de su interpretación.

En la narración periodística del 9 de octubre de 1906 del periódico *La Patria de México*, se relata la presentación de la ópera *Sansón y Dalila* de Camille Saint-Saëns. Fue descrita como una ópera basada en “la lucha épica entre filisteos e israelitas que contrasta la figura de un “hércules” libertador del pueblo hebreo, con una cortesana filisteo”. El cronista se declara “pequeño y débil” para reseñar las bellezas de la obra y pretendía hacer un mero apunte de sus impresiones⁸⁷

En seguida compara la grandiosidad de la obra, con el alto nivel de desempeño de la compañía de Barilli en la que destaca la prodigiosa interpretación que logró Virginia Guerrini del personaje de Dalila. Apuntó que la cantante era también una actriz exquisita, que imborrables serían los recuerdos y los “momentos geniales” en la ópera para quienes la escucharon. Destacó la melodía “pausada, muellemente voluptuosa” de *S'apre per te il mio cor* (*Mon cœur s'ouvre à ta voix*). Comentó también que el tenor Emilio de Marchi, quien es mencionado como tenor para funciones extraordinarias, fue un digno compañero de “esta sin par Dalila”. Añadió que Guerrini dijo con brío su canto de libertad del primer acto y las apasionadas frases del sublime dúo.

Ahora bien, en lo que respecta a su interpretación de La Condesa de Trípoli surgieron los siguientes comentarios: El primero de ellos comparó a Guerrini con el tenor que interpretó Rudel: “En la interpretación, la heroína fue la Guerrini. Pintucci me pareció débil.”⁸⁸ Un segundo comentario destacó el desempeño constantemente bueno en el ámbito vocal y en el artístico de la mezzosoprano: “La señora Guerrini estuvo cual siempre, hermosa y grande, como cantante y como artista”⁸⁹ El tercer comentario de la prensa expresó la opinión de la

⁸⁷En Arbeu: «Sansón y Dalila», *La Patria de México*, martes 9 de octubre 1906, 1.

⁸⁸*El Diario*, 2 de noviembre 1906, *art. cit.*

⁸⁹*El Popular*, 2 de noviembre 1906, *art. cit.*

cantante acerca del rol de La Condesa: “La Guerrini nos manifiesta que la parte que tiene en la “Leyenda,” parece hecha expresamente para su voz: que le viene á maravilla y que le gusta mucho.”⁹⁰

El siguiente comentario estableció una correspondencia del rol de Dalila con el de la Condesa de Trípoli y señaló un paralelismo entre el tópico oriental y el bíblico. Ambos roles son más bien graves, de tal forma que también se haya comentado que el de la Condesa, era demasiado grave para una mezzosoprano.

Virginia Guerrini, la gran mezzosoprano, canto su parte de la Condesa de Trípoli, con mucho de la incomparable “Dalila,” del “Sansón.” El parentesco que puede haber entre el tipo oriental de la “Leyenda,” y el tipo bíblico de la obra de Saint-Saëns, se amolda a su temperamento y á su físico; y el tono grave en que está escrita la “particella” se adapta perfectamente al hermosísimo timbre de su voz.⁹¹

Maria y Campos comentó que la ópera de Castro se cantó los días 1, 2 y 4 de noviembre y que dichas presentaciones correspondieron a las funciones 45, 47 y 48 de la temporada. Asimismo, señaló que no toda la temporada de la compañía Barilli se desarrolló en el Teatro Arbeu, ya que las últimas funciones de la compañía se debieron realizar en el Teatro Renacimiento debido a que debutaría en el Arbeu el actor italiano Ermette Novelli a finales de 1906.⁹²

1.5.5 LA PUESTA EN ESCENA

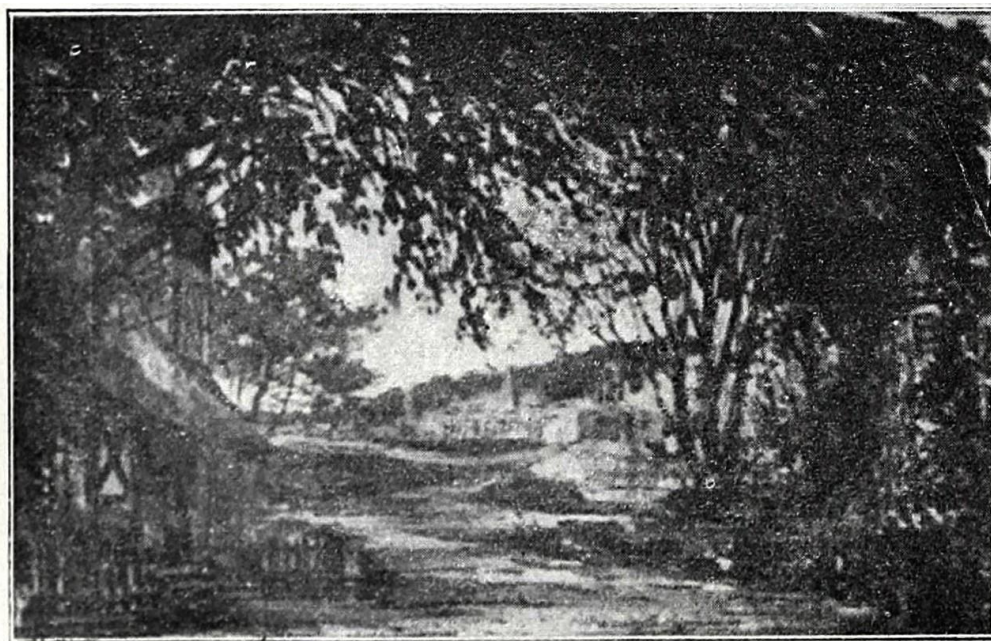
Todo lo concerniente a la *mise en scene* fue creado por las casas Giovanni Ansaldo, E. Sormani, Bertini y Pressi. Los escenógrafos del poema lírico fueron Constantino Magni y Cía. de la Scala de Milán. Con la finalidad de poder ser utilizados en ulteriores representaciones se han recuperado los decorados para preservar la idea de los primeros pintores. La diseñadora Gabriela Ibarra Liñán⁹³ realizó una reinterpretación de los decorados que se presentan a continuación:

⁹⁰ *El Imparcial*, art. cit.

⁹¹ Castillo, *La Gaceta de Guadalajara*, 11 de noviembre 1906, art. cit.

⁹² Maria y Campos, art. cit.

⁹³ Gabriela Ibarra Liñán, Arte y diseño. gabsgaviota@gmail.com



Decoración del acto primero.—Paisaje primaveral.

Ilustración 2. Decoración del primer acto, (El Mundo Ilustrado).⁹⁴

Aunque el libreto de Henry Brody no divide la ópera en actos, sino en episodios, la prensa sí lo hizo. *El Tiempo Ilustrado* y *El Mundo Ilustrado* publicaron las decoraciones correspondientes a los tres episodios de la ópera y las rotularon como si pertenecieran a tres actos respectivamente. La utilización del término “episodio” por parte del libretista generó algunos comentarios por parte de la crítica en los que se sugirió que el libreto no era el idóneo para una creación dramática-escénica. La acotación extradialógica⁹⁵ que describe el espacio donde se llevará a cabo el primer episodio es la siguiente:

“En France. Un coin de campagne. Une route conduisant à une ville dont on aperçoit déjà les premières maisons.” (“En Francia. Un rincón campestre. Un camino que conduce a un Pueblo donde deben verse las primeras casas.”)

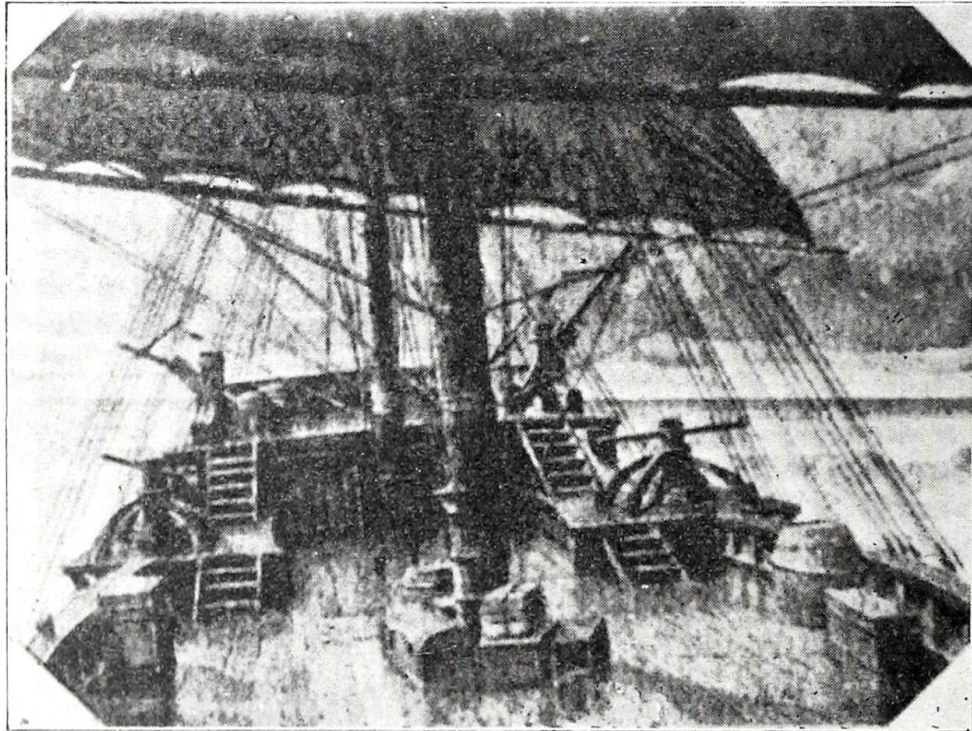
⁹⁴ «La leyenda de Rudel. Obra musical de Ricardo Castro», *El Mundo Ilustrado*, domingo 28 de octubre 1906, 7.

⁹⁵ Fuera del diálogo.



Decoración del acto primero.—Paisaje primaveral.

Ilustración 3. Reinterpretación del decorado del primer acto (Ibarra Liñán)



Acto segundo.— A bordo de una nave.

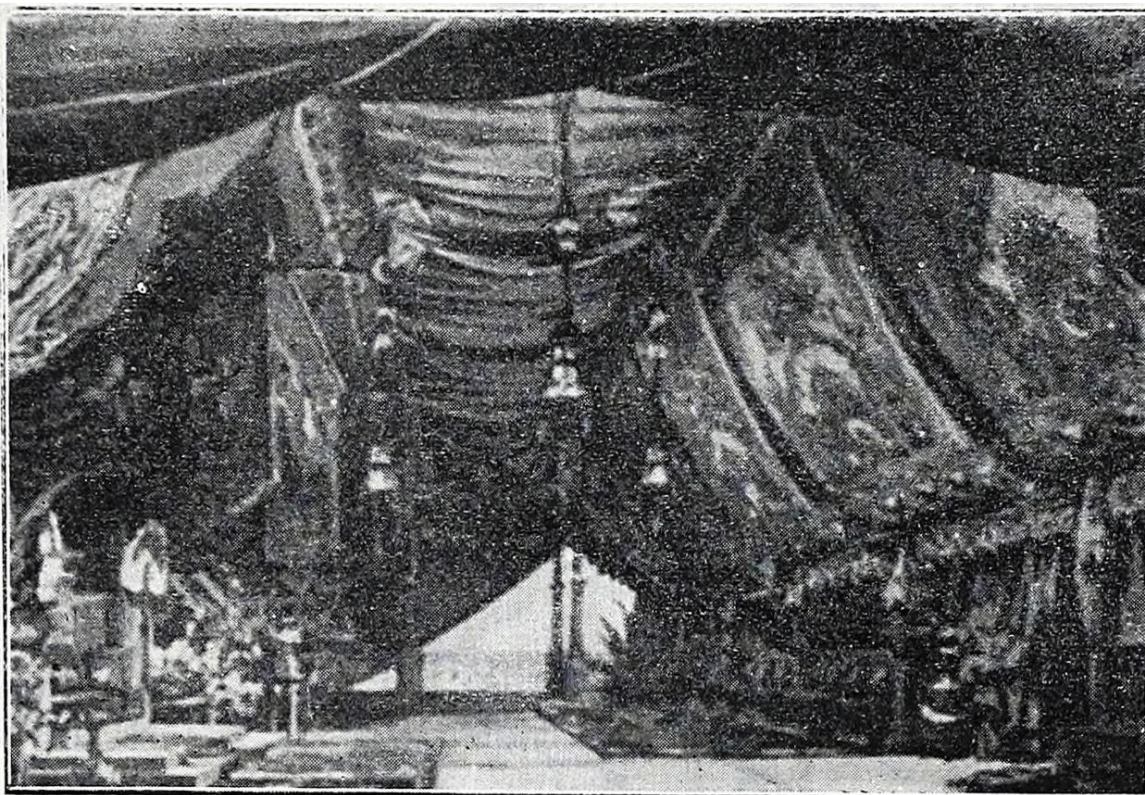
Ilustración 4. Decoración del segundo acto (El Mundo Ilustrado)

La didascalia extradialógica del segundo episodio comenta que éste se desarrolla en altamar: “*Le bateau sur lequel Rudel s’est embarqué quelque temps après est en pleine mer. Une tempête épouvantable s’est dechaînée. Les matelôt, sur le pont appréhendent-un prochain naufrage*” (“La nave en la que se embarcó Rudel algún tiempo después está en plena mar. Una terrible tormenta se desató. Los marineros sobre la cubierta se preparan para un próximo naufragio”)



Acto segundo.— A bordo de una nave.

Ilustración 5. Reinterpretación del decorado del segundo acto (Ibarra Liñán)



Acto tercero.—Tienda oriental en Trípoli.

Ilustración 6. Decoración del tercer acto (El Mundo Ilustrado)

La indicación de la primera escena del tercer episodio es: “*L’interieur de la Tente de la Comtesse. Luxe Oriental. Tapis, coussins, divans. Un dais, Choeur de Femmes, Danseuses.*” (El interior de la Tienda de la Condesa. Lujo Oriental. Alfombras, cojines, sofás. Un trono, Coro de Mujeres, Bailarines.”)



Acto tercero.—Tienda oriental en Trípoli.

Ilustración 7. Reinterpretación del decorado del tercer acto (Ibarra Liñán)

La Gaceta de Guadalajara mencionó los nombres de los escenógrafos que pintaron estas decoraciones. Ellos fueron Carlo Songa, Mario Sola y Vittorio Rota, también se mencionó que con el maquinismo del segundo acto y la sastrería que confeccionó los trajes se había conformado una puesta en escena de lo mejor que se había visto.

Y del decorado ¿qué hay que decir? Que Barilli es un empresario ideal. Las decoraciones pintadas por los escenógrafos del Teatro de la Scala, de Milán, señores Carlo Songa, Mario Sola y Vittorio Rota, así como el maquinismo del segundo acto y los 170 trajes confeccionados por la sastrería de Chiappa, de Milán, es de lo mejor que hemos visto en esta capital⁹⁶

⁹⁶ Castillo, *art. cit.* 5.

En el diario *La Patria de México* también se mencionaron: “soberbias decoraciones se habían pintado en Italia por los escenógrafos notables del Teatro de la Scala de Milán”⁹⁷ Y en *El Diario*: “La “mise-en-scene” magnífica. La empresa de Arbeu merece un parabién.”⁹⁸ Otro de los periódicos que expresó su beneplácito en lo que se refiere a la puesta en escena y a las decoraciones es *El Popular*: “La *mise-en-scene* espléndida. Las decoraciones de los dos últimos actos son soberbias, y hacen honor al empresario, señor Barilli.”⁹⁹

En la literatura y en el periodismo hubo figuras que representaron el modernismo en México, de la misma manera se pueden encontrar distintos rasgos en esta obra de Ricardo Castro que lo establecen como un músico del simbolismo en nuestro país. El compositor que lo vincula es sin duda Claude Debussy pues, aunque en una entrevista¹⁰⁰ Ricardo Castro declaró que no seguiría su tendencia, *La Leyenda de Rudel* a semejanza de *Péleas y Melisande* es un poema lírico que adolece de efectos dramáticos. Es el mismo Castro quien revela el paralelismo al declarar que *Péleas* es “de un género enteramente nuevo, no conocido en México: el poema teatral, en el que no hay drama, sus personajes se mueven poco”. Al apearse enteramente al poema y renunciar a grandes impulsos efectistas, el movimiento escénico es poco. Esto se pone de manifiesto sobre todo en el monólogo de la Condesa de Trípoli que tiene lugar en la escena VI.

A pesar de no buscar seguir el estilo debussyano, expresó su admiración por la originalidad y por ser una de las primeras figuras de la escuela moderna. Sus opiniones sobre otros compositores franceses revelan el atractivo que para él representaba Saint-Saëns de quien mencionó que era un gran compositor y que en el género dramático superaba a los alemanes y aunque las obras de Massenet eran más populares, las del compositor de *Sansón* y *Dalila* eran superiores. Aseguró que la obra que más admiraba de él era *Enrique VIII*.

⁹⁷ *La Patria de México*, 4 de noviembre 1906, *art. cit.*

⁹⁸ *El Diario, periódico independiente*, 2 de noviembre 1906, *art. cit.*

⁹⁹ *El Popular*; viernes 2 de noviembre 1906, *art. cit.*

¹⁰⁰ *Cyrano* [Gustavo F. Aguilar], «Entrevista con Ricardo Castro», *El diario*, 13 de noviembre de 1906, (consultado en Heterofonía 136-137, México, enero-diciembre de 2007), 114

Tanto Debussy, como Saint-Saëns están presentes en *La leyenda de Rudel*, pues mientras que Castro se apega al poema haciendo un lado el movimiento escénico, por otra, las frases de la Condesa de Trípoli tienen mucho del rol de Dalila, es decir que la melodía es “pausada, muellemente voluptuosa” como la del aria *Mon cœur s’ouvre à ta voix*. Incluso Massenet, a quien consideraba inferior está presente en el “sabor masseniano” de algunos fragmentos de su obra.

CAPÍTULO II: EL LIBRETO

2.1 ORIGEN DE LA LEYENDA

Con la caída del Imperio Romano de Occidente en 476 d. C. se inició una nueva etapa en la historia universal: la Edad Media. Ésta abarcó un periodo de diez siglos que terminaría en 1453 con la conquista de Constantinopla a manos de los turcos el 29 de mayo. El medioevo tuvo repercusiones en el ámbito político, social y económico, pero también en el ámbito cultural.

El arte medieval fue especialmente religioso y la lengua internacional utilizada para la creación literaria fue el latín. Sin embargo, en Occitania¹⁰¹ hacia el año 1100, surgió un género apartado de la devoción denominado *canzó* o *chanso* que conformó el inicio del arte de los juglares y trovadores. La lengua utilizada por dichos poetas era la lengua de *oc*, o *Lange d'Oc* la cual era una derivación lingüística del latín.

La aparición de la lírica de los trovadores provenzales supone un salto gigante de la cultura occidental, y naturalmente en la literatura románica, pues con ella nace la poesía moderna. Cuando emergen las primeras manifestaciones del género, hacia el año 1100, la canción o *chaso* toma forma de comienzo absoluto. Los poetas músicos del Mediodía francés, después de siglos de literatura religiosa, lanzan un discurso explícitamente erotizado y rigurosamente formalizado, con la intención de expresar, más allá de una emoción particular, un valor universal: el amor, “esa invención del siglo XII” como más de una vez se ha afirmado en atención a ellos.¹⁰²

El arte de los trovadores fue creado para la diversión de las personas que vivían en las cortes feudales: el señor, el caballero sin tierra, la dama del castillo, etc. La poesía se escribió en lengua vulgar, con una temática profana e independiente de la Iglesia. Los trovadores compusieron la música y los juglares la interpretaron. Los versos se organizaron en periodos estróficos denominados *coblas*.

¹⁰¹ Una región de extenso territorio ubicado en el centro-sur de Francia que comprendía Aquitania, Lemosin, Auvernia, Delfinado, Provenza y Languedoc.

¹⁰² Gema Vallín, «Jaufré Rudel, la historia y los versos de un trovador enamorado de una dama a quien no ha visto nunca», *El Mundo Medieval, Un pasado por descubrir*, Núm. 17 Barcelona 2004, 16.

El arte provenzal inició con Guillermo IX quien es considerado el primer trovador y vivió entre 1071-1127, él consolidó la nueva forma poética. Años más tarde Jaufré Rudel, trovador y príncipe, desarrolló su actividad literaria “entre 1130 y 1170, es decir, perteneció a una generación posterior”¹⁰³ a la de Guillermo IX.

El amor predominó entre tópicos como la sátira política y la descripción de la naturaleza. Asimismo, el amor cortés fue otro rasgo importante¹⁰⁴ porque representó una nueva manera de entender las relaciones interpersonales, ya que la dama ocupó la posición de señor y el trovador se convirtió en su siervo.

2.1.2 AMOR CORTÉS ¹⁰⁵

Los trovadores eran miembros selectos de la sociedad feudal, reyes, príncipes, caballeros y grandes señores, que disfrutaban de mucho tiempo libre. A través de sus poemas ellos enamoraban a las damas y a este suceso lo llamaron *fin'amors*. También conocido como amor cortés, esta filiación fue un código de relaciones amorosas en las que el afecto debía ser delicado, sufrido, desinteresado, secreto, único y aparentemente platónico ya que la reciprocidad era otro aspecto que lo definía debido a que quien amaba buscaba ser amado. La mujer fue la protagonista, ya que se requería su beneplácito el cual se ganaba a base de esfuerzos, valor y fidelidad. De esta manera se convirtió en una nueva forma de relacionarse pues contrastó con la violencia de las guerras feudales y se enmarcó en un “entorno cultural de poesía, de música, de juegos que han ido forjando las mujeres. Es una cultura del amor”.¹⁰⁶

El vínculo de servicio y fidelidad que los siervos debían a sus señores ubica al *fin'amors* en una sociedad feudal, pero son las damas quienes ejercieron la potestad al ser servidas y admiradas, los trovadores les dedicaron sus canciones enalteciendo la dulzura femenina en los versos. También fue un amor gratuito, libre y de complicidad. La transgresión fue otra característica dado que era secreto, infractor y adúltero porque no se

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Véase: *Ibid.* p. 16-18.

¹⁰⁵ Este término fue utilizado por primera vez por Gaston Paris en 1883 y hace alusión al lugar donde acontecía: la corte. Véase: Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos I*, (Barcelona: editorial planeta, 1975), 77.

¹⁰⁶ Véase: Teresa Vinyoles Vidal, *Usos amorosos de las mujeres en la época medieval. Serie sentimientos y sometimientos* (Madrid: Editorial Catarata, 2020), 114 y ss.

daba en un marco establecido por las normas sociales, es decir, no sucedía en el matrimonio porque este se pactaba bajo intereses políticos.¹⁰⁷

El amor cortés invirtió los principios de la sociedad medieval donde el hombre era quien ejercía el dominio feudal, mientras que la mujer era ignorada y tratada como objeto. En contraste con esa realidad el poeta se autodenominó *om* (vasallo) y a la dama la llamó *domna* (señora) o *midons* (mi señor).¹⁰⁸

Las características del amor cortés fueron expuestas en el libro *De amore* que fue escrito por Andrés el Capellán. En su escrito explicó que el *fin'amors* se originaba a partir de la vista y de ahí llegaba al corazón. Una vez que el trovador se había enamorado comenzaba la obsesión y de esta nacía el sufrimiento. El único consuelo posible era recibir el amor de la dama, para lo cual, tras declararse vasallo, el poeta debía pasar por 4 etapas: *fenhedor*, *pregador*, *entendedor* y *drutz*, es decir: tímido, suplicante, enamorado tolerado y amante, respectivamente.¹⁰⁹

El amor cortés es de raíz adulterino, puesto que la *midons* está casada, aunque el amor entre ella y su marido no es posible porque, según Capellán “el amor es el deseo desenfrenado de gozar apasionadamente de abrazos furtivos y secretos”, cosa imposible entre esposos porque ya están casados y todos los saben. Además, su único deber es “procrear” y en el caso de que se enamoren se les considera adúlteros¹¹⁰

A través del género de la *cansó* (canción) los trovadores difundieron los conceptos afectivos del *fin'amors*,¹¹¹ dichas composiciones fueron recopiladas en *Cancioneros*, los cuales son Antologías poéticas recogidas entre los siglos XIII y XV. “Los *Cancioneros* provenzales (es decir, de los trovadores) tienen la particularidad de copiar, junto a las distintas composiciones, breves textos en prosa en los que se cuenta la biografía [...] del trovador en cuestión”¹¹² y los motivos que impulsaron a un poeta a componer determinada obra. A la biografía que acompaña la recopilación de las obras se le denomina *Vida* y a los

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Ana María Delgado Panal, «Jaufré Rudel y la fin'amors: Análisis de su obra poética», (Trabajo de fin de grado, Universidad de Cádiz 2017-18), 9.

¹⁰⁹ De Riquer, *op. cit.* 84-91.

¹¹⁰ Delgado Panal, *op. cit.* 12.

¹¹¹ Carlos Alvar, Antología, *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger*, (Madrid: Alianza editorial, 2018), 29.

¹¹² *Ibid.* 28.

motivos se les denomina *Razó*. Este breve texto que acompaña la obra de Rudel, al que algunos han llamado *narratio brevis*¹¹³, es lo que dio origen a la leyenda.

2.2 JAUFRÉ RUDEL

La *narratio brevis* nos indica que Jaufré Rudel era príncipe de Blaia y que se enamoró de la Condesa de Trípoli sin verla por los elogios que hacían de ella unos peregrinos que volvían de Antioquía. El poeta escribió versos para ella y deseando verla se embarcó, pero cayó enfermo en la nave que lo conducía a Trípoli. Allí, hospedado en un albergue, fue dado por muerto. La Condesa, enterada de la situación de Rudel, tomó la decisión de ir a su encuentro. Rudel yacía en su lecho en un albergue en el que había sido hospedado, la Condesa lo tomó en sus brazos y en ese momento el poeta recobró el oído y el aliento agradeciendo a Dios le hubiese permitido encontrarla. La Condesa de Trípoli lo hizo sepultar en la casa de la orden del Temple con grandes honores y en ese mismo día ella se enclaustró en un monasterio por el dolor de su pérdida.¹¹⁴

Sólo se conservan seis poemas y se cree que la producción rudeliana no es muy extensa porque el príncipe de Blaia no era un trovador profesional, ya que no vivía de su arte, sino que era un gran señor poeta. Las características de su poesía están marcadas por la forma de *trobar*.¹¹⁵ Existieron dos vertientes en la forma de composición provenzal: *trobar leu* que significa «versificación sencilla» y *trobar clus* o *trobar ric* que correspondía a una poesía hermética, la cual estuvo caracterizada por expresiones que denotan dificultad y rebuscamiento. La obra de Rudel pertenece a la versificación sencilla, de fácil comprensión, de pensamiento diáfano discretamente ornamentado.¹¹⁶ Otros rasgos manifestados en los poemas de Rudel son el *amor de oídas*, conceptos de tipo religioso, entre ellos el de la cruzada, como en el poema *Quan lo rossinhols*; el *amor de lonh* o amor de lejos, el cual queda de manifiesto en el poema *Quan lo rius de la fontana* y la repetición poética de la

¹¹³ Vallín, *art. cit.* 30.

¹¹⁴ Véase: De Riquer *op. cit.* 148 y ss.

¹¹⁵ Encontrar, hallar, imaginar, inventar, crear literatura. Véase: Martín de Riquer, *op. cit.* 20.

¹¹⁶ *Ibid.* 74.

palabra *loing* «lejos» en *Lanqand li jorn*. Las descripciones delicadas de la naturaleza también están presentes, el poema *Pro ai del chan essenhadors* es prueba de ello.¹¹⁷

El *amor de oídas* es un tipo de filiación derivada del *fin'amors* o amor cortés, pero contrasta con éste por originarse de forma distinta. Según Andrés el Capellán, el amor debería originarse por la vista, pero Rudel se enamora de su musa a través de los relatos de aquellos que regresan de viajes a Trípoli, es decir, se enamora a través del retrato hablado de ella. Este *amor de oídas* deriva directamente en un *amor de lonh* (amor de lejos) por la lejanía corporal entre ambos ya que el objeto del amor del trovador se encuentra en ultramar. Al respecto, Gubbini menciona que la insistencia sobre el tema de la lejanía, la cual puede ser física o metafórica en la poesía de Rudel, proviene de un hilo conductor que inicia con Platón, sigue con Plotino, después con la parábola del hijo pródigo y termina con Agustín de Hipona, éste último escribe en sus *Confesiones* que después de alejarse del Sumo Bien, se encontró a sí mismo lejos, en la *Regio dissimilitudinis* (región de la semejanza), este lugar de “máxima distancia” es el reino de la fugacidad y la debilidad, de la vanidad:

se trata de una cuestión topográfica: de mayor o menor distancia del centro de radiación del Bien, el mismo Dios [...] El elemento topográfico que insiste en la antinomia “lejanía” vs “proximidad” al Bien Supremo es también central al corpus lírico de Rudel, con Midons (La Condesa) en el lugar de Dios.¹¹⁸

Es a través de la participación en la segunda cruzada organizada por el rey Luis VII (1147-1149) que el trovador busca encontrar al objeto de su anhelo: la Condesa de Trípoli. Cuando en la obra de Castro se acoge la leyenda de estos personajes, el aspecto del Bien Supremo es representado en la persona de la Condesa, pero a tal grado que ocurre como una suplantación, puesto que, en el segundo episodio, cuando el piloto pide al trovador elevar una oración a Dios para que la nave no naufrague, Rudel responde que su dios es la Condesa y su única fuerza la belleza. Entonces la estética provenzal es revestida por la estética simbolista que enaltece la belleza por la belleza y rechaza la existencia de bondad suprema y natural.

¹¹⁷ *Ibid.* 74-169.

¹¹⁸ Gaia Gubbini, *Amor de lonh: Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monástica* (Roma: viella libreria editrice prima edizione: febbraio 2014), 888 (consultado en www.viella.it febrero 2021).

2.3 LA CONDESA DE TRÍPOLI

El condado de Trípoli tiene sus orígenes en la primera cruzada, denominada también como *La Cruzada señorial* que tuvo lugar a mediados de 1096. En ella los principales señores de Europa se dirigieron a Constantinopla con el objetivo de devolver Asia Menor al Imperio Bizantino y liberar Tierra Santa del dominio musulmán. Los cruzados establecieron en Siria un estado independiente llamado el reino latino de Jerusalén y eligieron al rey Godofredo de Bouillon, quien asumió el cargo bajo el título “Defensor del Santo Sepulcro”.

El reino de Jerusalén comprendía Siria y Palestina, pero en realidad los más poderosos jefes de las Cruzadas establecieron en esas regiones una serie de señoríos como el condado de Trípoli, el principado de Antioquía, y el condado de Edesa, virtualmente independientes pero vinculados entre sí por lazos feudales.¹¹⁹

El personaje de La Condesa está definido en primera instancia por el “condado cristiano de Trípoli, en árabe Tarabulus, ubicado en la costa libanesa y fundado por los condes de Tolosa y del que, en 1137 y 1152, fue señor Raimon II, casado con Odierna.”¹²⁰ El condado estaba vinculado a la misma Francia, pero en Tierra Santa. Aunque la *narratio brevis* no menciona el nombre de la condesa hay varias opiniones acerca de la mujer que podría ser la dama a quien Jaufré escribía sus versos pues resulta “difícil de refutar [...] que Jaufré Rudel amó a una dama de carne y hueso, que residía en ultramar, y de la que se había enamorado sin haberla visto jamás, sólo por la fama de su belleza y de sus cualidades.”¹²¹

La Condesa es un personaje del que podemos seguir la huella en la historia y en la leyenda conservada en el arte literario y musical. Aunque para De Riquer “la identificación de la dama tiene un interés secundario”¹²² no lo es así para este trabajo por lo que se consideran, entre las posibilidades históricas mencionadas por él, a Melisenda y su madre Odierna (Hodierna) de Trípoli o de Jerusalén (c. 1118- c. 1164). Esta última era hija del rey Balduino II de Jerusalén y fue condesa de Trípoli por su matrimonio en 1135 con el conde

¹¹⁹ Oscar Secco Ellauri, Pedro Daniel Baridon; *Historia Universal, La Edad Media*, (Buenos Aires: Editorial Kapelusz S. A. 1991), 175.

¹²⁰ De Riquer, *op. cit.* 149.

¹²¹ *Ibid*, 150.

¹²² *Ibid*.

Raimundo II de Trípoli. Su reinado coincide con la cruzada de 1147-1149 en la que participó Rudel. Otra de las personalidades a las que se puede señalar como la Condesa es Melisenda de Jerusalén (1105-1161), reina de Jerusalén de 1131 a 1153 y hermana mayor de Odierna. También Leonor de Aquitania fue mencionada por De Riquer. Aunque ella ejerció su dominio en Francia e Inglaterra, Leonor es el prototipo de la *midons*, fue reina dos veces, madre de dos reyes y dama de trovadores “jugó un importante papel en la política europea por su inteligencia y temperamento, pero también inspiró gran cantidad de romances y leyendas”¹²³, en su figura resalta el papel de la mujer en el poder durante la edad media.

En lo referente a las posibilidades encontradas en el arte literario y musical, la obra de teatro *La princesse lointaine* de Edmond Rostand le dio el nombre de Melisenda al personaje de la Condesa de Trípoli. Mas recientemente la compositora finlandesa Kaija Saariaho le otorgó el nombre de Clémence en su ópera *Amor de lejos* que se compuso en 1998 y se estrenó en el 2000.

2.4 EL LIBRETO

El poema de Henry Brody (18...-1934),¹²⁴ está basado en la leyenda brotada de la *narratio brevis* que encabeza la recopilación de los poemas de Rudel del s. XIII. Este tema fue abordado por distintos literatos como Edmund Rostand, Heine y Carducci entre otros. No obstante que el poema estaba escrito francés, Ricardo Castro tuvo que estrenar su ópera en italiano como ya se mencionó en el capítulo anterior. La adaptación quedó a cargo de Edoardo L. Dagnino (1876-1944) a la que se refieren las reseñas de 1906 como una “traducción rítmica”.¹²⁵

¹²³ Ma. Elena Chico de Borja, *La mujer en el mundo medieval. Siglos X a XIII*, (México, editorial Porrúa, 2006), 205.

