Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Música

EXAMEN PROFESIONAL
PARA OBTENER
LA LICENCIATURA EN CANTO

OPCIÓN DE TESIS: ***NOTAS AL PROGRAMA***

EL ORATORIO A TRAVÉS DEL TIEMPO
DESDE EL SIGLO XVII HASTA NUESTROS DÍAS

Arias para soprano

Claudia Virginia Michel Luviano
No. de cuenta 9655815-5

2002

Veni, Sancte Spiritus
Et emmite coelitus
Lucis tuae radium

Veni pater pauperum
Veni dator munerum
Veni lumen cordium

Consolator optime
Dulcis hospes animae
Dulce refrigerium

In labore requies
In aestu temperies
In fletu solatium

O lux beatissima
Reple cordis intima
Tuorum fidelium

Sine tuo numine
Nihil est in homine
Nihil est innoxium

Lava quod est sordidum
Riga quod est aridum
Sana quod est saucium

Flecte quod est rigidum
Fove quod est frigidum
Rege quod est devium

Da tuis fidelibus
In te confidentibus
Sacrum septenarium

Da virtutis meritum
Da sallutis exitum
Da perenne gaudium
Amen. Allelluia.

Ven, Espíritu Santo
Y envía un rayo celestial
De tu luz.

Ven, Padre de los pobres,
Ven, dador de dones,
Ven, luz de corazones.

Magnífico consolador,
Dulce huésped del alma,
Dulce refrigerio,

Descanso en el trabajo,
Solaz en el estío,
Consuelo en el llanto.

¡Oh, luz dichosísima,
Llena lo más íntimo del corazón
De tus fieles!

Sin tu don,
Nada hay en el hombre,
Nada que sea puro.

¡Lava lo que está sucio,
Riega lo que está seco,
Sana lo que está herido!

¡Haz maleable lo rígido,
Derrite lo congelado,
Y endereza lo torcido!

¡Da a todos tus fieles
Que en ti confían,
Tus siete dones sagrados!

¡Da premio a la virtud,
Da una salida saludable,
Da un gozo perdurable!
Así sea. Aleluya.

Oración al Espíritu Santo de Santo Tomás de Aquino

Agradecimientos:

A Fernando, por su constante amor, su entrega, su risa contagiosa, por *ser* junto a mí en cada momento y por darse a conocer a través de Bach.

A Guillermo Michel, por su invaluable colaboración en la traducción de los textos en latín, por su amor de padre y su apoyo incondicional a lo largo de mi vida.

A Sarahati, madre amorosa, a quien le debo el afán de querer ser mejor cada día.

A Érika, por hacerme sentir una hija más.

A Edith Contreras, maestra y amiga, por hacerme sentir y vivir la música.

A Samuel Pascoe, por sus consejos, su apoyo y por hacer de mi sueño un proyecto en común.

A Verónica, hermana, confidente y ejemplo de tenacidad.

A Eunice Padilla, por su ayuda en el difícil arte de encontrar lo que se busca.

A Luis Pérez, por compartir conmigo su música.

A Raquel Pineda, por su amistad y por Poulenc.

A Roberto de Elías, por su apoyo, sus consejos telefónicos y por el sutil arte de la palabra.

A las dos terceras partes del Trío Flageolet, por su paciencia, amistad y cariño.

A todos los que me han regalado un poco de sus vidas a lo largo de la mía.

A la Escuela Nacional de Música, por su apoyo y por su dedicación.

A todos aquellos que han intervenido para hacer de este paso algo más llevadero.

A los amigos que me apoyaron y que me dieron el placer de hacer música con ellos.

A Dios, porque sin Su inspiración, esta música jamás hubiera sido creada.

EL ORATORIO A TRAVÉS DEL TIEMPO
DESDE EL SIGLO XVII HASTA NUESTROS DÍAS

¿Por qué escoger un programa sólo de Oratorio? Quizá no tenga una respuesta 100% satisfactoria, pero varios motivos me fueron llevando a tomar esta decisión. La razón primordial fue el hecho de que me interesaba abordar un solo género en mi recital. Mi formación como cantante ha sido enfocada primordialmente a los géneros de Oratorio y Lied, al haber estudiado el Propedéutico con el maestro Alfredo Mendoza y la licenciatura con la maestra Edith Contreras, ambos extraordinarios intérpretes de dichos géneros. Comencé a armar un recital de Lied, pero el Oratorio me atrajo más, por hacerlo con diferentes ensambles y con orquesta, para dar una idea de cómo fue desarrollándose este género a lo largo de su historia.

En el trabajo escrito comienzo por dar definiciones muy generales de las formas musicales que abordo en el recital, resumiendo brevemente el significado de cada una de estas formas y su desarrollo con el paso de los siglos.

La segunda parte aborda propiamente las obras del recital con biografía del compositor, contexto histórico-social, análisis estructural y reflexión propia de cada una de las arias. A medida de que fui ahondando en la vida y en los sentimientos de cada compositor, quise dar en el trabajo una idea del por qué abordó determinado género musical, en qué momento de su vida lo hizo y si el contexto histórico influyó para componer su obra. No pretendo con esto proponer una tesis, pero sí dar a conocer a cada uno de los compositores desde una perspectiva diferente a la que en general tenemos de los grandes genios de la música. Creo que el hecho de poder ver a cada compositor como una persona de carne y hueso me hizo amar más su música porque pude entender los momentos difíciles por los que pasaron al componerla, las vicisitudes cotidianas a las que se enfrentaron y la fe en algo que los hacía seguir adelante a pesar de todo: la fe en Dios, en el amor y en la música misma.

El *Apéndice I* es una brevísima historia de la música en México y soy consciente de que hay mucho más en el Oratorio desde la época Virreinal hasta nuestros días, aunque este género no tuviera un desarrollo tan sensible en México como en Europa.

El *Apéndice II* es propiamente el formato de las *Notas al Programa* a entregar en el recital, resumiendo lo que abordo en el trabajo general y sin el análisis estructural para hacerlo más accesible al público.

Finalmente, anexo la bibliografía y la discografía utilizadas como material de investigación para redactar este trabajo.

"El Oratorio a través del tiempo" no es una tesis: no pretende ser un trabajo propositivo, aunque sí uno informativo. La música es una de las creaciones más bellas de la humanidad y cada una de las hojas de este trabajo es un pequeño reconocimiento a todos aquellos que han sabido traducir en notas los sentimientos más profundos del ser humano.

PRIMERA PARTE

El Canto y los géneros de la música vocal occidental:
Ópera, Lied y Oratorio

El Oratorio como género y como forma musical

Las distintas formas musicales del Oratorio:
Misa
Pasión
Motete
Cantata
Réquiem o Misa de Difuntos

Partes de la Misa como obras musicales:
Gloria
Ofertorio
Stabat Mater

El canto y los géneros de la música vocal occidental: Ópera, Lied y Oratorio.

La música es el arte más sublime de todos. Es intangible, incolora e insípida, y aún así nos ofrece texturas, colores y sabores que nos hacen vivir con más plenitud. Vive en el ser humano desde que éste se percató de su mundo exterior y empezó a crear música cuando fue consciente de su cuerpo y de lo que lo rodeaba, buscando una conexión con lo desconocido.

El Ritmo fue la primera forma de expresión musical que surgió; el Canto fue la segunda. Comienza con la creación de sonidos por medio de la voz que milenio tras milenio se ha ido depurando en la búsqueda de la perfección, del dominio del instrumento vocal y de la facilidad para expresar a través de él las emociones. Hoy "el arte del Canto es el arte de unir los sonidos más bellos de la voz a la articulación de la palabra."[1]

A lo largo de la historia de la música occidental surgen tres grandes géneros en la música vocal: la Ópera, el Lied o Canción y el Oratorio. El Lied es el primer género que surge, siendo la canción "tan antigua y extensa como el fenómeno mismo del canto"[2]. Es una composición breve para un solo vocal generalmente con acompañamiento, escrita para dar relevancia a la letra.

La Ópera es un drama cantado acompañado por una orquesta y escenificado. Es una obra que revive una historia cada vez, basada en un libreto. Por lo general comienza con una obertura y consiste en la combinación de arias, recitativos, duetos, ensambles y coros. La Ópera nace alrededor del 1600, gracias al surgimiento de la Camerata Florentina y al desarrollo del estilo recitativo de la monodia acompañada.

El Oratorio como género y como forma musical.

Tradicionalmente, el Oratorio abarca toda la música vocal sacra y se subdivide en distintos géneros menores o subgéneros, como la Cantata, el Motete, la Pasión y la Misa. Ninguna de estas formas musicales surgió con la idea de escenificarse a diferencia de la Ópera.

El Oratorio como forma musical es una obra en esencia narrativa, basado en un libreto generalmente sacro, no compuesta con fines litúrgicos. Consta de arias, recitativos, ensambles, coros y música instrumental. El término "Oratorio" es tomado del nombre del lugar en donde las congregaciones italianas del siglo XVI se reunían a orar, a leer las Escrituras y a cantar laudes (himnos).

---

[1] Giuseppe di Stefano. *El arte del canto;* Javier Vergara Editor, S. A.; Buenos Aires, 1991; p 13.
[2] Don Michael Randel (compilado por,). *Diccionario Harvard de Música;* Editorial Diana, S. A.; México, D. F., 1984; p 87.

El Oratorio nace en el 1600 al igual que la Ópera. Alcanza su máximo esplendor durante el siglo XVIII, principalmente en Italia, Alemania e Inglaterra. Durante los siglos XIX y XX se siguen componiendo oratorios a gran escala, generalmente de contenido secular, aunque ya sin el esplendor de antaño.

Las distintas formas musicales del Oratorio:

Misa

La Misa es el memorial permanente de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo que celebran la Iglesia Católica Romana y otras denominaciones cristianas. La parte medular es la conmemoración de la Última Cena en la que el Cuerpo y la Sangre de Cristo, en la forma de pan y vino, se ofrecen a Dios. El nombre *Missa* ("asamblea") se deriva del verbo latino *mittere* ("enviar"), refiriéndose a la misión que la congregación cristiana sentía ante los demás de revelar el misterio de la resurrección.

Litúrgicamente, consiste en dos partes, la Misa de Catecúmenos (hasta el Evangelio) y la Misa de los Fieles (desde el Ofertorio hasta el fin; el Credo no pertenece a ninguna de las dos). La manera en que se dice la Misa también implica otra clasificación: la misa recitada o hablada (sacerdote) y la misa cantada (coro). La tercera división se hace para diferenciar los textos que cambian día con día de acuerdo a la fiesta o a la solemnidad litúrgicas (lo Propio, *proprium missae*: Introito, Gradual, Aleluya o Tracto, Secuencia, Ofertorio y Comunión) de las partes que tienen el mismo texto (lo Ordinario, *ordinarium missae*: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus -incluyendo el Benedictus- y Agnus Dei). La Misa en la tradición occidental se decía en latín desde alrededor del siglo IV y hasta 1966, año en que el Papa Pablo VI decretara el uso de la lengua vernácula en el Segundo Concilio Vaticano.

La Misa es la forma principal de composición litúrgica. Las primeras musicalizaciones de este género fueron melodías en canto llano (canto gregoriano), siendo lo más antiguo que se conserva del siglo VIII. Fue de gran importancia para el desarrollo de la monodia y de la polifonía durante la Edad Media y el Renacimiento temprano. La Misa como forma musical se divide en lo Propio y lo Ordinario. En el siglo XV se hace del Ordinario de la misa el género que conocemos como "Misa" hasta el día de hoy, aunque se sigue componiendo también para lo Propio. A partir del siglo XVII, debido a la influencia de la Ópera, la Misa se conforma de una o más partes solistas y ensambles (para voces o instrumentos), coros y partes orquestales, separando algunos textos grandes en partes pequeñas (como el Credo, el Gloria, etc.). A pesar de que durante el siglo XIX revive el interés por el canto llano y la polifonía del siglo XVI, la forma en que se conforma la Misa durante el siglo XVII es la que se utiliza hasta el día de hoy.

Pasión

La Pasión es el arreglo musical del martirio, muerte y resurrección de Jesucristo según los textos bíblicos de alguno de los cuatro evangelistas (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan) o de alguna adaptación poética de los mismos. Las primeras composiciones que se sabe existen de este género datan del siglo IV. La Pasión es una forma musical que continúa vigente hasta nuestros días.