¹²⁴ Henry Brody además de libretista era poeta y crítico musical, fue jefe de redacción y editor con Alexander Brody y Marc Delmas de un suplemento titulado *Dictionnaire de la musique, des musiciens et des oeuvres musicales* (p. 1-20) de *La Revue orphéonique illustrée* (1913). Su poesía también fue utilizada por otros músicos como Marc Delmas, Léo Sachs, Paul Rougnon y Nicolas Daneau. (Consultado en <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14829803> el 11 de septiembre del 2021).

¹²⁵ *El país*, miércoles 15 de agosto 1906, *art. cit.* 2.

El libreto es un poema lírico en tres partes escrito en verso que fue criticado en diversas crónicas de la época por la falta de “teatralidad” y por el hecho de que al haber puesto los versos en música estos hayan perdido su métrica.

Lo que sí encontramos muy defectuoso, es el libreto. Si al poema de Henry Brody le faltó desde la cuna lo que se ha dado en llamar “teatralidad,” y que en realidad no es más que un cúmulo de efectos y artificios desprovistos de esencial valor; ahora en música, escabechado en ópera, resulta disminuido, reducido á una banal leyenda y desvirtuado hasta el punto de que su magnífica métrica deja la triste impresión de un puñado de favilas sin más objeto que el de rellenar la técnica instrumental del erudito Castro.¹²⁶

En México la ópera italiana gozaba de gran aceptación, sus preceptos estéticos estaban muy presentes en los oídos del público que asistía a la ópera. No se debe perder de vista que durante la temporada de invierno de 1906 se estrenaban *Madame Butterfly* y *L'amico Fritz*. Por esta razón la crítica del *Tiempo ilustrado* sólo corrobora lo comentado en el capítulo anterior: La obra de Castro tiene una filiación simbolista con *Pelléas y Melisande* en donde el movimiento escénico es escaso y el género no se precisa como operístico, según la visión italiana. Conforme a las mismas palabras del compositor, la obra de Debussy se consideró como un género nuevo en el que no había drama y que en ese momento no existía en México. El interés del compositor no estaba en el desenvolvimiento escénico de los personajes, sino en la creación de atmósferas provistas de significantes y significados.

Otra opinión sobre la parte literaria de *La Leyenda de Rudel* es la del Dr. Astorga (Torres Torija) quien afirma que el libreto de Henry Brody fue tomado de *La Princesse Lointaine* de Rostand y considera que el poema de esta obra es más portentoso y capaz de inspirar mayor belleza musical que el poema de Brody.¹²⁷ El drama de Rostand también fue escrito en verso y en cuatro actos y se presentó en el Teatro Renacimiento, en la Ciudad de México el 5 de abril de 1895.¹²⁸ En el párrafo introductorio de la partitura editada por Hofmeister, se menciona la razón deliberada por la que el compositor escogió a Brody como libretista: su poema era capaz de prestarse al colorido musical. El interés del compositor no

¹²⁶ *El tiempo ilustrado*, domingo 11 de noviembre de 1906, *art. cit.* 4.

¹²⁷ *La Princesse Lointene* es un drama en tres actos y en verso de Edmond Eugene Alexis Rostand (1868-1918) que fue estrenado en 1895.

¹²⁸ Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*, 2019, editorial Porrúa CDMX, p. XLV.

estaba centrado en la acción escénica, sino en la capacidad de crear atmósferas de ensueño que se desvanecen cuando el escucha regresa a la “realidad brutal”¹²⁹

La creación literaria puede someter las palabras a un ritmo y métrica determinados otorgándoles musicalidad y belleza. En lo que respecta al comentario que se publicó en *El Tiempo ilustrado* acerca de que la métrica del verso se desvirtúa en el momento en que Ricardo Castro le pone música, debemos tomar en cuenta algunas consideraciones. Los poetas franceses de la época utilizaron el verso alejandrino. Éste había sido empleado desde el s. XII para dar estructura a los poemas y está conformado por versos de doce sílabas con una cesura en la sexta. Dentro de la poesía francesa culta es el más utilizado en la mayoría de los sonetos clásicos. Por otra parte, el simbolismo es un momento de profunda renovación métrica y estilística, llegando a un punto en el que surge el *vers libre*, el cual realiza “combinaciones desconocidas hasta entonces, polimetría sin prescindir de la rima, pero utilizándola más libremente”.¹³⁰ Los poetas franceses que promovieron estas innovaciones fueron Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896) y Arthur Rimbaud (1854-1891).¹³¹

Al mismo tiempo los escritores latinoamericanos afiliados al Modernismo, representados en la figura de Rubén Darío, también utilizaron los versos alejandrinos, pero en este caso constan de catorce sílabas, con dos hemistiquios de siete y una cesura entre ellos.

Henry Brody utiliza el verso alejandrino en la escena VI, cuando, queriendo consolar el sufrimiento de su poeta que agoniza, la Condesa entona el primer poema que de él recibiera. Rudel se une a la recitación de los versos justo antes de que él muera. Los versos de esa sección son alejandrinos pues están organizados en hemistiquios de siete sílabas. Pero cuando es el turno de que el compositor ponga música al libreto, la métrica se modifica ya

¹²⁹ *El Diario*, 1 de noviembre 1906, 2.

¹³⁰ Elisa Martín Ortega, «Dos poemas de Charles Baudelaire: comentario y traducción. *La Crítica* Pliegos de Yuste N° 9-10, 2009, 129. (Consultado en: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n9pliegos/pdfs/129.pdf> el 27 de septiembre 2021)

¹³¹ María Utrera-Torremocha, «Ecos del simbolismo en la métrica modernista: El verso alejandrino», *Rhythmica*, Revista española de Métrica Comparada 2014, (consultado en: <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/13101/12080> el 10 de septiembre 2021)

que a menudo se usan vocales que no suenan en el verso, como la e muda de tal manera que el compositor acomoda el verso según su creación melódica. Este es un procedimiento habitual en la música francesa ya que el verso destinado a ser hablado pierde su propia identidad métrica y melódica en el momento en que el músico propone, con su composición, una propuesta distinta para ser transmitido. Probablemente se esperaba que la música se supeditara a la métrica del verso hablado. Sin embargo, las frases musicales respetan la agrupación de 14 sílabas utilizando ambos hemistiquios en una melodía que a manera de pregunta enuncia el primer verso y el segundo lo expone como su respuesta.

Verso	Henry Brody	Ricardo Castro
LA COMTESSE :		
« Un beau bijou d’or poli	(7)	
Tourne entre ses mains l’orfèvre	(7)	Utiliza la e muda
De même redit ma lèvres	(7)	Utiliza la e muda
Un mot d’amour embelli.	(7)	
RUDEL :		
On ne peut avoir oublié	(7)	
De tout ce dont on vous sèvre	(7)	Utiliza la e muda
Pour vous je meurs de fièvre,	(7)	
Comtesse de Tripoli.»	(7)	

En el coro de los peregrinos, donde interviene la “Voz de la Condesa”, las estrofas están escritas en versos dodecasílabos, con una cesura entre ellos.

Verso	Henry Brody	Ricardo Castro
Que d’ici chacun parte:	(6)	Utiliza la e muda
Je suis prête d’aimer	(6)	
Celui qui sait rimer	(6)	
Ce-lui dont la main blanche	(6)	Utiliza la e muda
Ne perce ni ne tranches	(6)	Utiliza e muda
Ses frères étrangers	(6)	

Retournez, [retournez] aux dangers	(6)	
Des lutttes meurtrières	(6)	

Aunque Castro tiene un buen manejo de la lengua francesa en su creación musical hay dos momentos en el rol de la Condesa en los que la “e” muda se encuentra en un punto vocal incómodo ya que las ubica en un tiempo fuerte y en la zona del paso de la voz, pero esto será abordado con más detenimiento en los siguientes capítulos.

2.5 SINOPSIS

La partitura editada por Hofmeister luego de mencionar a los personajes que conforman el elenco, introduce a la obra con un comentario que habla del momento histórico en el que se ubica la trama, el simbolismo del poema y a los literatos que sedujo la misma leyenda. De igual forma menciona que algunos episodios fueron inventados por Brody.

La acción tiene lugar en el momento de las Cruzadas. La historia de Jaufré Rudel es una antigua leyenda provenzal. Es muy poético y su simbolismo transparente se presta al colorido musical. El autor del libreto agregó a su poema algunos episodios de su invención, lo cual le fue permitido ya que estamos en el dominio de la leyenda. Rudel vivió durante el siglo XII. Su conmovedora historia ha inspirado a varios poetas modernos: Uhland, Heine, Carducci, Rostand, etc.¹³²

Preludio y Primer episodio

La obra inicia con un prelude orquestal en el que se desarrolla el tema principal correspondiente al Ideal. La acción se desarrolla en una campaña francesa, específicamente en una ruta que conduce a un pueblo del que ya se pueden ver las primeras casas. Los peregrinos se han detenido y se relajan mientras Jaufré ha terminado de cantar una canción. Nuevamente los hombres le piden que vuelva a cantar por lo que entona la *Canción de la Violeta*, en la que describe a su amada Venus como una mujer sencilla pues afirma que ella no es dama ni marquesa y que sus joyas son la violeta y la cereza, al mismo tiempo hace alusión a la primavera cuando canta “tan pronto lleguen los hermosos días”. Enseguida pide a los peregrinos que le cuenten sobre sus hazañas, pero al escuchar el relato belicoso de uno

¹³² Partitura editada por Friedrich Hofmeister, Leipzig

de ellos manifiesta que su musa prefiere hablar de amor. Rudel les pregunta si han conocido alguna beldad, a lo que ellos contestan afirmativamente. Los peregrinos le cuentan sobre una condesa que vive en Trípoli, joven, bella y con una voz que les acaricia. Con la descripción que el coro hace sobre esa mujer, la voz de La Condesa se escucha sin que el personaje esté en el escenario afirmando que está lista para amar a quien haga rimas, quien empuñe la pluma en vez de la espada. De tal forma es el relato de los peregrinos, que Rudel queda enamorado de ella. Colmado de placer por el relato, el trovador despide a los peregrinos y queda solo mientras el tema del *Ideal* está sonando en la orquesta. Entra Segolena y se percata que Rudel no la ha tomado en cuenta, él está escribiendo un poema y compara a la rima con un ave que vive en el cielo, pero que huye de él mientras la persigue. Rudel encuentra entonces a su amada Segolena “inferior a su sueño y se desenamora de ella, para dedicar su atención, su amor, su vida toda a la aspiración de la condesa de Trípoli.”¹³³ Afirma que su arma es la pluma, mientras que el arma de la aldeana es la aguja, además compara a Segolena con una vil prosa. Ella se da cuenta de que el amor del poeta la ha abandonado, que no entiende sus rimas y que sólo sabe amasar golosinas y preparar hidromiel. Rudel reconoce que tiene un corazón de oro y la consuela asegurando que aún la ama, que ella es joven y que le gusta escuchar su risa. Sin embargo, le anuncia que ha decidido emprender un viaje a Tierra Santa, lugar al que Dios lo envía a peregrinar.

Segundo episodio

La nave en la que se embarcó Rudel está en alta mar. Se ha desatado una tormenta. Los marineros están en cubierta, presos del terror ante el próximo naufragio. Rudel les da ánimo, pero el piloto afirma que jamás había visto un viento igual y le pide que eleve a Dios una plegaria. Rudel afirma que su divinidad no se ocupa de pequeñeces y que su dios es su Condesa y su único poder es el de la Belleza. La tormenta se detiene sin que el trovador haya proferido una oración. En ese momento se escucha la voz de Segolena que reprende al trovador por desafiar a Dios y a su providencia, al mismo tiempo advierte que será castigado y eternamente maldecido. Los peregrinos que han escuchado se preguntan de quién será la voz, a lo que ella contesta: tu conciencia.

¹³³ *El Diario*, 1 de noviembre de 1906, 2

Intermezzo y tercer episodio

Antes del último episodio tiene lugar un Intermedio que tiene la finalidad de introducir a un ambiente oriental. La escena se desarrolla en Trípoli de Siria en la tienda de la condesa llena de lujos, los tapetes y divanes. Las doncellas de la Condesa realizan danzas con telas multicolores al mismo tiempo que hacen sonar sus laudes y arpas. El incienso y los cantos de amor y pena se elevan al igual que los himnos a los héroes. Al ver a entrar a Condesa, las mujeres quieren entonar un canto de alegría en su honor, pero ella pide que los festejos se detengan. Las doncellas salen de la escena mientras la Condesa recibe un mensajero que le avisa de la llegada de un barco extranjero que se acerca a sus costas. No le importa este suceso y pide que el mensajero se retire, pero el barco está tocando ya su puerto, la señora ordena que se aplique la ley, que los tomen cautivos y les confisquen sus bienes. El siervo menciona que la embarcación viene de Francia, esto la sorprende y decide interrogarlos ella misma. Su altivo desdén se convierte en temor ante la posibilidad de encontrarse con el poeta y declara que sus versos operaron un mágico encanto en ella. Confiesa que ha llorado en secreto por él y se pregunta por qué en su último poema le dirigió tantos adioses, piensa en él como al único que ha amado, aunque nunca lo haya visto. Pero después de tanto tiempo él ha dejado de enviarle poemas por lo que se encuentra en gran melancolía.

Rudel vestido todo de negro y sostenido por dos marineros entra a la tienda de la Condesa, al verla exclama que, así como el día huye de las sombras, él ha llegado a la luz del sol, a traerle temblando su primera palabra de amor y al mismo tiempo su último aliento. Ellos se reconocen y el poeta declara estar listo para morir pues ha logrado su más grande anhelo. La Condesa, conmovida por la situación de Rudel y de los marineros pide que se les dé alimento y ropa. Le da una bebida al trovador y lo llama “esposo mío” mientras confiesa haber pensado en él sin descanso. Reconfortado Rudel se pone de pie, ella le da su lugar en el trono, pero él le responde que su lugar está a sus rodillas. Ella lo sienta en el trono y recuerda el primer verso que le envió y empieza a recitarlo para consolarlo. Rudel la interrumpe declamando el segundo verso y así sucesivamente completan el poema. La Condesa le muestra el cofre donde guarda sus versos y él declara que ha cumplido su sueño, repite las palabras con las que el coro de peregrinos había descrito a la Condesa y sin terminar

de decirles muere. La Condesa se lamenta por su felicidad que se desvanece, se acusa de la muerte del trovador, pues no debió haberlo exhortado a venir hasta ella y declara sentir amor, remordimiento y vergüenza. Termina dictando una sentencia: “Con demasiada facilidad creemos en las ficciones que nos cuenta el poeta, por el sueño se realiza, pero no por las acciones. Lo que en ti amé fue tu alma”

Enseguida llega el coro de mujeres, soldados, marineros y gente del pueblo. La Condesa les pide rendir honores a su poeta muerto. La obra termina con la frase del coro: “Aquí termina la triste leyenda de aquel que buscó la felicidad irreal”

CAPÍTULO III: ANÁLISIS MUSICAL¹³⁴

La finalidad de este trabajo es aportar un análisis que le permita al intérprete una visión más completa sobre el desempeño vocal necesario para interpretar uno de los roles más importantes de la obra de Ricardo Castro, la Condesa de Trípoli. Es este capítulo se presentan los motivos conductores utilizados por el autor y la estructura interna que contiene el mensaje semiótico y emotivo. A través del conocimiento del catálogo de motivos y de los significados de cada uno de ellos se podrán establecer esquemas mentales que apoyen el estudio y la memorización del rol. Además, se confrontan los postulados anteriores con las críticas de dos músicos decimonónicos, que escribieron opiniones muy pertinentes y cercanas al estreno de la obra en 1906.

El poema lírico *La leyenda de Rudel* está conformado por un prelude, tres episodios y un intermedio oriental ubicado antes del tercer episodio. El primer episodio consta de dos escenas, el segundo está formado por tres escenas y el tercero por siete escenas de las cuales se analizarán los siguientes números:

1) El prelude. En él se observará la exposición de los dos motivos conductores más importantes de la obra y del rol de la Condesa.

Del Primer episodio:

2) Fragmento de la Escena I: “Parpitié Seigneurs, grâce !”

Del Segundo episodio:

3) Fragmento Escena I que corresponde al motivo de la tormenta.

Del Tercer episodio:

4) Escena II : “Déroulons nos souples rangées”

5) Escena III : “Les yeux vigilants de nos gardes”

¹³⁴ **Nota:** Para el análisis Los compases serán numerados desde uno (1) en cada Escena o fragmento de escena.

Al igual que se hizo en el análisis hemerográfico, se respetará la ortografía de las reseñas citadas.

- 6) Escena IV : “O toi, Comtesse qu’on encense”
- 7) Escena V : “Tel on voit le jour pur dans la nuit s’assoupir”
- 8) Escena VI : “Tant que dura ce long voyage”
- 9) Escena VII : “Venez autour de moi”

En las escenas V y VI de este último episodio se confirmará el significado de los cuatro motivos conductores principales. El criterio para la selección de las escenas y los fragmentos de escenas es la intervención de la Condesa de Trípoli en cada una de ellas.

3.1 ANTECEDENTES

Una idea central derivada de las reseñas de los cronistas que presenciaron el estreno y las posteriores representaciones de *La leyenda de Rudel* es la existencia de frases o motivos musicales recurrentes también conocidos como motivos conductores. Por ejemplo, Luis de Larroder apunta que la muerte de Rudel está “inscrita en los cánones del wagnerismo”¹³⁵ haciendo patente la influencia del compositor.¹³⁶ Aunque la mención es poco específica, esta importante figura de la música alemana remite al uso motivos conductores. Asimismo, el Dr. Astorga, (Torres Torija) indica que el “Leif motiff [sic.] característico” tiene lugar desde el preludio,¹³⁷ a su vez, Agustín Agüeros opina que el preludio “anuncia el leit motiv” y que “está admirablemente escrito y muy bonito por su melodía”.¹³⁸

Por su parte Luis Castillo indica la existencia de otro motivo conductor, al que llama “tema del coro del primer acto”, que se presenta por primera vez en el coro de peregrinos del primer episodio y que se repite varias veces a lo largo de la obra. Adicionalmente, sugiere un tercer motivo que marca la muerte de Rudel, ejecutado por la sección de los metales en la orquesta.

El monólogo de la Condesa, que viene después, es sumamente inspirado; lo mismo que la entrada de Rudel tras de la que aparece de nuevo el precioso tema del coro del primer acto, repetido

¹³⁵ Luis de Larroder en: Teatros, «La leyenda de Rudel, Ópera de Ricardo Castro», *La Iberia*, sábado 3 de noviembre 1906, 2.

¹³⁶ Wagner (1813-1883).

¹³⁷ *El Diario* 2 de noviembre 1906, *art. cit.*

¹³⁸ Agüeros *El Tiempo ilustrado*, 11 de noviembre 1906, *art. cit.*

cuatro o cinco veces en el dúo alternado de los protagonistas hasta la muerte de Rudel que está marcado con unos acordes graves de los latones.¹³⁹

Hay dos músicos que hicieron una crítica más puntual en lo que respecta al uso de los motivos conductores. Ellos son Eduardo E. Trucco y Gustavo E. Campa (1863-1934).

Stefano Eduardo Ettore Trucco (1862-1940) fue profesor del Conservatorio y publicó en el periódico *El Imparcial* una reseña que fue descrita por María y Campos como “una crítica modelo de lo que debe ser ésta. No cabe mejor estudio, ni más sereno análisis.”¹⁴⁰ Por otro lado Campa declara que su crítica está realizada con buena fe, imparcialidad y mejor intención:

Mucho más y mejor se podrá escribir para juzgar la labor del compositor; pero dudo que nadie lo haga con mayor buena fé, con más imparcialidad y con mejor intención. [...] y para probar mi imparcialidad he procurado despojarme de todos mis afectos y de todas mis predilecciones [...] Mi afán envuelve un ideal de arte y amor cofraternal, que quizás se asemeje al de Rudel.¹⁴¹

Ambos músicos señalan la existencia de dos motivos conductores a los que les dieron un nombre o significado: El *Motivo del Ideal*, y el *Motivo de la Fatalidad* o de la *Muerte de Rudel*. Sin embargo, al examinar detenidamente la partitura se encontró que éstos no son los únicos utilizados por el compositor en el discurso musical. Este trabajo se limitará a presentar sólo aquellos que son importantes para el desempeño del intérprete de la Condesa de Trípoli.

3.2 LOS MOTIVOS

Los motivos que serán enunciados en este trabajo son frases musicales que están involucradas con el desempeño vocal, y escénico del personaje de la Condesa. El valor de cada uno de ellos radica en entender su semiótica y en la utilidad de cada uno en el momento de la interpretación. Sin embargo, no son de interés exclusivo del cantante, puesto que éstos

¹³⁹ Castillo, *La Gaceta de Guadalajara*, 11 de noviembre 1906, *art. cit.*

¹⁴⁰ María y Campos, *art. cit.*

¹⁴¹ Gustavo E. Campa *Críticas Musicales*. Proemio y selección de Felipe Pedrell, reimpresión facsimilar [1911], (México: Conaculta INBA, CENIDIM, 1992), 318.

se convierten en frases, que son ejecutadas por la orquesta en forma de acompañamiento o como motivo principal en una escena, de tal suerte que corroboran el mensaje del libreto y propician la atmósfera emotiva.

En este trabajo se precisan diecinueve motivos que son los más notables para el rol de la mezzosoprano, que además comparte con Rudel. Aunque el rol de Segolena también puede ser simbolizado por un fragmento musical, sus motivos no están incluidos en este trabajo.

A continuación, se presentan los motivos que han sido enumerados de acuerdo con el orden en el que aparecen en la obra y en el rol en cuestión.

19 MOTIVOS DEL ROL DE LA CONDESA DE TRÍPOLI ABREVIATURAS Y NOMBRES.
M1: Motivo 1 o <i>Motivo del Ideal</i> . (Mixolidio - Sol Mayor en Escena V- do b mayor en escena VI)
M2: Motivo 2 o <i>Motivo de la Fatalidad o de la Muerte de Rudel</i> . (modo frigio-modo mayor con armonías aumentadas en escena VI)
M3: Motivo 3 o <i>Motivo del Amor de Oídas</i> . (mi mayor-sol b mayor en escena VI)
M4: Motivo 4 o <i>Motivo del deseo por complacer a la Condesa</i>
M5: Motivo 5 o <i>Motivo del rechazo y severidad</i> .
M6: Motivo 6 o <i>Motivo de la Tempestad</i> . (mi menor- fa menor en escena V)
M6ª: Segunda parte del Motivo 6 o <i>Motivo de la Tempestad</i>
M7: Motivo 7 o <i>Motivo del Mensajero</i> .
M8: Motivo 8 o <i>Motivo de la Condesa de Trípoli</i> .
M9: Motivo 9 o <i>Motivo del Esfuerzo</i>
M10: Motivo 10 o <i>Motivo de la Compasión</i>
M11: Motivo 11 o <i>Motivo del Esposo</i>
M12: Motivo 12 o <i>Motivo del Poema</i>
M13: Motivo 13 (Contracanto con reminiscencias del M12)
M14: Motivo 14 (Estructura de acompañamiento orquestal)
M15: Motivo 15 (Estructura de acompañamiento orquestal)
M16: Motivo 16 El acompañamiento esboza los corazones de Rudel y de la Condesa
M17: Motivo 17 (Estructura de acompañamiento orquestal)
M18: Motivo 18 (Estructura de acompañamiento orquestal)
M19: Motivo 19 (Contracanto orquestal)

Figura 1. Motivos del rol de la Condesa de Trípoli. Abreviaturas y nombres. Desglose de las abreviaturas que serán usada en el documento. Autoría propia.

Se han clasificado con base en su relevancia de la siguiente manera:

- A) Motivos conductores principales
- B) Motivos conductores secundarios
- C) Motivos incidentales
- D) Motivos usados como esquema de acompañamiento musical.

3.2.1 MOTIVOS CONDUCTORES PRINCIPALES

Son cuatro los motivos conductores principales¹⁴² que, cumpliendo con su naturaleza recurrente, indican un propósito particular o una emoción específica en distintos lugares de la obra. Esta reiteración provee de equilibrio y unidad al contenido musical.

- 1) Motivo 1 o *Motivo del Ideal*.
- 2) Motivo 2 o *Motivo de la Fatalidad* o de la *Muerte de Rudel*.
- 3) Motivo 3 o *Motivo del Amor de oídas*.
- 4) Motivo 6 y 6^a o *Motivo de la Tempestad*.

Los M1 y M2 son plenamente identificados y nombrados por Trucco y por Campa. El M3 es sugerido por Luis Castillo y aunque no le dio nombre, en este trabajo se le denomina *Motivo del Amor de oídas* por corresponder al momento en el que Rudel se enamora de la Condesa gracias al relato de los peregrinos. El Motivo 6 y su complemento 6^a toman su nombre del momento escénico en el que aparecen por primera vez, esto es, al inicio del segundo episodio. Como esta sección describe un evento natural preciso, se le da el nombre de *Motivo de la Tempestad*.

Los M1, M2 y M3 se presentan por primera vez en el primer episodio. El M 6 y 6^a se localiza en el segundo. Cada uno de ellos va desarrollándose a través de la obra, sin embargo, sus significados serán confirmados y resaltados hasta el tercer episodio en las escenas V y

¹⁴² El término *leitmotiv* se deriva de las palabras alemanas *leiten* que significa dirigir y *motiv* que significa motivo. Es el motivo conductor central y recurrente de una obra. El uso de motivos conductores tiene su origen en la obra de Carl Maria von Weber (1786-1826) y posteriormente fue utilizado por compositores como Verdi (1813-1901), Bizet y principalmente por Wagner.

VI, que corresponden al encuentro entre Rudel y la Condesa y a la muerte de aquel. Es decir, que se ratifican en el momento escénico del clímax según la secuencia del libreto.

A partir del cuarto motivo se realizó un listado, inspirado en los motivos que describieron los críticos antes mencionados, es una secuencia lógica de reconocimiento y reflexión, promovida por los primeros que escucharon *La Leyenda de Rudel*. Los 19 motivos son de carácter melódico y a través de su evolución en la obra, el ritmo o la armonía sobre la que se construyen va cambiando.

3.2.2 MOTIVOS CONDUCTORES SECUNDARIOS

Hay cinco motivos de menor importancia que los cuatro primeros, que también se han considerado conductores. Aunque estos tienen un significado emotivo o escénico y sólo son utilizados dentro de una escena, tienen mayor repercusión dentro de ella. El primero de ellos es el M9 que representa el esfuerzo de Rudel por alcanzar su ideal; el M10 simboliza la *Compasión* que siente la Condesa por Rudel y, en ocasiones, por los marineros que lo acompañan; el M11 o *del Esposo*, representa la aceptación del amor de Rudel por parte de la Condesa quien lo llama “Esposo mío, amante mío”; el M12 que corresponde con el *Poema* que Rudel le escribiera a la Condesa y finalmente el M16 que esboza los corazones de Rudel y la Condesa.

3.2.3 MOTIVOS INCIDENTALES

Hay cuatro motivos que no se consideran conductores, pues, a pesar de que son ideas musicales con un significado, repercuten únicamente en la escena donde aparecen: El M4 que representa el deseo de los peregrinos de complacer a la beldad, es decir, a la Condesa de Trípoli. Otro más es el M5 que representa la severidad y el rechazo de la Condesa. Finalmente, el M7 o *del Mensajero* y el M8 o *de La Condesa de Trípoli*.


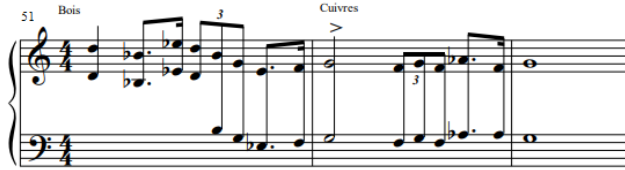


3.2.4 MOTIVOS USADOS COMO ESQUEMA DE ACOMPAÑAMIENTO ORQUESTAL

Por último, los M14, M15, M17 y M18 son utilizados como estructuras de acompañamiento orquestal. Los M13 y M19 son un contracanto de la orquesta a las frases con poco o nulo movimiento melódico de la línea de la protagonista. Los significados de cada motivo se derivan del texto, de las indicaciones escénicas del libreto y de los calificativos de las diferentes reseñas periodísticas mencionadas anteriormente.

Existen motivos que son presentados por la sección instrumental pero después son cantados por alguno de los personajes. Algunos son vocales, pero posteriormente son ejecutados por la orquesta. Además, hay unos que son exclusivamente vocales y otros que son exclusivamente instrumentales. El tejido creado entre ellos destaca los temas y emociones que el compositor desea resaltar en cada fragmento musical.

Por ejemplo, el preludio es la presentación de la evolución del M1 o *Motivo del Ideal*. La escena I del segundo episodio exhibe las transformaciones al M6 y 6^a o *Motivo de la Tormenta*, en el cual el tema es expuesto por la orquesta y retomado por el coro. Sin embargo, no todas las escenas son las transformaciones de un solo motivo, por el contrario, son la presentación de varios motivos. Una característica de la escritura de Castro en esta obra, es que una vez presentado un motivo, el compositor lo muestra por lo menos una vez más. A menudo la segunda vez el motivo está modificado, ya sea en su altura, su timbre, o su tonalidad, la melodía puede estar completa o ligeramente variada con algunas alteraciones en la escala. En contadas ocasiones la repetición del motivo no se presenta inmediatamente después de su exposición.

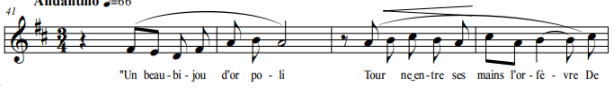




A continuación, se presentan los 19 motivos en el orden en el que aparecen en la partitura con una breve descripción y notas para su localización.






MOTIVO	DESCRIPCIÓN	ESCENAS Y COMPASES
 <p><i>Motivo conductor principal 1 o Motivo del Ideal</i></p>	<p>Es el motivo conductor principal y dominante¹⁴³, representa <i>el ideal</i> inalcanzable perseguido por Rudel el cual está simbolizado por la figura de la Condesa de Trípoli. El motivo está escrito en modo mixolidio.</p>	<p>Se presenta por primera vez al inicio de la ópera, en el compás 1 del preludio. Es modificado 17 veces en este primer número. Este motivo es orquestal y vocal.</p>
 <p><i>Motivo conductor principal 2 o de la Fatalidad o de La Muerte de Rudel.</i></p>	<p>Es el segundo motivo conductor más importante. Aunque se escucha en pocas ocasiones es utilizado para describir los momentos de fatalidad. También se usa durante la muerte de Rudel. Está escrito en modo frigio.</p>	<p>Se presenta completo por primera vez en el compás 51 del Preludio, pero en el compás 50 se anticipa una fracción del motivo.</p> <p>Es orquestal.</p>
 <p><i>Motivo conductor principal 3 o del amor de oídas.</i></p>	<p>Es el tercer motivo conductor en importancia. Representa el momento en los peregrinos le cuentan al trovador Rudel sobre la Condesa de Trípoli y él se enamora “de oídas”. Está escrito en mi mayor.</p>	<p>Se presenta por primera vez en la Escena I del Primer Episodio, en el compás 19 después del recitativo <i>Parpitié Seigneurs, jgrâce!</i> Este motivo es principalmente vocal.</p>
 <p><i>Motivo 4</i></p>	<p>Es un motivo incidental que representa el deseo de los peregrinos por complacer a la belleza que los rechaza.</p>	<p>Se presenta por primera vez en la Escena I del Primer Episodio, en el compás 37 después del recitativo <i>Parpitié Seigneurs, jgrâce!</i> Este motivo es vocal.</p>

¹⁴³ María y Campos, *art. cit.*

<p>46 <i>pp</i> <i>mf</i></p>  <p>A - vec sé - vé - ri - té Son ges - te nous é - car - te.</p> <p>Motivo 5</p>	<p>Es un motivo incidental que representa la severidad y el rechazo de la Condesa.</p>	<p>Se presenta por primera vez en la escena I del Primer Episodio en el compás 46 después del recitativo <i>Parpitie Seigneurs, jgrâce!</i> Este motivo es principalmente vocal.</p>
<p>6</p> <p>Allegro ♩ = 144</p> <p><i>p</i></p>  <p>Veelles et C.B.</p> <p>6^a</p> <p>13 Tromp.</p>  <p>Motivo conductor 6 y 6^a o de la tempestad</p>	<p>Es el cuarto motivo conductor en importancia. Representa la tormenta que atraviesan Rudel y los marineros, quienes van a la cruzada. Tiene dos elementos importantes: un <i>obstinato</i> en tresillos (6) que describe este fenómeno natural en menor y un tema melódico descendente (6^a) que representa el peligro de la tempestad.</p>	<p>Se presenta por primera vez en el primer compás de la Escena I del Segundo Episodio.</p> <p>Este motivo 6 es orquestal, pero en la sección 6^a es orquestal y vocal.</p>
<p>Allegro. ♩ = 132</p> <p><i>f</i> LES MESSEGER.</p>  <p>Les yeux vi - gi - lants de nos gar - des Gui-</p> <p>Motivo 7</p>	<p>Es el motivo del Mensajero. Lleva implícita la prisa que tiene por transmitir su aviso. Aunque la frase literaria se interrumpe, el motivo dura dos compases.</p>	<p>Se presenta por primera vez en el segundo compás de la Escena III del Tercer Episodio. Es un motivo vocal que interpreta el emisario.</p>
<p>2 Moderato ♩ = 132</p> <p><i>f</i></p>  <p>O toi, Comtes-se qu' en - cen-se! Est-ce bien toi qui tremblé, à ce seul nom de... Fran-ce</p>	<p>Es el motivo de la Condesa de Trípoli y está en sol, en modo dorio.</p>	<p>Se presenta por primera vez en el compás 3 de la Escena IV del Tercer Episodio de la ópera.</p>

 <p>Motivo 8</p>		<p>Este motivo es vocal y orquestal</p>
 <p>Motivo conductor 9</p>	<p>Es el quinto motivo conductor en importancia y representa el gran esfuerzo que Rudel realizó para alcanzar su ideal. Está escrito en do mayor. Desciende por grados conjuntos desde la dominante hasta llegar a la tónica y vuelve a ascender con un dibujo melódico a la dominante.</p>	<p>Se presenta por primera vez en la Escena V del Tercer Episodio, en el compás 53 de la orquesta. Está a cargo de las maderas. Este motivo es orquestal.</p>
 <p>Motivo conductor 10</p>	<p>Es el sexto motivo conductor en importancia. Representa la compasión de la Condesa hacia Rudel y los marineros. Está escrito en do mayor</p>	<p>Se presenta por primera vez en el compás 59 de la Escena V del Tercer Episodio. El motivo está a cargo del corno inglés y los violoncellos. Este motivo sólo es orquestal.</p>
 <p>Motivo conductor 11</p>	<p>Es un motivo conductor que representa la aceptación del amor de Rudel por parte de la Condesa. En este motivo ella lo llama “esposo mío, amante mío”. Está escrito en si mayor</p>	<p>Se presenta por primera vez en el compás 11 de la Escena VI del Tercer episodio, en la sección del Encuentro. En los compases 14-16 repite la primera sección modificándola con algunas alteraciones accidentales, para después proseguir en</p>

		<p>el compás 17-20 el desarrollo de este motivo.</p> <p>Es un motivo vocal y orquestal.</p>
<p>41 <i>Andantino</i> ♩=66</p>  <p>"Un beau-bi-jou d'or po-li Tour neen-tre ses mains l'or-fé-vre De</p> <p>45 <i>avec chaleur</i></p>  <p>mè-me re-di ma lè-vre Un mot d'a-mour em-bel-li.</p> <p><i>Motivo conductor 12</i></p>	<p>Es un motivo conductor que simboliza el poema que Rudel había compuesto para la Condesa. Está escrito en re mayor.</p>	<p>Se presenta por primera vez, en el compás 41 de la Escena VI del Tercer Episodio, en la sección del Poema.</p> <p>Es un motivo principalmente vocal debido a que la orquesta solo toma pequeños fragmentos de este.</p>
<p>57 Clar.</p>  <p><i>dolce</i></p> <p><i>Motivo 13</i></p>	<p>Es un motivo construido con reminiscencias del M12 que también está presente en la Sección del Poema.</p>	<p>Se presenta por primera vez en la en el compás 57 de la Escena VI del Tercer Episodio. Es un motivo orquestal y vocal.</p>
<p>114 Gdes. Fl.</p>  <p><i>p e legato</i></p> <p>Clar.</p> <p><i>Motivo 14</i></p>	<p>Es un motivo utilizado como estructura de acompañamiento orquestal. Está escrito en mi mayor. Es un motivo ascendente en octavos que oscila entre la séptima de dominante y el sexto grado menor.</p>	<p>Se presenta por primera vez en el compás 114 de la Escena VI del Tercer Episodio.</p> <p>Es un motivo exclusivamente orquestal</p>
<p>118 Violons</p>  <p><i>f</i></p> <p>Clar.</p> <p><i>Motivo 15</i></p>	<p>Es un motivo utilizado como estructura de acompañamiento orquestal. Está escrito en mi mayor. Este descende desde la tónica, con ritmo de tresillos, y asciende nuevamente.</p>	<p>Se presenta por primera vez en el compás 118 de la Escena VI del Tercer Episodio. Es un motivo exclusivamente orquestal.</p>

<p>Poco Meno. $\text{♩} = 60$</p> <p>130 <i>mf</i></p>  <p>Ton cœur ne bat plus: tes lè - vres-sont clo - ses</p> <p>134</p>  <p>J'a - va - is fait au - tre fois des rê - ves gran - di - o - ses;</p> <p>Motivo 16</p>	<p>Es un motivo que, con su acompañamiento, esboza los corazones de Rudel y de la Condesa. Está escrito en fa menor.</p>	<p>Se presenta por primera vez en el compás 130 de la Escena VI del Tercer Episodio. Es un motivo vocal.</p>
<p>Gdes. Fl.</p> <p>130</p>  <p><i>p</i></p> <p>Motivo 17</p>	<p>Es un motivo utilizado como estructura de acompañamiento orquestal. Está escrito en fa menor, es un <i>obstinato</i> en octavos.</p>	<p>Se presenta por primera vez en el compás 130 de la Escena VI del Tercer Episodio. Es un motivo exclusivamente orquestal.</p>
<p>138</p>  <p><i>f</i></p> <p>Motivo 18</p>	<p>Es un motivo utilizado como estructura de acompañamiento orquestal.</p> <p>Está escrito en re-b mayor.</p> <p>Es un motivo caracterizado por un ritmo con puntillos en una dinámica siempre <i>forte</i>.</p>	<p>El motivo es anticipado por los cornos en el compás 136, mientras que las flautas aún están interpretando el motivo 18. Sin embargo, es presentado completamente a partir del compás 138 de la Escena VI del Tercer Episodio.</p> <p>Es un motivo exclusivamente orquestal.</p>
 <p>Motivo 19</p>	<p>Es un motivo que contrasta con la línea vocal, la cual desarrolla frases con poco movimiento interválico. Está escrito en la b mayor.</p>	<p>Se presenta al final de la Escena VI mientras la Condesa canta su última</p>

		sentencia. Es un motivo orquestal.
--	--	------------------------------------

Figura 1. Motivos en el orden en el que aparecen en la partitura con una breve descripción y notas para su localización

3.3 ANÁLISIS MUSICAL

A continuación, se presentan las formas utilizadas en la composición del poema lírico, se describen los desarrollos musicales de cada uno de los motivos, su significado se discierne por la manera como están insertados en cada una de las escenas, se menciona la armonía que los forja y la relación entre altura y emotividad que evocan.

3.3.1 Preludio

El prelude contiene dos de los motivos conductores principales, el primero de ellos se desarrolla a partir de distintas modificaciones. El segundo sólo es mencionado en este número, pero ambos materiales melódicos evolucionan a lo largo del discurso musical de la obra. Esta música introductoria tiene dos partes: *andante* y *più lento*. El *andante* expone el motivo principal de la ópera desde los dos primeros compases y lo desarrolla mediante cuatro modificaciones. En el *più lento* el mismo motivo es desarrollado a partir de variantes armónicas y rítmicas. Además, incluye una sección central que expone el tema completo, el cual es modificado en el ritmo por aumentación. En esta sección se localiza también el clímax de este número introductorio.

El uso de modos está presente en la obra como una sugerencia sonora de lo oriental, sobre todo en el último episodio, pues éste se desarrolla en Trípoli. En el caso del prelude los dos motivos principales (M1 y M2) están contruidos en una escala de sol, el primero en modo mixolidio y el segundo en modo frigio

Para hablar de este número introductorio es necesario precisar distintos aspectos del motivo 1, el cual es expuesto y desarrollado ampliamente por el compositor en esta sección.

También es llamado *Motivo del Ideal*. A partir de las críticas de Trucco¹⁴⁴ y Campa¹⁴⁵ se reconocen los rasgos que lo caracterizan:

1. Es un inspirado motivo que apenas se esboza al inicio del preludio, pero en las páginas subsiguientes alcanza un potente desarrollo.
2. En diversas situaciones surge con carácter de conductor, pero también se trata del motivo dominante de *La Leyenda de Rudel*.
3. Ambos críticos coinciden en afirmar que este tema musical tiene un significado que corresponde al “ideal de amor perseguido por el trovador Rudel”.
4. En general, el preludio está basado en este único tema.

Trucco describe el tratamiento que Castro le da a este motivo central: “El maestro insiste sobre el tema transformándolo con leves variantes en su diseño melódico, armonizándolo de diferentes maneras, presentándolo por fragmentos a guisa de progresiones e imitaciones entre las partes”.¹⁴⁶ Por su parte Campa afirma que en ninguna de las situaciones en las que aparece “se presenta de manera idéntica a la que caracterizó su primera exposición”.¹⁴⁷

Trucco añade en su descripción un plano de emociones: “haciéndole aparecer ahora profundo y misterioso, como cuando está confiado al fagot o al corno inglés, ahora ligero y tímido cuando está apoyado por la flauta o el clarinete y, al fin, grandioso e imponente, cuando está sostenido por los latones”.¹⁴⁸

De las ideas expuestas arriba se puede concluir que:

Motivo 1 (del Ideal): Es el motivo conductor dominante y representa el *Ideal* del amor perseguido por el trovador Rudel. Es expuesto como una *idée fixe* tanto en la música, como en la psicología del personaje del poeta. Es presentado por primera vez en modo mixolidio¹⁴⁹ y a la octava entre los cellos y los contrabajos. Es el más usado a lo largo de toda la ópera y

¹⁴⁴ Véase: María y Campos, *art. cit.*

¹⁴⁵ Véase: Gustavo E. Campa, *op. cit.* p. 312

¹⁴⁶ María y Campos, *Art. cit.*

¹⁴⁷ Campa *Críticas Musicales*. Proemio y selección de Felipe Pedrell, reimpresión facsimilar [1911]. México: Conaculta INBA, CENIDIM, 1992, p: 312-313.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Con el séptimo grado descendido.

durante el preludio es desarrollado bajo diferentes timbres y armonías. Además, se utiliza completo y también en fragmentos. En algunas ocasiones conserva su rítmica y en otras presenta modificaciones de ritmo y de altura.

El motivo del Ideal será dividido en dos fragmentos para su análisis.

Andante ♩ = 52

Celli e Bassi

Primer fragmento Segundo fragmento

Ejemplo 1. Motivo 1 con sus dos fragmentos.

En el siguiente cuadro se muestra un ejemplo del tratamiento que el compositor dio al primer fragmento del M1 en el *Andante*. El fragmento tiene dos modificaciones a las que se han enumerado como 1A y 1B por ser el primer par “transformado con ligeras variantes” como mencionó Trucco.

<i>Andante</i>	Armonía /	Descripción
<p>1A y 1B</p> <p>Bassoon</p>	<p>Compases</p> <p>Las dos variantes de M1 están construidas sobre un acorde disminuido con séptima menor.</p> <p>1-A: compás 3 (tiempo 1-3) 1-B: compás 3-4 (tiempo 3-4)</p>	<p>Es una unidad compuesta por dos semifrases, ambas construidas a partir del primer fragmento. Se ubican una a la octava de la otra. Las dos son ejecutadas por el fagot.</p>

Figura 3. Ejemplo del tratamiento al primer fragmento del M1 en el andante.

En el andante, el primer fragmento del M1 se presenta, por lo general, dos veces de manera consecutiva en una sonoridad media y grave. En lo que respecta a la armonía de esta sección, el M1 nace bajo una sonoridad modal que enseguida conforma acordes disminuidos, después se dirige a fa menor, do menor y termina en la dominante de do mayor, que es la tonalidad con la que inicia el più lento en la cual el compositor usa el motivo dominante completo.

Enseguida se muestra otro ejemplo de la transformación del M1 en la sección del *più lento*. Corresponde al momento climático del preludio. Esta vez el M1 está completo y nuevamente presenta dos modificaciones a las que se han enumerado como 3A y 3B por ser la tercera modificación de esta sección. En este par de transformaciones los registros y dinámicas son extremos. En 3A el registro es grave, la dinámica es fuerte y el M1 es ejecutado por la trompeta, la tuba y el trombón. En 3B hay un contraste puesto que el registro es agudo, la dinámica es piano y *dolce* y el M1 es ejecutado por los violines.

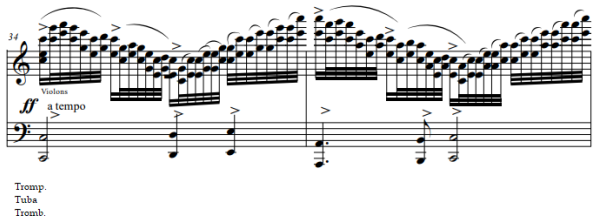
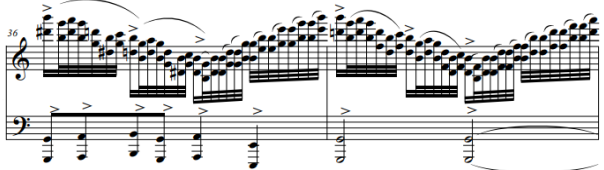
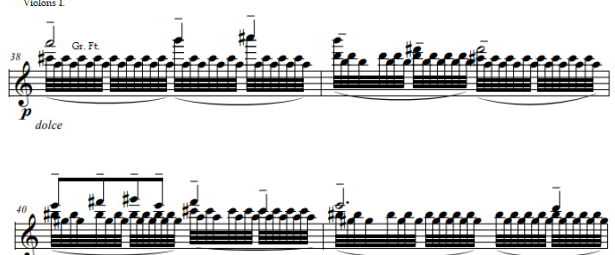
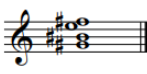
<i>Più lento</i>	Región tonal	Descripción
<p>3A</p>  <p><i>ff</i> a tempo</p> <p>Tromp. Tuba Tromb.</p>  <p>3B</p> <p>Violens I.</p>  <p><i>p</i> dolce</p>	<p>3A: do mayor-sol mayor. Compases 34- 37</p> <p>3B: fa # menor- acorde aum 7m</p>  <p>Compases 38-41</p>	<p>Clímax</p> <p>M1 se presenta completo dos veces consecutivas. Ambas son modificadas rítmicamente por aumentación. Es el clímax del preludio.</p> <p>3-A Tiene una dinámica de <i>ff</i>. Cada una de las notas del motivo está resaltada por un acento. Además, es ejecutada por las trompetas y reforzada por los trombones y las tubas en el registro grave.</p> <p>3-B Se contrasta con la frase anterior debido a la dinámica en <i>piano</i> y <i>dolce</i> y al registro agudo en el que está escrito. Es ejecutada por los violines.</p>

Figura 4. Ejemplo del tratamiento del M1 en el *più lento*. Clímax del preludio.

En este segmento el registro predominante en el que se desarrolla el M1 es el agudo. Sin embargo, el motivo conductor dominante también puede hallarse en el extremo grave. Por lo general, las modificaciones se presentan en pares, aunque en la última transformación se presenta tres veces. La orquestación resalta el momento climático puesto que es más densa

que en el *andante*. En lo que respecta a la armonía, el *Più lento* inicia en do mayor, enseguida cambia a mi mayor y, a pesar de tener momentos de disonancia, finaliza en do mayor.

Motivo 2, de la fatalidad o de la muerte de Rudel: es el segundo motivo conductor en importancia. Representa *La fatalidad y la Muerte de Rudel*. Este tema aparece en los momentos escénicos de desgracia, es decir, en el momento de la tormenta y en la muerte de Rudel. Está escrito en modo frigio¹⁵⁰ y siempre va acompañado por un trémolo. De la misma manera que el primer motivo, se ha dividido en dos fragmentos para su descripción. Se presenta una sola vez en el preludio, aunque el compositor anticipa el primer fragmento del M2 en el compás 50, a cargo de los cornos. Posteriormente, tal fragmento se enlaza con el motivo completo a manera de imitación en el compás 51. Su primera parte es expuesta por las maderas y la segunda por los metales.

The image shows a musical score for Motivo 2, starting at measure 50. The score is written for two staves: the upper staff is for the woodwinds (Bois) and the lower staff is for the brass (Cuires). Measure 50 is marked 'marcato' and features a triplet in the bass line. Measure 51 is marked 'Cuires' and features a triplet in the brass line. The score is divided into three sections: 'Primer Fragmento Anticipado' (measures 50-51), 'Primer Fragmento' (measures 51-52), and 'Segundo Fragmento' (measures 52-53).

Ejemplo 2. Motivo 2, de la fatalidad o de la muerte de Rudel.

Con respecto a M2, Campa indica la existencia de un segundo “intento” al que denomina “la muerte” o “la fatalidad”. En el mapa de las emociones este motivo corresponde a la melancolía:

¹⁵⁰ Segundo grado descendido

3.3.2 Primer Episodio.

3.3.2.1 Fragmento de la escena I : *Parpitié seigneurs, grâce !*

En la primera escena la acción se ubica al sur de la Francia medieval. Los peregrinos que regresan de las cruzadas se encuentran descansando a la entrada de un poblado. Ellos escuchan al trovador Rudel entonar una canción, el poeta les pide a su vez que le cuenten alguna historia conmovedora. Uno de los viajeros describe con orgullo su combate contra los infieles, pero Rudel no comprende la alegría de la batalla. Es en este momento donde tiene lugar el recitativo de Rudel: *Parpitié seigneurs, grâce!*

Recitativo: el trovador manifiesta que en ese momento no desea cantar las hazañas bélicas, sino que su musa lo inspira a hablar de amor. Enseguida les pregunta si han conocido una bella dama a lo que los peregrinos contestan que sí. El recitativo inicia en do mayor y termina en la dominante de mi mayor, que es la tonalidad del coro de peregrinos.

Coro de Peregrinos: A continuación, los peregrinos cantan describiendo la belleza de una joven condesa que conocieron en la ciudad de Trípoli y manifiestan su deseo por complacerla, aunque ella los haya rechazado. La música del coro tiene la forma A-A'. La tonalidad de la primera parte (A) es mi mayor y los motivos utilizados son el M3 y los M4 y M5. El orden en el que se presentan es el siguiente:

1. M3 o *Motivo del Amor de Oídas.*
2. Repetición del M3.
3. M4 o *Motivo del deseo de complacer a la Condesa*
4. M5 o *Motivo de la severidad y rechazo de la Condesa.*

En la segunda sección (A') se repiten los motivos musicales de A en el mismo orden (M3, M3, M4, M5), pero se añade la “Voz de la Condesa” en un canto que contrasta con el coro. Sus frases musicales contienen fragmentos de los tres motivos, en otros momentos son parte del bloque armónico y en algunos más entona sus propias líneas. Castro inicia la segunda sección con una inflexión a re bemol mayor. A través de un recitativo muy breve (2 compases), en la bemol mayor, se crea una cadencia que confirma este cambio armónico. La línea de los tenores del coro se presente en una tesitura más grave, lo que permite que la masa

coral pierda cierto protagonismo al retomar el M3 y, de esta forma, dar paso a la línea de la “Voz de la Condesa”. Al final de la sección A' la armonía regresa a mi mayor. Es importante mencionar que el personaje femenino no se encuentra en escena, por lo que el efecto que se busca es la proyección de una voz en segundo plano que represente la remembranza de los peregrinos.

La dinámica indicada en la segunda sección es triple piano (*ppp*), lo cual, junto con el registro más bajo, representa el cuidado del compositor al incluir en la partitura una voz en el registro medio que, de cierta forma, está en desventaja acústica por estar fuera del escenario. El contracanto de la Condesa está en un registro agudo en general, sin llegar a sus límites, pero en el paso de la voz. Los motivos que conforman este número son vocales, por lo que están directamente relacionados con el poema de Brody y de él adquieren su significado.

El texto del coro en la sección A está formado por cuatro versos, mientras que en la sección A' la Condesa entona tres versos, y los peregrinos vuelven a cantar el primer verso.

En el siguiente cuadro se establece la relación que existe entre el texto y el significado de los motivos. El texto de la Condesa brinda información sobre la razón de su rechazo a los peregrinos que participaron en la cruzada: ella repele la guerra, pero ama el arte del poeta.

A CORO DE PEREGRINOS		RECITATIVO VOZ DE LA CONDESA	A' CORO DE PEREGRINOS + VOZ DE LA CONDESA		
Motivo	Chœur de PÉLERINS :		M	Chœur de PÉLERINS :	Voix de LA COMTESSE :
M3 <i>Amor de oídas</i>	Verso 1 Il est à Tripoli Une jeune Comtesse Son visage est joli Et sa voix vous caresse D'un son mélodieux !	Que d'ici chacun parte :	M3	Verso 1 Il est à Tripoli Une jeune Comtesse	Verso 5 Que d'ici chacun parte : Je suis prête d'aimer Celui qui sait rimer Ce-lui dont la main blanche
M3 <i>Amor de oídas</i>	Verso 2 Son aspect radieux Nous transporte d'extase Et notre cœur s'embrace De folle pasion		M3	Verso 1 Il est à Tripoli Une jeune Comtesse Son visage est joli Et sa voix vous caresse	Verso 6 Ne perce ni ne tranches Ses frères étrangers Retournez aux dangers Des lutttes meurtrières Mais moi, mais moi je préfère autre loi!
M4 (Deseo de complacer a la Condesa)	Verso 3 Ah! Quelle invention chacun de nous va faire pour essayer de plaire A l'illustre Beauté !		M4	Verso 1 D'un son mélodieux ! Et sa voix vous caresse	Verso 7 Des vierges guerrières Vous aimeront ; Mais moi, mais moi je préfère autre loi!
M5 (Severidad y rechazo)	Verso 4 Avec sévérité Son geste nous écarté		M5	Verso 1 Et sa voix vous caresse D'un son mélodieux !	Verso 7 Mais moi, mais moi je préfère autre loi!

Figura 6. Vínculos entre el texto y el significado de los motivos

A continuación, se presenta la evolución armónica de ambas secciones. El ciclo inicia en mi mayor, enseguida, a través de un breve recitativo, se crea una inflexión a re bemol mayor. Finalmente se vuelve a la tonalidad inicial.

MOTIVO	A	RECITATIVO	A'
	CORO DE PEREGRINOS Mi mayor		VOZ DE LA CONDESA CORO DE PEREGRINOS Re b mayor -Mi mayor
M3 o del <i>Amor de oídas</i>	Mi mayor	La b mayor (2 compases)	Re b mayor
M3 o del <i>Amor de oídas</i>	Mi mayor- do mayor		Re b mayor-la b mayor-do mayor
M4	Do # menor- mi mayor		Do # menor- mi mayor
M5	Mi mayor		Mi mayor

Figura 7. Resumen de la evolución armónica de los M3, M4, y M5

Sección A: expone los motivos 3, 4 y 5. La música está escrita para un coro masculino a dos voces, aunque cuando el coro entona el M4 se divide en cuatro.

Motivo 3, del Amor de oídas: Este es el tercer motivo conductor en importancia. Como ya se mencionó fue sugerido por Luis Castillo en su crónica del 11 de noviembre y representa el momento en el que Rudel se enamora de “oídas” de la Condesa. Es el primer motivo vocal y es interpretado por el coro, que describe la belleza de aquella mujer. Está expuesto en la tonalidad de mi mayor con un acompañamiento en dieciseisavos realizado por los violines. Sobre esto Trucco indica que “se desarrolla melódicamente sobre un ligerísimo bordado de los arcos.”¹⁵² Los tenores interpretan el motivo y el barítono canta líneas que confirman la armonía.

¹⁵² Maria y Campos, *art. cit.*

8 *p* Il est à Tri-po - li U - ne jeu - ne Com - tes - se Son vi - sa - ge, est jo -

19 *p* Il est à Tri-po - li U - ne jeu - ne Com - tes - se Son vi - sage, est jo -

24 *p* li Et sa voix vous ca - re - se D'un son d'un son

24 li Et - sa voix vous ca - res - se D'un

cresc.

27
8
mé - lo-di - eux! _____

son mé-lo-di - eux! _____

27
f

Ejemplo 3. El motivo del Amor de oídas (compases 19-28)

El M3 es el material temático que canta el coro en los dos primeros versos, aunque en el segundo verso presenta variaciones rítmicas que coadyuvan la adaptación al nuevo texto. Asimismo, en el ámbito melódico y armónico hay novedades ya que presenta una inflexión a do mayor en los compases 33-34 para, posteriormente, retornar a mi mayor

30
8
pp
f
p

Son aspect ra-di eux nous trans - por - te d'ex - ta - se Et no - tre cœur s'em - bra - se De fol - le pa - si - on

pp
f
p

Son aspect ra-di eux nous trans - por - te d'ex - ta - se Et no - tre cœur s'em - bra - se De fol - le pas - si - on

Ejemplo 4. Repetición del M3 (c 29-36)

En este fragmento musical Castro hace un paralelismo entre la belleza de la persona y la belleza de la voz (*Et sa voix vous caresse d'un son melodieux*). Así que la belleza del pasaje expresa la hermosura de ella y de cómo su aspecto radiante los abraza de loca pasión.

Motivo 4: Es un motivo incidental que representa el deseo de los peregrinos por complacer a la Condesa. En el verso 3: “Ah! *Quelle invention...*” el coro masculino, que hasta ese momento había cantado a dos voces, se divide en cuatro. Los tenores imitan brevemente una línea ascendente y cromática, y los barítonos completan el brevísimo canon. Este movimiento expresa el deseo individual de complacer a la beldad, manifestado musicalmente a través de cada imitación. Armónicamente este motivo presenta una inflexión hacia el relativo menor, pero regresa a mi mayor.

The musical score for Motivo 4 consists of four vocal staves. The top two staves are for Tenors (T1 and T2) and the bottom two for Baritone (B1 and B2). The key signature is G major (one sharp). The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *mf*, and articulation like slurs and accents. There are also triplet markings (3) over certain notes. The lyrics are: "Ah! Quelle invention... Chacun va faire... cha-cun de nous va faire pour essayer de plaire. A l'illustre Beauté!"

Ejemplo 5. Motivo 4 (c 37-45)

Motivo 5: Es un motivo incidental conformado por una línea vocal cromática con poco movimiento interválico, puesto que sube por segundas únicamente hasta el tercer grado. Manifiesta la severidad inmutable percibida por los peregrinos por parte de la Condesa, así como el rechazo a su deseo

Ejemplo 6. Motivo 5 (c. 46-50)

Entre la sección A y A' hay dos compases que sirven de puente entre ambas, los cuales contienen un brevísimo recitativo de la Condesa escrito en la b mayor. Esto anuncia su intervención, al mismo tiempo que prepara la tonalidad con la que dará inicio la siguiente sección (re b mayor). De esta manera, el compositor está creando una cadencia (V-I).

Ejemplo 7. Recitativo (c. 51-52)

Sección A': Está escrita en re bemol mayor. Al coro masculino se le suma la voz de la Condesa. Todo ello crea un entramado que presenta los mismos motivos con distintos colores tímbricos, rítmicos y armónicos. Bajo el mismo esquema de A (M3, M3, M4 y M5) el coro vuelve a cantar una primera parte del M3. Simultáneamente la línea de la protagonista forma una escala ascendente de cinco notas que inicia en el sexto grado y se detiene en el

tercero. En la segunda mitad del M3, la ejecución vocal está a cargo de la Condesa, lo que permite su protagonismo, pues que el coro permanece en silencio.

53 *p* Que d'i - ci cha - cun par - te: Je suis *f*

8 *ppp* Il est à Tri-po - li U - ne jeu - ne Com - tes - se

ppp Il est à Tri-po - li U - ne jeu - ne Com - tes - se.

57 *cresc.* pré - te d'ai - mer Ce - lui qui sait ri - mer Ce lui dont la main blan - che

Ejemplo 8. Motivo 3 en la sección A' (c.53-62)

Según el esquema, en seguida el coro repite el M3. En esta ocasión tiene un desarrollo más extenso que en las tres veces anteriores en las que se ha presentado, por lo que es más largo. Además, en un momento imita una frase de la Condesa (c. 66-68) que es repetida por los tenores una tercera mayor arriba (68-70). La voz de la Condesa se mantiene en un registro entre si 5 y fa 6, lo cual la ubica en una zona que le permite una óptima proyección sonora. No obstante, hay momentos muy breves en los que la línea vocal de la protagonista desciende al registro central y el sonido de los tenores se mantiene en el registro agudo. Lo anterior sucede cuando el interés musical está en el coro, pues el tenor está interpretando la imitación.

63 *f* Ne ————— per-ce ni ne tran - che Ses frè-res è-tran - gers Re-tour-

8 *pp* Il est à Tri-po - li U - ne jeu - ne u - ne jeu - ne Com -

Il — es à Tri-po - li U - ne jeu - ne u - ne jeu - ne Com

67 *cresc.* nez — re tour nez aux dan - gers ————— PATRÓN Des lut - tes meur-tri - è - res.

8 *cresc.* tes - - - se Ah! Son vi - sa — ge est jo - li IMITACIÓN

tes - - - se Son vi - sa - ge est jo - li

Ejemplo 9. Repetición, mayor desarrollo e imitación en M3 (c. 60-70)

Hay un comentario en la crítica de Campa respecto al tratamiento que el compositor le da a estas frases en las cuales está sucediendo la imitación: “Como detalles dignos de ponderarse, señalaré la vehemente progresión sobre la letra: “Ái perifli tornate delle lote omicide”, y la armonización del fragmento coral: “né voce più canora”, que es un verdadero y feliz hallazgo harmónico”¹⁵³.

Él se está refiriendo a dos momentos. El primero lo acabamos de mencionar, es cuando la Condesa canta: “regresen, regresen a los peligros de sus luchas asesinas” (c. 66-70), mientras el coro imita la melodía con el texto: “¡Ah! Su cara es bonita”, como se puede ver en el siguiente ejemplo musical (Ej.10). Esta progresión que Campa califica como

¹⁵³ Campa, *op. cit.*, 314

“vehemente” tiene la siguiente secuencia armónica: mi mayor7m-la mayor-re menor7m -sol mayor7m- do mayor, es una procesión por cuartas.

66 *cresc.*
 Re - tour - nez re tour nez aux dan - gers Des lut - tes meur - tri - è - res.
 8 *cresc.*
 Com - tes - - - - - se Ah! Son vi - sa - gest jo - li Imitación
 Com tes - - - - - se Son vi - sa - gest jo - li
 16 *cresc.*
 Mi Mayor 7m La Mayor Re Menor 7m Sol Mayor 7m Do Mayor

Ejemplo 10. Mayor desarrollo del M3 con el manejo armónico comentado por Campa. (M3 c. 66-70)

Y el segundo momento se refiere al fragmento coral “su voz nos acaricia con un sonido melodioso” (c. 71-74). Tiene una secuencia armónica de: la b mayor- fa # menor- mi menor-la mayor7m- re mayor. La armonía de este pasaje está construida sobre una escala descendente de cuatro notas y de tonos enteros: la b- fa#-mi y re. A este último acorde Castro le antepone la dominante para crear la cadencia.

V7/RE

Ejemplo 11. Escala descendente por tonos enteros

71

Et sa voix nous ca-res-se

Et sa voix nous ca-res-se

La b Mayor Fa # Menor Mi Menor V7/Re Re Mayor

Ejemplo 12. Segundo pasaje comentado por Campa. (M3 c.71-74)

Campa considera tanto a la progresión con una secuencia armónica por cuartas, como a la armonía creada sobre una escala descendente de tonos enteros “como detalles dignos de ponderarse” y “un verdadero y feliz hallazgo”.

Es el turno del M4. Se desarrolla en el relativo menor para luego regresar a mi mayor. En esta ocasión, no está la entrada en canon de la primera exposición en A, sencillamente mientras los barítonos realizan movimientos contrarios en la armonía coral, la voz de la Condesa inicia el tema. Posteriormente, los tenores se le unen en el compás 77. En el compás 79, el coro termina de entonar el motivo y simultáneamente la Condesa anticipa el siguiente motivo (M5).

75 *p* *f*

Des vier-ges guer-riè-res Vous ai-me-ront:
D'un son mè-lo-di-eux!
D'un son d'un son mè-lo-di-eux! Et sa

79 *p* *pp* *pp*

Mais moi, mais moi je prè-fe-re au-tre loi!
Et sa voix vous ca-res-se D'un son mè-lo-di-eux!
voix vous ca-res-se D'un son mè-lo-di-eux!

Ejemplo 13. Motivo 4 (c 75-82)

Finalmente, el coro entona por segunda vez el motivo 5: En esta ocasión la Condesa permanece cantando en la misma nota, en un tono continuo, lo cual es una variable del M5. Esta falta de movimiento melódico describe la severidad e inmutabilidad de la palabra de la protagonista y la nota final de su intervención es la octava que concluye su intervención y le da protagonismo. El coro asciende una cuarta, a diferencia del motivo original que ascendía un intervalo de tercera.

83

Mais moi, mais moi, je pré - fè - re autre loi autre loi!

Et sa vois ca - res - se D'un son mè - lo - di - eux!

Et sa vois ca - res - se D'un son mè - lo - di - eux!

Ejemplo 14. Motivo 5 (c.83-87)

Campa destaca la belleza de este coro de peregrinos, su espontaneidad y su desarrollo natural. Sin embargo, a pesar de comentar que tiene una buena disposición vocal, califica al coro masculino como poco flexible, aspecto que no le permitió un buen resultado en la interpretación. Enseguida, propone una ejecución distinta para mismo coro. Sugiere que la primera sección (A), debidamente transportada, la interprete un solista: Magini-Colletti y la segunda sección (A') sea interpretada por el coro.

Encuentro muy bello é inspirado el coro de los peregrinos; es, sin duda, una de las páginas culminantes de la obra, que se recomienda por su espontaneidad, natural desarrollo, dulcísimas modulaciones, vaporosa armonización y buena disposición vocal. Lamento únicamente que tan soñadora inspiración quede encomendada al coro masculino, poco flexible por lo regular, é incapaz – salvo en los grandes centros de arte – de interpretarla como lo pide y merece. Esa bella melodía, debidamente transportada, puesta en boca de un Magini-Colletti y luego parafraseada por el coro, habría provocado una tempestad de aplausos. Así y todo, aun medianamente cantada y sin matiz, prodúceme la más cautivadora emoción.¹⁵⁴.

¹⁵⁴ *Ibid.*

3.3.3 Segundo Episodio

3.3.3.1 Escena I

El compositor utiliza un nuevo motivo que se presenta en dos partes: M6 y M6^a. La primera parte se expone desde el compás número uno y la segunda parte se presenta en el compás seis.

Motivo 6, de la Tempestad: Este es el cuarto motivo conductor de importancia y representa la tempestad. Los violoncellos y contrabajos buscan describir cómo la tormenta asalta el barco en el que viaja Rudel a través de un *obstinato* en grupos de 3 corcheas, las cuales presentan un bordado cromático en la dominante y enseguida proceden por grados conjuntos de la tónica a la subdominante.