La *pasión medieval* era un canto llano que interpretaba el diácono, diferenciando las partes de Cristo, el Evangelista y la turba mediante el registro de la voz. A partir del siglo XV en la *pasión dramática* (*responsorial* o *escénica*) las secciones de la turba y de personajes como Judas o Pilatos, se componen polifónicamente y las palabras de Cristo y el Evangelista se dicen en canto llano. La *pasión de motete* es de esta época también y se denomina así porque toda la obra es polifónica.

En el siglo XVII se adoptan en la Pasión todas las innovaciones dramáticas de la era barroca, desarrollándose poco a poco una composición para solistas, ensambles, coros y orquesta. Durante el siglo XVIII se desarrollan dos grandes tipos de Pasión: el *oratorio-pasión*, apegado al texto bíblico, y la *pasión-oratorio* en estilo operístico y con texto original. A partir del siglo XIX y a la fecha se hace una gran división entre las obras para uso litúrgico y aquéllas que son para concierto.

Motete

El Motete fue una de las formas más importantes de la música polifónica durante la Alta Edad Media y el Renacimiento que se extendió hasta fines del Barroco (*ca.* 1200- 1750). Es una forma de composición vocal que ha tenido muchos cambios a lo largo de su historia. El motete medieval se origina a principios del siglo XIII; es una composición de dos, tres y hasta cuatro voces: sobre el cantus firmus del tenor, que es la voz más grave y la que lleva el *mot* ("palabra", del francés), se entretejen dos voces haciendo un contrapunto. Usualmente el texto era en latín, aunque después se dio a dos (*duplum*), tres (*triplum*) y hasta cuatro partes, con texto diferente, e incluso en distinto idioma (inglés o francés). A finales del siglo se convierte en una canción para voz sola acompañada por instrumentos.

En el siglo XIV el Motete pierde un poco su importancia, aunque existen los motetes seculares de contenido serio e isorrítmicos. Hacia finales del siglo XV el Motete vuelve a adquirir una gran importancia, siendo la segunda forma sacra de composición después de la Misa. En esta época, el Motete era una composición coral con texto religioso en latín para cuatro o más partes vocales, con más o menos el mismo ritmo. La aportación más significativa al Motete durante el siglo XVI (su época de florecimiento) fue la polifonía, con el nuevo sistema de "imitación",

agregándole un acompañamiento instrumental, haciendo de esta forma musical "una sucesión de períodos polifónicos siempre distintos"[3].

Después del 1600 el Motete era cualquier composición con un texto serio sacro no litúrgico, generalmente en idioma vernáculo. En los siglos XVII y XVIII se desarrollan los motetes corales cantados con acompañamiento instrumental. Aunque el Motete ha seguido componiéndose, desde el fin del periodo barroco es poco prominente.

Cantata

Del italiano *cantare* ("cantar"), la cantata es una obra que, a diferencia de la sonata (del italiano *suonare*, "sonar"), está compuesta para ser cantada. Fue la forma más importante de composición del Barroco después del Oratorio y de la Ópera. Para una o más voces con acompañamiento instrumental (continuo solo a mediados del siglo XVII, orquesta con instrumentos *obbligati*, en el siglo XVIII), tiene varios movimientos como arias, recitativos, ensambles o coros.

Durante el siglo XVII la cantata era predominantemente una forma secular (***cantata da camera***), mientras que la cantata de iglesia (***cantata da chiesa***) fue muy importante en la música luterana en la primera mitad del siglo XVIII. Después de este siglo la cantata como forma musical decayó y el término se aplica desde entonces a una gran variedad de obras que tan solo tienen en común que son para coro y orquesta, o bien, musicalizaciones de poesía en general.

Réquiem o Misa de difuntos

El Réquiem o Misa de difuntos (*Missa pro defunctis*) toma su nombre de la primera palabra del Introito "*Requiem aeternam dona eis, Domine*" (*Dadles descanso eterno, Señor*). La estructura litúrgica es como la de cualquier misa excepto que las partes alegres del ofertorio (el *Gloria* y el *Credo*) se omiten y el *Aleluya* es reemplazado por un *tracto* (salmo), después del cual se añadió la *secuencia* (canto medieval) "*Dies irae*". El ejemplo más antiguo de Réquiem que sobrevive es el de Ockeghem (alrededor de 1470). Hasta mediados del siglo XVI, las características estilísticas que predominan en estas misas son el uso del ya arcaico *cantus firmus* y muy poca imitación en las voces. Después del 1600, en cambio, los compositores asimilaron los cambios en boga en aras de una expresión dramática para el Réquiem, como los principios del *concertato* (el virtuosismo vocal e instrumental) y el uso del continuo; se agregaron secciones instrumentales independientes, haciéndose el rol de la orquesta cada vez más importante, y el uso de la fuga se hizo tradición. En el siglo XVIII la influencia de la Ópera se hace notar y en ocasiones la orquesta se vuelve independiente de las voces, mostrando éstas gran

---

[3] Bas, Julio; ***Tratado de la Forma Musical***; Colección Manuales Musicales; Ricordi Americana, S. A. E. C.; Buenos Aires, 1947; p 122, nota al pie.

virtuosismo y lirismo, creando intensos contrastes dramáticos por medio de la dinámica. En el siglo XIX surge el movimiento Ceciliano, que pretende simplificar la música eclesiástica para hacerla fácil de entender y de interpretar, y para mantenerla dentro de los límites de la "propiedad litúrgica". Durante este siglo y hasta ya muy avanzado el siglo XX se observan dos estilos: las obras de gran intensidad dramática influenciadas por el Romanticismo y las del movimiento Ceciliano, que a la larga caen en desuso y que actualmente casi no se interpretan.

También existen los llamados "*Réquiem alemanes*", que no están basados en la liturgia. Pueden derivar de la Biblia o de una gran variedad de fuentes litúrgicas protestantes.

Partes de la Misa como obras musicales

Gloria

El *Gloria in excelsis Deo* ("Gloria a Dios en las alturas") es la segunda de las cinco partes del Ordinario de la misa que en ocasiones solemnes se canta inmediatamente después del Kyrie. Es un himno de alabanza que data de la temprana iglesia cristiana que se omite en las épocas de Penitencia, Adviento y Cuaresma. El texto se encuentra en el *Codex Alexandrinus* (siglo V) en griego; la traducción latina más antigua que se conoce data del siglo VII. El Gloria está considerado como uno de los más bellos himnos en prosa de la literatura cristiana.

Las melodías más antiguas basadas en este texto datan del siglo X. En las primeras obras polifónicas (siglos XV y XVI), la primera frase (*Gloria in excelsis Deo*) era cantada sólo por el sacerdote, entrando el coro hasta la segunda frase (*Et in terra pax*). Tiene 16 versículos con el Amén al final. Por ser un himno tan extenso los compositores evitan en lo posible los melismas y las repeticiones en general que prolongan la composición, acercándose a la recitación casi silábica del texto. Existen obras completas con arias, ensambles y coros, en las que el texto se fragmenta para dar un mayor énfasis musical a cada parte por medio de las diferentes texturas sonoras.

Ofertorio

El Ofertorio es el cuarto elemento del Propio de la misa que acompaña la acción ritual de poner en el altar el pan y el vino mientras se dan las ofrendas. Originalmente era un salmo con antífona, aunque hoy sólo la antífona permanece (*antiphona ad offerendum*). La mayoría de los textos utilizados vienen del libro de Salmos, aunque también se sacan del Viejo y del Nuevo Testamento

La costumbre de cantar durante el ofertorio data del año 430. El Ofertorio, a diferencia del Introito o de la Comunión (otros cantos antifonales de la misa), desarrolló un estilo muy melismático, representando así el gozo espiritual de los que llevan regalos a Dios.

Stabat Mater

El Stabat Mater Dolorosa (del latín, *"estaba la madre dolorosa"*) es un poema del siglo XIII atribuido al franciscano Jacopone da Todi (*ca.* 1228-1306). Se usa como secuencia o como himno. Se agregó oficialmente a la liturgia de la iglesia católica romana en 1727, y se canta todavía en la Festividad de los Siete Dolores (15 de septiembre).

El texto, con algunas variantes, se ha musicalizado desde el siglo XV. Las primeras versiones con música son melodías simples. Después de 1700, se hacen arreglos con orquesta y con coros que alternan arias y duetos, típicos durante todo el siglo XVIII. En el siglo XIX y hasta nuestros días, la secuencia es usada para concierto más que para uso litúrgico.

SEGUNDA PARTE

Programa del recital

El Periodo Barroco

Incipite in tympanis
Giacomo Carissimi (1605-1674)
Jephte, Oratorio a 6 voci e basso continuo

Sacra fulgescit nobis... Avenae rusticae sinceri fervida
Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741)
Canta in prato, ride in monte, RV 623

Zerfließe, mein Herze
Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Passions-musik nach dem Evangelisten Johannes, BWV 245

Lauter Wonne, lauter Freude
Georg Philipp Telemann (1681-1767)
"Der harmonische Gottes-Dienst"

El Periodo Clásico

Et incarnatus est
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
La Gran Misa en do menor, KV 427

EL ORATORIO A TRAVÉS DEL TIEMPO
DESDE EL SIGLO XVII HASTA NUESTROS DÍAS

Incipite in tympanis — **G. Carissimi (1605-1674)**
Aria para soprano solo, del
Oratorio a 6 voces y bajo continuo "Jephte", 1649

Sacra fulgescit nobis... Avenae rusticae — **A. Vivaldi (1678-1741)**
Recitativo y aria para soprano, del
Motete para soprano, dos violines, viola y bajo
"Canta in prato, ride in monte", RV 623

Zerfließe, mein Herze — **J. S. Bach (1685-1750)**
Aria para soprano, flauta, oboe da caccia y continuo
de la *"Pasión según San Juan"*, BWV 245

Lauter Wonne, lauter Freude — **G. F. Telemann (1681-1767)**
Aria para soprano, flauta y continuo, de la
"Cantata 184 para el Cuarto Domingo de Adviento"
(Del ciclo *"Der harmonische Gottes-Dienst"*)

Et incarnatus est — **W. A. Mozart (1756-1791)**
Aria para soprano, flauta, oboe y fagot soli y orquesta, de la
"Gran Misa en do menor", KV 427

INTERMEDIO

Totus in corde langueo — **F. Schubert (1797-1828)**
"Ofertorio" para soprano y orquesta de cámara, D. 136, op. 46

Inflammatus et accensus — **G. Rossini (1792-1868)**
Aria para soprano, coro y orquesta
del *"Stabat Mater"* (1841)

Ihr habt nun Traurigkeit — **J. Brahms (1833-1897)**
Aria para soprano, coro y orquesta
del *"Réquiem alemán"*, op. 45

Domine Deus — **F. Poulenc (1899-1963)**
Aria para soprano, coro y orquesta
del *"Gloria"* (1959)

Gloria — **S. Pascoe (1964)**
Aria para soprano, coro y orquesta de cuerdas
de la *"Misa"* (1993)

El Periodo Barroco
(1600-1750)

La Época Moderna de la historia (segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII) se caracteriza por el crecimiento y desarrollo de las ciudades y el comercio, por el sistema económico basado en la producción del campo y por la concentración del poder en manos de las diferentes monarquías y de la Iglesia Católica. El Renacimiento, movimiento antropocéntrico artístico e intelectual, incita a ir más allá de los horizontes conocidos y lleva al descubrimiento de nuevas vías comerciales y de un nuevo continente al que llaman América, que España, Inglaterra, Portugal y Francia se apresuran a colonizar. Se sientan las bases para la ciencia moderna propiciados por la Ilustración y el arte se ve afectado por los movimientos de la Reforma y la Contrarreforma.

La cristiandad se divide. Irlanda, España, Italia, el sur de Alemania y Polonia se mantienen católicas, mientras los demás países se dividen en las diferentes ramas del protestantismo. La Contrarreforma es la reacción de la Iglesia ante estos hechos y se manifiesta con la fundación de la Compañía de Jesús, el Concilio de Trento y el surgimiento en la arquitectura del Barroco que pretende exaltar el sentimiento religioso mediante el derroche de elementos decorativos y que más adelante afecta a todas las artes en el Mundo Occidental.