1 Allegro ♩ = 144

p

Vcelles
et C.B.

Ejemplo 15. Motivo 6, de la tempestad (1ª parte del motivo, c 1-2)

La dinámica de esta escena inicia con piano, pero se incrementa la intensidad hasta la aparición de la segunda parte del M6. Este recurso permite imaginar un mar que presagia tormenta.

Motivo 6^a: Es la segunda parte del motivo de la tempestad y representa el peligro que están atravesando los marineros. Está construido sobre su complemento, el M6, y está escrito en la dominante.

El M6^a es descendente en su melodía, primero por cuartas y terceras, y después en un acorde descendente del tercer grado con séptima mayor. Finaliza en la tónica ascendida (mi#)



Ejemplo 16. M6ª, la Tempestad (2ª parte del motivo, c 14-17)

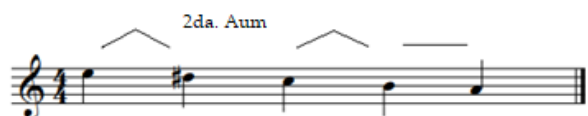
Este motivo se presenta inicialmente en la orquesta, pero, posteriormente, es cantado por el coro cuando interviene en el segundo episodio y por el Mensajero del tercero.

3.3.4 Tercer Episodio.

3.3.4.1 Escena II. *Déroulons nos souples rangées.*

Esta escena tiene una forma A-B. La sección A es interpretada por el coro de doncellas, quienes entonan un canto de alegría a la noble Condesa, B es ejecutada por la Condesa quien pide que la dejen sola, pues se siente desalentada. La tonalidad es la mayor y el material musical de ambas partes es contrastante.

La sección A está escrita en un compás de 12/8 y está conformada por 3 frases. La segunda frase es la repetición de la primera, pero un tono abajo. La tercera es una frase cromática que conecta con la parte B. Ricardo Castro utiliza diferentes recursos en esta sección para crear un ambiente oriental y al mismo tiempo medieval. Entre las estrategias que utiliza se puede resaltar el uso de las flautas acompañadas por el arpa en la introducción. Con una armonía que procede por terceras desarrolla una melodía a partir de la siguiente escala descendente:



Ejemplo 17. Escala con dos semitonos y una segunda aumentada de sonoridad oriental

Gdes. Fl.

pp dolce

Harpe

La Mayor

Fa Mayor 7m

Ejemplo 18. Motivos orientales en la flauta y armonía por terceras. (c 1-2)

En seguida el coro de mujeres canta su primera frase que expone una melodía construida a partir de una escala modal con el quinto, sexto y séptimo grados descendidos. Es acompañado por los oboes, los cuales presentan motivos cromáticos desarrollados con la misma escala. Al mismo tiempo, los clarinetes y los cornos tocan acordes que se mueven por tonos enteros, creando quintas paralelas entre ellos. Esto hace una referencia al *organum* de la Edad Media ().

Ejemplo 19. Escala modal

p
 Dé rou - lons nos — sou-ples ran-gé - es Sous le re-gard de la no-ble Com-
p
 Dé rou - lons nos — sou-ples ran-gé - es Sous le re-gard de la no-ble Com-
 Hautbois
p
 Clar. et Cors.
 quintas paralelas

Ejemplo 20. Coro de mujeres: escala modal. Quintas paralelas en clarinetes y cornos (c3-4)

Para la segunda frase del coro el compositor procede de la misma forma, pero transportando un tono hacia abajo el ámbito de las voces:

5
 tes - se.
 tes - se
p sempre dolce

7 *p*
 Pour el - le chan - tons le chant d'al - lé - gres - se

p
 Pour el - le chan - tons le chant d'al - lé - gres - se

p
 Violens

Harpe et clar

Ejemplo 21. Un tono abajo (c 5-9)

Existen algunas inconsistencias en la edición de la partitura de Hofmeister. Una de ellas está en el compás 3: la nota do del cuarto tiempo debería tener becuadro, dado que en el siguiente compás tiene la alteración de cortesía. Esta última no tendría razón de ser si el do anterior no hubiese sido descendido. Para sustentar lo antes mencionado, se puede observar la repetición que está en el compás 7. Esta permite hacer una comparación pertinente, pues en el cuarto tiempo se puede observar que la nota si está descendida y en el siguiente compás la nota presenta la alteración de cortesía (Ejemplo 22). Estas quintas paralelas están formadas por acordes mayores que se mueven por tonos enteros.

Ejemplo 22. Inconsistencias en la edición y quintas paralelas (c. 3 y 7)

Esta sección termina con una frase cromática entonada por las doncellas. La melodía asciende por semitonos, luego desciende hasta establecerse en la dominante de la mayor, tonalidad con la que inicia la parte B, sección en la que interviene la Condesa.

Ejemplo 23. Última frase del coro (c 5-9)

La sección B está escrita en 6/4. Está conformada por tres frases diferentes entre sí. La primera frase de la Condesa es acompañada por los arpeggios del arpa, lo cual crea un ambiente oriental y femenino. La armonía oscila entre el primer grado, al que eventualmente se le agrega la séptima, y el segundo grado, también con la séptima. La línea vocal se ubica en el registro central y procede por intervalos de terceras, cuartas y grados conjuntos. Ante

los cantos de sus damas, la Condesa manifiesta su desasosiego y les pide que dejen de agitar sus estandartes. En el compás 20 se encuentra una didascalía¹⁵⁵ proxémica, es decir, una indicación que se refiere a los movimientos escénicos de los personajes. Esta señala el fin de las danzas. Los segmentos instrumentales de la sección B están provistos de significado escénico, ya que tienen acotaciones interdialogicas¹⁵⁶ y extradiológicas¹⁵⁷, las cuales se localizan en los compases 20, 24 y 27.

17 $\text{♩} = 29$ La COMTESSE. Les danses cessent subitement

p Pour moi pour moi n'a-gi-tez plus vos flo-tants é-ten-dards.

p gres - se!

p gres - se!

Gde. Fl. 3 3 3 3

Harpe

Ejemplo 24. Sección B, primera frase de la Condesa (c 17-29)

Para la segunda frase la protagonista expresa que la alegría la abandona y las danzas la lastiman (Ejemplo 25. Armonía plagal). Se usa la misma armonía de la primera frase: un acorde en primer grado intercalado con uno en segundo grado con séptima. Al mismo tiempo, la flauta y el oboe comentan breves frases melódicas por terceras que ascienden o descienden en movimientos contrarios.

¹⁵⁵ Véase: Schmidhuber de la Mora, Guillermo. «Apología de las didascalías o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático» Sincronía 2001. sincronia.chcsh.udg.mx/schmid2.htm. (Consultado el 15 de mayo 2021).

¹⁵⁶ Indicaciones escénicas que están dentro del diálogo

¹⁵⁷ Indicaciones escénicas fuera del diálogo.

21

Les dan - ses, la gai - té Tout - me las - se, et me bles - se.

ff

Gdes. Flutes

Hautb.

Ejemplo 25. Armonía plagal

En el compás 24 tiene lugar la última frase de la Condesa, sobre ella hay una acotación extradiológica que especifica que está anocheciendo. Mientras tanto la protagonista pide silencio: “¡Callad vuestra voz instrumentos nasales!” Esta frase en una sola nota implica el final de una sección e indica el estado de ánimo del personaje, quien busca soledad.

24

(La nuit es venue petit à petit)

Tai - sez vos voix ins - tru - ments na - sil - lards!

24

f dim.

p

Harpe

Ejemplo 26. Termina la intervención de la Condesa. (c 24-25)

Enseguida se presenta un puente musical que sirve de enlace con la escena III. La música acompaña un desarrollo escénico preparatorio para el desenlace de la obra, es decir, es un momento de transición que desemboca en el encuentro entre Rudel y la Condesa. En el compás 27 tiene lugar la última didascalía de esta escena, que es proxémica. Esta indica la

salida de las mujeres y los esclavos: “(Las mujeres se retiran en silencio. Los esclavos encienden las lámparas y salen)”.

El puente está constituido por dos temas descendentes a una octava de distancia, interpretado por los cellos, que se intercalan con arpeggios del cuarto grado mayor con séptima menor (IV7M) ejecutados por el arpa, y de un acorde disminuido, con séptima disminuida (Ej.27)

The image shows a musical score for Example 27. It consists of two staves: a piano part on the left and a harp part on the right. The piano part begins with a tempo marking of quarter note = 126. The harp part features arpeggiated chords. The score includes dynamic markings such as *pizz.*, *p*, and *f*. The lyrics "(Les femmes se retirent en silence. Des esclaves allument les lampes et sortent.)" are written above the harp staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score spans measures 26 to 31.

Ejemplo 27. Temas descendentes intercalados con arpeggios. (c 26-31)

En este ejemplo musical se manifiesta nuevamente el tratamiento que Castro realiza en sus temas o motivos melódicos. Generalmente, los presenta dos veces y en la segunda ocasión modifica en aspectos armónicos, tímbricos, rítmicos y de altura. Muestra de ello, son los compases 29-31, que son la repetición modificada de los compases (26-28).

Para finalizar la escena, un enlace de terceras mayores precede a un acorde disminuido con séptima menor y a la dominante con séptima de fa mayor, tonalidad de la siguiente escena. Mientras tanto, las mujeres se retiran de la escena y los esclavos encienden las lámparas (Ejemplo 28. Enlace de terceras mayores que precede a la dominante de la tonalidad de la siguiente escena (c 33-38))

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century opera. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a piano (*p*) dynamic and features trills in both hands. A 'Quasi.' marking is placed above the treble staff. The dynamics progress from *p* to *cresc.* and finally to *f*. The bass line includes a 'dism. 7m' chord and a 'V 7/ Fa' chord, indicating a modulation to the dominant of the next scene.

Ejemplo 28. Enlace de terceras mayores que precede a la dominante de la tonalidad de la siguiente escena (c 33-38)

3.3.4.2 Escena III. *Les yeux vigilants de nos gardes*

Este número es un diálogo entre el Mensajero¹⁵⁸ y la Condesa de Trípoli. Él informa a la Condesa sobre la llegada de un barco extranjero al puerto. Castro caracteriza a los personajes a partir del tratamiento musical otorgado a cada uno de ellos. Por una parte, se encuentran las frases amplias y, en cierta medida, melódicas del Mensajero que, en general expresan el texto de manera silábica. Por otra parte, se exponen las frases de la Condesa también silábicas, pero con inflexiones más cercanas al habla. Ambos personajes cantan sus frases de manera intercalada: las del primero son interrumpidas de manera contundente por la protagonista, ello evidencia el estado de ánimo, y el rango jerárquico de ambos actores.

La forma de la escena es similar a un recitativo que antecede al aria.¹⁵⁹ Las intervenciones del Mensajero están en el formato del *recitativo accompagnato*, ya que la intervención orquestal es más consistente que en el acompañamiento de las frases de la Condesa, las cuales están en *recitativo secco*. El compositor caracteriza a cada personaje con la forma recitada empleada. También el tempo contribuye a la descripción del temperamento, la situación y las características de cada uno, pues la música del Mensajero tiene un tempo rápido, mientras que la música de la Condesa es más lenta.

¹⁵⁸ En la reducción a piano de la *Leyenda de Rudel*, editada por Friedrich Hofmeister, Leipzig, la indicación sobre la tesitura que puede desempeñar el Mensajero es de tenor o barítono de manera indistinta.

¹⁵⁹ El aria de la Condesa de Trípoli corresponde a la escena IV.

“El Mensajero entra rápidamente y se inclina ante la Condesa” es la indicación proxémica con la que inicia la Escena III. Esto desencadena el uso de recursos rítmicos y melódicos que están presentes en los pasajes del emisario. El tempo *Allegro* (negra=132) y el ritmo del acompañamiento en tresillos de sus líneas, describen la prisa por dar sus novedades, en lo que respecta a la melodía, el M7 se presenta en la primera frase del Tenor:

Motivo 7, del Mensajero: Este motivo incidental representa la prisa del emisario por dar su mensaje. Es una línea que asciende a partir de la tónica y, al llegar al quinto grado, desciende. Utiliza valores de cuartos y octavos. Aunque la frase literaria se corta, el motivo dura dos compases.

Allegro. ♩ = 132

f LES MESSAGER.

Les yeux vi - gi - lants de nos gar - des Gui-

Ejemplo 29. Motivo 7.

(LE MESSAGER entre vivement en scène et s'incline devant la Comtesse.)

1 **Allegro.** ♩ = 132 *f* LES MESSAGER.

Les yeux vi - gi - lants de nos gar - des Gui - dés par les lu - ers bla - far - des De l'as - tre de la nuit Ont vu, loin - taine et so - li - tai - re, U - ne bar - que é - tran

Violons
Timb.
et Tambours *f* *mf* *f* *sempre f*

C.B: *ff* *ff* *ff*

Ejemplo 30. Las frases amplias, silábicas y melódicas del Mensajero acompañamiento en tresillos. (c 1-10)

También la armonía construye la descripción del motivo, pues la mayoría de los acordes de este número tienen séptima o incluso novena, lo cual abre un abanico muy amplio

de colores que son usados para resaltar las expresiones de ambos personajes. El compositor utiliza un procedimiento para mantener la inestabilidad armónica. Él agrega una tercera a un acorde estable o consonante, ello ocasiona que la tensión no se resuelva del todo, ya que se convierte en un acorde con séptima. Por ejemplo, la tonalidad de esta escena es fa mayor y, aunque la melodía del tenor se desarrolla en esa tonalidad e inclusive las notas en la *port de voix* en la línea de los contrabajos están confirmando una tonalidad de fa mayor, la nota re (sexto grado) se agrega al acorde de tónica de tal forma que altera su estabilidad. La acotación escénica explica la razón de esta tensión armónica inicial: un personaje llega a dar una noticia con premura.

Pero no es el único lugar donde sucede esto. La dominante presente en el compás anterior y la *port de voix* que comprueba la inflexión a una armonía consonante determinada, pero con una tercera añadida a la resolución de la dominante, conducen la sonoridad a otro lugar, por ejemplo, en los compases 9-10 y 17-19.

En el compás 9 (Ejemplo 29. Motivo 7.) está sonando la dominante de la mayor, pero en la resolución está añadida la séptima de este acorde (sol) que abre la puerta a re (Ejemplo 29. Motivo 7.). Este último acorde, a su vez, abre la puerta a sol menor cuando se le añade la séptima. De esta forma, al añadir una tercera superior o inferior se van conformando acordes con séptima que, eventualmente, conducen al de do mayor, primer acorde de esta escena que no tiene séptima, por lo que se puede considerar como un lugar de reposo (c.16).

Ejemplo 31. Las frases de la Condesa en el formato del recitativo seco

En el compás 17 se presenta el mismo procedimiento: la sucesión de acordes con séptima. Nuevamente está sonando la dominante de la con séptima, novena y, si se considera la voz de la Condesa, la oncena. La *port de voix* indica que la armonía se dirige hacia la menor, pero la resolución tiene fa #, lo cual lo convierte, una vez más, en un acorde con séptima.

Volviendo al rubro melódico en los compases 12-14 y 20-22 el tenor tiene frases escritas sobre una sola nota, como un tono recto,¹⁶⁰ lo cual se contrarresta con los cornos que tocan el M7 o motivo del Mensajero.

Ejemplo 31. M7 en contraste con la frase en tono recto del Mensajero

Los tresillos del acompañamiento del Mensajero son interrumpidos por acordes escritos en notas redondas que sostienen las intervenciones imperativas de la Condesa de

¹⁶⁰ Tono recto es una frase latina utilizada en el contexto de la música litúrgica que representa la forma más simple de la música de la iglesia. Se caracteriza porque el tono de recitación se aleja del canto elaborado.

Trípoli, lo que propicia la libertad vocal pertinente para el recitado. Por otra parte, tienen la indicación de un tempo *meno*, el cual se interrumpe sólo por una frase que alcanza a decir el Mensajero para dar paso al *meno vivo* de una Condesa siempre tajante. Como ya se mencionó, el tempo, en este caso *meno*, define las intervenciones de este personaje, más pausadas que las de su interlocutor. Además, hay que considerar que en este número hay pocos acordes sin séptima: do mayor en el compás 16, do menor en el compás 25 y el acorde de sol menor en el compás 28. Estos puntos se encuentran en la música de la Condesa. En la frase donde ella sentencia a que se aplique la ley a los náufragos, quienes están cautivos al igual que sus bienes, el ritmo del acompañamiento cambia. De notas redondas en los acordes a en trémolos y después negras.

23 *Meno vivo.* ♩=100
LA COMTESSE.

Qu'on ap-pli-que la loi! Va! — je ne me sens pas en hu meur de clé - men - ce!

mf

v

27

f Les ma - rins cap - tifs leurs biens con - fis qués.

f

ii ii

Ejemplo 32. Meno vivo con trémolo en el acompañamiento y acordes sin séptima (v y ii)

La siguiente frase del mensajero retoma los trémolos en el acompañamiento. Después los acordes suenan en ritmo de blancas. La armonía de este segmento está construida con séptimas de dominante. Primero oscila entre do7 y re7, con un breve momento armónico en mib7 y do b7. Esta progresión prepara un momento de impacto, pues la Condesa, que añora ver al poeta, recibe la noticia de que el barco viene de Francia y cabe la posibilidad de que en él venga Rudel.

29 **Allegro.** ♩ = 132

LE MESSENGER.

8 Ils doi-vent à cet-te-heu re-ê-tre tous - dé-bar-qués

33

8 D'a - près ce que l'on dit, ce ba - teau vient - de

p *f* *mf dim.*

Ejemplo 33. Trémolos y blancas en el acompañamiento del Mensajero y armonías de séptimas de dominante

En cuanto el Mensajero menciona la procedencia del barco, la Condesa es ya el centro de la escena. Una acotación interdialogica y psicológica subraya la emoción que siente al momento de recibir esta noticia. En seguida se desencadena un motivo descendente que procede por tonos enteros, reforzado armónicamente con enlaces de séptimas de dominante

(cc. 38-40). Cada una de las notas está acentuada, subrayando lo inesperado de la noticia y el esfuerzo por calmarse del personaje femenino.

37 LA COMTESSE. (Avec un empressément très vif qu'elle reprime aussitôt)

Que dis - tu?

Fran - ce

p *ff ed accel.* *dim. e rall.*

Ejemplo 35. Didascalia psicológica que origina un uso de una escala descendente de tonos enteros y séptimas de dominante

La Condesa, más tranquila, entona una frase que oscila en un motivo de medio tono. El compositor repite el recurso de usar el M7 en el acompañamiento, mientras la frase del cantante tiene poco o nulo movimiento. La armonía utilizada en el compás 29, que oscila entre dos acordes de séptima de dominante do7 y re7, vuelve a aparecer en el compás 41. El acorde de re7 funciona como dominante de la siguiente escena que está en sol menor.

41 *Meno.* $\text{♩}=96$ (*Calme*)

p

J'in - ter - ro - ge - rai moi - mê - me ces ma - rins fa - rou - ches,

et calme

p

Altos et Vcelles.

Ejemplo 34. Recitativo seco de la Condesa con M7

Esta última frase de la Condesa es a *capella*, pero, con el mi b ya está preparando la dominante con séptima y novena de la tonalidad de la siguiente escena: sol menor.

45 *p*

Je veux en-ten-dre de leurs bou-ches Les re-cit faux ou

Ejemplo 35. Última frase del recitativo de la Condesa

3.3.4.3 Escena IV. *O toi, comtesse qu'on encense*

La escena IV es la única aria de la Condesa de Trípoli en esta obra. La opinión de Trucco al respecto pone al descubierto el encanto y la dificultad de este rol: “El soliloquio de la Condesa, demasiado grave para una mezzosoprano, es una página inspirada y de exquisita factura”.¹⁶¹ En efecto, el personaje de la Condesa de Trípoli está escrito para ser interpretado por una contralto, sin embargo, ha sido presentado por mezzosopranos desde el día del estreno. Victoria Guerrini lo interpretó en 1906, Aurora Woodrow lo cantó en 1951 y más recientemente ha sido cantado por Grace Echaury; todas ellas mezzosopranos. El registro de esta aria no pasa las dos octavas y la dificultad radica en que la voz está trabajando en el extremo grave y en la zona de *passaggio*:

Ejemplo 36. Registro del aria

¹⁶¹ María y Campos, *art cit.*

Por su parte Campa comenta la belleza y la tierna inspiración del aria de la Condesa, a la cual él llama “monólogo”. En este trabajo se ha designado bajo ese nombre la sección en la cual, muerto Rudel, la Condesa queda en la escena asumiendo su deceso. El crítico, compositor y amigo de Castro también destaca el uso del corno inglés, el cual dobla la línea de la protagonista, y el desarrollo compositivo del M8 por parte del compositor:

El monólogo de la Condesa desborda en inspiración tierna, melancólica y expresiva. Encuentro encantador el primer intento sostenido por el “corno inglés”, y a pesar de que, según un procedimiento predilecto de Castro, limita su desarrollo á incesantes modulaciones, cáusame deliciosa impresión por su propia expresión, profunda y desolada, y por la dulzura de las mismas modulaciones¹⁶².

La escena inicia con una didascalia proxémica que indica que el Mensajero sale de la escena, dejando sola a la Condesa quien, en seguida, canta el M8:

Motivo 8: Es el motivo de la Condesa de Trípoli, es incidental y está escrito en sol menor con el sexto grado ascendido, lo que refiere a un modo dórico. Contiene las tres primeras frases del aria. Es una melodía anacrúsica que inicia en la dominante y viaja por grados conjuntos y por terceras entre la dominante y la tónica, al final de la segunda frase hace un bordado, y termina en la tercera frase con un arpegio amplio de sol menor en dos octavas (Ejemplo 37. M8 en sol menor con el sexto grado ascendido). Este tratamiento de la melodía exige a la intérprete un despliegue vocal desde el sol₄ hasta mi₆.

Castro colorea un ambiente oriental y antiguo con las herramientas que le provee la música modal, pues es una manera de sumergir al escucha en el momento histórico de la leyenda provenzal. Aunque la armadura es de sol menor, esta aria tiene algunas características de la sonoridad modal como el sexto grado (mi) ascendido y el séptimo grado no es sensible. La armonía también tiene un tratamiento modal, pues la dominante es menor

¹⁶² Campa, *op cit.* 317.

y el séptimo grado es mayor. A pesar de ello, también están presentes los acordes con séptima.

El tiempo es moderado. El acompañamiento inicia con un trémolo en el acorde de tónica, ejecutado por los timbales y violoncellos, que corresponde al estado anímico de la Condesa. Como ella misma afirma: “¡Oh tú, Condesa que eres alabada! ¡Eres tú quien tiembla ante el solo nombre de Francia!”. La posibilidad de encontrarse con su poeta la pone en un estado de inseguridad. El acorde de sol menor, presente en todo el M8 se colorea en el compás diez con la nota mi becuadro, justamente en la frase: “¡Magnífico desdén, en qué te has convertido!”. Al añadir la nota mi becuadro al acorde de sol menor (c. 10) se crea un acorde disminuido con séptima, un procedimiento ya comentado en la escena anterior. Este acorde abre la puerta a la modulación hacia un re menor.

1 **Moderato** ♩ = 132
Le Messager s'en va
vnt
Cor. angl.
Timb. et Vcelles.
pp
f
O toi Com-te-se qu' en - cen - se! Est-ce bien toi qui trem-ble à ce seul nom de Fran-ce!
3 3 3 3 3

8 *cresc.* *ff*
Su-per - be dé - dan qu'es-tu de ve nu!
3 3 3 3 3

Ejemplo 37. M8 en sol menor con el sexto grado ascendido

El M8 será presentado tres veces más, intercalado entre la voz y la orquesta. La orquesta expone la segunda vez el M8 en re menor (v). En seguida, la voz lo retoma en la mayor (II) y, por último, la orquesta vuelve a tocarlo, pero esta vez en do mayor (IV). Esto

no quiere decir que el motivo se mantenga en el acorde inicial, esto irá cambiando con la finalidad de preparar el enlace a la siguiente frase en su nueva zona armónica. Tal como menciona Campa, el compositor desarrolla el motivo a través de “incesantes modulaciones”¹⁶³.

MOTIVO 8
De la Condesa de Trípoli

Voz

10
Re Menor v

Voz

18
La Mayor II

Orquesta

22
Do Mayor IV

Figura 8. Tres modificaciones del M8 o motivo de la Condesa de Trípoli.

La tercera vez que se presenta el motivo se modifica levemente el ritmo a causa del acomodo de la letra y, junto con la cuarta vez que suena, el motivo es más pequeño, puesto que omite el arpeggio de dos octavas.

¹⁶³ Véase nota anterior.

La siguiente sección se desarrolla en el acorde de sol mayor con séptima, el cual es intercalado con un acorde disminuido con séptima. En lo que respecta al ritmo del acompañamiento, los acordes están escritos en tresillos cada vez más agudos. Este *ostinato* de tresillos está a cargo de las maderas y acompaña las frases: “Si él piensa en mí, si él piensa en mí”, un anhelo del personaje que va incrementando, al igual que las dinámicas. Se puede observar que la segunda frase vocal también es más aguda que la primera, con un *crescendo* indicado en la intensidad del sonido.

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 27-30, shows a vocal line with lyrics "S'il pen-se,à moi, S'il pen-se,à moi, par" and a piano accompaniment of chords in triplets. The second system, measures 31-35, shows a vocal line with lyrics "fois pour lui pour lui plus d'u-ne lar-me Se-cre-te-ment, Muoil-la mes yeux!" and a piano accompaniment of chords in triplets. The piano part includes markings for 'Bois', 'Cors.', 'crescendo', 'ten.', 'col canto', and 'p'.

Ejemplo 40. *Ostinato en tresillos que conduce a la frase más cromática y de conflicto del personaje*

Del compás 31 al 35 la dinámica inicial es *forte* y la armonía, que acompaña el texto: “¡Algunas veces por él, por él, más de una lágrima, secretamente, moja mis ojos!”; oscila entre acordes de si Menor y acordes disminuidos con séptima menor. Esta sección es la más cromática, además, presenta movimientos cada vez más ascendentes que implican una zona de mayor tensión armónica. La línea vocal procede por semitonos hasta el desenlace de la frase en la que la Condesa acepta que secretamente ha llorado por los poemas que Rudel le ha escrito. Este cromatismo describe la tensión generada en la Condesa, quien pretender evitar la expresión de los sentimientos propios.

En el compás 36 el texto: “¿Por qué en su último poema me dirigió tantas canciones de despedida?” es acompañado por amplios arpeggios del arpa. La armonía intercala el acorde de si mayor y su dominante con séptima. El tempo es más lento y la dinámica que está indicada en *piano e dolciss* impulsa un triste presentimiento de despedida que termina en *forte*:

Ejemplo 41. Fragmento expresivo en si mayor (c 36-40)

El compás 41 retoma la dinámica *piano e dolcissimo* que desemboca en un *forte y expresivo*. La armonía de esta frase comienza en mi bemol mayor, alternada por su dominante con séptima. Termina en el acorde de mi menor, acompañando el texto: “Yo pienso en él, yo pienso en él como al único que he amado”. Ambas frases son expresivas y muy líricas. Esto es subrayado por el contraste que resulta de pasar de si mayor a mi bemol mayor.

Ejemplo 42. Fragmento en mi b mayor (c 41-44)

En el compás 45 el segundo grado disminuido con séptima (fa7) colorea la frase “Mi corazón escucha su voz” con una diversidad armónica que manifiesta la afinidad con el poeta. En el compás 47 la armonía vuelve a sol menor.

Ejemplo 43. El regreso a la tonalidad original: sol menor (c 47)

El siguiente fragmento es un claro ejemplo de cómo el uso de motivos es un recurso importante en la composición de la *Leyenda de Rudel*. Si bien, al inicio de este capítulo se presentó una lista de 19 motivos, esto no significa que sean los únicos. Sin embargo, sí son considerados los más importantes. El motivo es expuesto por el oboe y, en su breve desarrollo, se puede apreciar la forma en que el compositor trabaja sobre un motivo: lo exhibe, por lo menos, dos veces, aunque las repeticiones nunca son idénticas. El siguiente motivo es anterior a la frase climática.

Ejemplo 44. Un motivo y su repetición modificada

Los compases 50-55 presentan el clímax del aria. La Condesa expresa: “¡Pero después de tanto tiempo él calla y me olvida!”. La nota más aguda se presenta por segunda y última vez, después de que se ha cantado en la tercera exposición del motivo de la Condesa de Trípoli. La frase inicia en la b mayor, pero termina en sol mayor. De esta forma, el compositor establece una cadencia auténtica para destacar el cambio armónico. Así, en el compás 54 aparece por única vez en el aria la sensible de sol: fa #. Esto indica que es el único momento en que se escuchará la dominante. La nota fa # sólo ha estado presente en las modulaciones a si menor y si mayor. Ni siquiera en la tercera exposición del M8 que inicia en la mayor se puede escuchar, ya que la nota aparece en ese lugar con un becuadro. Con la dominante se establece el final del aria, al que el compositor añadirá una *coda* a partir del compás 56.

Ejemplo85. El Clímax del aria

La última frase, que corresponde al texto: “¡Ah! ¡Si supiera mi melancolía!” Se establece definitivamente en sol mayor. No vuelve a escucharse la dominante. Tanto en la voz como en los violoncellos el compositor presenta nuevamente dos motivos, ambos en sol mayor. Estos los desarrolla dos veces.

55 $\text{♩} = 132$

et Ah! s'il con - nais - sait ma mè - lan - co -

Violons

Vclles et B.

Ejemplo 46. El aria termina en sol mayor y da paso a la coda

En el compás 59 desarrolla cuatro veces el motivo que presentaron los violoncellos, y, en esta ocasión, lo interpretan la flauta, el oboe, el corno inglés y el clarinete. Los cambios tímbricos, un movimiento descendente y los cambios armónicos son las características de este desarrollo., Se ejecuta primero en sol menor, en seguida en si menor, después en mi menor y, por último, en un acorde disminuido que conduce a sol mayor.

59

Gdes. Fl. Hautb. Cor. angl. Clar.

mf dim.

Harpe

Ejemplo 47. Un motivo modificado cuatro veces

Los dos últimos compases del aria son el desarrollo binario del motivo que presentó la voz en el compás 56, esta vez en sol mayor, do mayor y do menor, que resolverá en la siguiente escena a Sol. Esto significa que el aria termina con una cadencia plagal con el cuarto homónimo menor.

Ejemplo 48. Desarrollo binario de un motivo

En las escenas V y VI tiene lugar la confirmación del significado de los motivos conductores principales, los cuales aparecen en el siguiente orden: en la escena V los motivos 1 y 6, y en la escena VI los motivos 3, 2 y 1. Asimismo, en ambas escenas se crean nuevos motivos. Éstos representan aspectos dramáticos distintos que van surgiendo con el texto poético.

3.3.4.4 Escena V. Tel on voit le jour pur dans la nuit s'assoupir. Confirmación de los motivos conductores 1 y 6

En esta sección musical el protagonismo es compartido entre los cantantes y la orquesta. Respecto a la parte vocal, Rudel es quien tiene mayor preponderancia, las intervenciones de la Condesa de Trípoli se reducen a tres frases y el Mensajero tiene una sola. En lo que compete a la parte instrumental, la orquesta presenta dos motivos conductores, los cuales tienen la función de comentar o subrayar dos eventos: el esfuerzo que Rudel ha realizado para conocer a la Condesa (M9 o motivo del esfuerzo) y la compasión que ella siente por la situación en la que se encuentran Rudel y sus acompañantes (M10 o motivo de la compasión). Campa comenta al respecto:

“Á partir del dulce canto de Rudel: “Come vediamo il giorno”... con su apasionado arranque en que, por vez primera, vibra el motivo del *Ideal* en la voz del poeta, declina la importancia vocal y predomina el comentario de la orquesta; ¹⁶⁴


Sin embargo, la escena V no sólo presenta motivos nuevos, sino que confirma algunos que ya han sido presentados. El autor comienza elaborando un segmento introductorio, semejante al prelude de la obra. En él emplea el M1 o el motivo del ideal, lo que confirma su preponderancia y su significado. El comentario de Trucco acerca de este momento corrobora que el M1 es el motivo conductor dominante: “La entrada de Rudel está descrita por un fragmento orquestal, basado sobre el tema dominante de la ópera”.¹⁶⁵ Haciendo uso del mismo recurso de la diversificación, M1 es interpretado por diferentes voces orquestales: el contrabajo y el violoncello, la flauta, el oboe y el violín. Asimismo, transita por diferentes armonías y presenta modificaciones rítmicas. Esto agota de tal forma el recurso que Campa sugiere que el motivo del *Ideal* debería haber sido manejado con mayor mesura:

La aparición de Rudel sirvió de pretexto al compositor para escribir un largo fragmento sobre el motivo del *Ideal*. Si he de expresar mi franca opinión, diré que, por más interesante que sea musicalmente el fragmento en cuestión –y lo es, indudablemente, – para ser teatral habría ganado estando concebido con mayor sobriedad.¹⁶⁶

El motivo del ideal, presentado al inicio de esta escena, comunica a la audiencia que es el momento en el que se cumple el deseo de Rudel de conocer a la Condesa de Trípoli. El siguiente ejemplo musical corresponde a los dos primeros compases del prelude de *La Leyenda de Rudel* donde fue presentado M1 por primera vez. Es necesario tener presente la frase original para establecer comparaciones a partir de ella.

Andante ♩ = 52

Celli e Bassi



Primer fragmento Segundo fragmento

Ejemplo 1. M1 o motivo del ideal. El motivo conductor dominante y principal.

¹⁶⁴ Campa, *op. cit.*, 317

¹⁶⁵ María y Campos, *art cit.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

Enseguida se presenta el ejemplo musical correspondiente al M1 en la escena V. Se pueden apreciar las diferencias musicales entre ambas exposiciones. Esta vez M1 no está escrito en mixolidio, sino que se presenta en sol mayor y el ritmo está modificado por aumentación. Además, este fragmento musical tiene una acotación que, por una parte, es extradialógica debido a la descripción que realiza de los marineros y sus ropas, y, por otra, es intradialógica y proxémica, ya que indica el movimiento de Rudel y sus acompañantes en la escena:

(“Precedido por el mensajero, escoltado por los soldados de la suite de la Condesa, Rudel, todo vestido de negro aparece apoyado por dos marineros. –Otros marineros lo acompañan. – Los marineros están pálidos, sus ropas están rasgadas.”)

Allegro $\text{♩} = 60$

Précedé du messager, escorté de soldats de la suite de la Comtesse, Rudel, tout de noir vêtu parait soutenu par deux marins.- D'autres marins l'accompagnent.- Les marins sont pâles, leurs vêtements sont déchirés

1


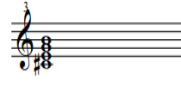


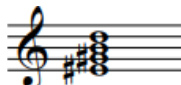

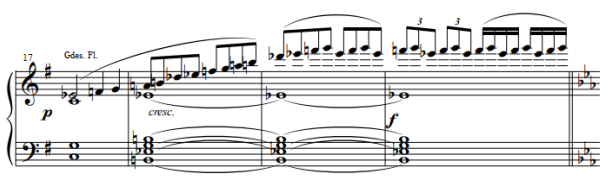
p

f

Bous.
Veelles et C.B.

Ejemplo 49. Confirmación del motivo del ideal en la escena V

Este segmento tiene tres cambios de tiempo: *allegro*, *meno* y *moderato*. Cada uno de ellos está conformado por dos frases basadas en el M1. También están escritas las indicaciones didascalias que proveen de significado escénico a distintos pasajes. Otra característica de esta elaboración es que hay armonías consonantes que se intercalan con armonías disonantes, es decir, con acordes disminuidos y aumentados. Asimismo, el uso de escalas de tonos enteros está presente en las frases que están comprendidas en el *meno*. El clímax está escrito en el *moderato*.

<p style="text-align: center;"><i>Allegro</i> $\text{♩} = 60$</p>	<p style="text-align: center;">Armonía / Compases</p>	<p style="text-align: center;">Descripción</p>
<p>1</p> 	<p>1</p> <p>Acorde disminuido con 7m</p>  <p>Compases 5-8</p>	<p>El M1 se presenta completo. Es interpretado por la flauta y el corno inglés.</p>
<p>2</p> 	<p>2</p> <p>La primera parte del motivo se desarrolla sobre un acorde mayor con 7m</p>  <p>Compases 9-11.</p> <p>El compás 12 se desarrolla en un acorde disminuido</p> 	<p>La segunda parte de esta frase es una mezcla de la rítmica final con la melodía inicial que se transforma en un arpeggio de un acorde disminuido.</p> <p>Está a cargo de los violoncellos.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Meno</i> $\text{♩} = 56$</p>	<p style="text-align: center;">Armonía / Compases</p>	<p style="text-align: center;">Descripción</p>
<p>3</p> <p>(Long silence de Rudel durant lequel il semble se recueillir.)</p> 	<p>3</p> <p>La b menor- Aum- V7/do</p> <p>Compases 13-16</p>	<p>Es una presentación completa del M1 realizada por los oboes. La melodía está construida basada en una escala de tonos enteros. Tiene un significado escénico por la acotación interdialogica y connotativa¹⁶⁷: (“Largo silencio de Rudel, durante el cual parece estar meditando”).)</p>
<p>4</p> 	<p>4</p> <p>Do menor-Aum.</p> <p>Compás 17-20</p>	<p>El M1 también está escrito basado en una escala de tonos enteros. La principal modificación es el ritmo. Poco a poco se va acelerando el motivo a medida en que se disminuye el valor de las notas. De esta forma, primero son blancas y negras, luego el motivo se convierte en un ostinato escrito en</p>

¹⁶⁷ Expresa la opinión del dramaturgo acerca de su percepción de la obra.

		dieciseisavos y, finalmente, en seisillos. Esto le otorga a la frase un <i>crescendo</i> rítmico apoyado por un <i>crescendo</i> de volumen. La tonalidad cambia a mi bemol
<i>Moderato</i> ♩=80	Armonía / Compases	Descripción
<p>5</p>	<p>5</p> <p>Mi b mayor – dism. Compases: 21-22</p> <p>Mi b mayor-aum. Compases 23-24</p>	<p>Se ubica comenzando el clímax de esta pequeña sección introductoria. El motivo convertido en ostinato es tomado por los violines primeros, los cuales le pasan la estafeta a los metales, que tocan en esta ocasión el M1. El ritmo nuevamente se modifica por aumentación en el clímax.</p>
<p>6a</p>	<p>6a</p> <p>Do mayor- dism Compases 25-26</p>	<p>Los violines y las flautas anticipan la primera parte del M1. Enseguida lo presentan completo. El ritmo sigue modificado por aumentación rítmica. Este es el final del clímax de la sección introductoria de esta escena.</p>
<p>6b</p>	<p>6b</p> <p>Do mayor-dism7 Compases: 27-28</p> <p>Do mayor- aum7 Compás 29</p>	

Figura 9. Transformaciones del motivo del ideal en la escena V

Después de haber presentado el M1 en diferentes evoluciones, Castro toma el segundo fragmento para crear un esquema de acompañamiento que introduce a la voz. Lo presenta en do mayor, en octavos y lo intercala con acordes con séptima, de los cuales el último es la

dominante de mi menor. Es en esa tonalidad en la cual tiene lugar la intervención de Rudel (relativo menor de sol, tonalidad del motivo del ideal). El libreto nuevamente presenta una didascalia psicológica¹⁶⁸: “En éxtasis delante de la Condesa.”

Sans lenteur, mais bien soutenu ♩=63
(En extase devant la Comtesse)

RUDEL

Tel on — voit le

Cor. angl. ten. Clar.

Cors. p pp

V7/Mi Menor

Ejemplo 50. Elaboraciones sobre el segundo fragmento del M1 como esquemas de acompañamiento e introducción a la intervención de Rudel

Rudel inicia su intervención en mi menor, el ritmo del acompañamiento es sincopado. Cuando en sus versos alude a la naturaleza, la armonía pasa a do mayor, hasta el momento en el que compara a la Condesa con la gloria del sol (36-40). Este acorde es intercalado nuevamente con acordes séptima, los cuales actúan como un bordado armónico; y un acorde aumentado.

¹⁶⁸ Describen la emoción del personaje.

34
jour pur dans la nuit s'as-sou - pir,

Vcelles. *espressivo*

37
Quand il a sa-lu-é le so - leil le so - leil en sa gloi - re

p *f* *ff*

Harpe et Cors. Clar.

aum. Vcelles.

Ejemplo 51. Rudel compara a la Condesa con el sol, la armonía está en do mayor

Mientras Rudel ofrece a la Condesa su tributo de amor: “Te traigo, te traigo temblando bajo este vestido negro...” la armonía pasa de mi menor a mi mayor a través de su dominante, si mayor. Esta última permite transitar hacia el siguiente fragmento musical.

41
Je t'ap - por - te je t'ap - por - te trem - blant sous cet - te ro - be noi - - - re

f *rall.*

Ejemplo 52. Modulación a mi mayor

En seguida sucede un evento sonoro relevante en la ópera. El motivo del ideal no sólo es interpretado por la orquesta en el fragmento orquestal de la escena, sino que, por primera

vez está en la voz de Rudel con el ritmo modificado por aumentación. Escrito en la tonalidad de mi mayor, la línea vocal está en el registro agudo, y en la zona de *passaggio* de la vocalidad del tenor. El M1 está presente en el momento escénico en el que Rudel se encuentra con la Condesa de Trípoli y le ofrece su “primera palabra de amor y su último aliento”. La dinámica *in diminuendo* del motivo del ideal, el piano de la orquesta, la indicación *appassionato e dolcissimo* de esta frase y el trémolo de los violines describen la emotividad del momento. En adelante la armadura cambia constantemente, lo que revela la existencia de distintos centros tonales en esta escena y la siguiente.

The image displays a musical score for Example 53, starting at measure 45. The score is in the key of D major (two sharps) and is marked *Cantabile* with a tempo of quarter note = 72. The vocal line is for LA COMTESSE and begins with the lyrics "Mon pre-mier mot d'a-mour et mon-der-nier sou-pir!". The vocal line is marked *appassionato e dolcissimo*. The instrumental parts include a Cor Anglais (labeled "Cor. angl.") and Violons (labeled "Violons"). The Violons part is marked *p* (piano) and features a tremolo effect. The score is written in a system with four staves: vocal, Cor Anglais, Violons, and a lower instrumental staff.

Ejemplo 53. El motivo del ideal por primera vez está en la voz de Rudel

Posteriormente, mientras Rudel y la Condesa se reconocen el uno al otro, y el poeta afirma: “He vivido mi vida”, vuelve a sonar el primer fragmento del motivo del ideal en los violines. Este segmento está en re bemol.

49 *dolce*
froy Ru-del! Toil
mf
C'est moi! J'aivé-cu - ma
Violons
Cors.
mf dolce
3 3 3 3 3 3 3 3
cresc.

Ejemplo 54. Los violines tocan motivo del ideal en re b mayor

Motivo 9, motivo del esfuerzo: Este motivo está en do mayor, es descendente a partir del quinto grado y está armonizado por los acordes en primera inversión y una nota pedal en sol. Primero es presentado por la orquesta, específicamente por las maderas, y, en seguida, es imitado por Rudel quien afirma: “Y desde que te vi en un esfuerzo supremo, yo puedo morir mi muerte”. Por esta razón el M9 es un motivo conductor que simboliza el esfuerzo realizado por el poeta para alcanzar su ideal. Se ratifica esa idea por la dinámica siempre fuerte que desemboca en amplios acordes arpegiados, los cuales sostienen la voz del tenor quien canta su nota más aguda y su dinámica más fuerte.

53 $\text{♩} = 80$
vi - e, Et puis-que je t'ai vu - e en un su prè - me ef - fort je — peux mou - rir ma
Viol.
Boia
Altos div.
f *sempre f* *ff* *col canto*
precipitato *rall.*

Ejemplo 55. Motivo 9 que simboliza el esfuerzo realizado por Rudel

Motivo 10, motivo de la compasión: Es un motivo conductor que simboliza la compasión que siente la Condesa al darse cuenta de la situación en la que desembarcó Rudel y los marineros. El M10 es tocado por el corno inglés y los violoncellos en do mayor. La melodía está ornamentada con apoyaturas dobles y triples, y es elaborada de la manera ya conocida: por lo menos un binomio de dos variables. La armonía es tonal con un toque disonante por el segundo grado ascendido que conecta con la dominante de la siguiente tonalidad: mi mayor.

LA COMTESSE

p

Ton

59

mort!
Cor. angl. et
Vclles *con espr.*

mf *p* *f* *p* *f*

Ejemplo 56. Motivo 10 o de la compasión

En la siguiente frase de la Condesa: “Tu suerte me provocaría envidia si tú dijeras la verdad” la melodía no tiene movimiento (compases 65-66). En contraste, las maderas ejecutan el M9 en mi mayor y con el mismo esquema armónico presentado en la exposición del motivo (c. 53)

LA COMTESSE

65 *p dolce* *f* *accel.* *rall.*

sort me fe-rait pres-que en - vi - e, Si tu di-sais la vé - ri -

Bois *dolce*

Quator *f* *accel.* *rall.*

Ejemplo 57. Motivo 9 o del esfuerzo en el acompañamiento orquestal

Más adelante, la orquesta presenta nuevamente el M10. Al mismo tiempo, una acotación psicológica subraya la compasión que siente la protagonista por los marineros: (“La Condesa advierte la presencia de los marineros y hace un gesto de lástima”). El motivo de la compasión dirige la atención de la Condesa hacia los marineros. Está escrito en mi mayor y *con molta espress.* El bajo indica la tónica y la subdominante, pero un motivo por terceras mayores que se mueve en un semitono aporta un toque disonante a una armonía convencional. Al final del motivo hay una progresión de acordes mayores y aumentados que dan paso al siguiente cambio de armadura: fa menor.

69 La Comtesse remarque la présence des matelots et fait un geste de commisération

té!

con molta espress.

Violons *pp*

Terceras mayores *f* *p* *f* *p*

pizz. et Timb.

Ejemplo 58. M9 o de la compasión en un fragmento orquestal

La sección final de la escena V está en la tonalidad de fa menor. El mensajero comenta la inclemencia del mar ante la temeridad de los tripulantes. Es esta idea la que conduce al uso del M6 y M6^a o motivo de la tormenta. Con un tempo de *allegro* los cellos y los contrabajos ejecutan el M6. Al mismo tiempo, las maderas comparten con el Mensajero el motivo 6^a. La voz se anticipa repitiendo la primera nota del motivo, pero los instrumentos son los que completan la frase musical.

Ejemplo 59. M6 o de la tormenta. El complemento 6^a es compartido por el mensajero y las maderas

La Condesa, interrumpiendo la evolución del M6, contesta con un breve recitado que está basado en un acorde disminuido con séptima en si: “Vigila que se les dé alimentos y ropa”.

Ejemplo 60. Recitado de la Condesa

Por último, la orquesta retoma el motivo de la tempestad en do menor. Los dos temas intercambian el registro. El tema 6 se ubica en el registro agudo y su complemento 6^a en el grave. Este fragmento acompaña la salida del heraldo, de los marineros y de los soldados del escenario.

Ejemplo 61. Motivo 6 y 6^a o de la tormenta y didascalia proxémica

La armonía presenta diferentes centros de atracción tonal. La armadura de la escena V cambia nueve veces, lo cual denota el uso de cierta inestabilidad armónica en una estructura poliseccional¹⁶⁹ la cual está determinada por la aparición de los motivos que el compositor quiere exponer en una armonía que cambia rápidamente. La escena inicia haciendo un desarrollo monotemático del M1 tal como sucediera en el preludio, en seguida tiene lugar el diálogo de tres personajes: Rudel, La Condesa y el Mensajero, aunque éste último sólo tiene una frase. El uso de los motivos en momentos específicos de la partitura confirma el significado del material temático expuesto con antelación. El siguiente cuadro muestra los cambios de tonalidad y la ubicación armónica de la confirmación de los motivos 1 y 6, así como la exposición y segunda elaboración de los motivos 9 y 10.

Cambios en la armadura	Motivos	Compases
Sol mayor	M1	1-20
Mi b mayor	M1	21-24
Do mayor	M1	25-32
Mi menor	M1	33-44
Mi mayor	CONFIRMACIÓN M1: en la voz de Rudel y en la orquesta	45-48
Re b mayor	M1: en los violines	49-52
Do mayor	EXPOSICIÓN M9: en la orquesta y en la voz de Rudel M10: en la orquesta	53-64

¹⁶⁹ Véase: Álvarez Meneses: *op. cit.* 341.

MI mayor	Segunda elaboración M9 y M10: en la orquesta	65-74
Fa menor	CONFIRMACIÓN M6: en la orquesta y en la voz del Mensajero.	75-86

Figura 10. Ubicación de los motivos durante los nueve cambios de armadura de la escena V

3.3.4.5 Escena VI. *Tant que dura ce long voyage. Confirmación de los motivos conductores 3, 2, 1 y 10*

Este número tiene una estructura poliseccional que es determinada por los sucesos que tienen lugar en esta parte de la obra y a su vez, cada sección está conformada por diferentes motivos que caracterizan, confirman y exponen las ideas poéticas utilizadas por el autor. Las cuatro secciones son: el encuentro entre los protagonistas, la entonación del primer poema que Rudel le había enviado a la Condesa, la muerte de Rudel y el monólogo de la Condesa. Al mismo tiempo es un dueto hasta el momento escénico en el que el protagonista muere, puesto que enseguida la Condesa canta el monólogo en el cual asume la muerte de su poeta.

El siguiente cuadro enumera las secciones, los cambios de armadura y los motivos que conforman esta escena. Algunos de ellos se exponen por primera vez y otros (en negritas) ya han sido utilizados en otras secciones, su uso en este segmento confirma su significado, como es el caso de los motivos 3, 2, 1 y 10. De la misma forma que en la escena anterior, los cambios de armadura son constantes dejando al descubierto una armonía que cambia rápidamente.

SECCIÓN	ARMADURA	MOTIVO	COMPASES
1) El Encuentro	Mi b mayor		1-10
	Si mayor	M11	11-20
	Si b mayor	M10	21-40
2) El Poema	Re mayor	M12	41-80
		M13	
3) La Muerte de Rudel	Sol b mayor	M3	81-99
	Do menor	M2	100-113
4) El Monólogo de la Condesa	Mi mayor	M14-M15	114-121
	Re b mayor	M14-M15	122-129
	Fa menor	M16-M17-M18	130-141
	Re mayor		142-145
	Si b mayor	M2	146-149
	Do b mayor	M1	150-153

	Re b mayor	M1	154-161
	Fa menor	M16-M17-M19	162-181
	Fa mayor		182-187

Figura 11. Estructura poliseccional de la escena VI

Sección del encuentro (Compases 1-40): Inicia con un breve recitativo en modo *accompagnato* de cuatro frases, dos de Rudel y dos de la Condesa. Aunque la armadura es de mi b mayor, la armonía está elaborada principalmente de acordes disminuidos con séptima, los cuales son ejecutados por los violoncellos y las violas en arpeggios intercalados con frases cromáticas descendentes. Al igual que la orquesta, las frases de Rudel son cromáticas y con arpeggios disminuidos. Él comenta que durante la difícil travesía fue protegido por los marineros (cc. 1-8). Con la frase de la Condesa: “Descansa” la armonía de si mayor se adelanta, anticipación que culmina el segmento recitado en su dominante (c.10).

The image shows a musical score for Example 62. It features vocal lines for Rudel and the Comtesse, and piano accompaniment for Violins, Violas, and Clarinet. The score includes lyrics in French and dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, and *dolciss.*. The tempo is marked *Meno* with a quarter note equal to 100. The score is in 4/4 time and starts with a key signature of one flat (B-flat major). The lyrics are: "Tant que du-ra ce long vo - ya - ge Ils me mon tré-rent tous un pro - foud dé-vouement Re-po-se - toi Prends-ce bre - va - ge". The score is attributed to V7/Si Mayer.

Ejemplo 62. Armonía disonante para el diálogo de los protagonistas y modulación a si mayor

A partir del compás 11 tiene lugar un segmento musical muy expresivo donde la Condesa llama a Rudel su esposo y su amante. La armonía que está en si mayor (I) viaja por

acordes disminuidos y aumentados, pero siempre es tonal. Las frases de la Condesa, en *forte*, son muy líricas y centrales en el registro. Por la ligadura se puede entender que el deseo del compositor es que se cante de un solo *fiato* cada frase, a pesar de las semifrases. Es en estas frases es donde se expone el M11.

Motivo 11, del esposo: Es la aceptación del amor de Rudel y el culmen de la búsqueda del ideal. Este motivo tiene 2 partes que se repiten. La primera parte es una línea melódica descendente desde el tercer grado hasta su octava grave que, hacia su final, presenta algunos juegos interválicos y un bordado (Ejemplo 63. Exposición de la primera parte del M11 o del esposo) corresponde a las frases “Oh esposo mío, oh amante mío. Así te vi en un sueño”.

Ejemplo 63. Exposición de la primera parte del M11 o del esposo

El compositor repite transformando la primera parte del motivo. Modifica sólo el inicio de la frase, de la que desciende el sexto y séptimo grado, con lo cual construye la frase que desciende por tonos enteros (Ej 64).

14 *f*
Ain - si je te vo - yais, en rê - ve

Ejemplo 64. Variante de la primera parte del M11

La segunda parte del M11 crea la transición armónica a si b mayor a partir de acordes disminuidos con séptima. La frase literaria del segmento es: “Porque yo pensé en ti sin descanso y todos los días te esperaba”, y tiene una dinámica que indica: *p con gran expresión*, y al final insiste: *muy expresivo*. El acompañamiento está a cargo del arpa y del oboe.

17 *avec grand expression*
Car - je pen-sais à toi sans trê - ve. Et cha-que jour je t'a - ten *molto espress.*

p Harpe *f* *molto espress.*

Ejemplo 65. Segunda parte del M11 y modulación a si b mayor

En seguida, en la tonalidad de si bemol, Ricardo Castro vuelve a presentar el M11, pero en esta ocasión la flauta se encarga de ejecutar la primera parte del tema y la voz de la Condesa ejecuta la segunda parte. En tanto el M11 instrumental es interpretado, el compositor da la siguiente indicación escénica, que es proxémica y connotativa: “Reconfortado Rudel se

pone de pie. – Su fuerza regresa por un momento, – El irradia de espléndida belleza.”

21

Ejemplo 66. M11 o del esposo en las flautas en si b mayor

La segunda parte del motivo 10 es ejecutada por la Condesa: “Escucha ahí está tu lugar sobre el trono” (Ejemplo 67. Segunda parte del M11 inflexión a la mayor). La armonía está ahora en la tonalidad de la mayor, bajo la cual Rudel interviene, y, de esta forma, modifica y amplía la segunda parte del motivo: “¡Mi lugar está a tus rodillas que yo beso, que yo beso!” El registro de la frase del tenor está en la zona aguda que manifiesta la intensidad de la expresión (Ejemplo 68. Respuesta de Rudel y modulación a la mayor).

27

Ejemplo 67. Segunda parte del M11 inflexión a la mayor

29

dais.

Ma pla - ce ma - pla - ce est à tes ge - noux que je bai - se, que je

Cors.

f

Ejemplo 68. Respuesta de Rudel y modulación a la mayor

La siguiente figura es la síntesis de la elaboración del M11. Castro utiliza una nueva idea musical que dota de significado y desarrolla dos veces.

EXPOSICIÓN DEL M11 o motivo del esposo	VARIABLE DEL M11 o motivo del esposo
<p>PRIMERA PARTE (en la voz)</p> <p>11 Andante non troppo $\text{♩} = 60$</p> <p>ô mon é - poux, ô mon a - mant,</p>	<p>PRIMERA PARTE MODIFICADA (en la orquesta)</p> <p>21 Reconforté Rudel a'est levé Ses forces reviennent pour un moment Il rayonne alors de beuté splendide</p> <p>dais.</p> <p>Gdes. Fl.</p> <p>pp dolce</p> <p>Cors.</p> <p>Vclles et C.B.</p>
REPETICIÓN DE LA PRIMERA PARTE MODIFICADA	REPETICIÓN DE LA PRIMERA PARTE MODIFICADA

<p>SEGUNDA PARTE</p>	<p>SEGUNDA PARTE MODIFICADA Y AMPLIADA</p>

Figura 12. Resumen de la elaboración del M11

En el compás 33 se presenta el M10, o el motivo de la compasión, ejecutado por los violines en la tonalidad de la mayor, intercalado con una armonía disonante. Esta variación del motivo lleva la siguiente acotación proxémica y connotativa que manifiesta la compasión por parte de la Condesa hacia Rudel: “(El hace un esfuerzo por acercarse a ella. – Ella se apresura a su lado y lo sienta sobre el trono)”

(Il fait un effort pour s'approcher d'elle. – Elle s'empresse auprès de lui et l'assied sous le dais)

Ejemplo 69. M10 o de la compasión en los violines

En el compás 37 hay un *recitativo seco* muy breve que sirve de cadencia y conexión a la sección del poema. La armonía todavía está en la mayor y, al agregar la séptima, elabora una cadencia auténtica en re mayor, tonalidad de la siguiente sección. La Condesa afirma: “¡Yo sufro, todo me pesa!”, seguida de la indicación proxémica y connotativa: “La Condesa torturada mientras asiste los sufrimientos de Rudel, es presa de una inspiración súbita. – Ella recita el primer poema que él envió.” Esta indicación corresponde al momento sonoro de dos acordes, lo que marca el momento en el que le llega la inspiración.

La Comtesse torturée en assistant aux souffrances de Rudel, es prise d'une inspiration soudaine. Elle chante le premier poème qu'il lui à envoyé

37 LA COMTESSE *p*

Je souffre tout me pèse

ten.

pp

pizz.

V7/ Re

Ejemplo 70. Modulación a re mayor

Campa comenta que en la escena V declinó la importancia vocal, lo que le otorgó el predominio a la orquesta, sin embargo, en la escena VI las voces van recuperando sus derechos. La inspiración melódica de Ricardo Castro en esta escena es calificada por el crítico como fluida, emocionante y llena de juventud. Él también menciona la aparición de cuatro motivos conductores: motivo 12, o *motivo del poema* que se expone en esta sección y los motivos 3 o del *amor de oídas*, 1 o del *ideal* y 2 o de la *muerte*.

Pero bien pronto las voces van recobrando sus derechos y, ya en diálogo más y más caluroso ó en verdaderos períodos, confiados sucesivamente a ambas partes se siente palpar una inspiración melódica fluída, emocionante y llena de juventud. Largas serían las citas; básteme recordar el *andante* en si mayor; la linda romanza de la Condesa: “Como gioello d’or”, dulce y acariciadora –verdadera

joya de la obra;– la oportuna reminiscencia del canto de los peregrinos; la solemne aparición del motivo de la *Muerte*, encomendada a maderas y latones, y algunos pasajes del nuevo monólogo de la Condesa, subrayados con el persistente motivo del *Ideal*.¹⁷⁰

Sección del poema (compases 41-80): Según la nota anterior, esta sección es considerada por Campa como una “linda romanza de la Condesa”. Sin embargo, ella no canta sola, sino que sus intervenciones son intercaladas con las de Rudel. Cada uno completa los versos del primer poema que el trovador le envió. El poema que Rudel ha compuesto para la Condesa es el siguiente:

PERSONAJE	POEMA
CONDESA	Una hermosa joya de oro pulido, Torneada entre las manos del orfebre De la misma manera repite mi labio Una palabra de amor embellecida
RUDEL	No podemos haber olvidado De todo lo que te privamos Por vos yo muero de fiebre Condesa de Trípoli
CONDESA	Quiero postrarme delante de tu trono.
RUDEL	Mi esperanza es llegar a veros De obtener de vos la limosna De una sonrisa, con el derecho de apretar un tiempo vuestro dedo.

Figura 13. El primer poema que Rudel le enviara a la Condesa

Motivo 12, del poema: Es un motivo vocal, se presenta en los compases 41-48 y corresponde al primer verso del poema: “«Una hermosa joya de oro pulido, Torneada entre las manos del orfebre”. Está en un tempo *andantino*. La Condesa inicia los primeros versos en la tonalidad de re mayor. Sus frases son muy líricas y centrales, y están acompañadas por

¹⁷⁰ Campa, *op. cit.*, 317

el cuarteto en *pp*. Este motivo fue calificado por Campa como dulce, acariciador y verdadera joya de la obra.¹⁷¹

Del compás 45 al 48 las frases preparan un cambio armónico a fa# mayor a través de la dominante. Es una frase en el registro agudo, lo cual manifiesta el grado de emotividad revelado por la Condesa ante los versos del poeta dedicados a ella. Para esta frase Castro ha indicado: *avec chaleur* para su expresión. Una manifestación de que ella misma ha repetido los versos hasta aprenderlos.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 41, is marked 'Andantino' with a tempo of 66. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part consists of a 'Quatour' (quartet) of chords, marked *pp* (pianissimo), with triplets of eighth notes in the right hand. The lyrics are: "Un beau-bi-jou d'or po - li Tour ne-en-tre ses mains l'or - fè - vre De". The second system, starting at measure 45, is marked 'avec chaleur'. It also features a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with triplets, marked *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are: mè - me re - di ma lè - vre Un mot d'a-mour em-bel - li. _____

Ejemplo 71. M12 o del poema, exposición

¹⁷¹ *Ibid.*

Utilizando el M12 por segunda ocasión, Rudel canta el siguiente verso con la armonía de fa# mayor. En la segunda frase, del compás 54-56, la armonía es si b mayor, dominante de la siguiente sección.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 48, features a vocal line for 'RUDEL' in F# major, marked *p dolce*. The lyrics are: "On ne peut a - voir ou - bli De tout ce dont on vous - sè - vre Pour". The piano accompaniment consists of a right-hand part with triplets and a left-hand part with sustained chords. The second system, starting at measure 53, is in B major, marked *passionement* and *espress.*. The lyrics are: "vous je - meurs de fiè - vre Com tes - se de Tri - po - li.". The piano accompaniment includes a Clarinet part (Clar.) with triplets and a left-hand part with sustained chords. Dynamics include *f* and *espress.*

Ejemplo 72. M12 o del poema en fa # y si b mayores

En la siguiente frase el material temático está en mi b mayor. En el compás 57 la Condesa canta: "...Quiero postrarme delante de tu trono. Mi esperanza es llegar a veros...". La voz hace un canto sobre una sola nota que contrasta con el clarinete que ejecuta una melodía con más movimiento interválico. Para construirla el compositor toma pequeñas partes del material melódico del M10, el correspondiente al compás 41 y al compás 46. A

continuación, presenta un material nuevo que es reutilizado en las siguientes frases de Rudel y de la Condesa. Esta sección está en mi b mayor.

Motivo 13: Es un motivo expuesto por los clarinetes en mi b mayor. Se presenta como un contraste a la línea vocal de la Condesa, escrita casi en una sola nota (Si b). Este motivo tiene algunas reminiscencias del M12, pues el material melódico de los compases 57-58, corresponden al material melódico de los compases 41 y 46 del M11. El M13 se expone como un motivo instrumental, pero posteriormente es cantado por los personajes, quienes comparten su material melódico.



Ejemplo 73. Exposición del M13

DESCRIPCIÓN	ELABORACIÓN DEL MOTIVO 13
<p>M13 en los clarinetes en contraste con una línea vocal casi sin movimiento interválico. La tonalidad es mi b mayor</p>	
<p>M13 en mi b mayor es ejecutado por los violines y las voces, las cuales se comparten su material melódico. Se modifica el inicio del motivo (c. 61).</p>	

<p>M13 en la voz, se modifica el final del motivo. La armonía retorna a re mayor.</p>	
<p>M13 en las violas en contraste con la línea vocal de Rudel, la cual no presenta mucho movimiento interválico</p>	
<p>M13 en la voz. Última elaboración en re mayor.</p>	

Figura 14. Elaboración del M13

Para terminar esta sección, Castro reutiliza el inicio del motivo del poema (M12) dos veces, la primera en el registro agudo donde es tocado por los violines (c.77-78) y enseguida en el registro medio, donde es ejecutado por los clarinetes y los cornos (c.79-80).

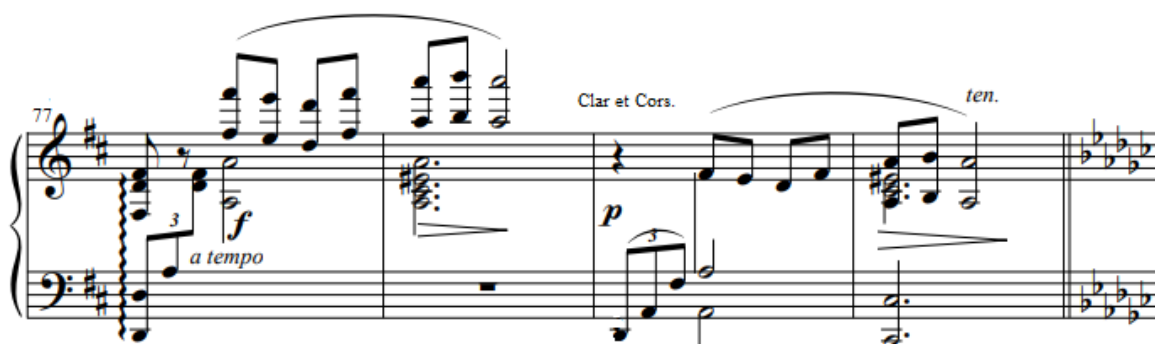


Ilustración 74. Fragmento del M12

Sección de la muerte de Rudel (Compases 81- 108): En este episodio del deceso del protagonista, Trucco señala cómo los motivos conductores 3 y 2 aparecen causando una emoción en quien escucha la obra: “La muerte de Rudel impresiona por la dulce vuelta del motivo: “A Tripoli laggiú”, contrastante con el tema trágico de los latones.”¹⁷² Esta última presentación de los motivos 3 y 2 confirma su significado y su predominio en la construcción de esta obra.

La orquesta inicia la sección de la muerte con un obstinado en dieciseisavos indicado para los clarinetes bajo una dinámica en *p*. Esto presenta una atmósfera contrastante con la sección del poema, que es más lírica. El obstinado sirve de base para presentar por última vez el M3. La indicación escénica es proxémica y connotativa: (Tomando dolorosamente el cofre que él coloca sobre su corazón, teniendo la mano de la Condesa).

Prenant péniblement le coffret qu'il place sur son coeur, et tenant la main de la Comtesse.

The image shows a musical score for piano, measures 81-108. The score is in a key with three flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80. The dynamic is *pp*. The right hand features a persistent sixteenth-note ostinato pattern, while the left hand plays a melodic line. The score is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system starts at measure 81 and ends at measure 92. The second system starts at measure 93 and ends at measure 108. The score is written for piano, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand.

Ejemplo 75. Ostinato, plataforma para presentar el M3

Rudel exclama: “Mi sueño se ha cumplido” mientras que el motivo del amor de oídas suena completo en la orquesta, es una remembranza del momento en el que Rudel se enamora de la Condesa de Trípoli a través de lo que los peregrinos cuentan de ella. La tonalidad es sol b mayor. El compositor lo presenta por segunda ocasión en la voz del trovador quien lo entona, pero en fragmentos. La interrupción del motivo manifiesta la incapacidad física del personaje, quien está a punto de morir. La orquesta también lo toca, completando algunas

¹⁷² María y Campos, *art. cit.*

partes del motivo y, así, sustenta el momento dramático. Rudel, quien dice sus últimas palabras, no alcanza a decir todo el verso poético que le corresponde al M3: “Hay en Trípoli una joven Condesa, su cara es bonita... (y su voz nos acaricia)” puesto que en ese momento muere. A partir de la segunda frase la armonía se dirige a re mayor (c.96) que enlaza con el M2, el cual está en do menor (c.100).