Incipite in tympanis

Aria para soprano solo, del
***Oratorio a 6 voces y bajo continuo "Jephte"* (1649)**

Filia:	
Incipite in tympanis,	Comenzad con los timbales
et psallite in cymbalis,	y cantad con címbalos,
Hymnum cantemus virgines,	Vírgenes, cantemos un himno
et modulemur canticum.	y entonemos un canto.
Laudemus regem coelitum,	Alabemos al rey de los cielos,
laudemus belli principem,	alabemos al príncipe de la guerra,
qui filiorum Israel	quien a los hijos de Israel
victorem ducem reddidit.	devolvió su jefe victorioso.
Soprano I y II:	
Hymnum cantemus Domino,	Cantemos un himno al Señor,
et modulemur canticum,	y entonemos un canto,
qui dedit nobis gloriam	pues a nosotros nos dio la gloria
et Israel victoriam.	y a Israel la victoria.
Filia:	
Cantate mecum Domino,	Cantad conmigo al Señor,
cantate omnes populi,	cantad todos los pueblos,
laudate belli principem	alabad al príncipe de la guerra
qui dedit nobis gloriam	pues a nosotros nos dio la gloria
et Israel victoriam.	y a Israel la victoria.

Giacomo Carissimi (Italia, 1605-1674)

Debido a los conflictos religiosos y políticos que se desencadenan en Europa por los movimientos de la Reforma, estalla la Guerra de Treinta Años (1918-1948). Galileo, Descartes y Locke son personajes importantes de la Ilustración. En el arte destacan pintores como Rubens, Rembrandt, El Greco y Velásquez, arquitectos como José de Churriguera; surgen escritores como Cervantes y Molière y en la música destacan Cavalieri, Gabrieli y Monteverdi en Italia, Schütz en Alemania. El Renacimiento musical (1450-1600) termina con el surgimiento del bajo continuo, el recitativo y la ópera, lo que da paso al periodo Barroco. En muchas iglesias romanas surgen *capellas* para mejorar el nivel musical y en el *Collegio Germanico,* entonces una de las instituciones educativas jesuitas más importantes del mundo y uno de los centros de la Contrarreforma con mayor influencia desde finales del siglo XVI, se esperaba que los estudiantes aprendieran a realizar los ritos católicos con la máxima precisión litúrgica y decoro artístico. Debido a esto, Italia toma el liderazgo de la música sacra a partir de 1560. En este marco se sitúa Giacomo Carissimi.

Nace en Marini, Italia. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, aunque se sabe que es bautizado en Roma el 18 de abril de 1605. Fue hijo menor de

un artesano. Se sabe de él por primera vez en 1623 como miembro de un coro en la Catedral de Tívoli al que pertenece hasta 1625 y donde luego es organista hasta 1627. De 1628 a 1629 trabaja en Asís, primero al servicio del vicario apostólico Nardini y posteriormente como maestro de capilla de la Catedral de San Rufino. A finales de 1629 es nombrado maestro de capilla en Roma en el *Collegio Germanico*. Carissimi permanece allí hasta su muerte, a pesar de que varias veces le ofrecen atractivos empleos. Da clases a los estudiantes del colegio (entre ellos Alessandro Scarlatti y Cesti), a los niños del coro y programa la música de la iglesia del colegio, San Apolinar. En 1637 se ordena sacerdote. Considerado por "su habilidad para elevar y conmover las almas de sus escuchas y de tocar todas las cuerdas de la sensibilidad humana"[4], en 1656 recibe de la Reina Cristina de Suecia el título de *maestro di capella del concerto di camera*. Entre 1650 y 1660 toma parte en los conciertos del Oratorio del Santísimo Crucifijo con la hermandad de los filipinos, lo que contribuye notablemente al nacimiento del Oratorio como género musical. Muere el 12 de enero de 1674 y es enterrado en San Apolinar (su tumba ya no existe). A su muerte el Papa Clemente X prohíbe la venta de su obra, pero al disolverse la orden jesuita en 1773, muchos de los archivos musicales de la iglesia son destruidos, por lo que apenas queda rastro de sus manuscritos.

No existe información fidedigna acerca del carácter y la apariencia de Carissimi. Se dice que era alto, pálido, cortés, propenso a la melancolía y que sufría de gota. Vivía modestamente y debido a su frugalidad hacia el final de su vida tenía una pequeña fortuna que le permitía ser generoso con los demás. Para él la música debía fomentar el sentimiento de renovación y la profundidad del sentir religioso.

Existen dudas acerca da la autenticidad de más de doscientas composiciones que sobreviven con su nombre y sólo lo que se publicó durante el siglo XVII se puede fechar con precisión. Compuso varias misas, cerca de cien motetes, casi ciento cincuenta cantatas seculares, quince oratorios y algunas otras obras seculares. En sus misas componía en la tradición del siglo XVI (el "Barroco colosal romano"). Fue tan famoso por sus cantatas que en el siglo XVIII llegó a pensarse que había inventado el género. Aunque no fue así, contribuyó en gran parte a su desarrollo sentando las bases de un temprano belcantismo. Sus motetes muestran una gran variedad de formas, algo sorprendente en un compositor de su época. Algunos llegaron a ser reconocidos como oratorios, puesto que en ese tiempo no existía una clara línea divisoria entre estos dos géneros. Como compositor de Oratorio el nombre de Carissimi está estrechamente ligado a su origen. Las obras que sobreviven, llamadas indistintamente "*oratorium*" o "*historia*", son de dos tipos: el oratorio con texto italiano y el latino, de mayor refinamiento que el primero. Los textos de este último se toman predominantemente del Nuevo Testamento en *Vulgate* (latín vulgar) y se utilizan en su forma literal o en adaptaciones.

---

[4] Giacomo Carissimi. *Jephte. Oratorio a 6 voci e basso continuo*; Edición crítica editada por Adelchi Amisano; Ed. Ricordi; Milán, 1993; Prefacio, p IX.

Frecuentemente se encuentran inserciones tanto en prosa como en verso a la estructura de las cuales se subordina el texto bíblico. Aunque no es probable que Carissimi haya escrito los libretos de sus oratorios, es muy posible que él haya tomado parte en su formulación.

En las secciones de monodia buscaba la expresión de las palabras con el acento natural de las mismas y tomando en cuenta la articulación del texto en sí (el principio del *stile recitativo* de las óperas de Monteverdi). Para enfatizar alguna emoción dentro del texto, Carissimi utiliza las técnicas del *stile rappresentativo* (estilo de declamación): "armonías disonantes, saltos, adornos, repetición de las frases melódicas y efectos ilustrativos"[5], creando un verdadero impacto dramático, perfeccionando el estilo recitativo. Las arias, con textos métricos que riman, se alternan con los recitativos, creándose así la división entre recitativo y aria que aparece más adelante en la ópera. Los coros también forman parte integral de la concepción de cada oratorio como elemento de contemplación, exhortación y narración, describiendo el proceso de la acción con escritura homofónica, ritmos precisos y armonías simples.

Llamado en vida el "orador musical" de Italia, Carissimi fue el primer compositor relevante de oratorios que hubo y uno de los compositores del siglo XVII que mayor importancia ha tenido en la historia de la música, pues gracias a él, aunque la música secular poco a poco iba desplazando en supremacía a la sacra, ésta continuó vigente. Como maestro era bastante apreciado tanto en Italia como en Francia y Alemania. Entre sus alumnos destacan Cesti, Alessandro Scarlatti y Bernhard, (también alumno de Schütz y Charpentier, y el único después de Carissimi que compuso oratorios latinos). A finales del siglo XVII y principios del XVIII fue muy famoso en Francia e Inglaterra (sus motetes, adaptados al inglés, eran cantados en los servicios de la iglesia anglicana). El siglo XIX continuó admirándolo, aunque sólo hasta el siglo XX se despertó el interés por sus oratorios, reconociendo la gran aportación que hizo a este género en la música.

Jephte, Oratorio a 6 voci e basso continuo

Éste es un oratorio que desgraciadamente la edición del padre jesuita, Athanasius Kircher, dejó incompleto argumentando no poder publicar toda la obra dada su gran extensión. Basado en el Antiguo Testamento (Jueces XI, 28-38), *Jephte* tiene también versos de fuentes desconocidas. El texto se reparte en pasajes para solo que alternan con otros ensambles de dos, tres y hasta seis voces (el personaje Historicus, el narrador [representado cada vez por voces diferentes], Jephte, Filia, el Eco, un bajo y el coro), creando texturas muy contrastantes. La obra comienza describiendo los triunfos que contra los amonitas ha tenido Jephte, quien en

[5] Gunther Massenkeil. "Carissimi, Giacomo"; *The New Grove Dictionary of music and musicians*; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York; 1993. Vol. 3, p 787.

agradecimiento ofrece en sacrificio al primer miembro de su casa que vea. Enseguida se escuchan las jubilosas alabanzas que su hija Filia proclama al victorioso conquistador. Carissimi logra traducir a través de su música las emociones humanas, característica primordialmente operística, y así se puede apreciar cómo la alegría de Filia cambia al instante al saber el voto que su padre ha hecho. La partitura termina con las lamentaciones sucesivas de Jephte, Filia y coros de doncellas y sus acompañantes. Este coro final es considerado una expresión asombrosamente vívida del dolor (el mismo Haendel lo utilizó en un coro de *Samson*). *Jephte* está considerado una de las obras más notables en la historia del oratorio.

Incipite in tympanis

Esta aria es la primera aparición de Filia en la obra y la única aria que se conserva de este oratorio. Con ella recibe a su padre que vuelve victorioso de la guerra contra Amón (antes de saber del voto fatal que se ha impuesto Jephte). Aunque no tiene armadura se mueve básicamente en la tonalidad de *sol mayor* y juega con la subdominante. Es una forma binaria que tiene la siguiente estructura:

Introducción	de 7 compases, en 4/4. Inicia con un acorde de *sol mayor* que establece la tonalidad para que inicie la voz. La armonía se mueve en la tónica y la subdominante (*do menor*) y vuelve a la tónica por medio de una inflexión a su segundo grado.
A	de 14 compases, en 3/2. Comienza en la subdominante, pasa por su relativo menor y modula por medio de *re menor* para regresar a la tónica.
B	de 9 compases, vuelve a 4/4. De la tónica pasa a la subdominante y realiza inflexiones a *re menor* y a *la menor* antes de volver a la tónica.
A'	de 22 compases, es un dueto de sopranos (doncellas) en 3/2. La sección más larga del aria continúa en la tónica y por medio de *la menor* modula a la subdominante para luego, por medio de *re menor*, regresar a la tónica.
B'	de 14 compases, canta nuevamente Filia en 4/4. Inicia en la tónica, hace una inflexión a la subdominante y regresa nuevamente a la tónica; se va al relativo menor de la subdominante, pasa por la dominante en menor y regresa finalmente a *sol mayor*, la tónica.

Las secciones en 4/4 (*Introducción*, *B* y *B'*) tienen un carácter alegre y festivo; son muy marciales, con un ritmo preciso y percutivo, describiendo los timbales y címbalos de los que habla el texto, entre vítores a los triunfos de Jephte. Las que están en 3/2 (*A* y *A'*), por el contrario, son melismáticas y en legato, dirigiendo las alabanzas a Dios. En el dueto, que se maneja por intervalos de tercera y que es isorrítmico y melismático, la soprano 2da. (*fa# 5* a *la 6*) se entrecruza con la soprano 3era. (*re 5* a *la 6*). En *B'*, en un paroxismo de alegría, Filia, en un salto de duodécima (*do 5* a *sol 6*, su registro completo), hace énfasis, junto con los melismas sobre la palabra *victoriam*, en el triunfo que tanto Dios como los mortales han traído al pueblo de Israel.

La parte del continuo está poco desarrollada, casi es sólo una base armónica, pero enfatiza las frases reiterativas de las partes binarias imitando los ritmos de la voz.

En esta aria de carácter brillante, resaltan los contrastes entre las partes binarias y ternarias por las diferentes texturas que se manejan: la diferencia de ritmos, la parte solista y el dueto y los ornamentos que aumentan en cada sección. A pesar de reflejar una gran alegría, es el preludio a una tragedia pues se sabe que Filia tendrá que ser la víctima del sacrificio que su padre prometió.