ELABORACIÓN Y CONFIRMACIÓN DEL M3

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 83-90) features the vocal line for RUDEL and the piano accompaniment for QUATOUR. The vocal line begins with the lyrics "Mon ré - vestacem - pli" and includes a dynamic marking of *p* *dolciss.* The piano accompaniment consists of a complex, rhythmic texture with a *pp* *dolcissimo* dynamic marking, which then transitions to *f*. The second system (measures 93-96) features the vocal line for RUDEL and the instrumental parts for Violons and Harpe et Clar. The vocal line continues with the lyrics "Il est à Tri - po - li U - ne jeu - ne com - tes - se" and includes a dynamic marking of *p*. The instrumental parts include Violons and Harpe et Clar, with a dynamic marking of *fp*.

Figura 15. El M3 o del amor de oídas en el acompañamiento orquestal y en la voz de Rudel

La muerte de Rudel es confirmada por la indicación proxémica “él muere” y los metales de la orquesta tocan el M2, el cual está construido en modo frigio (con re bemol). A diferencia de la primera aparición del M2 en el preludio, en esta sección de la escena VI el compositor ha recalcado las características del motivo: el registro es grave y el ritmo ha sido transformado por aumentación. La melodía está a cargo de las maderas y los metales sobre un trémolo que realizan los contrabajos, los violoncellos y los timbales. El compás es ternario, cada una de las notas de la línea melódica están acentuadas y la dinámica es *ff*. Esta aparición del motivo de la fatalidad o de la muerte de Rudel marca el desenlace de la ópera. El motivo es instrumental y aparecerá por última vez en la sección del monólogo, cuando la Condesa se culpa por la muerte del trovador.

PRIMERA EXPOSICIÓN DEL M2 PRELUDIO	CONFIRMACIÓN DEL M2 ESCENA VI MUERTE DE RUDEL

Figura 16. Comparación del M2 en el preludio y en la escena VI

El monólogo de la Condesa (compases 109-187): Una vez muerto Rudel, la escena da paso a un monólogo de la Condesa en el cual tiene lugar la última aparición del M2 en la orquesta y el M1 en la línea vocal y orquestal.

Campa ha nombrado a la escena IV como el monólogo y a esta sección de la escena VI, como el nuevo monólogo: “Largas serían las citas; básteme recordar [...] algunos pasajes del nuevo monólogo de la Condesa, subrayados con el persistente motivo del *ideal*”.¹⁷³ No obstante, en este trabajo utilizaremos el término “monólogo” solamente para este segmento musical.

Campa también hace un comentario acerca de la duración del soliloquio y del hecho de que Castro no hubiera destacado el infortunio y la fatalidad, sino que en vez de eso haya impreso mucha dulzura en este momento dramático.

En conciencia, creo que tan largo monólogo es redundante y nocivo; no se concibe la actitud de la Condesa arrodillada ante el cadáver de Rudel, ni se puede aceptar que en su alma no vibre más nota que la dulzura incesante, inalterable, impávida¹⁷⁴

Por una parte, el monólogo es largo porque refiere a tres etapas emocionales por las que pasa el personaje, lo cual también da lugar a una estructura poliseccional dentro de otra más grande y determinada por los sucesos escénicos:

- 1) La Condesa se da cuenta que la felicidad y sus sueños se esfumaron demasiado pronto.
- 2) La Condesa se acusa de la muerte de su amado y manifiesta tener una mezcla de amor, remordimiento y compasión.
- 3) Pronuncia una sentencia o moraleja: “Con demasiada facilidad creemos en ficciones que la voz del poeta cuenta a nuestro oído. Por el sueño se realiza, no por las acciones, ¡Lo que en ti amé es tu alma!”.

¹⁷³Campa, *op cit.*, 317.

¹⁷⁴ *ibíd.*

Por otra parte, la dulzura inalterable e incesante, revela la concepción de ideal que Ricardo Castro asignó al personaje de la Condesa de Trípoli.

En este segmento la armadura sigue en do menor pero el compositor ha usado la tercera de picardía. Los compases posteriores al motivo de la *muerte* presentan un arpeggio, ejecutado por los violines, de do mayor con la segunda agregada y la séptima menor en el bajo. De esta manera, dicho acorde genera una atmósfera de luz¹⁷⁵ después de la fatalidad descrita por el modo menor del M2. Enseguida la Condesa exclama: “Cruel destino” en estilo recitativo.

Ilustración 76. Acorde mayor con segunda aumentada

1) *La Condesa se da cuenta que la felicidad y sus sueños se esfumaron demasiado pronto*: Mi mayor es la nueva tonalidad. Del compás 114 al 129 tiene lugar un recitativo que intercala cuatro frases de la protagonista, dos en el estilo *seco* y dos en estilo *acompañato*. La orquesta intercala dos motivos como estructuras de acompañamiento para las frases de la Condesa:


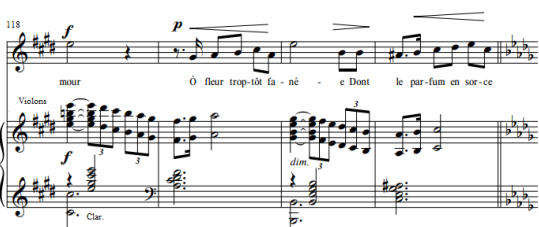
¹⁷⁵ Con respecto a la atmósfera de luz; el acorde mayor con segunda agregada es utilizado por Edvar Grieg (1843-1907) para dar una imagen de luminosa a el primer movimiento de la Suite No. 1 Op 46: *La Mañana*

Motivo 14	Motivo 15
	
<p>Motivo ascendente por octavas que se desarrolla a partir del intercambio de acordes de dominante y sexto grado hasta llegar a un acorde mayor: III</p> <p>Interpretado por las flautas y clarinetes.</p>	<p>Motivo descendente por tresillos establecido a partir de una escala que baja desde un acorde mayor. Finaliza de forma ascendente sobre un acorde disminuido con séptima.</p> <p>Interpretado por los violines.</p>

Figura 17. Dos estructuras de acompañamiento orquestal

Las frases de la protagonista en el estilo *seco* son precedidas por el M14, el cual se hace presente en la orquesta a través de la flauta y el clarinete. El motivo oscila entre la séptima de dominante y el sexto grado.

En lo que se refiere al M15, los violines lo ejecutan acompañados por los clarinetes en los compases 118 y 126. El motivo se desarrolla dos veces seguidas a partir de un acorde mayor seguido por un acorde disminuido con séptima menor.

DESARROLLO DEL M14	DESARROLLO DEL M15
<p>1)</p> <p>Andantino con moto. $\text{♩} = 72$</p>  <p>Mi mayor</p>	<p>2)</p>  <p>Mi mayor</p>
<p>3)</p>	<p>4)</p>

<p>leur Sait ré - pan - dre_a la</p> <p>Oboes, Fl. Clar.</p> <p>Re b mayor</p>	<p>fois Fi-vre-sse_et le ma - leur.</p> <p>Violons Clar.</p> <p>Tonos enteros cresc. f</p> <p>Re b mayor-Fa mayor</p>
--	---

Figura 18. M14 y M15 como estructura de acompañamiento orquestal

Los acordes disminuidos generan una tensión armónica, la cual va de la mano con el desasosiego de la Condesa, quien lamenta: “Oh flor demasiado pronto marchita, cuyo perfume brota de sus fuentes” y “Sabe esparcir de una vez la embriaguez y la desgracia”. Las frases de la condesa son ascendentes, la del compás 127 está escrita en tonos enteros. A excepción del M16 todas las frases de la mezzo abandonaron el lirismo y se convierten en relaciones interválicas desarrolladas por un patrón de repetición.

Frases en estilo <i>seco</i>	Frases en estilo <i>accompagnato</i>
<p>117 A - mour a - mour</p> <p>125 Sait ré - pan - dre_a la fois</p>	<p>119 ò fleur trop-tôt fa - né - e</p> <p>120 Dont le par-fum en sor-ce leur</p> <p>127 Tonos enteros cresc. f Fi-vre - sse_et le ma - leur.</p>
<p>Las dos frases de la Condesa en recitativo seco son ascendentes. Proceden por un intervalo de tercera menor y después una segunda menor.</p>	<p>Las tres frases también son ascendentes. Inician en el registro medio y terminan en la zona aguda. El patrón rítmico es dieciseisavo- 4 octavos-1 mitad con/sin punto.</p>

Figura 19. Frases de la Condesa en estilo recitativo

En la tonalidad de fa menor se presenta el M16 en dos ocasiones. Entre ambas ocasiones se exponen por última vez en la obra el M2 o motivo de la fatalidad y de la muerte de Rudel, y el motivo conductor dominante, es decir, el *motivo del ideal*:

M16	Dos frases de conexión	M2 <i>Motivo de la muerte de Rudel</i>	M1 <i>Motivo del ideal</i>	M16
Fa menor (c.130-137)	Re b mayor- Re mayor (c.138-149)	Si b mayor Acorde aumentado (c.146-149)	Do b mayor Reb mayor La mayor (c. 150-161)	Fa menor (c. 162-167)

Figura 20. Esquema de la armonía y sucesión de los Motivos 16, 2 y 1

Motivo 16: Con un tempo *poco meno* el motivo que se presenta por primera vez en los compases 130-136 y por segunda vez en los compases 162-167, describe los corazones de la Condesa y de su trovador. La primera vez la protagonista menciona que el corazón de Rudel ha dejado de latir, sin embargo, el ostinato en el acompañamiento alude al latir de un corazón que ya no vive. La segunda vez el ostinato está más recargado, pero en esta ocasión es el corazón de la Condesa, el cual siente amor, remordimiento y compasión.

Poco Meno. ♩ = 60
130 *mf*

Ton cœur ne bat plus: tes lè - vres-sont clo - ses J'a - vais fait au - tre fois des rê - ves gran - di - o - ses;

Ejemplo 77. M16

El acompañamiento orquestal de la secuencia de motivos: M16-puente-M2-M1-M16 (Figura 20. Esquema de la armonía y sucesión de los Motivos 16, 2 y 1), está basado en los M17 y M18.

Motivo 17	Motivo 18
<p>Es un ostinato en octavos que esboza el latir los corazones de Rudel y de la Condesa. Es ejecutado por las flautas, los clarinetes y los fagotes.</p>	<p>Es un motivo con puntillo para presentar la frase: “En un instante mi cielo se convirtió en estrella”, aunque se anticipa al final de la frase anterior: “Yo había hecho en otros tiempos sueños grandiosos”</p>

Figura 21. M17 y M18. Dos estructuras de acompañamiento orquestal

El siguiente cuadro presenta el desarrollo del M16, acompañado por la orquesta que ejecuta el M17. No obstante, en el compás 136 los cuernos anticipan el M18 en el (c. 138).

M16 PRIMERA VARIANTE c.130-137	M16 SEGUNDA VARIANTE c. 162-167

Figura 22. Desarrollo del motivo 16. M16 en la voz y m17 en el acompañamiento

Los acordes de la segunda variante son más amplios, más recargados y con *tenuto*. La dinámica para la orquesta es de *ff*. La Condesa reconoce sus emociones en una frase que viaja del registro agudo al central: “Cerca de ti yo siento una emoción indescriptible donde se mezclan el amor, el remordimiento y la compasión”

Hay dos frases que conectan el M16 con el M1, motivo del ideal. La primera inicia en la zona central de la voz y sube hasta el registro agudo. Es acompañada por el M18. El uso de ese motivo resalta el momento dramático comentado por la Condesa: “En un instante mi cielo se convirtió en estrella”, mientras se da cuenta de que su poeta ha partido. La dinámica es *f* y crece hasta llegar al *ff*. La armonía está en re bemol mayor y des desplaza hasta llegar a fa mayor.

138

ff

En un ins-tant mon ciel fut é-toi-lé.

f

più forte

cresc. ancora

Ejemplo 78. Primera frase de conexión. M18 resalta el momento dramático

En la tonalidad de re mayor se desarrolla la segunda frase de conexión. La Condesa reflexiona: “En menos tiempo otra vez mi felicidad se derrumbó”. La melodía presenta unos cromatismos y se sitúa en el registro central. El ostinato, en octavos del M17, está a cargo del oboe y del clarinete los cuales, en un *p súbito*, retoman el motivo.

142

p

En moins de temps en-cor, en moins de temps en-cor mon bon-heur a crou-

Hautb. et Clar.

ff

p subito

Ejemplo 79. Segunda frase de conexión. M17 en el acompañamiento

2) *La Condesa se acusa de la muerte de su amado y manifiesta tener una mezcla de amor, remordimiento y compasión:* En el compás 146 se ubica la indicación proxémica “La Condesa se arrodilla delante de Rudel”. Simultáneamente, la orquesta expone por última vez el motivo de la muerte. Este es ejecutado por los metales e incluye la indicación dinámica *sempre f*. En ese momento, la Condesa se culpa del fallecimiento de Rudel. En las escenas anteriores el M2 ha sido presentado en modo frigio. Sin embargo, en esta escena su tonalidad es modo mayor con un acorde aumentado, lo que caracteriza el inicio del motivo.

Moderato ♩ = 52

146 (S'agenouillant auprès de Rudel)

lé De ta mort Ru - del, je m'ac - cu - se

Cuivres *f* *sempre f* *marcato*

Ejemplo 80. M2 o de la fatalidad o de la muerte de Rudel en los metales

Última aparición del M1: M1 se desarrolla por tres ocasiones, la primera en la voz y las dos siguientes en la orquesta, como podemos ver a continuación.

Variante 1

150 *dolce*

J'au - rais dû res - ter ta - loin - tai - ne mu - se

Violens *p dolce*

La tonalidad es do b mayor. El M1 es cantado por la Condesa y reforzado por los violines. “Debí haberme quedado como tu musa lejana” es una frase amplia y lírica acompañada por un ostinato en tresillos con una dinámica de *p* y *dolce*.

Variante 2

154

Et ne pas l'ex - hor - ter à ve - nir jus - qu'à

Violons

mf ed un poco marcato

MOTIVO DEL IDEAL

Tromb.

La tonalidad es re b mayor. El M1 es ejecutado por los trombones mientras que la voz canta “y no haberte exhortado a venir a mi”. La característica más recitada de esta frase y el registro central permite que los trombones destaquen el motivo conductor dominante, la voz pasa a un segundo plano. El ostinato en tresillos sigue presente en el acompañamiento. La dinámica es *mf ed un poco marcato*.

Variante 3

158

(Elle se relève)

moi...

f

cresc.

MOTIVO DEL IDEAL

rall.

ff

La armonía oscila entre la mayor y la b mayor. Por tercera vez en el monólogo de la Condesa y por última vez en la ópera, suena el motivo del ideal. Los trombones lo vuelven a presentar acompañado por el obstinado de los tresillos, que es cada vez más insistente. Su dinámica en *f* que va en incremento hacia el *ff*, prepara el desenlace de esta escena. El motivo no está completo, sólo presenta la primera parte. La Condesa que estaba arrodillada ante Rudel se levanta.

Figura 23. Último desarrollo del motivo del ideal

3) *Pronuncia una sentencia o moraleja:* El último segmento del monólogo es una sentencia en la que la Condesa, quien se aleja del diálogo escénico, se dirige al público y manifiesta que los versos del poeta se quedan en el campo de la ficción:

Con demasiada facilidad creemos en ficciones
 que la voz del poeta cuenta a nuestro oído.
 Por el sueño se realiza, no por las acciones,
 ¡Lo que en ti amé es tu alma!

Motivo 19: El M19 está presente en esta última sección de la escena VI. Se caracteriza por ser un contraste melódico cuando las frases de la Condesa tienen poco movimiento interválico.



Ejemplo 81. Motivo 19

En esta sección el *tempo* es un poco más rápido y la armadura es la b mayor. La Condesa tiene cuatro frases, dos de ellas con características más recitadas y las otras dos con mayor movimiento melódico. El M19 sólo se utiliza en el acompañamiento mientras las frases vocales son recitadas.

FRASES RECITADAS	FRASES MELÓDICAS
<p>1</p> <p>170 <i>Poco più.</i> $\text{♩} = 72$ <i>f</i></p> <p>Trop ai - sé - ment on croît aux fic - ti -</p> <p>MOTIVO 19 MOTIVO 19</p> <p><i>marcato</i></p>	<p>2</p> <p>174</p> <p>ons Que la voix du po - è - te à son o - reil - le con - te;</p> <p><i>cresc.</i></p>
<p>3</p> <p>178 <i>dolce</i></p> <p>Pour le son - ge il est fait non pour les ac - ti - ons.</p> <p>MOTIVO 19 MOTIVO 19</p> <p><i>dolce</i></p>	<p>4</p> <p>183 <i>rall.</i></p> <p>Ce qu'en toi j'ai - mais c'est ton â - me!</p> <p><i>p e rall.</i> <i>ppp</i></p>

Figura 24. M16 en contraste con la voz

La última frase de la Condesa es “¡Lo que en ti amé es tu alma!”. La tonalidad es fa mayor. Un arpeggio de la tónica con la segunda agregada cierra este pasaje del encuentro – poema – muerte y monólogo de una manera muy luminosa.

3.3.4.6 Escena VII. Venez autour de moi.

Esta escena es el final de *La Leyenda de Rudel*. Está escrita en forma ternaria A-B-C. La primera sección está escrita con un tempo *allegro non molto*, la segunda tiene un tempo *andantino* y la última comienza con un *andantino*, se desplaza a un *allargando* y finaliza en un *grandioso*.

A	B	C
Armadura: fa mayor	Tonalidad: sol menor	Tonalidad: sol mayor
Dinámica: <i>f</i>	Dinámica: <i>p</i>	Dinámica:
Tempo: <i>allegro non molto</i>	Tempo: <i>andantino</i>	Tempo: <i>andantino–allargando–grandioso</i>
Fanfarria	Obstinato	Obstinato

Figura 25. Estructura ternaria

La primera sección (A) tiene armadura de fa mayor, sin embargo, este acorde no está presente. El acompañamiento orquestal inicia con una fanfarria ejecutada por las trompetas, armonizada con acordes disminuidos y de séptima de dominante. La indicación proxémica menciona que, a una señal de la Condesa, entran por todas partes las mujeres, los soldados, los marineros y los aldeanos.

Elle fait une signe. Les femmes, les soldats, les mantelots, le peuple entrent de tous côtés.

Ejemplo 82. Fanfarria en las trompetas

Además de la fanfarria inicial, esta sección tiene tres frases de la Condesa, dos de ellas están escritas sobre la misma nota y sólo una tiene más movimiento melódico. Las tres están escritas en la región central del registro. En general, el interés se centra en la parte

instrumental, pues el acompañamiento tiene una dinámica *f*. Las dos primeras frases están acompañadas por un motivo ascendente por terceras y en la última hay un obstinado.

LINEAS VOCALES DE A

5
LA COMTESSE
Ve - nez au - tour de moi Vous mes su - jets lo - yaux.

Motivos ascendentes por terceras

9
De - vant mon é - poux mort in - cli - nez To - ri -

Terceras menores en el acompañamiento orquestal.

fla - me. Ren - dez lui les hon - neurs ro - yaux!

Obstinato
sempre f *poco rall.*

Obstinato en el acompañamiento orquestal

Figura 26. Tres frases de A

La fanfarria, los motivos ascendentes por terceras y el obstinado en modo menor son las herramientas que el compositor utiliza para resaltar la solemnidad del momento en que se rinden honores al poeta muerto.

La sección B abarca los compases 15-22. Está escrita en Sol menor, su dinámica es *p* y el tiempo es *andantino*. El coro canta “aquí termina la triste leyenda de aquel que buscó la felicidad irreal”. En el compás 15 la estructura rítmica del obstinado de la frase anterior cambia y, de esta manera, perdura hasta el final de la escena.

15 *Andantino* ♩ = 30

p Cy fi - nit la - tris - te lé - gen - de

p Cy fi - nit la - tris - te lé - gen - de

p Cy fi - nit la - tris - te lé - gen - de

p Cy fi - nit la tris - - - te lé - gen - de

Violons

Obst. 3

Andantino ♩ = 30

pp

Detailed description: The image shows a musical score for measures 15-22. It begins with a tempo marking of 'Andantino' and a quarter note equal to 30 (♩ = 30). The key signature is one flat (Sol menor). The score is divided into vocal parts and instrumental parts. The vocal parts consist of four staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are: 'Cy fi - nit la - tris - te lé - gen - de'. The instrumental parts include a Violons section with a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, and a piano section with a simple accompaniment. The piano part starts with a dynamic marking of 'pp'. The score is written in a single system with multiple staves.

19 *p*

De ce - lui qui cher - cha le bon - heur ir - ré el

De ce - lui qui cher - cha le bon - heur ir - ré el

De ce lui qui cher - cha le bon - heur ir - ré - el

De ce - lui qui cher - cha le bon - heur ir - ré el

Ejemplo 83. La intervención del coro y el ostinato en modo menor

En la sección C la tonalidad es sol mayor. La orquesta duplica la armonía coral. Por su parte, el obstinado es el material de contraste. Con él se expone la idea de lo invariable, lo infinito y lo que está en el plano eterno. El uso de acordes disminuidos y aumentados es una característica del manejo armónico de Ricardo Castro. El coro comenta: “Traemos a Jaufré Rudel una ofrenda suprema de perfumes y flores” mientras que la Condesa reitera: “Rendid honores reales, delante de mi esposo muerto inclinad vuestros estandartes.”

Ren - dez - lui les hon - neurs ro - yaux.

Ap - por tons à Geof froy Ru - del,

Ap - por - tons à Geof - froy Ru - del,

Ap - por - tons à Geof - froy Ru - del,

Ap - por - tons à Geof - froy Ru - del,

Obst.

p e dolce

Ejemplo 84. C en sol mayor

La línea vocal de la protagonista está escrita en el registro medio, aunque la dinámica en *p* contribuye a que sus frases no se pierdan en el complejo de la sonoridad coral y orquestal. Hay algunos casos en que la melodía de la Condesa está por debajo de las de las sopranos y los tenores. La dinámica es *f*.

39 *f* Ren - dez - lui les hon - neurs ro - yaux. - - -
 Ap - por - tons à Geof - froy Ru - del
 Ap - por - tons à Geof - froy Ru - del
 Ap - por - tons à Geof - froy Ru - del
 Ap - por - tons à Geof - froy Ru - del

39 *f* *tr*

Ejemplo 85. Frases de la Condesa en registro medio por debajo de las sopranos y de los tenores

Hacia el final de la escena, en el compás 47, el tiempo *andantino* cambia a *alargando*. Vuelve a cambiar a *grandioso* en el compás 50. Estas dos últimas indicaciones detienen el tiempo, lo que propone una interpretación más solemne aún. De igual manera, estos cambios se hacen más evidentes por el ostinato que no deja de sonar desde el compás 15. La implementación de las herramientas expresivas como la fanfarria, el ostinato y los cambios en la velocidad, dan como resultado un rasgo de carácter que ha sido calificado por diferentes cronistas como “apoteótico”¹⁷⁶. El coro termina justo cuando aparece en la partitura la indicación de *grandioso* y la orquesta se encarga de dar por terminada la escena y la obra, lo que detiene aún más el tiempo en una dinámica de triple *forte*.

¹⁷⁶ Agustín Agüeros, *El Tiempo Ilustrado*, 7 de noviembre 1906, *art. cit.*

47 *ff* Allargando

les hon - neurs ro -

De par - fums et de fleurs u - ne su - prè - me of -

De par - fums et de fleurs u - ne su - prè - me of -

De par - fums et de fleurs u - ne su - prè - me of -

De par - fums et de fleurs u - ne su - prè - me of -

ff Allargando

Ilustración 86. Sección coral allargando

50 *fff* Grandioso

The image shows a musical score for a grandioso section. It consists of several staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "yaux!". Below it are three more vocal staves, each with the lyrics "fran - - - del". The bottom two staves are for the piano accompaniment, featuring a complex, rhythmic pattern with triplets and a "curioso pedal agudo" effect. The score is marked with a forte dynamic (*fff*) and the tempo/style marking "Grandioso".

Ejemplo 87. Sección orquestal grandioso

A cerca de los recursos usados por el compositor Campa, denomina al obstinado como un “curioso pedal agudo”. Además, comenta que la forma coral está muy bien escrita y el trabajo armónico es ingenioso y muy conveniente para que Ricardo Castro cierre de esta manera *La Leyenda de Rudel*.

El final, bien preparado y excelentemente escrito para las voces en forma de coral, ofrece gran interés para el auditorio y no degenera en monotonía –como alguien lo ha dicho, – en virtud del curioso pedal agudo, variado por los violines. Castro quiso ejecutar un ingenioso trabajo armónico, y lo consiguió sin perjuicio del resultado artístico; su coral es bello y dentro de la falsedad del libro, conviene á maravilla para cerrar su obra.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Campa, *op. cit.*

En el comentario final del artículo de Trucco reconoce el trabajo de Ricardo Castro de quien dice que México puede enorgullecerse por ser un representante destacado del arte musical. También dirige un elogio al director, el maestro Mingardi por su compromiso con el estreno de esta obra mexicana.

Yo considero *La leyenda de Rudel*, producto de un verdadero y fuerte talento, del cual México puede justamente enorgullecerse, porque honra en alto grado el arte musical. Al éxito de la ópera ha contribuido grandemente el maestro Mingardi, quien ha puesto toda su alma de artista concienzudo para el perfecto resultado del no fácil trabajo.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Trucco, *art. cit.*

CAPÍTULO IV: PROPUESTA INTERPRETATIVA

Este capítulo toma ideas expuestas en este trabajo que puedan servir de referentes para el intérprete. A través de las distintas fuentes presentadas se puede recopilar la información pertinente para la construcción musical y escénica del personaje. La compilación de estos datos contribuye a establecer un plan de acción en el acontecimiento dramático. La partitura proporciona las entonaciones que la narrativa del personaje debe seguir, asimismo, las emociones por las que transita se encuentran expuestas desde el principio hasta el fin de la obra a través de indicaciones de dinámica, tempo, expresividad y acotaciones escénicas. Mediante la lectura del libreto se conocen opiniones sobre el físico, la edad, la voz, el estatus, la nacionalidad, la investidura social y política, la opinión que tiene de sí misma y sus sentimientos. La historia, la leyenda provenzal, la psicología del personaje, y las referencias hemerográficas sobre el desempeño de la primera intérprete de la Condesa de Trípoli, también son fuentes que aportan las ideas centrales que conducirán el desempeño del rol y que sostendrán el plan de acción.

4.1 IDEAS CENTRALES

4.1.1 PRIMERA FUENTE: LA PARTITURA

Los rasgos técnicos y estilísticos de la obra realizan una demanda interpretativa específica, indicada por la partitura. En primer lugar, la tesitura de contralto está asignada para este rol, aunque en la historia musical de nuestro país la Condesa de Trípoli ha sido interpretada por mezzosopranos. Todas ellas presentan características vocales específicas que las ha capacitado como intérpretes de la protagonista de *La leyenda de Rudel*. La primera en interpretarlo fue Virginia Guerrini (1871-1948), quien fue anunciada como mezzosoprano en la temporada que la compañía de Barilli realizaba en México en 1906.

Dotada de una bella voz de mezzosoprano fue alabada en particular por su inteligencia interpretativa y admirada por sus óptimas dotes vocales. Su voz era en muchos aspectos excepcional: además de un timbre pleno y deslumbrante, poseía un volumen formidable (sobre todo en el grave) y un registro agudo tan extenso que, en 1897, en Buenos Aires, pudo interpretar el papel de Doña Anna en el *Don Giovanni* de W. A. Mozart. Una excelente emisión le aseguró *morbidezza* y agilidad, sin

embargo, prefirió personajes que como Dalila y Amneris le permitieran un canto *spiegato* acorde a su figura escénica, decididamente opulenta después de los primeros años de su carrera.¹⁷⁹

Aunque interpretó roles como Amneris de *Aida*, Laura de *La Gioconda*, Ortruda de *Lohengrin*, se afirma que en los primeros años de su carrera había cambiado a la tesitura de contralto.

La segunda intérprete, de la que se tiene registro, fue Aurora Woodrow (1952), también mezzosoprano, acerca de su sonido Flores afirmó: “Aurora Woodrow tiene una rica voz de mezzosoprano, pareja en todos sus registros (aunque ocasionalmente débil en el bajo), posee una dicción cuidadosa y maneja una técnica que le permite afrontar con éxito difíciles obstáculos de interpretación.”¹⁸⁰ Ella abordó obras de Rossini, Haendel, Mozart, Gluck, Massenet, así mismo interpretó las *Canciones de un caminante* de Mahler, la *Novena sinfonía* de Beethoven y el *Requiem* de Verdi.

La mezzosoprano que ha interpretado a la Condesa recientemente es Grace Echáury (2014) quien también ha cantado los roles de Amneris de *Aída*, Isabella en *L’Italiana en Algeri*, Suzuki en *Madama Butterfly*. Pero no sólo *La Leyenda de Rudel* está entre los títulos de su repertorio operístico mexicano, también *La Mulata de Córdoba*, *Ildegonda*, *Madre Juana* y *Antonieta* de Federico Ibarra entre otras.

Del paralelismo que guarda la Condesa con el rol de Dalila se concluye que existe la posibilidad de ser abordada por el registro medio, pues existe una similitud en el rango vocal de ambos personajes, en *La Leyenda de Rudel* abarca de sol₄ a fa₆ y en *Sansón y Dalila* de sol₄ a sol₆. Ambos papeles son graves de tal forma que el de Castro fue calificado de serlo “demasiado” para una mezzosoprano.

En segundo lugar, el estudio de un rol implica el conocimiento de las líneas vocales. Las frases de la Condesa poseen características diversas. Por un lado, hay secciones vocales de emotividad, lirismo y de amplios movimientos a través del registro, esto no pasó

¹⁷⁹ Giovana Di Fazio, *Dizionario Biografico degli italiani*, Volume 60, 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-guerrini_\(Dizionario-Biografico\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-guerrini_(Dizionario-Biografico)/#) (consultado el 1 de septiembre 2021).

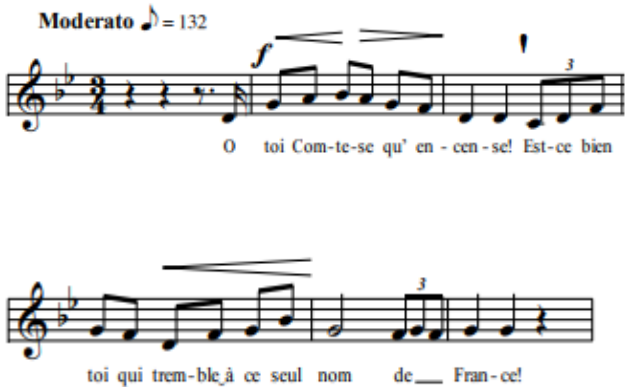

¹⁸⁰ Horacio Flores Sánchez, «Los sonidos y los días», *Antología de periodismo musical*, https://books.google.com.mx/books?id=2a7cDwAAQBAJ&pg=PT3&dq=aurora+woodrow&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=aurora%20woodrow&f=false (consultado el 2 de septiembre 2021)



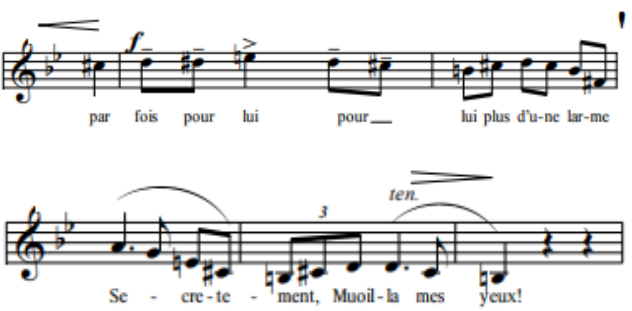
desapercibido por uno de los cronistas que mencionó que la melodía de la Condesa era “pausada” y “muellemente voluptuosa” como también lo era la melodía de Dalila.

En contraste con esto hay líneas que pueden presentar un desarrollo interválico que precisa del análisis de las distancias entre las notas para la correcta afinación, estas frases pueden tener un despliegue importante en el registro o, por el contrario, desarrollarse en intervalos pequeños e incluso permanecer en una sola nota. La música de la Condesa contiene una riqueza de recursos expresivos para el intérprete. Al ser una obra de poco movimiento escénico, el interés se desplaza a lo que sucede en el interior de los personajes, es decir, a sus emociones y pensamientos.