Giacomo Carissimi
(1605-1674)

Incipite in tympanis

Aria para soprano y dueto de

"Jephte"

Oratorio a 6 voces y bajo continuo

(1649)

99 [FILIA - S. I° solo]

In - ci - pi - te in tym - pa - nis et psal - li - te in
Play harps and flutes and psal - te - ries, and ev' - ry joy - ful

101

cym - ba - lis, in - ci - pi - te in tym - pa - nis et psal - li - te in
in - stru-ment, play harps and flutes and psal - te - ries, and ev' - ry joy - ful

103

cym - ba - lis, et psal - li - te in cym - ba - lis, et psal - li - te, et psal - li - te in cym - ba - lis:
in - strument, and ev' - ry joy - ful in - strument, and ev' - ry joy - ful, ev' - ry joy - ful in - strument.

106

hym - num can - te - - - - - -
Let us sing prais - - - - - -

109

- - - - - - - mus vir - gi -
- - - - - - - es loud and

112

-nes et mo - du - le -
long, and let us praise

115

-mur can - ti - cum, et
God ev - er more, and

118

mo - du - le - mur can - ti - cum. Lau-de-mus re - gem
let us praise God ev - er more. Oh, let us praise the

121

cœ - li - tum, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem qui fi - li - o - rum

King of heav'n, and let us praise the Lord of hosts, who to his peo - ple

123

I - sra - el vi - cto - rem du - cem red - - di - dit, qui

Is - ra - el sends Jeph - thah back vic - tor - - i - ous, who

6 7 4 3

125

fi - li - o - rum I - sra - el vi - cto - rem du - cem red - - di -

to his peo - ple Is - ra - el sends Jeph - thah back vic - tor - - i -

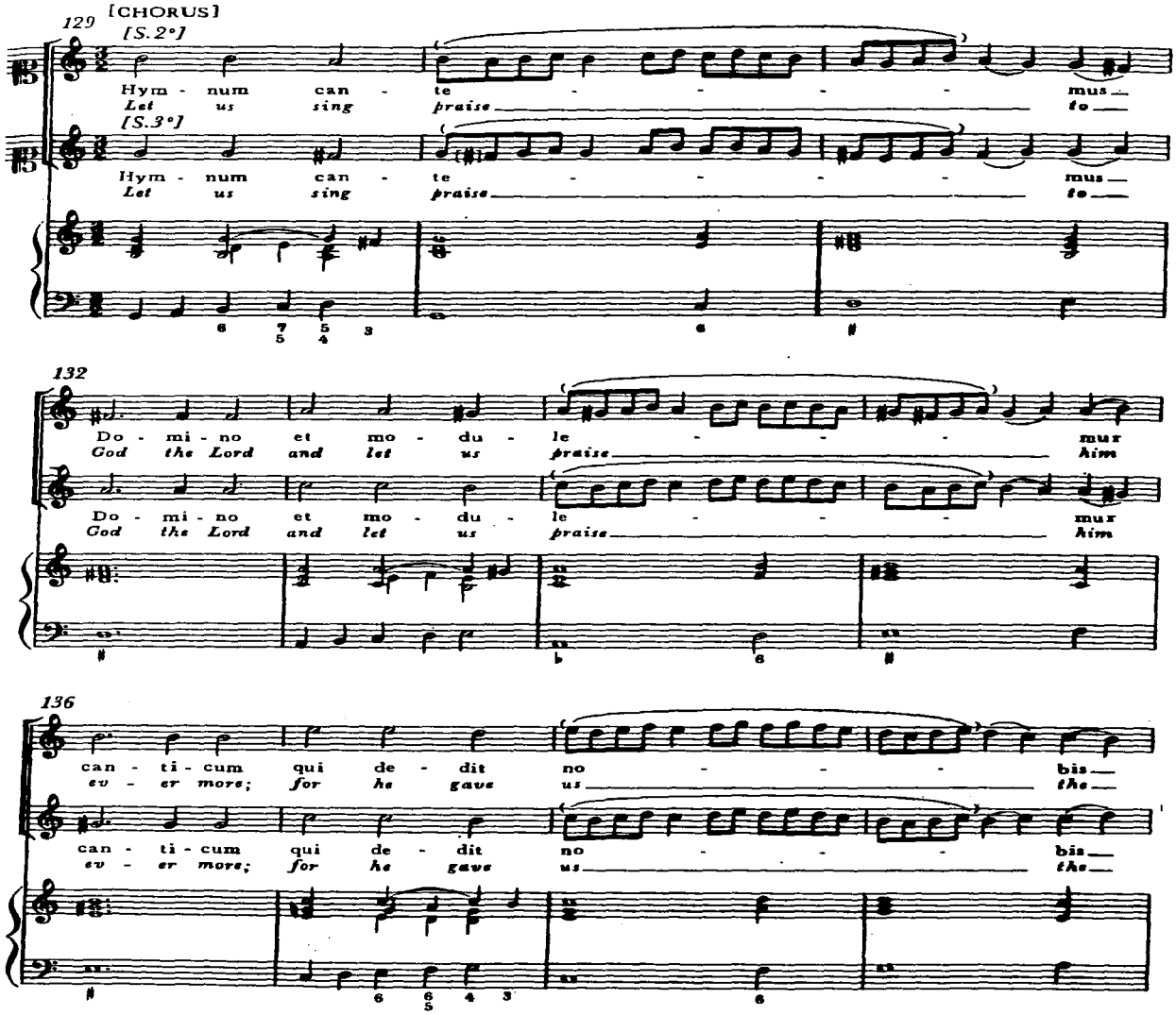
6 7 4 3

127

-dit, vi - cto - rem du - cem red - di - dit.

-ous, sends Jeph - thah back vic - tor - i - ous.

7 4 3


129
[CHORUS]
[S.2°]
Hym - num can - te - - - - mus
Let us sing praise to
[S.3°]
Hym - num can - te - - - - mus
Let us sing praise to
132
Do - mi - no et mo - du - le - - - mus
God the Lord and let us praise him
Do - mi - no et mo - du - le - - - mus
God the Lord and let us praise him
136
can - ti - cum qui de - dit no - - - bis
ev - er more; for he gave us the
can - ti - cum qui de - dit no - - - bis
ev - er more; for he gave us the

140

glo - ri - am et I - sra - el vic - to - ri - am, qui de - dit
vic - to - ry and glo-rious fame to Is - ra - el, for he gave

glo - ri - am et I - sra - el vic - to - ri - am, qui de - dit
vic - to - ry and glo-rious fame to Is - ra - el, for he gave

144

no - - - - - bis glo - ri - am et I - sra -
us the vic - to - ry and glo - rious

no - - - - - bis glo - ri - am et I - sra -
us the vic - to - ry and glo - rious

147

-el vic - to - ri - am, et I - sra - el vic - to - ri - am.
fame to Is - ra - el, and glo-rious fame to Is - ra - el.

-el vic - to - ri - am, et I - sra - el vic - to - ri - am.
fame to Is - ra - el, and glo-rious fame to Is - ra - el.

151 [FILIA - S. 1° solo]

Can - ta - te me - cum Do - mi - no, can - ta - te om - nes
Sing with me to the Lord on high, sing with me ev' - ry

153

po - pu - li, lau - da - te bel - li prin - ci - pem qui de - dit no - bis
one of you. Sing prais - es to the Lord of hosts, for he gave us the

155

glo - ri - am et I - sra - el vi - cto - ri - am, lau -
vic - to - ry and glo - rious fame to Is - ra - el, Sing

6 7 4 3

157

-da - te bel - li prin - ci - pem qui de - dit no - bis glo - ri - am et

prais - es to the Lord of hosts, for he gave us the vic - to - ry and

159

I - sra - el vi - cto - - - ri - am, et I - sra - el vi -

glo - rious fame to Is - - - ra - el, and glo - rious fame to

161

-cto - - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri -

Is - - ra - el, to Is - ra - el, to Is - ra -

163

-am, vi - cto - - - - - ri - am.

-el, to Is - - - - - ra - el.

Sacra fulgescit nobis... Avenae rusticae

Recitativo y aria del
Motete para soprano, dos violines, viola y bajo
"Canta in prato, ride in monte", RV 623

Recitativo

Sacra fulgescit nobis
Digna communi gaudio optata dies.

Pater beate, gaude
Coelesti gloria tua,
gaude sereno obsequio.
Vos mortales, plaudite et exsultate,
Et si plaudunt in coelo amoeni chori,
Gaudeat et omnis vivens
Et semper plaudendo sacro honori.

Lo sagrado resplandeció ante nosotros,
el día anhelado y digno fue la alegría de todos.
Padre dichoso, alégrate
en tu gloria celestial,
disfruta este apacible obsequio.
Vosotros mortales, aplaudid y exultad,
y si en el cielo cantan coros alegres,
que todo ser viviente goce
y alabe siempre a la sacra divinidad.

Aria

Avenae rusticae
sinceri fervida
amoris iubila
docete nos.

Vos gaudia discite,
tympana et organa,
si agrestis fistula
invitat vos.

Sencillez de la flauta,
pasión del sincero,
gozo del amor:
enseñadnos.

Aprended a gozar,
órganos y timbales,
si una tosca flauta
os invita.

Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741)

Las Guerras de Sucesión se desatan entre los países de la Europa occidental por la conquista de territorio, mientras los turcos buscan a su vez expandir su imperio. El siglo XVIII, llamado el Siglo de las Luces, se caracteriza por el Enciclopedismo de Diderot. Las artes tienen un gran florecimiento. En la literatura destacan Defoe, Swift, Calderón de la Barca, La Fontaine y Voltaire. La arquitectura barroca alcanza su máximo esplendor y Murillo y van Dyck son grandes representantes en la pintura. La música alcanza un altísimo nivel y sobresalen grandes músicos como Corelli, Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Purcell, Lully y Gluck, entre otros.

En 1676 Giovanni Battista Vivaldi, violinista profesional, se casa con Camilla Calicchio. De esta unión nace Antonio Vivaldi, el mayor de seis hermanos, en la ciudad de Venecia el 4 de marzo de 1678, mientras un temblor sacude la ciudad. Se teme por la vida del recién nacido que nace con *"stretezza di petto"* (quizá asma o angina de pecho) por lo que se bautiza de emergencia. De 1693 a 1703 Vivaldi es educado por los Padres de San Geminiano y de San Giovanni in Oleo. Continúa viviendo en la casa paterna, probablemente por su estado delicado, y su padre le enseña a tocar el violín. Se ordena sacerdote en 1703 y poco después deja de decir misa en aras de su salud, algo muy censurable en esa época, pero que le permite dedicarse más intensamente a la música. No por esto dejó de ser pío: en muchas de sus obras se lee el

monograma *LDBMDA, Laus Deo Beataeque Mariae Deiparae Amen* ("Gloria a Dios y a Santa María, Madre de Dios"), o su versión abreviada, *Laus Deo*. En 1703 es nombrado *maestro di violino* en el *Pio Hospedale della Pietà*, una institución veneciana que se dedica a educar niñas huérfanas e indigentes y a especializar en la música a aquéllas que demuestren aptitudes. Tiene tanto éxito como maestro de estas niñas que, irónicamente, esto mismo hace que sea despedido de su puesto en 1709, pues las alumnas más avanzadas dan clases a sus condiscípulas. Entretanto Vivaldi busca reconocimiento como compositor. Su primera publicación es una serie de doce sonatas de cámara en el año de 1705. Para 1708 compone conciertos que circulan en manuscritos. Alrededor de 1710 se establece como empresario y compositor del teatro de San Angelo en Venecia. En 1711 regresa a su puesto en el hospicio, en donde en 1716 es nombrado *maestro de concerti* y donde compone música sacra y dos conciertos al mes. Este mismo año se publica *"L'estro armonico"*, una serie de doce conciertos para uno dos y cuatro violines solistas, que se convierte en la obra de mayor influencia durante la primera mitad del siglo XVIII y por la cual Vivaldi es reconocido ampliamente en el norte de Europa, especialmente en Alemania (en donde J. S. Bach transcribe varios de estos conciertos). Debido a la gran popularidad del músico, la casa editorial *Etienne Roger*, de Ámsterdam, publica varias obras de Vivaldi a sus propias expensas, algo bastante inusual en la época. En 1720 viaja a Mantua, en donde es nombrado *maestro di capella da camera* de la corte del príncipe Philipp de Essen Darmstadt y para la que compone varias de sus obras seculares. De 1723 a 1725 viaja a Roma para las temporadas de carnaval. Por estas fechas inicia la sociedad con la contralto Anna Giraud, una mujer atractiva y gran actriz, de voz débil (se llega a decir que son amantes aunque el maestro lo niega). Su reputación como compositor crece gracias a su obra instrumental; publica hasta su *opus* 12 y después decide vender su obra en manuscritos, lo que le trae mayores beneficios económicos. Entre 1729 y 1739 Vivaldi viaja mucho a Praga, Viena, Ámsterdam y a varias ciudades italianas, como Verona y Ferrara, en donde promociona sus óperas. Su último viaje lo realiza entre 1740 y 1741. El 28 de junio muere durante este viaje mientras se halla hospedado en casa de una viuda en la ciudad de Viena, a la edad de sesenta y tres años. Aunque Vivaldi había ganado bastante con la venta de sus composiciones, se le dio un pobre entierro el mismo día en el cementerio del hospital, ya que, como gustaba de disfrutar de la vida, había despilfarrado todo su dinero.

Vivaldi, "el padre rojo" (sobrenombre que debía al color de su cabello, característica de familia), fue un hombre vanidoso que se vanagloriaba de su fama, de la fluidez de sus composiciones y de sus patrones ilustres, pero a pesar de su egolatría era muy querido por sus amigos y patrones, quienes le profesaron lealtad hasta su muerte. Era admirado por su carácter a veces alegre, a veces meditativo y era extremadamente sensible a la crítica. Nunca dejó que su enfermedad le impidiera hacer continuos viajes, pero debía cuidarse, pues era presa de ataques. Por lo mismo, se dice que amaba la vida y la disfrutaba como pocos. Su música expresa esta alegría y este furor por la vida.

Mientras vivió fue más reconocido como violinista que como compositor. Era un gran virtuoso, capaz de realizar pasajes difíciles a gran velocidad. También tocaba el clavecín. Sus composiciones fueron muy criticadas por su armonía "defectuosa", su poca inventiva, "disposición volátil (teniendo demasiado mercurio en su constitución)", y por su escritura "salvaje e irregular"[6]. Aún así, fue muy admirado por sus contemporáneos, aunque después de su muerte fue prácticamente olvidado. Su importancia en la historia del concierto fue demostrada hasta 1905 por Arnold Schering. En 1920 se descubre la colección personal de Vivaldi, toda su obra en manuscritos, que fue adquirida por la Biblioteca Nacional de Turín. Gracias a esto, se despertó un gran interés por la música de este gran compositor. Catalogar su obra ha sido una labor ardua y difícil. El Catálogo de la obra de Antonio Vivaldi (*Verzechnis der Werke Antonio Vivaldis*), con las siglas ***RV***, es el trabajo más completo y preciso que se ha hecho y se debe a Peter Ryom.

Su música vocal incluye obras de diversos géneros. Compuso más de 40 óperas, de las cuales sobreviven 21. Tiene más de 20 motetes, cantatas, (más de las tres cuartas partes para voz sola: soprano o alto), serenatas con un estilo intermedio entre la cantata y la ópera, misas, salmos, himnos, oratorios. Su obra instrumental es muy vasta: 350 de sus conciertos son para instrumento solo y orquesta de cuerdas, 230 son para violín, los demás para fagot, cello, oboe, flauta, viola de amor, flauta de pico y mandolina; tiene cerca de 40 dobles conciertos, conciertos para ensamble de solistas y orquesta, 60 *concerti ripieni* (conciertos de cuerdas sin solos, estilísticamente parecidos a las sinfonías operísticas), cerca de 20 conciertos para un pequeño grupo de solistas sin orquesta y algunas obras para doble orquesta de cuerdas y solistas. Tiene casi 90 sonatas, trío sonatas y sonatas para violín, cello e instrumentos de viento, así como para dos violines.

Utilizó por primera vez el *ritornello* en los movimientos rápidos de sus conciertos, así como el esquema de tres movimientos que casi toda Italia y Francia adopta a partir de 1725. Recibió influencia de músicos como Alessandro Scarlatti y de la tradición operística de la época. Usaba efectos coloristas, como el pizzicato, y le daba una especial atención a la articulación y a los movimientos de arco. Sus melodías se forman de fragmentos cadenciales que pueden modular abruptamente. Utiliza mucho la síncopa y entreteje ideas de los modos mayores a los menores y viceversa con una libertad poco usual en su época. Maneja una gran unidad temática en toda su obra. Influyó en sus sucesores al norte de Italia, como Tartini y Locatelli, así como en Alemania, particularmente en Bach. Se anticipa al clasicismo pues ocasionalmente en su música pide matices dinámicos; se le considera también precursor en la evolución de la sinfonía clásica. Algunos opinan incluso que anuncia el Romanticismo al valorar la expresión por sobre la perfección del detalle. Sus composiciones "se pueden describir como el puente entre la imaginación como

---

[6] Michael Talbot. "Vivaldi, Antonio (Lucio)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 20, p 35.

músico y sus convicciones como sacerdote: (*son*) el punto en el cual todas las facetas de su compleja personalidad convergen."[7]

Canta in prato, ride in monte, RV 623

En los motetes de Vivaldi el acompañamiento se compone de cuerdas y continuo. "La vitalidad y la calidad idiomática de la escritura instrumental en estas obras no tienen rival en la música sacra vocal italiana del periodo"[8]. Los textos que utiliza son invenciones poéticas. La estructura se basa en la tradición operística, siguiendo los modelos del recitativo y del aria da capo.

Canta in prato, ride in monte, RV 623 es un motete que pertenece al grupo de los tres "motetes romanos" para soprano solo que Vivaldi compuso en Roma en una de sus visitas entre 1723 y 1725. Muchos de los motetes para voz sola en la época de Vivaldi eran *"per ogni tempo"* ("para cualquier ocasión"), por lo que encaja en la mayoría de las festividades eclesiásticas. Este motete en particular puede cantarse en la fiesta de cualquier santo, por la invocación al *"Pater beate"* (padre santo, dichoso) en el recitativo. Consta de ***Allegro, Recitativo*** y ***Allegro, Allegro***. La primera aria, *Canta in prato, ride in monte* está en *la mayor* y se refiere al ruiseñor que canta con júbilo por la primavera. El motete termina con un Aleluya majestuoso en la tonalidad original.

Sacra fulgescit nobis... Avenae rusticae sinceri fervida

El recitativo de 12 compases agradece a lo sagrado el día y ofrece al *Padre dichoso* un obsequio, la obediencia de los mortales. Habla también a estos mortales y los invita a regocijarse y aplaudir ante la bondad de lo divino. Está en 4/4 y tiene armadura de *la mayor*, la tonalidad de la primera aria, aunque modula hacia *re mayor*, su dominante, y la tonalidad de la siguiente aria. Es un *recitativo secco*, es decir, que este cantar *"parlando"* está sustentado sobre una base armónica llevada por el bajo continuo.

El aria en *Allegro* tiene un tema anacrúsico y evoca el sonido de las flautas rústicas (*avenae rusticae*), imitando su estilo con los violines (no deja de ser curioso que no haya utilizado flautas para este motete).

Es un aria da capo en 2/4 en la tonalidad de *re mayor*, ternaria con la siguiente estructura:

Introducción	de 10 compases, instrumental, oscila entre las regiones de tónica y dominante, terminando en la tónica.
A	En esta sección interviene por primera vez la voz; consta de 35 compases y se divide en:

[7] Michael Talbot, Libreto del CD: ***Vivaldi. Sacred Music – 2: Motets***; Deborah York, Catherine Denley, James Bowman; The King's Consort; Dir. Robert King; CDA66779 HYPERION; Londres, 1996; p 7.
[8] IDEM, p 6.

a,	que consta de 13 compases, comienza en la tónica para empezar a modular a partir del compás 17 a la región de la dominante.
Puente	instrumental, en el que se reafirma en 5 compases la nueva tonalidad de *la menor*.
a',	con el mismo tema de ***a,*** pero ligeramente variado, esta parte de 16 compases que comienza en la dominante modula en el compás 33 nuevamente hacia la tónica.
Puente o Coda	instrumental de 3 compases que une la parte ***A*** con la parte ***B*** y que en el *da capo* finaliza el aria en forma conclusiva, reforzada por el matiz de "*f*". No es modulante y termina en la tónica.
B	Inmediatamente de la coda anterior, la voz comienza en el relativo menor (*si menor*). Realiza una inflexión hacia su dominante y regresa nuevamente al relativo.
A'	Esta parte es de hecho un *da capo al fine* (termina al finalizar la ***Coda***), pero debido a la ornamentación *ad libitum* que por tradición se realiza en las arias da capo en el periodo barroco, es que la he llamado ***A'***.

El bajo continuo en esta aria muestra el desarrollo que éste ha tenido desde Carissimi. Es mucho más melódico, no sólo una base armónica. El *Violín I* lleva la melodía, reforzado por el *Violín II*, que en algunas partes tiene los mismos giros rítmicos, y por la *Viola*, que tiene una función meramente armónica. Durante el aria, los instrumentos de cuerda y la voz nunca van juntos, pero dialogan dejándose las frases unos a otros. La parte de la voz toma la melodía primordialmente del *Violín I* de manera contrapuntística. Como forma de tensión emocional, utiliza las progresiones armónicas, que se pueden apreciar en la parte ***A***. Es un aria sencilla, lo que hace que el texto sea totalmente coherente con la escritura. En la parte ***B***, la tonalidad menor hace hincapié en el "consejo" dado a los órganos y timbales para gozar de la invitación de la flauta.

Todo el motete habla del gozo y de la alegría del amor y de lo divino en una forma casi picaresca. Estos recitativo y aria son un ejemplo maravilloso del gran amor a la vida que Vivaldi deja entrever en cada una de sus obras.

Antonio Vivaldi
(1678-1741)

Sacra fulgescit nobis... Avenae rusticae

Recitativo y aria para soprano de

"Canta in prato, ride in monte"

Motete para soprano, dos violines, viola y bajo

(RV 623)

(Recitativo)

Soprano

Sa-cra ful-ge-scit no- bis Di-gna commu-ni gau-di-o op-ta-ta

Basso

solo

di-es. Pa - ter be - a - te, gau-de Coe - le-sti glo-ri-a tu-a,

Gau-de se-re-no obsequi-o. Vos mor-ta-les, plau-di-te et ex-sul - ta-te, Et si plaudunt in

10

coe-lo amoeni chori, Gaudeat et omnis vi-vens Et semper plaudendo sacro honori.