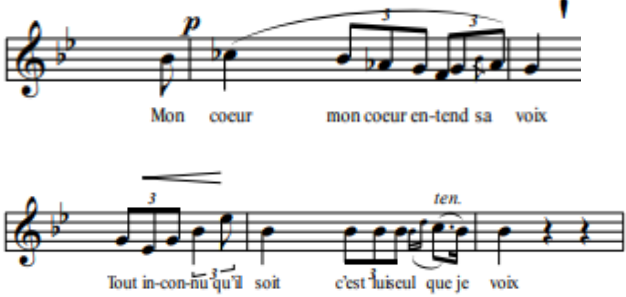

En seguida se presentan opciones en la respiración, recomendaciones técnicas acerca del desempeño vocal y se hace una propuesta para identificar las emociones del personaje con el fin de utilizarlas como una guía escénica

ARIA DE LA CONDESA DE TRÍPOLI

Texto	Frase	Observaciones
<p>¡Oh tú, Condesa que eres alabada! ¡Eres tú quien tiembla ante el solo nombre de Francia!</p>		<p>Es una frase central que parte de un estado de ánimo reflexivo, como si estuviera hablando consigo misma en voz alta, ya que se ha quedado sola y la indicación de dinámica es <i>f</i>. El acompañamiento de la orquesta, un trémolo grave por parte de las cuerdas, facilita la percepción de la voz en este registro.</p> <p>El estado de ánimo es de inseguridad y temor ante lo que va a suceder, tanto es así que ella misma se pregunta cómo es que tiembla ante el solo nombre de Francia.</p> <p>Aunque se sugiere cantar la frase de un solo <i>fiato</i>, se señala una respiración al final de la primera frase exclamativa, que permite otra posibilidad de emisión. La frase se conduce a la palabra <i>nom</i>.</p>
<p>¡Magnífico desdén, en qué te has convertido!</p>		<p>El registro de esta frase es el más grave cuando menciona el soberbio desdén, pero al preguntarse ¿qué fue de él? El tono sube al registro medio agudo. Este avance de la voz requiere del uso de dos registros: el registro de pecho que se mixtura hacia la parte media y de esta forma llega a la</p>

		<p>nota mi, con el fin de lograr el <i>legato</i> y la homogeneidad del sonido.</p>
<p>Sobre mí los versos del poeta desconocido Operaron su encanto demasiado mágico.</p>		<p>Ella reconoce que ha sido tocada por el arte poético del trovador mientras el registro se eleva a la zona del <i>pasaggio</i>¹⁸¹ y se mantiene por un tiempo en él. En el final de la frase el compositor ha puesto una sílaba átona en el primer tiempo del compás y la nota, que es de <i>pasaggio</i>, no debe ser acentuada pues, aunque la dinámica indica un <i>crescendo</i> el acento debe estar en la sílaba <i>char</i> de la palabra <i>charme</i>. Se sugiere detener un poco el tiempo desde la palabra <i>magique</i>.</p>
<p>Si él piensa en mí, Si él piensa en mí,</p>		<p>Esta frase tiene un ascenso progresivo que da inicio en el centro de la voz y que también debe ir creciendo en intensidad. El personaje está a punto de manifestar sus sentimientos amorosos. La recomendación es planificar las dinámicas de tal manera que pueda hacerse un contraste emotivo y dinámico entre ambas frases, ya que poco a poco la intensidad dramática se va incrementando.</p>
<p>Algunas veces por él, por él, más de una lágrima ¡Secretamente, moja mis ojos!</p>		<p>El cromatismo de esta frase representa la dificultad que tiene la Condesa de manifestar sus sentimientos, ella acepta que ha derramado lágrimas por el trovador. Se sugiere una respiración a la mitad de la frase, antes de que la protagonista confiese que ha llorado en secreto. La frase que desciende y después se mantiene en el registro grave insinúa al suspiro o al llanto,</p>

181 Pasaggio o pasaje se refiere a una sensación de cambio que ocurre entre registros de la voz cantada, a veces ocurre entre el modo 1 y el modo 2, también llamados voz de pecho y voz de cabeza, aunque hoy en día se sabe que existen registros intermedios entre estos, hablando de la acústica del pasaggio ocurre cuando un armónico cruza el primer formante acústico, uno de los efectos más importantes de este cambio es la migración del sonido de la vocal de timbre abierto a timbre cerrado o lo que en algunas escuelas de canto se llama “giro”. (César Castro).

<p>¿Por qué en su último poema Me dirigió tantos adioses conmovedores?</p>	<p style="text-align: center;">Meno ♩=112</p>  <p>Pour - quoi dans sonder - nier po - e - me M'adessa - til d'aus-si touchantsa - dieux ?</p>	<p>Las líneas vocales que se presentan a partir del compás 36 tienen una melodía más <i>cantabile</i>. Cantada a partir del <i>piano</i> y con la expresividad de la preocupación, esta frase debe cantarse en dos partes, respirando después de la palabra <i>poeme</i>. El incremento progresivo de la intensidad de sonido conducirá al <i>f</i> hacia el final ascendente de la frase interrogativa.</p>
<p>Yo pienso en él, Yo pienso en él como al Único que he amado</p>	 <p>Je son-ge à lui Je son-ge à lui com-me à Ce-lui qu'on ai - me</p>	<p>En la segunda frase de la sección lírica y <i>cantabile</i> puede respirarse antes de la repetición “yo pienso en él”. En contraste con el final anterior ésta inicia en piano. La Condesa declara que no puede alejarlo de su pensamiento, ya que ha indicado por segunda vez que lo piensa como al único que ha amado.</p>
<p>Mi corazón escucha su voz ¡Desconocido como es, es solo a él a quien veo!</p>	 <p>Mon coeur mon coeur en-tend sa voix Tout in-con-nu qu'il soit c'est lui seul que je voix</p>	<p>La tercera frase de la sección lírica inicia en una dinámica de piano. Aunque no conoce a Rudel, su corazón ya lo ha escuchado y hasta cree haberlo visto. La respiración puede ser después de la palabra <i>voix</i>. Esta línea en tonos centrales está preparando la aparición de la frase climática que subirá en altura e intensidad.</p>
<p>¡Pero, después de tanto tiempo él calla y me olvida!</p>	 <p>Mais de puis si long temps il se tait et m'ou bli e!</p>	<p>Toda la sección anterior de belleza melódica y vocal converge en esta frase que es el clímax del aria. En primer lugar, es la zona más aguda, Castro no ha dejado de insistir en la expresividad y finalmente el desenlace en el registro grave que permite el uso del registro de pecho. Las respiraciones sugeridas son dos. La primera después de la palabra “pero” y la segunda antes del texto “y me olvida”</p>

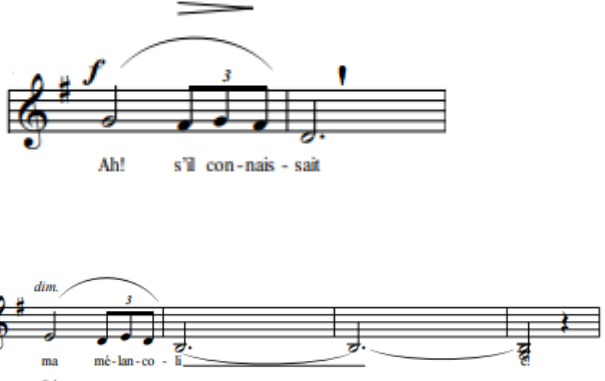
<p>¡Ah! ¡Si él conociera mi melancolía!</p>		<p>Por último, la queja de la Condesa por no poder compartir sus sentimientos con su poeta lejano. La respiración se realiza después de la primera ligadura. La orquesta tiene la sugerencia de ir con el canto en la sección final. Hay una opción sugerida al final en la que el intérprete puede mantenerse en Si o puede cantar Sol₄. El volver a la tónica, aunque sea en extremo del registro grave da la sensación de estabilidad armónica y utiliza una gama de colores en la voz más extensa.</p>
---	---	---

Figura 27. El aria de la Condesa

4.1.2 SEGUNDA FUENTE: EL LIBRETO

El libreto contiene una historia en la que se ubican distintos personajes, sus diálogos e interacciones sugeridas por las didascalias. Asimismo, incluye información sobre las características de cada personaje, lo cual ayuda al intérprete a construirlo. El siguiente cuadro presenta una descripción de la protagonista basada en esta fuente. Se mencionan las características físicas, estados de ánimo, importancia social y política, las opiniones que tiene de sí misma y las reflexiones que realiza ante la muerte de Rudel.

Características generales	<ul style="list-style-type: none"> - Es una mujer poderosa en el ámbito político. - Ostenta el título principal del Condado de Trípoli - En la ópera no se menciona la existencia de un conde, por lo que se concluye que ostenta todo el poder. - Es una mujer independiente.
Características físicas (Según la descripción de los peregrinos)	<ul style="list-style-type: none"> - Ella es joven. - su cara es bonita. - el sonido de su voz es melodioso. - su aspecto es radiante
Características simbólicas	<ul style="list-style-type: none"> - Ella es el <i>Ideal</i> inalcanzable de los cruzados y aunque ellos manifiestan el deseo de complacerla, con severidad los aleja.
Lo que la Condesa habla de sí misma	<ul style="list-style-type: none"> - Ella está resuelta a amar a un poeta que prefiera la pluma, a blandir la espada contra sus hermanos extranjeros. - Tiene predilección por el arte literario y la fuerza expresiva, por encima de la guerra y de la fuerza física.
Estado de ánimo (Está descrito en la escena IV del tercer episodio)	<ul style="list-style-type: none"> - Parece estar en espera de su trovador y prefiere la soledad para volver a leer las cartas que le envía, al punto de saberlas de memoria.

	<ul style="list-style-type: none"> - Aunque no lo menciona el libreto, se entiende que ya ha recibido y leído los poemas, los cuales operaron su magia en su corazón - Inclemente ante la desgracia de algunos marineros que han pasado por momentos de prueba, pero esto cambia al enterarse de la procedencia del barco que los transporta. - Esperanzada de tener noticias del trovador o de que Rudel haya venido en su búsqueda. - Temerosa, como ella misma reconoce que el sólo nombre de Francia la hace temblar, ante la posibilidad de encontrarse con el autor de sus versos. - Cuando tiene compasión hacia los náufragos lo atribuye a la magia que los versos de Rudel operaron sobre ella. - Entristecida porque ha dejado de recibir los poemas y le intriga el hecho de que en su último poema le haya dirigido adioses conmovedores. - Triste, llorosa, melancólica y pensativa en que al único que ha amado es el poeta y guarda la esperanza de que Rudel se entere de la melancolía que todo esto le genera. - Siente envidia de la suerte de Rudel, el cual ha dejado todo por encontrar su <i>Ideal</i> y lo ha logrado - Hasta el encuentro con Rudel es capaz de ponerse en el lugar del que sufre pues sienta en su mismo trono al poeta quien menciona que su trono es estar de rodillas ante la Condesa. Le recita de memoria su poema. Al finalizar, Rudel recuerda la descripción que los peregrinos hicieron de la condesa y muere generando dolor en ella ante tal desgracia
Reflexiones de la Condesa ante la muerte del trovador	<ul style="list-style-type: none"> - La muerte de Rudel es una flor de la que brota el perfume de la embriaguez y de la desgracia. - Ella señala pasar de un estado de cielo con su estrella presente, al estado de derrumbe de su felicidad. - Se acusa de la muerte de Rudel y se arrepiente de haberlo exhortado a ir hasta ella, hubiese preferido quedarse como su lejana musa. - Ante la muerte de Rudel siente una emoción indescriptible de amor, remordimiento y compasión.
Sentencia final (dictada por su estatus jerárquico)	<ul style="list-style-type: none"> - Fácilmente se convenció de las ficciones de un poeta, posteriormente reconoce que sólo fue un sueño y no la realidad, y lo que del poeta amó fue solo su alma

Figura 28. Características del personaje

4.1.3 TERCERA FUENTE: LA HISTORIA Y LA LEYENDA PROVENZAL

La tercera fuente es lo que histórica o literariamente se puede precisar de un personaje que vivió durante el mediodía francés, al que se le han dado los nombres de Hodierna (quien por sus fechas de vida y muerte coincide con las del personaje histórico de Rudel), Mélissande, (este nombre lo tenían la hermana y la hija de Hodierna y en el poema de

Edmund Rostand *La princesa lejana*, lleva ese nombre) y Clémence (en la ópera de Kaija Saariaho). En la ópera de Ricardo Castro no parece importar el nombre de la Condesa, sino el simbolismo que representa, de hecho, es la única de los tres protagonistas de la que no se menciona su nombre.

4.1.4 CUARTA FUENTE: LA PSICOLOGÍA DEL PERSONAJE

Según los principios simbolistas la protagonista representa el *Ideal* que se contrapone con la realidad personificada por Segolena, a la cual conocemos a través de los cantos de Rudel: no es dama ni marquesa. Por su parte la Condesa, es la búsqueda de quien está fuera de la realidad, es el deseo, pero como tal, es la confirmación de la falta, de la carencia, y al asumir este anhelo, Rudel sabe que no lo va a alcanzar. La función que desempeña el personaje de Trípoli es la personalización del deseo de los cruzados, hombres reales, partícipes de conflictos reales. También es la sublimación de lo inalcanzable. Rudel y la Condesa son el rechazo al impulso, a lo primario o primitivo; por una parte, Rudel se niega a hacer versos sobre el relato del peregrino acerca de lo cruento de la guerra y de cierta manera rechaza el trono y prefiere estar de rodillas ante su *Ideal*, y, por otra parte, la Condesa rechaza las luchas asesinas de los cruzados y también las danzas de sus doncellas. Ella es la asociación de lo que se contrapone a lo físico ya que al final ella misma declara amar (sólo) el alma de Rudel.

Al aspirar a la Condesa, Rudel huye de la mujer real, al de huir de Segolena huye de sí mismo. La figura de Rudel personifica el artista que aspira a realizar en el terreno de lo ideal lo inalcanzable, es decir, de la necesidad de trascender, de escalar en la jerarquía, la muerte lleva a un estatus espiritual y eterno. Segolena lo baja de nivel, lo sitúa en el plano más elemental de la realidad, esa realidad que rechazaron los simbolistas.

La reina le otorga al poeta el trono del esposo y del amante, pero la Condesa no manifiesta amor por el hombre, sino sólo por el poeta. Ella sabe de memoria el poema, para poseer al poeta. De cierta forma Rudel la define. Ulteriormente confirma la definición de un artista del simbolismo: al crear un arte bello huye de la realidad grotesca y cotidiana.

4.1.5 QUINTA FUENTE: LA HEMEROGRAFÍA

Virginia Guerrini fue mencionada por los artículos periodísticos de 1906 como la heroína y como la consolidación de un arte actoral en conjunción con un arte vocal poniendo

de manifiesto que quien aborda este rol debe dominar ambas disciplinas. Como existen pocos comentarios de su desempeño en la obra de Castro, se toman como referencia en este trabajo las reseñas que abordan su desempeño en la ópera *Sansón y Dalila* de Camile Saint-Saëns y se afirma que su Condesa fue cantada con “mucho de Dalila”.

Se resalta que la “melodía pausada, muellemente voluptuosa” de la filistea es el patrón que siguió la Guerrini al interpretar a Castro y que ambas partituras se adecuaron al temperamento físico y al “tono grave” de Victoria. La música de la protagonista de la Leyenda se adaptó perfectamente al “hermoso timbre de voz”¹⁸² y ella misma manifestó que la música de la Condesa de Trípoli le pareció hecha expresamente para ella, la cual le vino bien y le gustó mucho”¹⁸³

A partir de esta compilación se han presentado los elementos que conforman la propuesta musical que permite al registro medio la interpretación del papel. Una descripción sucinta de la voz de las primeras intérpretes nos indica las cualidades y los retos que enfrenta el cantante, el cual debe privilegiar las frases líricas a través del cuidado de la respiración y del *legato*, además se conoce a la Condesa desde las distintas perspectivas que la definen: la historia, la literatura, el libreto, su psicología.

4.2 PROPUESTA ESCÉNICA

Diversos pedagogos de la voz han insistido que la belleza del sonido y la agilidad de la voz no son lo único que distingue al artista sobre el escenario, sino también una excelente actuación basada en el conocimiento del personaje y de sus emociones; este debe ser representado con fuerza y naturalidad en las acciones, en la voz y en el sentimiento adecuado.¹⁸⁴ Sin embargo, no es posible manifestar la propia inteligencia interpretativa y el sentimiento propio si no se tiene un dominio técnico de la voz que permita la expresión de las emociones a partir de la personalidad de cada intérprete.¹⁸⁵

¹⁸² Castillo, *La Gaceta de Guadalajara*, domingo 11 de noviembre 1906, *art. cit.*

¹⁸³ Véase: *El Imparcial, Diario de la mañana*, lunes 29 de octubre de 1906, *art. cit.*

¹⁸⁴ Giambattista Mancini, *Practical reflectios on the figurative art of singing*, 1912, Boston: Richard G. Badger, The Gorham Press, p. 167

¹⁸⁵ Véase: Nanda Mari, *Difetti causati da un errato studio del canto*, 1959, Milán: Ricordi, p. 22.

Con la finalidad de expresar y transmitir emociones, el actor construye un personaje a través de la búsqueda de experiencias personales que lo conduzcan a una evocación más precisa. Esto le permite adoptar acciones que corresponden a lo que se quiere representar. “Cada movimiento del alma posee su expresión natural en la voz, en la mímica o en el gesto”¹⁸⁶

La traducción, el AFI y las recomendaciones de *liaison* y *élision* se encuentran en el anexo de este trabajo, de tal suerte que esta herramienta coadyuve a que las palabras tomen su valor y su poder en la transmisión de afectos.¹⁸⁷ Ante todo, el actor se preocupa en su declamación para producir los cambios anímicos o espirituales de su personaje, por ello el tono narrativo no debería ser desarrollado muy en vano, pues así no producirá efecto alguno.¹⁸⁸ En esta obra la declamación está propulsada por las entonaciones contenidas en la partitura y se anexa un mapa de emociones que enriquezca el contenido dramático.

Se pretende que a través de una secuencia de emociones se elabore un plan de acción que madure la concepción del intérprete. Al ser esta obra un poema y no una ópera se privilegia el mundo anímico. El plan es conducir por las ideas centrales al cantante, de tal manera que éstas sean la base de la interpretación.

4.2.1 MAPA EMOCIONAL

Episodio y Escena	Didascalia	Texto	Emociones
Episodio I Escena I (Fragmento)		Los peregrinos Describen la belleza de la Condesa. La Condesa solo ama al que compone poemas.	Peregrinos: amor. Condesa: admiración por el poeta, severidad y rechazo.
Episodio III Escena II	-Aparece la Condesa. -Las danzas cesan súbitamente. -La noche va llegando poco a poco.	Las doncellas cantan laudas a su señora. La condesa sólo quiere estar sola. Todo se apaga poco a poco, como la esperanza de la Condesa	Doncellas: júbilo Condesa: desesperanza, indiferencia tristeza y deseo de estar sola.

¹⁸⁶ Sergio Jiménez y Edgar Ceballos, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Vol I, 1985, México: Grupo Editorial Gaceta, S. A. de C. V. Dirección Editorial/UNAM p. 145-148.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

	-Las mujeres se retiran en silencio. Los esclavos alimentan las lámparas y salen		
Episodio III Escena III	-El mensajero entra rápidamente en la escena y se inclina ante de la Condesa. -Con un afán muy vivo que ella reprime enseguida. -El Mensajero sale.	Un barco extranjero está por tocar el puerto. La Condesa ordena que se tomen presos a los tripulantes y les confisquen los bienes No tiene ánimo de ser Clemente. El Mensajero insiste y menciona que el barco viene de Francia. Ella se sorprende con la noticia y cambia de actitud. Ella misma interrogará a los marineros	Mensajero: Tiene prisa por dar su recado. Condesa: Prepotencia No está interesada en lo que el mensajero le transmite. Sin ánimo de ser clemente con los náufragos. Mensajero: Insistencia Condesa: Sorpresa. Cambio de humor ante la posibilidad de encontrarse con el poeta.
Episodio III Escena IV		Temor ante la posibilidad de encontrarse con Rudel Reconoce que los versos han operado en ella un mágico encanto. Anhela que Rudel piense en ella. Se pregunta por qué en el último poema Rudel se despedía. Reconoce que sueña con un desconocido como si fuera el único que ha amado Teme que la hayan olvidado porque ha dejado de recibir poemas Aspira a que él conozca su melancolía.	Condesa: Temor Se ha enamorado a través de la lectura de los poemas Intrigada porque en el último poema el poeta se despedía. Ansiedad por no recibir más poemas Amor Temor Melancolía
Episodio III Escena V	-Precedido por el mensajero, escoltado por los soldados de la suite de la Condesa, Rudel todo vestido de negro aparece sostenido por dos marineros. Otros marineros lo acompañan. Los marineros están pálidos, sus ropas están desgarradas.	Rudel está muy afectado en su salud por la tormenta que asaltó el barco en el que viajaba al igual que los marineros que lo acompañaban	Rudel: Enfermedad

	<p>-Largo silencio de Rudel, durante el cual parece estar meditando.</p> <p>-En éxtasis frente a la Condesa.</p> <p>-La Condesa advierte la presencia de los marineros y hace un gesto de lástima.</p> <p>-El mensajero, los marineros y los soldados salen.</p>	<p>Rudel compara a la Condesa con el sol</p>	<p>Rudel: está extasiado al mirar a la Condesa.</p> <p>Condesa: siente compasión por los marineros</p>
<p>Episodio III Escena VI</p>	<p>-Interrumpiéndolo.</p> <p>-Reconfortado Rudel se pone de pie. Su fuerza regresa por un momento. El irradia de espléndida belleza.</p> <p>-Él hace un esfuerzo por acercarse a ella, —Ella se apresura a su lado y lo sienta sobre el trono.</p> <p>-La Condesa torturada mientras asiste los sufrimientos de Rudel, es presa de una inspiración súbita. Ella le recita el primer poema que él le envió.</p> <p>- Tomando dolorosamente el cofre que él coloca sobre su corazón, teniendo la mano de la Condesa.</p> <p>-El muere</p> <p>-Ella se arrodilla delante de Rudel.</p> <p>-Ella se levanta.</p>	<p>La Condesa interrumpe a Rudel con el propósito de darle reposo.</p> <p>Con demasiada facilidad creemos en las ficciones que el poeta cuenta a nuestros oídos.</p>	<p>Condesa: Dolor ante el sufrimiento de Rudel</p> <p>Rudel: está ilusionado, ahora él irradia belleza</p> <p>Atracción</p> <p>Condesa: Torturada por los sufrimientos de Rudel. Compasión</p> <p>No sabe cómo aminorar el sufrimiento de su poeta</p> <p>Rudel: Agonía, sufrimiento mezclado con la alegría de estar con la Condesa</p> <p>Condesa: Dolor, se da cuenta de que su felicidad se ha esfumado.</p> <p>Culpabilidad por haber exhortado al trovador a venir hasta ella.</p> <p>Emoción indescriptible, donde se mezclan el amor, el remordimiento y la vergüenza</p> <p>Ella realiza un pronunciamiento final.</p>

		Por los sueños se ha realizado, no por las acciones. Lo que en ti amé es tu alma.	
Episodio III Escena VII	Ella hace una señal. Entran Mujeres, soldados, marineros, gente de todos lados	Pide honores al poeta muerto Moraleja: El coro dice: Aquí termina la triste leyenda de aquel que buscó la felicidad irreal.	Condesa: Luto, tristeza, aceptación.

Figura 29. Mapa emocional

A través de distintas fuentes se ha recopilado la información pertinente para la construcción del personaje y de su plan de acción en la escena dramática. La partitura proporciona datos sobre las emociones por las que transita el personaje desde el principio hasta el fin de la obra, su edad, su voz, estatus, nacionalidad, investidura social y política, la opinión de sí misma y sus sentimientos. La historia, la leyenda provenzal, la psicología del personaje, y las referencias hemerográficas sobre el desempeño de la primera intérprete son fuentes que aportan las ideas centrales que conducirán el desempeño del rol.

4.2.2 PLAN DE ACCIÓN CREADO A PARTIR DE LA EVOLUCIÓN MUSICAL Y EMOCIONAL

El siguiente cuadro enumera las emociones y actitudes por las que el personaje va transitando a través de la obra. Se han agregado las didascalias que corresponden a la Condesa con la finalidad de servir de instructivo escénico que empareje las acotaciones con las emociones.

Episodio I Escena I (Fragmento)	Episodio III Escena II	Episodio III Escena III	Episodio III Escena IV	Episodio III Escena V	Episodio III Escena VI	Episodio III Escena VII
Admiración por el poeta. Severidad y rechazo por los peregrinos.	Desesperanza, indiferencia tristeza deseo de estar sola.	Prepotencia desinterés inclemente sorprendida. Esperanza	temor amor intrigada ansiedad melancolía	compasiva	compasión torturada angustia dolor desilusión desesperanza culpabilidad amor remordimiento vergüenza.	Condesa: Luto, tristeza, aceptación.

					Sentencia	
“Voz de la Condesa” (ella no está en el escenario)	Aparece la Condesa	Con un afán muy vivo que ella reprime enseguida		La Condesa advierte la presencia de los marineros y hace un gesto de lástima.	La Condesa torturada mientras asiste los sufrimientos de Rudel, es presa de una inspiración súbita. Ella le recita el primer poema que él le envió. -Ella se arrodilla delante de Rudel. -Ella se levanta.	Ella hace una señal. Entran Mujeres, soldados, marineros, gente de todos lados

Figura 30. Plan de acción creado a partir de la evolución musical y emocional

Como se puede observar hay pocas indicaciones escénicas en el rol de la protagonista pero advertidos del simbolismo, de la elección del libreto, del comentario de Ricardo Castro sobre las innovaciones en el género dramático del autor de Pelléas y Mélissande; se concluye que *La leyenda de Rudel* es un poema que tiene el propósito de experimentar nuevas sonoridades y ambientes y que busca describir el diálogo y la lucha interior de un poeta que busca su ideal. Las líneas melódicas que tienen un peso emotivo importante, por los versos que ornamentan, son más líricas que las que no lo tienen.

CONCLUSIONES

La temática elegida para la conformación de *La Leyenda de Rudel* denota una filiación al movimiento simbolista, pues tanto la búsqueda del ideal como la exaltación de la belleza, y la decadentista glorificación de la muerte, forman parte de su catálogo. De la misma manera, los procedimientos compositivos revelan “la impronta del mundo lírico francés, cuya estética, lenguaje y procedimientos representaban el ideal al cual Castro aspiraba”¹⁸⁹. Por una parte, se resalta la influencia de compositores como Massenet, Saint- Saëns, e incluso Bizet, mientras que por otra se destaca el desarrollo armónico cromático de las secciones climáticas y el manejo de motivos conductores los cuales se atribuyen a la influencia wagneriana en la factura del compositor. Sin embargo, el uso de temas musicales dominantes y de disonancias armónicas no es exclusiva del arte alemán. Cabe destacar que en la ópera *Carmen* (1875) también se presenta un motivo de la *fatalidad* el cual, al igual que en *La leyenda de Rudel*, se expone desde el preludio, se desarrolla durante la ópera y finalmente se escucha durante la muerte de la protagonista.

La estética provenzal es revestida por la estética simbolista puesto que Castro compuso una obra basada en la obra artística de otro compositor: el trovador Jaufré Rudel.

La crítica realizada al libreto como falto de teatralidad sólo pone de manifiesto la filiación a la propuesta debussiana de *Pelléas y Mélisande*. En esta obra el artista pretende alejarse vocal y escénicamente de lo italiano, para implementar ideas estilísticas más novedosas. Aunque las reseñas la llaman ópera, en *La leyenda de Rudel* no existe la concepción italiana del género. Sus personajes tienen poco movimiento escénico pues el compositor priorizó las atmósferas y el mundo interior. Por estas razones se ha evitado el uso del término: ópera, para marcar la diferencia entre el concepto italiano y el francés.

La composición de Ricardo Castro hace uso de procedimientos como la transformación binaria de los motivos, el desarrollo monotemático del M1 en el preludio y en la introducción de la escena V. También emplea el encadenamiento de acordes con séptima y utiliza dominantes aumentadas que dan como resultado la inestabilidad armónica

¹⁸⁹ Álvarez, *op. cit.* 513.

en varios segmentos musicales. Su composición está suscrita a la tonalidad, pero utiliza los modos, los motivos y las armonías que proceden por tonos enteros, el enlace de acordes promoviendo las quintas paralelas. Asimismo, utiliza muy poco la polifonía, pero es capaz de crear atmósferas y dar significado a líneas melódicas.

En lo que respecta a la interpretación de un rol de Castro se ha pretendido la recopilación de ideas centrales que permitan la construcción del personaje el cual puede ser estudiado apoyándose del conocimiento de la corriente estética, de la historia de los personajes, de la leyenda provenzal, de la descripción del libretista, de las reseñas periodísticas, del conocimiento del desempeño de las mezzosopranos que han interpretado a la Condesa y del análisis musical.

Por último, se recomienda iniciar el estudio de la música del personaje reconociendo los motivos principales del rol y su significado. El plan escénico contiene indicaciones escénicas y sugerencias emocionales que serán el motor de la interpretación.

ANEXO

TRADUCCIÓN¹⁹⁰ Y AFI DE LAS ESCENAS DE LA CONDESA

POEMA

PRIMER EPISODIO

ESCENA I: *Voix de la Comtesse: Que d'ici chacun parte:* La Condesa de Trípoli y Coro de Hombres.

Libreto	AFI	Traducción
<p>RUDEL :</p> <p>Par pitié Seigneurs, grâce! Mes vers rediront vos exploits un jour Peut être, Mais ma muse aime à parler d'amour. N'avez-vous pas vu quelque belle ?</p> <p>Chœur de PÉLERINS :</p> <p>Oui... Oui...</p> <p>RUDEL :</p> <p>Prenez vos luths et parlez-moi d'elle...</p> <p>Chœur de PÉLERINS :</p> <p>Il est à Tripoli Une jeune Comtesse Son visage est joli Et sa voix vous caresse D'un son mélodieux ! Son aspect radieux</p>	<p>RUDEL:</p> <p>[par pi.'tje se.'ɲœr] [ˈgra.sə] [me ver ra.di.'rɔ̃] [voz_eks.'plwa ðe zur] [pøt_.'ɛ.trə] [mɛ ma 'my.zə] 'ɛ.mə a par.'le d a.'mur] [n 'av.e.vu pa vy 'kɛl.kə 'bɛ.lə]</p> <p>Chœur de PÉLERINS :</p> <p>[wi] [wi]</p> <p>RUDEL:</p> <p>[prə.'ne vo lyt_e 'par.le mwa d 'ɛ.lə]</p> <p>Chœur de PÉLERINS :</p> <p>[il_et_a 'tri.po.li] [y.nə 'ʒœ.nə kɔ̃.'tɛ.sə] [sɔ̃ vi.'zaʒ_ε zo.li] [e sa vwa vu kar.'es.ə] [d ðe sɔ̃ 'me.lo.djø] [sɔ̃n_as.'pe 'ra.djø]</p>	<p>RUDEL:</p> <p>¡Por piedad Señores, gracia! Mis versos repetirán vuestras hazañas un día Puede ser, pero a mi musa le gusta hablar de amor. ¿No habéis visto alguna beldad?</p> <p>Coro de PEREGRINOS:</p> <p>Si... Si...</p> <p>RUDEL:</p> <p>Tomad vuestros laúdes y habladme de ella...</p> <p>Coro de PEREGRINOS:</p> <p>Hay en Trípoli una joven condesa su cara es bonita ¡y su voz te acaricia con un sonido melodioso! Su aspecto radiante</p>

¹⁹⁰ La finalidad de esta sección es ser utilizada como una herramienta de interpretación para los cantantes. Ríos Rosario Estrellita y Murúa Verónica, traducción y AFI.

nous transporte d'extase Et notre cœur s'embrace De folle passion Ah! Quelle invention chacun de nous va faire pour essayer de plaire A l'illustre Beauté ! Avec sévérité Son geste nous écarté	[nu trās.'pɔr.tə d'eks.'ta.zə] [e 'nɔ.trə kœr sɑ̃.'bra.zə] [də fɔl pa.'sjɔ̃] [a 'kɛ.lə ɛ̃.vɑ̃.'sjɔ̃] [ʃa.kɔ̃e də nu va 'fɛ.rə] [pɔr_ 'e.sɛ.je də 'plɛr_a] [l i.'lys.trə bɔ̃,'tɛ] [a.'vek se.ve.ri.'tɛ] [sɔ̃ 'ʒɛs.tə nuz_e.kar.'tə]	nos transporta al éxtasis y nuestro corazón se abraza de loca pasión ¡Ah! ¡Qué invención hará cada uno de nosotros para intentar de complacer a la ilustre Beldad! Con severidad su gesto nos alejó
Voix de LA COMTESSE :	Voix de LA COMTESSE :	Voz de LA CONDESA :
Que d'ici chacun parte: Je suis prête d'aimer Ce-lui qui sait rimer Ce-lui dont la main blanche Ne perce ni ne tranches Ses frères étrangers Retournez aux dangers Des luttes meurtrières	[kə d' i.si 'ʃa.kɔ̃e 'par.tə] [ʒə sɥi 'prɛ.tə d' 'ɛ.me] [sə lɥi ki sɛ 'ri.me] [sə lɥi dɔ̃ la mɛ̃ 'blɑ̃.ʃə] [nə 'pɛr.sə ni nə 'trɑ̃.ʃə] [se 'frɛ.rəz_ 'etrɑ̃.ʒɛ] [rə.tur.'nez_ɔ̃ dɑ̃.'ʒɛ] [de 'ly.tə mœr.trj.'e.rə]	Que todos se vayan de aquí: Yo estoy lista para amar aquel que sepa rimar aquel cuya mano blanca no perfore ni traspase sus hermanos extranjeros regresen, regresen a los peligros de sus luchas asesinas.
Chœur de PÉLERINS :	Chœur de PÉLERINS :	Coro de PEREGRINOS:
Il est à Tripoli Une jeune Comtesse Son visage est joli Et sa voix vous caresse D'un son mélodieux !	[il_ 'ɛt_a 'tri.pɔ.li] [ʃyn.ə 'ʒœ.nə kɔ̃.'tɛ.sə] [sɔ̃ vi.'zaʒ_ɛ ʒo.'li] [e sa vwa vu ka.'rɛ.sə] [d ɔ̃e sɔ̃ me.lo.d'ɔ̃jɔ̃]	Hay en Trípoli Una joven Condesa Su cara es bonita Y su voz te acaricia ¡Con un sonido melodioso!
Voix de LA COMTESSE :	Voix de LA COMTESSE :	Voz de LA CONDEZA :
Des vierges guerrières Vous aimeront ; Mais moi, mais moi je préfère autre loi! Mais moi, mais moi je préfère autre loi!	[de 'vier.ʒə gə.'rjɛ.rə] [vuz_ 'ɛ.mə.rɔ̃] [mɛ mwa, mɛ mwa ʒə pre.'fɛ.rə] [ɔ̃.trə lwa] [mɛ mwa, mɛ mwa ʒə pre.'fɛ.rə] [ɔ̃.trə lwa]	Las vírgenes guerreras Vosotros amareis ¡Pero yo, pero yo prefiero otra ley! ¡Pero yo, pero yo prefiero otra ley!
Chœur de PÉLERINS :	Chœur de PÉLERINS :	Coro de PEREGRINOS:
Et sa voix vous caresse D'un son mélodieux!	[e sa vwa vu ka.'rɛ.sə] [d ɔ̃e sɔ̃ me.lo.'ɔ̃jɔ̃]	Y su voz te acaricia ¡Con un sonido melodioso!

TERCER EPISODIO

ESCENA II : *Déroulons nos souples rangées. Coro de mujeres, La Condesa de Trípoli.*

Libreto	AFI	Traducción
<p>CHŒUR DE FEMMES : (La Comtesse paraît.)</p> <p>Déroulons nos souples rangées Sous le regard de la noble Comtesse Pour elle chantons le chant d'allégresse</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>Pour moi n'agitez plus vos flottants étendards.</p> <p>(Les danses cessent subitement)</p> <p>Les danses, la gaîté tout me lasse et me blesse.</p> <p>(La nuit est venue petit à petit)</p> <p>Taisez vos voix instruments nasillards!</p> <p>(Les femmes se retirent en silence. Des esclaves allument les lampes et sortent.)</p>	<p>CHŒUR DE FEMMES:</p> <p>[de.ru.'lɔ no 'su.plə rã.'geə] [su lə rə.'gar də la 'no.blə kɔ.'te.sə] [pur ellə fã.'tɔ lə fã d a.le.'gre.sə]</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>[Pur mwa n a.ʒ.i.'te] [ply vo flo.'tãz_e.tã.'dar]</p> <p>[le 'dã.sə la ge.'té,] [tu mə 'las_e mə 'blɛ.sə]</p> <p>[Te.'ze vo vwaz_] [ɛ̃s.try,'mã na.zi.'jar]</p>	<p>CORO DE MUJERES: (Aparece la Condesa.)</p> <p>Desenrollemos nuestras flexibles filas bajo la mirada de la noble Condesa por ella cantamos el canto de alegría</p> <p>LA CONDESA:</p> <p>Para mí no agitéis más vuestros estandartes flotantes</p> <p>(Las danzas cesan súbitamente)</p> <p>Las danzas, la alegría todo me abandona y me lastima.</p> <p>(La noche ha llegado poco a poco)</p> <p>¡Callad vuestra voz instrumentos nasales!</p> <p>(Las mujeres se retiran en silencio. Los esclavos encienden las lámparas y salen.)</p>

ESCENA III: Les yeux vigilants. Mensajero, La Condesa de Trípoli.

Libreto	AFI	Traducción
<p>(LE MESSENGER entre vivement en scène et s'incline devant la Comtesse.)</p> <p>LE MESSENGER :</p> <p>Les yeux vigilants de nos gardes Guidés par les lueurs blafardes De l'astre de la nuit Ont vu, lointaine et solitaire, Une barque étrangère, Leurs trompes dominant le bruit De la vague hurlante...</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>Que m'importe !... Retire toi... Qu'on me laisse seule en ma tente.</p> <p>LE MESSENGER :</p> <p>La barque touche au port.</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>Qu'on applique la loi! Va ! Je ne me sens pas en humeur de clémence! Les marins captifs leurs biens confisqués.</p> <p>EL MESSENGER :</p> <p>Ils doivent à cette heure être tous débarqués. D'après ce que l'on dit, ce bateau vient de France.</p> <p>LA COMTESSE :</p>	<p>LE MESSENGER :</p> <p>[lez ʒjə vi.ʒi. lã də no 'gar.də] [gi.'de par le ly.'ær bla.'far.də] [də l 'as.trə də la nuʃi] [ð vy lwɛ.'tɛn ɔ so.li.'te.rə] [y.nə 'bark ɔ.e.trã.ʒe.rə] [lœr 'trɔ.pə do.mi.'nã lə brɥi] [də la 'va.gə yr.'lã.tə]</p> <p>LA COMTESSE:</p> <p>[kə m'ɛ.'por.tə] [rə.'ti.rə twa] [kɔ mə 'le.sə] ['sœl ɑ̃ ma 'tã.tə]</p> <p>LE MESSENGER :</p> <p>[la 'bar.kə 'tuʃ ɔ pɔr]</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>[k ðn ɑ.'pli.kə la lwa] [va ʒə nə mə sã] [paz ɑ̃n y.'mœr də kle.'mã.sə] [le ma.'rɛ kap.'tif] [lœr bjɛ kɔ.fis.'ke]</p> <p>LE MESSENGER :</p> <p>[il 'dwa.və ɑ 'set ɔ'ær ɛ.trə] [tus de.bar.'ke] [d a.'prɛ sə kə l ð di] [sə ba.'to vjɛ də 'frã.sə]</p> <p>LA COMTESSE :</p>	<p>(EL MENSAJERO entra rápidamente en escena y se inclina ante la Condesa.)</p> <p>EL MENSAJERO:</p> <p>Los ojos vigilantes de nuestros guardias guiados por los pálidos resplandores de la estrella de la noche han visto, distante y solo un barco extranjero, sus cuernos dominando el ruido de la ola aullante...</p> <p>LA CONDESA:</p> <p>¡Qué me importa!... Retírate... Déjame permanecer sola en mi tienda.</p> <p>EL MENSAJERO:</p> <p>El barco toca el puerto.</p> <p>LA CONDESA:</p> <p>¡Que se aplique la ley! ¡Va! ¡Yo no me siento con ánimo de clemencia! Los marinos sus bienes confiscaron</p> <p>EL MENSAJERO:</p> <p>Todos ellos deben a esta hora estar desembarcando. Según dicen, este barco viene de Francia.</p> <p>LA CONDESA:</p>

(avec un empressement très vif qu'elle reprime aussitôt.)		(Con un afán muy vivo que ella reprime enseguida)
Que dis-tu?	[kə di ty]	¿Qué dices?
(Calme)		(Con calma)
J'interroguerais moi-même ces marins farouches, Je veux entendre de leurs bouches Leur récit faux ou vrai.	[ʒ ɛ̃.te.rə.gə.'rɛ mwa 'mɛ.mə] [se ma.'rɛ̃ fa.'ru.ʃə] [ʒə vøz_ã.tã.drə də lœr 'bu.ʃə] [lœr re.'zi foz_u vrɛ]	Yo misma interrogaré a estos feroces marineros, quiero escuchar de sus bocas su historia falsa o verdadera.
(L'araldo via) [Italiano] [en la partitura falta la indicación en francés (Le messenger s'en va)]		(El heraldo sale)

ESCENA IV: O toi, Comtesse qu'on encense ! Aria de la Condesa de Trípoli.

Libreto	AFI	Traducción
LA COMTESSE :	LA COMTESSE :	LA CONDESA:
O toi, Comtesse qu'on encense! Est-ce bien toi qui tremble à ce seul nom de France! Superbe dédain qu'est-tu devenu ! Sur moi les vers du poète inconnu Ont opéré leur trop magique charme.	[O twa kɔ̃.'te.sə k ɔ̃n_ã.'sã.sə] [E sə bjɛ̃ twa ki 'trã.bl_a sə sœl nɔ̃] [də 'frã.sə] [sy.'pɛr.bə de.'dɛ̃ kɛ ty də.və.'ny] [syr mwa le vɛr dy po.'ɛt_ɛ̃.kə.'ny] [ɔ̃t_o.'pɛ.rə lœr tro ma.'ʒi.kə 'ʃar.mə]	¡Oh tú, Condesa que eres alabada! ¡Eres tú quien tiembla ante el solo nombre de Francia! ¡Magnífico desdén, en qué te has convertido! Sobre mí los versos del poeta desconocido operaron su encanto demasiado mágico.
S'il pense à moi, S'il pense à moi, Par fois pour lui [pour lui] plus d'une larme Secrètement, Mouilla mes yeux !	[s il 'pãz_a mwa] [s il 'pãz_a mwa] [pɛr fwa pur lɥi] [pur lɥi ply d 'u.nə 'lar.mə] [sə.'krɛ.tə.mã] [mwi.'ʒa mez_jø]	Si él piensa en mí, si él piensa en mí, algunas veces por él, por él, más de una lágrima ¡Secretamente, moja mis ojos!
Pourquoi dans son dernier poème M'adressa-t-il d'aussi touchants adieux?	[Pur.'kwa dã sɔ̃ dɛr.'nje po.'ɛ.mə] [M a.'drɛ.sa t_il] [d o.'si tu.'ʃãz_a.'djø]	¿Por qué en su último poema Él me dirigió Tantos conmovedores adioses?
Je songe à lui,	[ʒə 'sɔ̃ʒ_a lɥi]	Yo pienso en él,

Je songe à lui comme à Celui qu'on aime Mon coeur entend sa voix Tout inconnu qu'il soit c'est lui seul que je vois!	[ʒə 'sɔ̃ʒ_a lɥi] ['kom_a sə.'lɥi kɔ̃n_'.e.mə] [Mɔ̃ kœr ɑ̃.'tɑ̃ sa vva] [Tut_ɛ̃.ko.'ny kil swa,] [sə lɥi sœl kə ʒə vva]	Yo pienso en él como al Único que he amado mi corazón escucha su voz ;Desconocido como es, es solo a él a quien veo!
Mais, depuis si longtemps il se tait et m'oublie! Ah! s'il connaissait ma mélancolie!	[Mɛ də.'pɥi si lɔ̃.'tɑ̃] [il sə tɛ e m u.'bli.ə] [a s il ko.nɛ.'sɛ] [ma me.lɑ̃.ko.'li.ə]	;Pero, después de tanto tiempo él calla y me olvida! ;Ah! ;Si él conociese mi melancolía!

ESCENA V: *Tel on voit le jour pour dans la nuit s'assoupir. Rudel, La Condesa de Trípoli.*

Libreto	AFI	Traducción
(Précédé du messenger, escorté de soldats de la suite de la Comtesse, Rudel, tout de noir vêtu paraît soutenu par deux marins. - D'autres marins l'accompagnent. - Les marins sont pâles, leurs vêtements sont déchirés.)		(Precedido por el mensajero, escoltado por los soldados de la suite de la Condesa, Rudel, todo vestido de negro aparece sostenido por dos marineros. - Otros marineros lo acompañan. - Los marineros están pálidos, sus ropas están rasgadas.)
(Long silence de Rudel durant lequel il semble se recueillir.)		(Largo silencio de Rudel, durante el cual parece estar meditando.)
(En extase devant la Comtesse.)		(En éxtasis frente a la Condesa.)
RUDEL :	RUDEL :	RUDEL:
Tel on voit le jour pur dans la nuit s'assoupir, Quand-il a salué le soleil en sa gloire Je t'apporte tremblant sous cette robe noire Mon premier mot d'amour et mon dernier soupir !	[tel_on vva lə ʒur pyr] [dɑ̃ la nɥi s a.su.'pir] [kɑ̃ til a sa.ly.'e lə sɔ̃.'leij ɑ̃ sa 'glwa.rə] [ʒə t a.'por.tə trɑ̃.'blɑ̃] [su 'sɛ.tə 'ro.bə 'nwa.rə] [mɔ̃ prɛ.'mje mo d a.'mur e mɔ̃ der.'nje su.'pir]	Así vemos el día puro en la noche dormirse, cuando saludó al sol en su gloria te traigo temblando bajo este vestido negro ;Mi primera palabra de amor y mi último aliento!
LA COMTESSE :	LA COMTESSE :	LA CONDESA:
Geoffroy Rudel !	[ʒə.'frwa ry.'del]	;Jaufré Rudel!
RUDEL :	RUDEL :	RUDEL:
C'est moi!	[se mwa]	;Soy yo!

<p>LA COMTESSE :</p> <p>Toi !</p> <p>RUDEL : J'ai vécu ma vie, Et puisque je t'ai vue en un suprême effort Je peux mourir ma mort!</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>Ton sort me ferait presque envie, Si tu disais la vérité!</p> <p>(La Comtesse remarque la présence des matelots et fait un geste de commisération.)</p> <p>LE MESSAGER :</p> <p>La mer fut inclemente à leur témérité...</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>Veille à ce qu'on leur donne Des aliments et des habits.</p> <p>(Le messager, les matelots et les soldats sortent.)</p>	<p>LA COMTESSE:</p> <p>[twa]</p> <p>RUDEL : [ʒe ve.'ky ma vi.'ə] [e 'pʁis.kə jə tɛ vy] [ã_ ðe sy.'pre_m_ε.'fɔr] [ʒə pø mu.'rir ma mɔr]</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>[tõ sɔr mɔ fə.'rɛ 'presk_ã.'vi.ə] [si ty di.'ze la ve.ri.'te]</p> <p>LE MESSAGER.</p> <p>[la mɛr fyt_ê.clɛ.'mãt] [a lɛr te.me.ri.'te]</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>['vɛj_a sə kɔ̃ lɛr _dɔ.nə] [dez_a.li.'mã e dez_a.'bi]</p>	<p>LA CONDESA:</p> <p>¡Tú!</p> <p>RUDEL: He vivido mi vida ¡Y desde que te he visto en un esfuerzo supremo Yo puedo morir mi muerte!</p> <p>LA CONDESA:</p> <p>¡Tu suerte me provocaría la envidia si tú dijeras la verdad!</p> <p>(La Condesa advierte la presencia de los marineros y hace un gesto de lástima)</p> <p>EL MENSAJERO:</p> <p>La mar era inclemente a su temeridad...</p> <p>LA CONDESA:</p> <p>Vigila que se les dé alimentos y ropa</p> <p>(El mensajero, los marinos y los soldados salen.)</p>
---	---	--

ESCENA VI: Tant que dura ce long voyage. Rudel, La Condesa de Trípoli.

Libreto	AFI	Traducción
<p>RUDEL :</p> <p>Tant que dura ce long voyage Ils me montrèrent tous un profond dévouement</p> <p>LA COMTESSE : (lui coupant le parole) Repose-toi. Prends ce breuvage, O mon époux, ô mon amant. Ainsi je te voyais en rêve, Car-je pensais à toi sans trêve Et chaque jour je t’attendais.</p> <p>(Réconforté Rudel s’est levé– Ses forces reviennent pour un moment, – Il rayonne alors de beauté splendide)</p> <p>Entends-toi là ta place est sous le dais.</p>	<p>RUDEL :</p> <p>[tã kə dy.'ra sə lɔ̃ vwa.'ja.ʒə] [il mə mɔ̃.'trɛ.rə tuz_ ðe pro.'fɔ̃] [de.vuə.'mã]</p> <p>LA COMTESSE : . [rə.'pɔ.zə twa] [prã sə brø.'va.ʒə] [o mɔ̃n_e.'pu o mɔ̃n_a.'mã] [ɛ.'si ʒə tə vwa.'je ã 'rɛ.və] [kar ʒə pã.'sɛ a twa sã 'trɛ.və] [e 'ja.kə ʒur jə t a.'tã.de]</p> <p>[ã.'tã tua la ta 'plas_ε su lə de]</p>	<p>RUDEL:</p> <p>Mientras duró este largo viaje Todos ellos me mostraron una profunda devoción</p> <p>LA CONDESA: (Interrumpiéndolo) Descansa. Toma este brebaje Oh esposo mío, oh amante mío. Así te veía en un sueño, Porque yo pensaba en ti sin descanso Y todos los días yo te esperaba.</p> <p>(Reconfortado Rudel se pone de pie. – Su fuerza regresa por un momento, – El irradia de espléndida belleza)</p> <p>Escucha ahí está tu lugar sobre el trono</p>
<p>RUDEL :</p> <p>Ma place est à tes genoux que je baise !</p> <p>(Il fait un effort pour s’approcher d’elle, – Elle s’empresse auprès de lui et l’assied sous le dais.)</p>	<p>RUDEL :</p> <p>[ma 'plas_ε a te ʒə.'nu] [kə ʒə 'be.zə]</p>	<p>RUDEL:</p> <p>¡Mi lugar está a tus rodillas que yo beso!</p> <p>(Él hace un esfuerzo por acercarse a ella. – Ella se apresura a su lado y lo sienta sobre el trono.)</p>
<p>LA COMTESSE :</p> <p>Je souffre tout me pèse!</p> <p>(La Comtesse torturée en assistant aux souffrances de Rudel, es prise d’une inspiration soudaine. – Elle chante le premier poeme qu’il lui à envoyé.)</p>	<p>LA COMTESSE :</p> <p>[ʒə 'su.frə, tu mə 'pɛ.zə]</p>	<p>LA CONDESA:</p> <p>¡Yo sufro, todo me pesa!</p> <p>(La Condesa torturada mientras asiste los sufrimientos de Rudel, es presa de una inspiración súbita. – Ella le recita el primer poema que él le envió.)</p>

<p>« Un beau bijou d'or poli Tourne entre ses mains l'orfèvre De même redit ma lèvre Un mot d'amour embelli.</p>	<p>[ðe bə bi.'zu dər po.'li] [ˈtʊrn_ä.trə se mɛ̃ l ɔr.'fɛ.vrə] [də 'mɛ.mə rə.'di ma 'lɛ.vrə] [ðe mo d a. 'mur ä.be.'li]</p>	<p>«Una hermosa joya de oro pulido torneada entre las manos del orfebre de la misma manera repite mi labio una palabra de amor embellecida.</p>
<p>RUDEL :</p>	<p>RUDEL:</p>	<p>RUDEL:</p>
<p>On ne peut avoir oublié De tout ce dont on vous sèvre Pour vous je meurs de fièvre, Comtesse de Tripoli.</p>	<p>[ð nə pø a.'vwar u.'bli] [də tu sə dɔ̃t_ð vu 'sɛ.vrə] [pʊr vu zə mœr də 'fjɛ.vrə] [kɔ̃.'tɛ.sə də 'tri.po.li]</p>	<p>No podemos haber olvidado de todo lo que te privamos por vos yo muero de fiebre Condesa de Trípoli.</p>
<p>LA COMTESSE :</p>	<p>LA COMTESSE :</p>	<p>LA CONDESA:</p>
<p>Je veux devant votre trône me prosterner. Mon espoir Est d'arriver à vous voir.</p>	<p>[zə vø də.'vâ 'vɔ.trə 'trɔ.nə] [mə pro.ster.'ne] [mɔ̃n_ɛs.'pwar] [E d a.ri.'ve a vu vwar]</p>	<p>Quiero delante de tu trono postrarme. Mi esperanza es llegar a veros</p>
<p>RUDEL :</p>	<p>RUDEL :</p>	<p>RUDEL:</p>
<p>D'obtenir de vous l'aumône D'un sourire, avec le droit De presser de presser un temps votre doigt. »</p>	<p>[d əb.te.'nir də vu l ɔ.'mo.nə] [d ðe su.'ri.rə avɛk lə drwa] [də 'prɛ.se də 'prɛ.se ðe tã 'vɔ.trɛ dwa]</p>	<p>De obtener de vos la limosna de una sonrisa, con el derecho de apretar un tiempo vuestro dedo</p>
<p>Elle avait de mémoire conservé mon sonnet...</p>	<p>['ɛl_a.'vɛ də me.'mua.rə kɔ̃.ser.'ve mɔ̃ sɔ.'ne]</p>	<p>Ella ha conservado de memoria mi soneto...</p>
<p>LA COMTESSE :</p>	<p>LA COMTESSE :</p>	<p>LA CONDESA:</p>
<p>Regarde en ce coffret tes poèmes gravés sur ces lames d'ivoire!</p>	<p>[rə.'gard_ä sə ko.'frɛ te po.'ɛ.mə] [gra.'ve syr se 'la.mə d i.'vwa.rə]</p>	<p>¡Mira en este cofre tus poemas grabados en estas láminas de marfil!</p>
<p>(Prenant péniblement le coffret qu'il place sur son cœur et tenant la main de la Comtesse)</p>		<p>(Tomando dolorosamente el cofre que él coloca sobre su corazón, teniendo la mano de la Condesa)</p>
<p>RUDEL :</p>	<p>RUDEL :</p>	<p>RUDEL:</p>
<p>Mon rêve est accompli. Il est à Tripoli... Une jeune comtesse... Son visage est joli... (Il meurt)</p>	<p>[mɔ̃ 'rev_ɛt_a.kɔ̃.'pli] [il_ɛt a 'tri.po.li] [y.nə 'zœ.nə kɔ̃.'tɛ.sə] [sɔ̃ vi.'zaʒ_ɛ ʒo.'li]</p>	<p>Mi sueño se cumplió. Hay en Trípoli... Una joven condesa... Su cara es bonita... (él muere)</p>

LA COMTESSE :	LA COMTESSE:	LA CONDESA:
<p>Cruelle destinée! Amour, amour ô fleur trop-tôt fanée Dont le parfum ensorceleur Sait répandre à la fois l'ivresse et le malheur.</p>	<p>[kry.'ɛ.lə des.ti.'neə] [a.'mur a.'mur] [ɔ flœr tro to fa.'ne.ə] [dɔ̃ lə par.'fɔ̃e ã.sor.sə.'lœr] [sɛ re.'pɑ̃.dr_a la fwa] [l i.'vres_e lə ma.'lœr]</p>	<p>¡Cruel destino! Amor, amor oh flor demasiado pronto desvanecida cuyo perfume brota de sus fuentes sabe esparcir de una vez la embriaguez y la desgracia.</p>
<p>Ton coeur ne bat plus, tes lèvres sont closes J'avais fait autre fois des rêves grandioses; En un instant mon ciel fut étoilé;</p>	<p>[tɔ̃ kœr nə ba ply] [te 'lɛ.vrɛ sɔ̃ 'klo.zə] [ʒ a.'vɛ fet_ 'ɔ.trə fwa] [de 'rɛ.və grɑ̃.dj.'o.zə] [ɑ̃ ðɛn_ɛ̃s.'tɑ̃ mɔ̃ sjɛl fyt_e.twa.'le]</p>	<p>Tu corazón no late más tus labios están cerrados Yo había hecho en otro tiempo sueños grandiosos; en un instante mi cielo se convirtió en estrella;</p>
<p>En moins de temps encor mon bonheur a croulé!</p>	<p>[ɑ̃ mwɑ dɑ̃ tɑ̃z_ɑ̃.'kɔr] [mɔ̃ bɔ̃.'nœr a kru.'le]</p>	<p>¡En menos tiempo otra vez mi felicidad se derrumbó!</p>
(S'agenouillant après de Rudel)		(Se arrodilla delante de Rudel)
<p>De ta mort Rudel, je m'accuse J'aurais dû rester ta lointaine muse, Et ne pas t'exhorter à venir jusqu'à moi...</p>	<p>[dɑ̃ ta mɔr ry.'del] [ʒə m a.'ky.zə] [ʒ ɔ.'re dy res.'te] [ta 'lwɛ̃.te.nə 'my.sə] [e nə pɑ̃ t ek.sɔr.'te] [a vɑ̃.'nir ʒysk a mwɑ]</p>	<p>De tu muerte Rudel, yo me acuso debí haberme quedado como tu musa lejana, y no haberte exhortado a venir a mí</p>
(Elle se relève)		(Ella se levanta)
<p>Auprès de toi je sens un indicible émoi où se mêlent l'amour, le remords et la honte;</p>	<p>[ɔ.'prɛ dɑ̃ twɑ ʒə sɑ̃] [ðɛn_ɛ̃.di.'sibl_e.'mwɑ] [u sɑ̃ 'mɛ.lə l a.'mur] [lɑ̃ rɑ̃.'mɔr e la 'ɔ̃.tə]</p>	<p>Cerca de ti yo siento una emoción indescriptible donde se mezclan el amor, el remordimiento y la vergüenza;</p>
<p>Trop aisément on croit aux fictions Que la voix du poète à son oreille conte;</p>	<p>[tro ɛ.zə.'mɑ̃ ɔ̃ krwa] [ɔ fik.'sjɔ̃] [kɑ̃ la vwa dy po.'ɛt_a sɔ̃] [o.'rɛ.jə 'kɔ̃.tə]</p>	<p>Con demasiada facilidad creemos en ficciones que cuenta la voz del poeta a su oído;</p>
<p>Pour le songe il est fait : non pour les actions. Ce qu'en toi j'aimais c'est ton âme!</p>	<p>[pur lə 'sɔ̃.ʒə il_ɛ̃ fe] [nɔ̃ pur lez_ak.'sjɔ̃] [sɑ̃ kɑ̃ twɑ j ɛ.'mɛ] [sɛ tɔ̃n_a.'mɑ̃]</p>	<p>Por el sueño está hecho no por las acciones. Lo que en ti amé es tu alma!</p>

ESCENA VII : *Venez autour de moi.* La condesa de Trípoli, Coro de mujeres y Coro de Hombres.

Libreto	AFI	Traducción
<p>(Elle fait un signe. – Les femmes, les soldats, les matelots, le peuple entrent de tous côtés.)</p> <p>LA COMTESSE :</p> <p>Venez autour de moi Vous mes sujets loyaux. Devant mon époux mort inclinez l'oriflamme. Rendez-lui les honneurs royaux !</p> <p>CHŒUR :</p> <p>Cy finit la triste légende De celui que chercha le bonheur irréel Apportons à Geoffroy Rudel, De parfums et de fleurs, Une suprême offrande.</p>	<p>LA COMTESSE :</p> <p>[və.'nez_ o.'tur də mwa] [vu me sy.'ʒe lwa.'jo] [də.'vã mɔ̃n_e'.pu mɔ̃r] [ɛ̃.kli.'ne l'o.ri.'fla.mə] [rã.'de lqi lez_o.'nœr rwa.'jo]</p> <p>CHŒUR :</p> <p>[si fi.'ni la 'tris.tə le.'ʒã.də] [də sə.'lqi ki fer.'fa lə bɔ̃.'nœr i.re.'ɛl] [a.pɔ̃r.'tɔ̃ a ʒə.'frwa ry.'del] [də par.'fɔ̃e e də flœr] ['y.nə sy.'prɛ.mə o.'frã.də]</p>	<p>Ella hace una señal.— Entran mujeres, soldados, marineros, gente de todos lados.)</p> <p>LA CONDESA:</p> <p>Venid a mi alrededor vosotros mis súbditos leales delante de mi esposo muerto inclinen el estandarte. ¡Rendidle los honores reales!</p> <p>CORO:</p> <p>Aquí termina la triste leyenda De aquel que buscó la felicidad irreal Traemos a Jaufré Rudel, De perfumes y flores Una ofrenda suprema</p>

BIBLIOGRAFIA

Alvar, Carlos. Antología, *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger*, Madrid: Alianza editorial, 2018.

Álvarez Meneses, Rogelio. *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907) Vida y Obra*, Colima, México: Dirección general de publicaciones de la Universidad de Colima, 2018.

Bellinghausen, Karl. *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, “Esbozo biográfico de Melesio Morales”, México: CONACULTA, Dirección General de publicaciones, 1999.

Chico de Borja, Ma. Elena. *La mujer en el mundo medieval. Siglos X a XIII*, México: editorial Porrúa, 2006.

Delgado Panal, Ana María. *Jaufré Rudel y la fin’amors: Análisis de su obra poética*, Trabajo de fin de grado, Universidad de Cádiz, 2017-18.

Herrera y Ogazón, Alba. *El Arte Musical en México*, México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.

Herrera y Ogazón, Alba. *Puntos de vista, El modernismo musical*, México 1920.

Jiménez, Sergio y Ceballos, Edgar. *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Vol. I, México, Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C. V. Dirección Editorial/UNAM, 1985

López Castellón, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Ediciones Akal. S. A. 1999.

Mancini, Giambattista. *Practical reflections on the figurative art of singing*, Boston: Richard G. Badger, The Gorham Press, 1912.

Mari, Nanda. *Difetti causati da un errato studio del canto*, Milán: Ricordi, 1959.

Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México*, México: Porrúa, 1961.

De Riquer, Martín. *Los trovadores, Historia literaria y textos I*, Barcelona: editorial planeta, 1975.

Ruiz Castañeda, María del Carmen y Márquez Acevedo Sergio; *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014.

Secco Ellauri, Oscar. Baridon, Pedro Daniel, *Historia Universal, La Edad Media*, Buenos Aires: Editorial Kapelusz S. A. 1991.

Wolf Norbert, *Simbolismo*, Colonia: editorial Taschen, 2016.

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Campa, Gustavo E. *Críticas Musicales*. Proemio y selección de Felipe Pedrell, reimpresión facsimilar [1911] (México: Conaculta INBA, CENIDIM, 1992), 318.

Cyrano [Gustavo F. Aguilar]. «Entrevista con Ricardo Castro» *El Diario*, 13 de Noviembre de 1906, Heterofonía 136-137, México, enero-diciembre de 2007.

Di Fazio, Giovana. *Dizionario Biografico degli italiani*, Volume 60, 2003.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-guerrini_\(Dizionario-Biografico\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-guerrini_(Dizionario-Biografico)/#)

Flores Sánchez, Horacio «Los sonidos y los días», *Antología de periodismo musical*,
https://books.google.com.mx/books?id=2a7cDwAAQBAJ&pg=PT3&dq=aurora+woodrow&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=aurora%20woodrow&f=false

Gicovate, Bernardo. «Del modernismo a Juan Ramón Jiménez: Influencia y presencia del simbolismo francés.» *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 23, 1985.
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/9284>

Gaia Gubbini, *Amor de lonh: Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monástica*, Roma: viella libreria editrice prima edizione: febbraio 2014. www.viella.it

Martín Ortega, Elisa. «Dos poemas de Charles Baudelaire: comentario y traducción. *La Crítica* Pliegos de Yuste N° 9-10, 2009, 129. <http://www.pliegosdeyuste.eu/n9pliegos/pdfs/129.pdf>

Oberhelman, Harley D. «La Revista Azul y El Modernismo Mexicano», *Journal of Inter-American Studies* vol. 1, no. 3, 1959, www.jstor.org/stable/164899.

Ramírez, Fausto. «Dos Momentos Del Simbolismo En México: Julio Ruelas Y Saturnino Herrán» *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 17, no. 1 (97), 1981. <http://www.jstor.org/stable/27934456>.

Vallín, Gema. «Jaufré Rudel, la historia y los versos de un trovador enamorado de una dama a quien no ha visto nunca», *El Mundo Medieval, Un pasado por descubrir*, núm. 17 Barcelona, 2004.

Vinyoles Vidal, Teresa. *Usos amorosos de las mujeres en la época medieval*, Madrid: editorial Catarata, 2020.

Utrera-Torremocha, María. «Ecos del simbolismo en la métrica modernista: El verso alejandrino», *Rhythmica*, Revista española de Métrica Comparada 2014, <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/13101/12080>

HEMEROGRAFÍA:

El Diario:

«Ricardo Castro, Operista. La Leyenda de Rudel», *El Diario*, periódico independiente, jueves 1 de noviembre de 1906.

Dr. Astorga (Torres Torija). «“Estreno de una Obra Mexicana.” Ricardo Castro como Operista. El aplaudido maestro obtiene un éxito que debe servirle de estímulo. — Una vez más ha demostrado que vale mucho». *El Diario*, periódico independiente, viernes 2 de noviembre de 1906.

La Gaceta de Guadalajara:

Luis Castillo, en Desde México: «El acontecimiento artístico nacional de este año. Estreno de La Leyenda de Rudel de Ricardo Castro, la obra, la interpretación, su éxito, lo que dice la crítica, el estreno en Europa, notas complementarias», *La Gaceta de Guadalajara*, semanario, domingo 11 de noviembre de 1906.

La Iberia, diario español de la mañana:

En: Teatro Arbeu: «Gran compañía de ópera italiana. Temporada de invierno 1906. Empresa “A. Barilli & C”». Elenco de la compañía. Repertorio. Obras nuevas en México. Obras ya representadas», *La Iberia diario español de la mañana*, viernes 17 de agosto 1906.

Luis de Larroder en: Teatros, «La Leyenda de Rudel, Ópera de Ricardo Castro», sábado 3 de noviembre de 1906.

El Imparcial:

«La Leyenda de Rudel. Los ensayos, el próximo estreno». *El imparcial, Diario de la mañana*; lunes 29 de octubre de 1906.

El Mundo Ilustrado:

«La Leyenda de Rudel, Obra musical de Ricardo Castro», *El Mundo Ilustrado*, semanario, domingo 28 de octubre de 1906.

«La Leyenda de Rudel», *El Mundo Ilustrado*, semanario, 4 de noviembre de 1906.

El País, Diario católico:

En: Teatros: «La compañía Barilli», *El país, diario católico*, miércoles 15 de agosto de 1906.

En Los Teatros: «Arbeu. La Leyenda de Rudel, Poema lírico en tres partes de Henry Brody, música del maestro mejicano Ricardo Castro», *El País, Diario católico*; jueves 1 de noviembre de 1906.

La Patria, el diario de México:

La patria, el diario de México, «La próxima temporada de Arbeu». martes 21 de agosto de 1906.

En Teatro Arbeu: «Empresa A. Barilli y C^o gran compañía de ópera italiana. Temporada de invierno 1906. Repertorio **Leyenda de Rudel**, inédita», *La patria, el diario de México*, martes 21 de agosto de 1906, 1. Y «La próxima temporada de Arbeu», *La patria, el diario de México*, martes 29 de agosto de 1906.

Moi Meme (Gutiérrez Nájera) en La Semana: «La Leyenda de Rudel», *La Patria de México*, diario, domingo 4 de noviembre de 1906.

«Ricardo Castro, Compositor», *La Patria de México*, miércoles 7 noviembre de 1906.

Carlos González Peña, «La Leyenda de Rudel», *La Patria de México*, diario, jueves 8 de noviembre 1906.

«Arribo del Maestro Ricardo Castro», *La Patria de México*; martes 9 de octubre de 1906.

El Popular:

En: Por los teatros: «En Arbeu. La primera de La Leyenda de Rudel», *El Popular*, viernes 2 de noviembre de 1906.

Catálogo de la BNF, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14829803>

REFERENCIAS DE INTERNET:

Armando de María y Campos, en *El Teatro: «La Leyenda de Rudel, ópera mexicana de Ricardo Castro, en el Palacio de las Bellas artes»*, *Novedades*, 28 de octubre de 1952, (consultado en: *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1 Sistema de información de la crítica teatral*, «criticateatral2021.org» el 15 de noviembre 2020).

["La Légende de Rudel" \(full opera\) - Ricardo Castro \(subtítulos en español\) - YouTube.](#)

DISCO:

Verónica Murúa (UNAM 2011), grabación en vivo, *La leyenda de Rudel en: Tercer Encuentro Universitario de la Canción Mexicana de Concierto* [CD], Proyecto UNAM DGAPA PAPIME E402610, CDMX: Zitlali Ztudios.

CONFERENCIA:

José Antonio Robles Cahero, *Breve historia y recepción crítica de La leyenda de Rudel (1906) de Ricardo Castro*. Conferencia expuesta durante el Módulo II del Diplomado de Ópera Mexicana, Escuela Superior de Música Fausto de Andrés y Aguirre del Instituto García de Cisneros, organizado por la Dra. Enid Negrete e impartido durante el mes de noviembre del 2020.