(Aria)
(Allegro)

Violino I

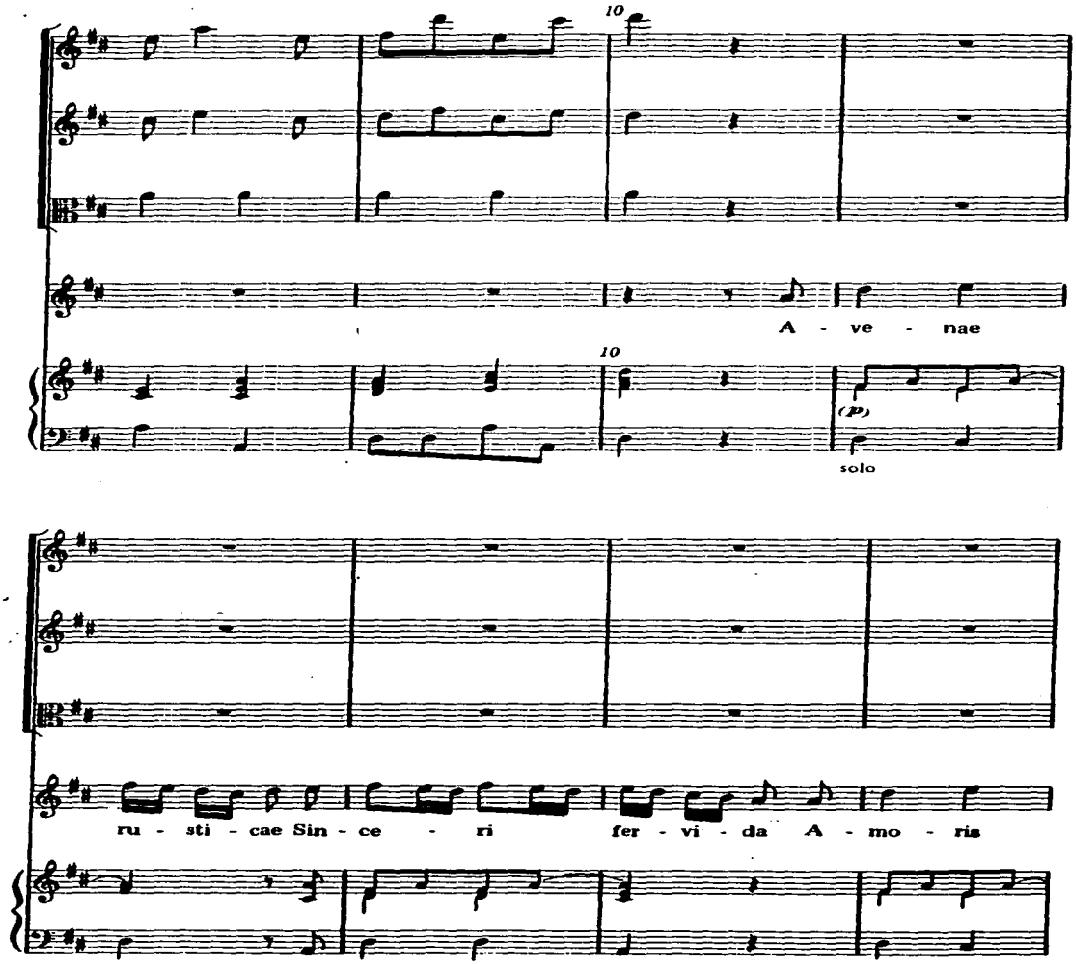
Violino II

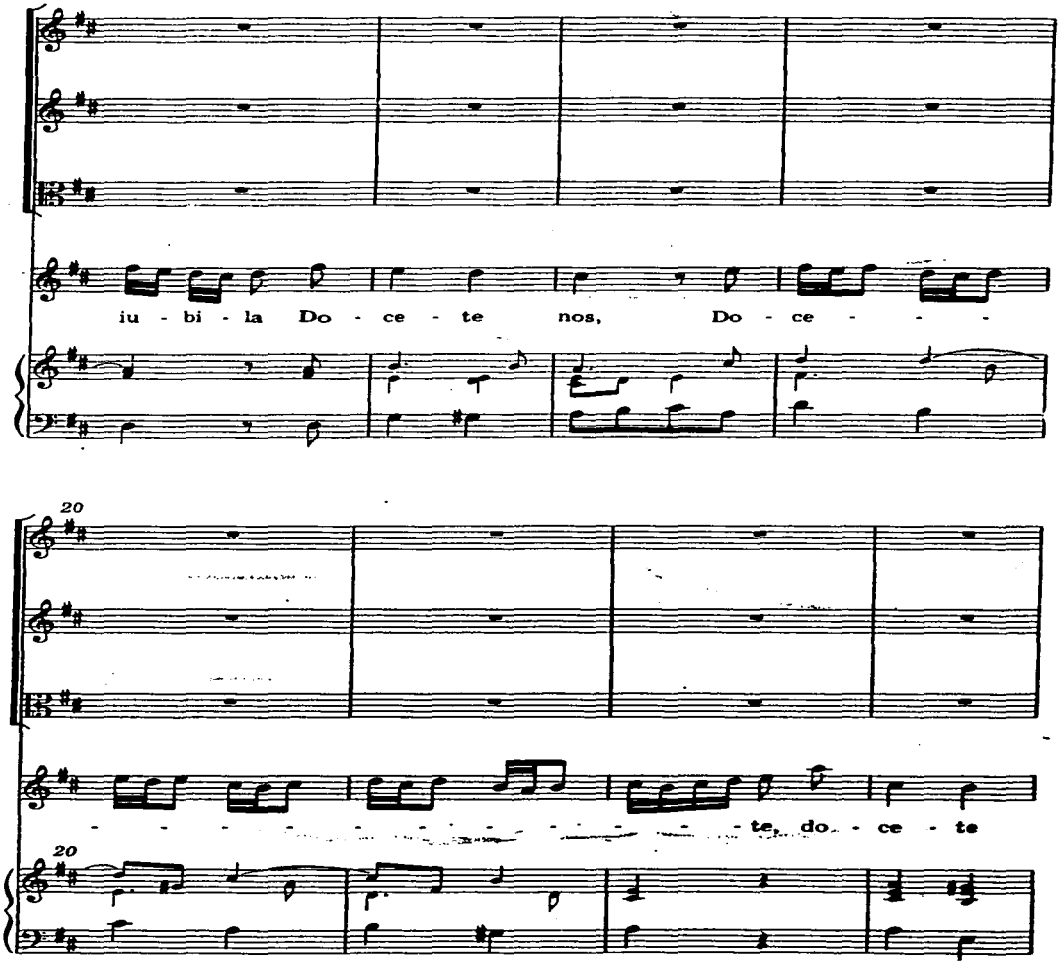
Viola

Soprano

Basso

tutti


10
A - ve - nae
10
(P)
solo
ru - sti - cae Sin - ce - ri fer - vi - da A - mo - ris


iu - bi - la Do - ce - te nos, Do - ce - - -
20
- - - - - - - - - - - - - - - - te, do - ce - te
20

(f)

(f)

(f)

nos.

A -

(f)

tutti

(p)

solo

30

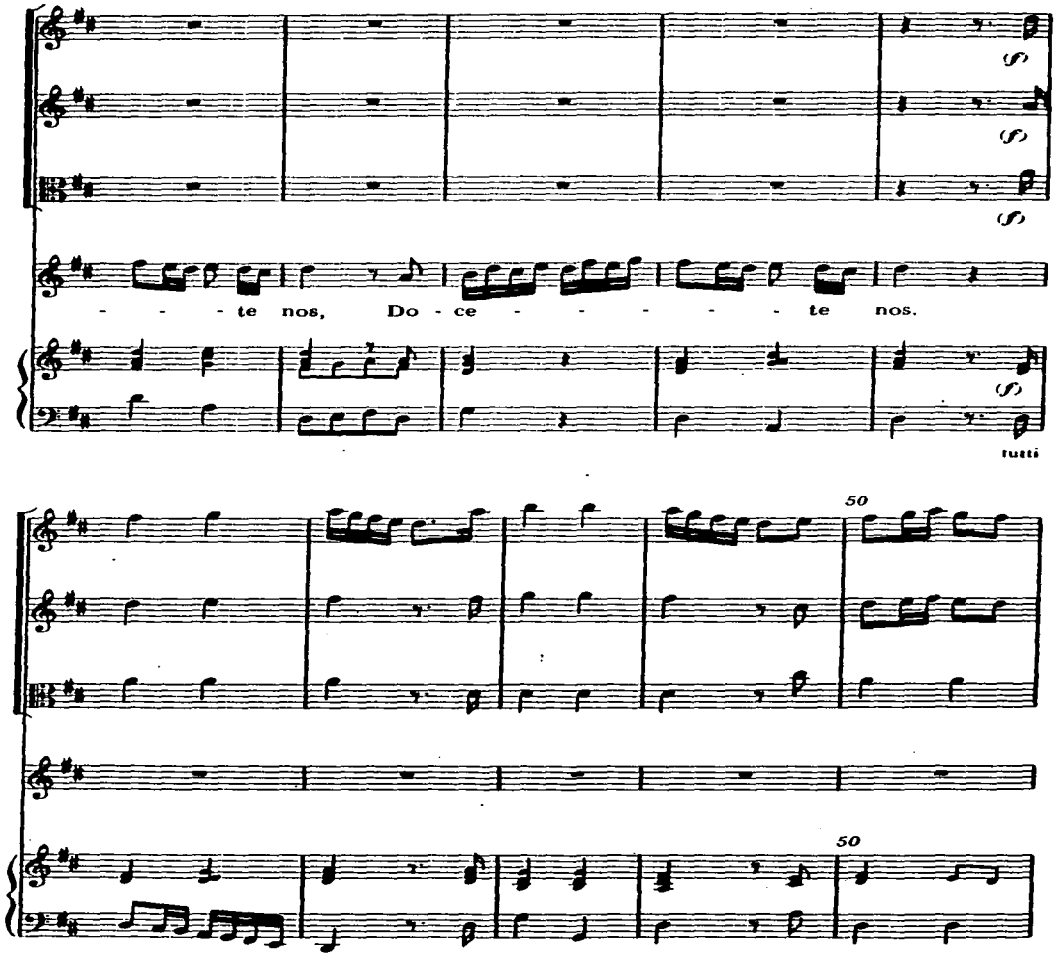
- ve - nae ru - sti - cae Sin - ce - ri fer - vi - da A -

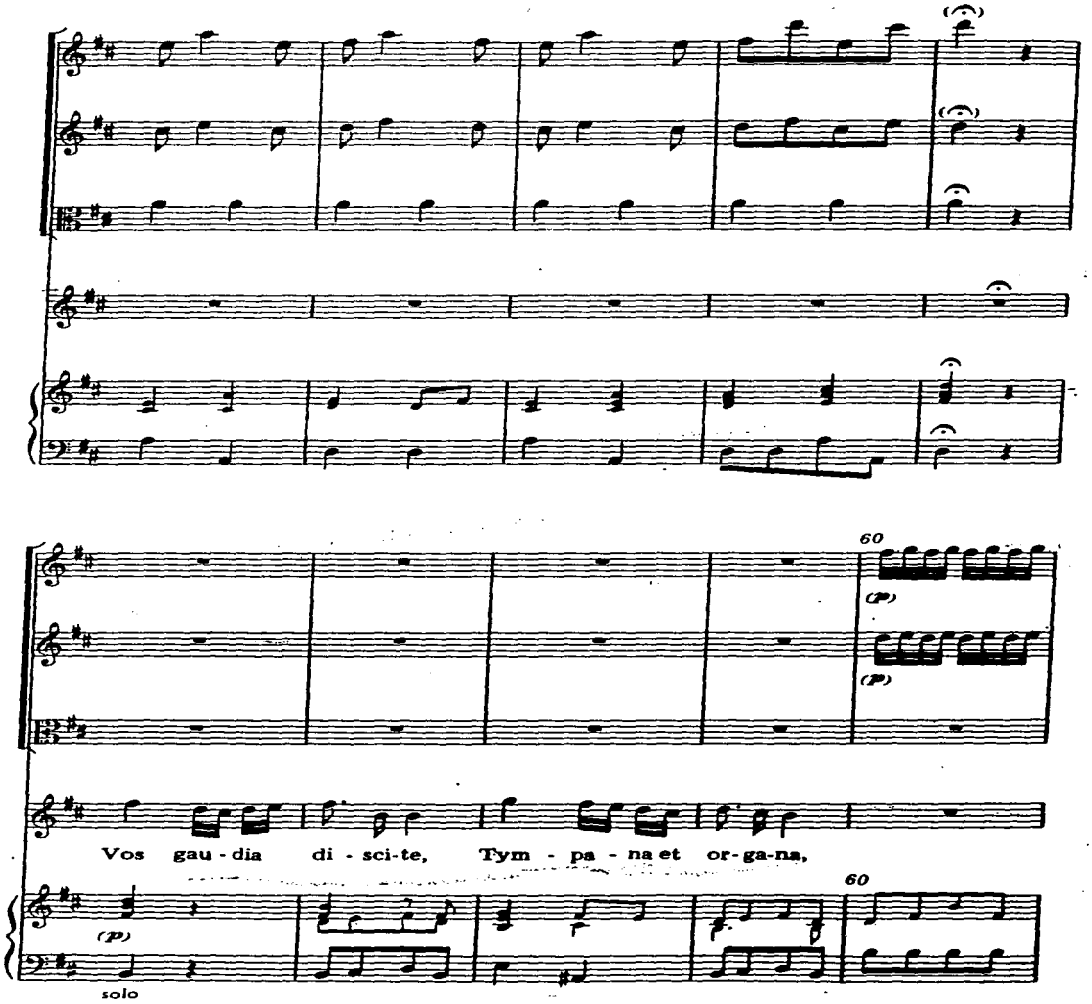
30

-mo - ris iu - bi - la Do - ce - - - - - - - - -

40

40


(S)
(S)
(S)
- - - te nos, Do - ce - - - - - - te nos.
(S)
tutti
50
50


60
(p)
(p)
Vos gau - dia di - sci-te, Tym - pa - na et or-ga-na,
(p)
solo
60

Si a - gre-stis fi - stu - la In - vi - tat vos, Si a - gre - -

70

- - - - - - - stis fi - stu - la In - vi - tat . vos.

70

Da Capo

Zerfließe, mein Herze

Aria para soprano, traverso I y II, oboe da caccia I y II, órgano y continuo de *"La Pasión según San Juan"*, BWV 245.

Molto adagio

Zerfließe, mein Herze,
in Fluten der Zähren
dem Höchsten zu Ehren!

Erzähle der Welt
und dem Himmel die Not;
dein Jesus ist tot!

Se derrite mi corazón
en torrentes de llanto,
por el más alto de honrar.

Él cuenta la pena
del cielo y del mundo:
¡Tu Jesús está muerto!

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Durante el Siglo de las Luces se critica severamente la religión y surge el deísmo, "religión natural sin más dogma que lo que la razón pueda descubrir"[9]. El Absolutismo y el Despotismo Ilustrado dominan la Europa Continental. La música se ve claramente influenciada por el "horror al vacío" característico de la arquitectura barroca y la polifonía muestra un gran desarrollo. El Barroco tardío establece la relación de tónica-dominante o *triádica* y surge la *ópera seria*. Haendel es un gran exponente, junto con el compositor más característico del Barroco cuya muerte marca el fin de este periodo: Johann Sebastian Bach.

Nace en Eisenach, en la Alemania luterana del norte, el 21 de marzo de 1685. Descendiente de importantes músicos, sus padres son Johann Ambrosius Bach y María Elisabeth Lämmerhirt. El último de ocho hijos y uno de los cuatro que sobreviven la infancia, estudia en la *Lateinschule* ("Escuela Latina") que ofrece una educación humanística y teológica. Su padre le enseña los rudimentos de los instrumentos de cuerda y estudia la interpretación, construcción y reparación de los instrumentos de teclado con su hermano mayor, Johann Christoph, organista en Ohrdruf, que a la muerte de su padre se hace cargo de él. En 1700, Johann Sebastian va a estudiar a Lüneberg, en donde ingresa al coro hasta que sufre el cambio de voz y probablemente se convierte entonces en acompañante o instrumentista de cuerda. En 1703 se le nombra organista en Arnstadt. En 1707 se casa con su prima María Bárbara, de cuya unión nacen siete hijos. Es nombrado organista y más tarde, en 1714, director musical (*Konzertmeister*) de la corte del duque Wilhelm Ersnt en Weimar. En 1717 el príncipe Leopold, quien ama y entiende la música de Bach, le ofrece el cargo de *Kapellmeister* (maestro de capilla) en Cöthen. En 1720 María Bárbara muere y en 1721 se casa con Ana Magdalena Wilcke, dieciséis años menor que él y con quien tiene trece hijos. Este mismo año el príncipe se casa a su vez, pero su esposa no aprecia el arte de Bach, por lo que a la muerte del príncipe en 1723, el maestro se muda con su familia a Leipzig, una ciudad con un comercio floreciente, en donde permanece hasta su muerte. Es director musical y *chantre* (*Kantor*) de la escuela de Santo Tomás, uno de los cargos más notables en la vida

[9] Philip Hughes. ***Síntesis de Historia de la Iglesia***; Editorial Herder; Barcelona, 1958; pp 256 y 257.

musical alemana. En sus últimos años pierde poco a poco la visión hasta quedar totalmente ciego. Se somete a dos operaciones de cataratas y a consecuencia de la segunda, su salud se deteriora tanto que muere después de un ataque, el 28 de julio de 1750. Es enterrado dos o tres días después en el cementerio de San Juan. Su legado se reparte entre su esposa e hijos.

Bach era de carácter fuerte y no tenía paciencia hacia la mediocridad, por lo que a veces llegaba a ser ofensivo, pero tenía gran facilidad para hacer amigos, muchos de los cuales apadrinaron a sus hijos (entre ellos Telemann). Lo cimentaba una profunda fe religiosa que lo acompañó hasta su muerte y que le hizo dedicar toda su obra a la gloria de Dios. Su familia era de gran importancia para él y siempre reinó una gran armonía en su hogar. Aunque toda su vida trabajó para una corte, una universidad o una iglesia, siempre fue libre e independiente, algo sorprendente para un artista de su época.

Como virtuoso del órgano su fama fue casi legendaria y como compositor, aunque no tan entendido en su época, ha ganado una posición única en la historia que lo ha denominado el *Padre de la Música.* Se dice que de niño tenía una hermosa voz de soprano, lo que le hace entender el instrumento vocal. A lo largo de su vida trabajó en la construcción de órganos y en la reparación y mantenimiento tanto de clavecines como de órganos. Empezó a dar clases desde 1707 y nunca dejó de tener alumnos.

Los primeros datos biográficos auténticos que se dieron a su muerte, así como un catálogo resumiendo su obra se deben a su hijo Carl Philipp Emmanuel y a su discípulo J. F. Agrícola, antes de marzo de 1751. Mientras vivió, J. S. Bach mantuvo todas sus composiciones juntas pero al morir se dividieron como parte de su legado y muchas de sus obras se perdieron. Hasta el siglo XIX se revaloró su música. La cronología de su obra vocal está prácticamente terminada, aunque no existe una cronología exacta y completa de su música instrumental. La *BWV* (*Bachs Werke Verzeichnis*) es la edición de la lista temática-sistemática de las obras musicales de J. S. Bach (*Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*) y corrió a cargo de Wolfgang Schmieder (Leipzig, 1950).

Carl Philipp dice que su padre "forjó su estilo por su propio esfuerzo y desarrolló su técnica fugada básicamente por medio del estudio privado y la reflexión"[10], fusionando las técnicas, estilos y logros tanto propios como de generaciones anteriores y contemporáneos, entre ellos Palestrina, Caldara, Buxtehude, Frescobaldi, Fux, Corelli, Pachelbel (maestro de su hermano Johann Christoph), Pergolesi, J. A. Reincken, padre de la escuela alemana del norte, Vivaldi, Haendel, el estilo galante de Telemann y el estilo italiano de la ópera. Como lo criticara el teórico Scheibe, "juzga de acuerdo a sus propios dedos, (*por lo que*) sus obras son extremadamente difíciles de interpretar; (...) demanda que los cantantes e instrumentistas sean capaces de hacer con sus gargantas e

---

[10] Christoph Wolff y Walter Emery. "Johann Sebastian Bach" ***The New Grove Dictionary of music and musicians;*** Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 1, p 805.

instrumentos cualquier cosa que él pueda tocar en el teclado"[11], por esto mismo no fue tan popular como Telemann.

Bach componía "para satisfacción de sus superiores, para placer y edificación de sus semejantes y para gloria de Dios"[12], nunca para un público. Compuso en todas las formas musicales de su época, exceptuando la Ópera. Su enorme producción se puede dividir en: su obra vocal que incluye, entre otras obras, más de 200 cantatas sacras, 45 cantatas seculares (9 perdidas), 5 pasiones, 3 oratorios, misas, magnificats, motetes, corales, canciones sacras y arias. La obra para órgano se compone de corales, fantasías, preludios, fugas, tocatas, dúos, tríos, sonatas trío, conciertos. Compuso varias obras didácticas para teclado, como las obras para clavecín o clavicordio, como el *Clave bien temperado* y el *Klavier-Übung* a cuatro partes; también para teclado compuso sinfonías, conciertos, suites, invenciones a dos y tres partes, preludios, fugas, fantasías, tocatas, variaciones, caprichos, danzas. Para laúd tiene suites, partitas, preludios y fugas. Su música de cámara está integrada por sonatas para flauta, violín y viola da gamba con continuo, suites para cello solo, sonatas y partitas para violín solo. La música orquestal incluye conciertos, sinfonías y 4 suites. Su obra también incluye estudios de contrapunto.

Passions-musik nach dem Evangelisten Johannes, BWV 245

Bach compuso cinco pasiones, de las cuales sólo dos sobreviven, la de San Mateo y la de San Juan; sobrevivía el texto de una de San Marco pero se destruyó durante la Segunda Guerra Mundial. Las otras dos se perdieron. El lenguaje, las formas y el espíritu de la Ópera están presentes en estas dos obras.

Durante sus años en Leipzig, Bach se dedicó con una gran energía y profundidad a la música sacra. En 1723 tuvo su primer receso, *tempus clausum*, en la rutina semanal de componer e interpretar cantatas. Al final de su segundo *tempus clausum* en 1724, Bach compuso una de sus obras maestras y su primera obra coral a gran escala: *Passions-musik nach dem Evangelisten Johannes* (*La Pasión según San Juan*), *BWV 245*. Su versión original se presentó el 7 de abril en viernes santo en la iglesia de San Nicolás. Como en toda la obra de Bach (que adapta para cada presentación, dependiendo de los músicos con los que cuenta o de las demandas de las autoridades locales), realiza 3 versiones subsecuentes: una en 1725 (que se presentó el 30 de marzo), con números de *La Pasión según San Mateo*, la segunda entre 1726 y 1731, a la que le quitó los números anteriores y la última, entre 1746 y 1749, en la que restableció la secuencia de movimientos de la primera versión y la arregló para un ensamble mayor.

Esta obra consta de 40 números divididos en dos partes. Es un *oratorio-pasión* en donde el texto bíblico se utiliza completo para las partes solistas y la turba, entremezclándose también versos tomados básicamente del poema de la

---

[11] Christoph Wolff y Walter Emery. "Johann Sebastian Bach" ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 1, p 805.

[12] Donald J. Grout y Claude V. Palisca; ***Historia de la Música Occidental***; Alianza Música, Madrid, 1993; Vol. 2, p 512.

Pasión de B. H. Brockers, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* ("El que por los pecados del mundo padeció y murió, Jesús") (1712), y algunos versos propios, así como corales. El texto bíblico termina en *Juan 19.42*, antes de la Resurrección de Jesucristo. Después Bach incluye un coro y un coral para pedir al Señor poder ver al Hijo de Dios al despertar del sueño de la muerte.

Zerfließe, mein Herze

Esta aria es el número 35 de la obra, en la segunda parte. En la tercera versión Bach elimina esta aria y la no. 13, *Ach, mein Sinn* de tenor para incluir una sinfonía que hoy no existe, pero en la última versión las restituye. Es un aria para soprano, con *obbligati* de flauta y oboe da caccia y bajo continuo. Está escrita en la tonalidad de *fa menor* en compás de 3/8. Es un *Molto adagio* y se presenta con un tema anacrúsico y nueve variaciones que se integran en una forma ternaria de la siguiente manera:

Introducción. Instrumental de 16 compases. Presenta el tema en la tónica con un periodo doble al que dividiremos en ***a*** y ***b*** de 8 compases cada sección.

A

Primera variación:
La voz de la soprano presenta ***a***, imitando a la flauta. Tiene 8 compases y se presenta en la tónica.

Segunda variación:
Empieza como ***a***, con el tema entretejiéndose entre las voces y tomando elementos de ***b*** con los que termina esta variación de 16 compases que modula a su dominante (*do menor*).

Tercera variación:
Esta variación de 18 compases se divide en dos secciones. La primera tiene 8+2 compases. Se basa en ***a*** reafirmando la dominante en los dos compases "extra". La segunda sección es sólo instrumental y tiene 8 compases. Se basa en ***b***; hace una inflexión a *fa menor*, pero se mantiene en la tonalidad de la dominante. Funciona como un puente hacia ***B***.

B

Cuarta variación:
Aquí se entretejen elementos de ***a*** y ***b***. Se presenta en *mi bemol*, lo que resulta contrastante con lo anterior, además de que tiene texto diferente. Presenta el "nuevo

tema" en 4 compases y lo reafirma en 4 compases más. Los siguientes 4 compases modulan hacia *la bemol*.

Quinta variación:

Inicia con los primeros 5 compases de la ***Introducción*** (***a***) y rompe con la forma, tomando elementos de ***b***, para subrayar el texto, *Dein Jesus ist tot!*, que deja en suspenso al cuarto compás de ***b***. Termina esta variación con 6 compases que modulan hacia *si bemol menor*.

A'

Sexta variación:

La anacrusa prepara el regreso a la tónica que inicia esta variación instrumental. Presenta los 8 compases de ***a*** exactamente igual que en la ***Introducción***.

Séptima variación:

Esta variación es de sólo 6 compases, cortando el tema dándole una sensación de ansiedad. Inicia en la tónica, hace una inflexión hacia la subdominante y regresa a la tónica en la siguiente variación.

Octava variación:

Inicia en la tónica y se basa en ***a***. Comienza como la Segunda variación, pero no modula.

Novena variación:

Es de 16 compases que se dividen en 8 de ***a*** (dominante) y 8+1 de ***b*** (tónica). Los últimos 3 compases son instrumentales resolviendo en una cadencia perfecta a la tónica.

A es una sección que refleja una gran tristeza. La parte ***B*** habla ya de la causa de esa tristeza, la muerte de Jesús. El clímax se encuentra en esta sección, al tener los dos momentos en suspenso al decir que Jesús está muerto, la primera en la ***Cuarta variación***, expresándose con incredulidad ante este hecho, la segunda vez en la ***Quinta variación***, en donde se expresa con coraje y dolor. En la parte de ***A'*** se siente una gran resignación, con una sensación de abandono y derrota ante algo sin remedio.

Esta aria, de una gran dificultad técnica por sus largas frases, su registro y su intensidad dramática, es una bella muestra de la obra vocal de Bach.

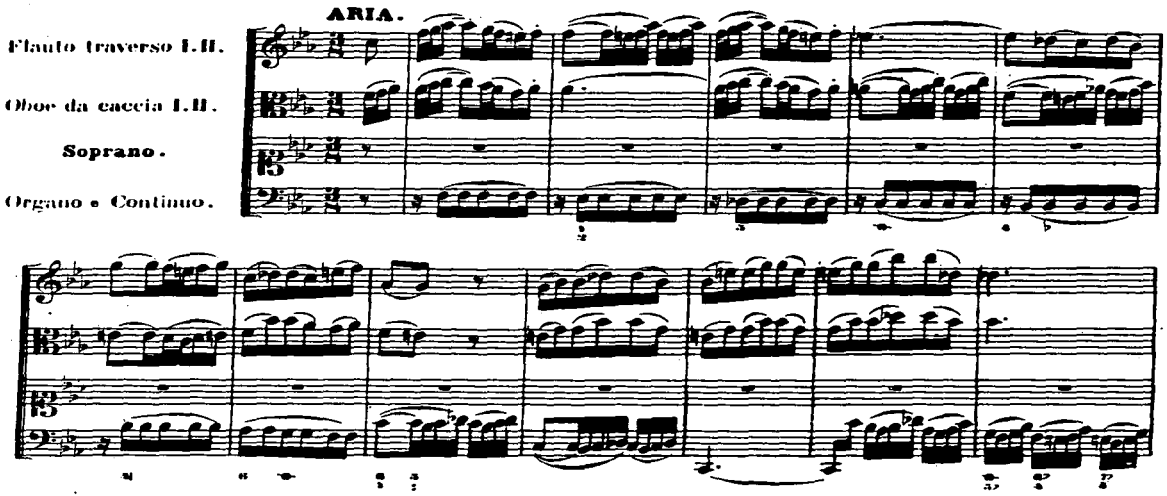
Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

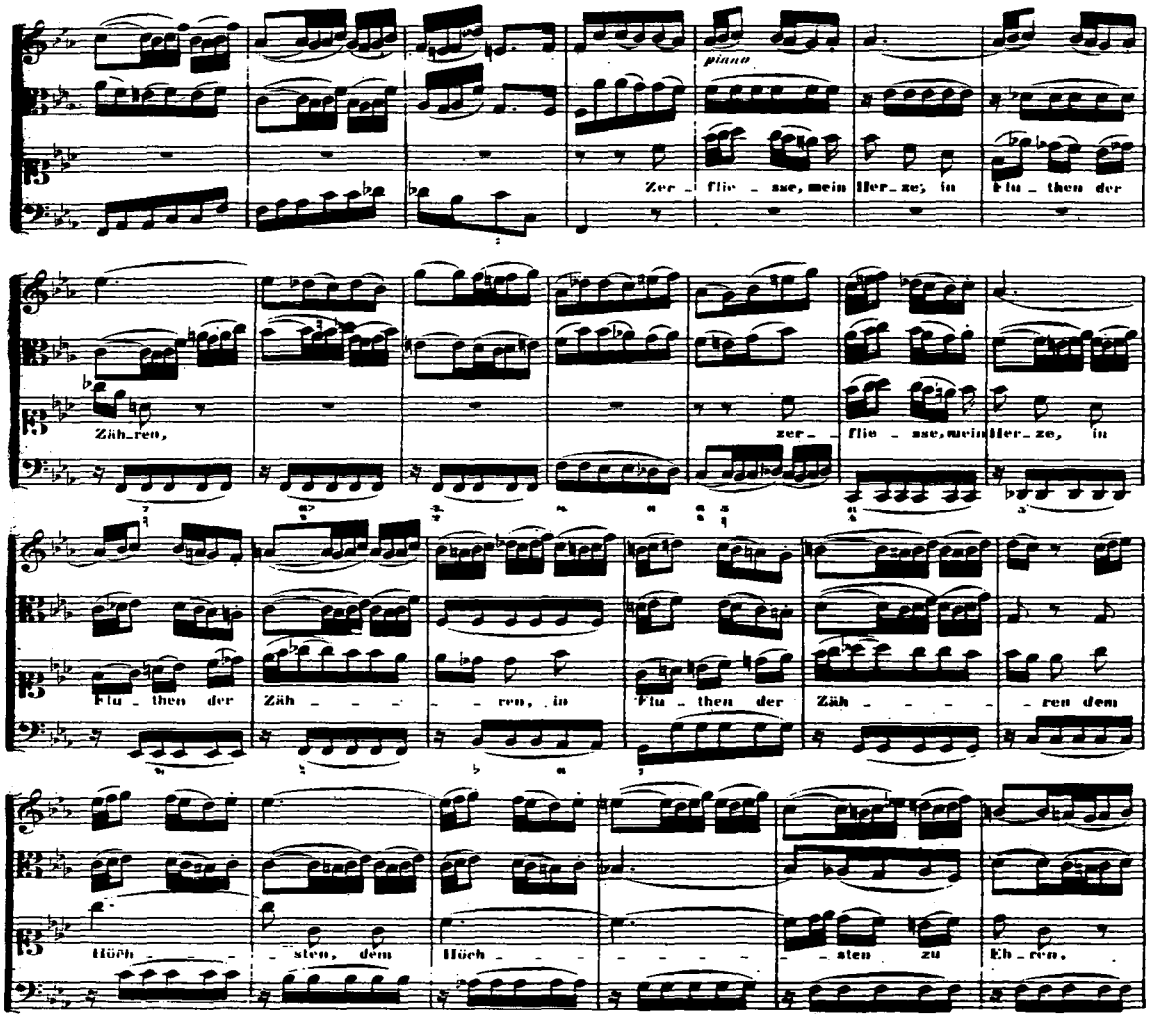
Zerfließe, mein Herze

Aria para soprano, flauta, oboe da caccia y continuo de

"La Pasión según San Juan"

(BWV 245)


ARIA.
Flauto traverso I.II.
Oboe da caccia I.II.
Soprano.
Organo e Continuo.


piano
Zer_flie_sse, mein Her_ze, in Flu_then der
Zähren,
zer_flie_sse, mein Her_ze, in
Flu_then der Zäh_ren, in Flu_then der Zäh_ren dem
Höch_sten, dem Höch_sten zu Eh_ren.

zer - flie - sse, mein Her - ze, in Flu - then der Zäh - - - -

- - - - - ren dem Höchsten zu Eh - - - - - - - - ren.

forte

Er -

piano

zäh - le der Welt und dem Him - mel die Noth, er - zäh - le der Welt und dem

Him _ mel die Noth, dein Je _ sus, dein Je _ _ sus ist todt, _

forte

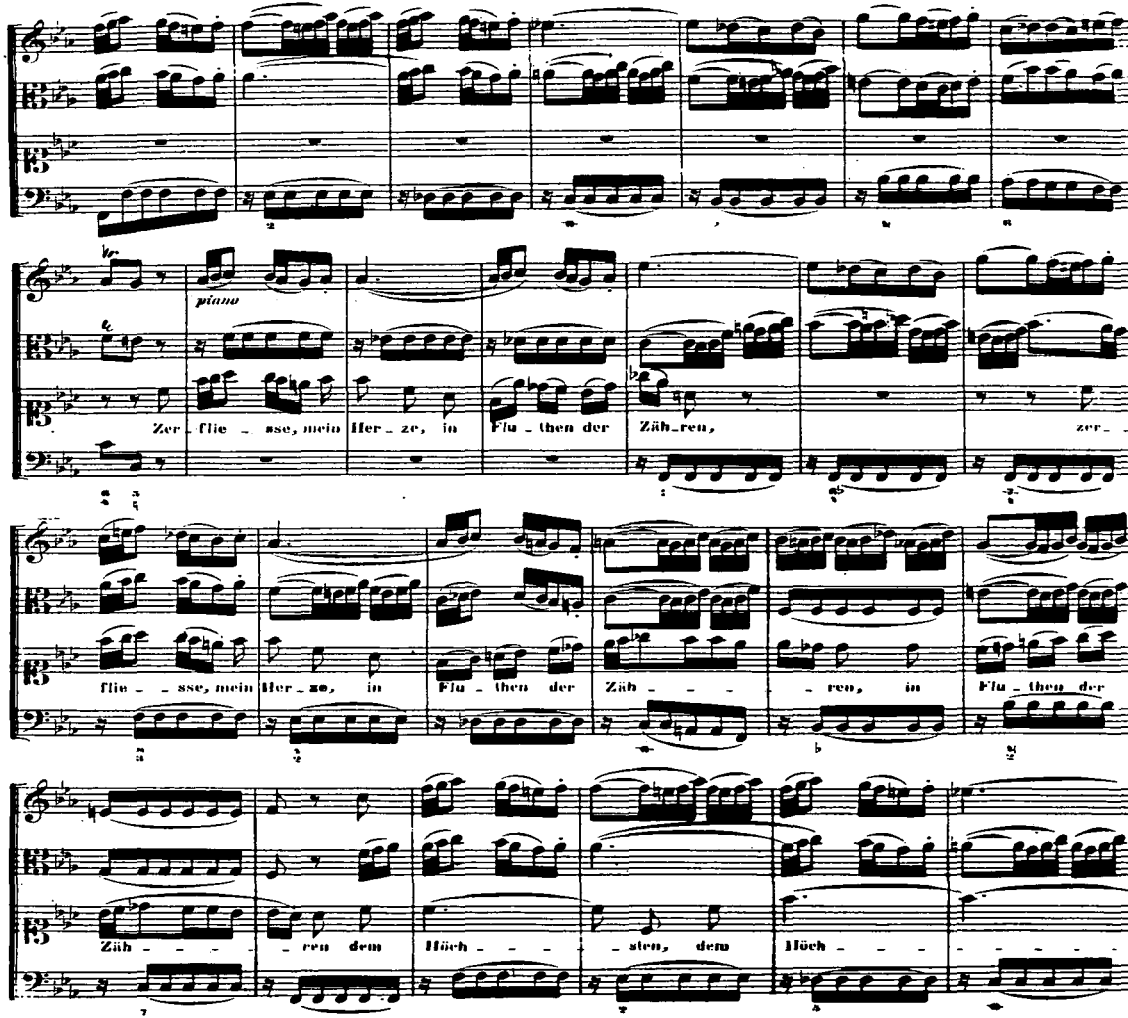
dein Je _ sus, dein Je _ sus ist todt.

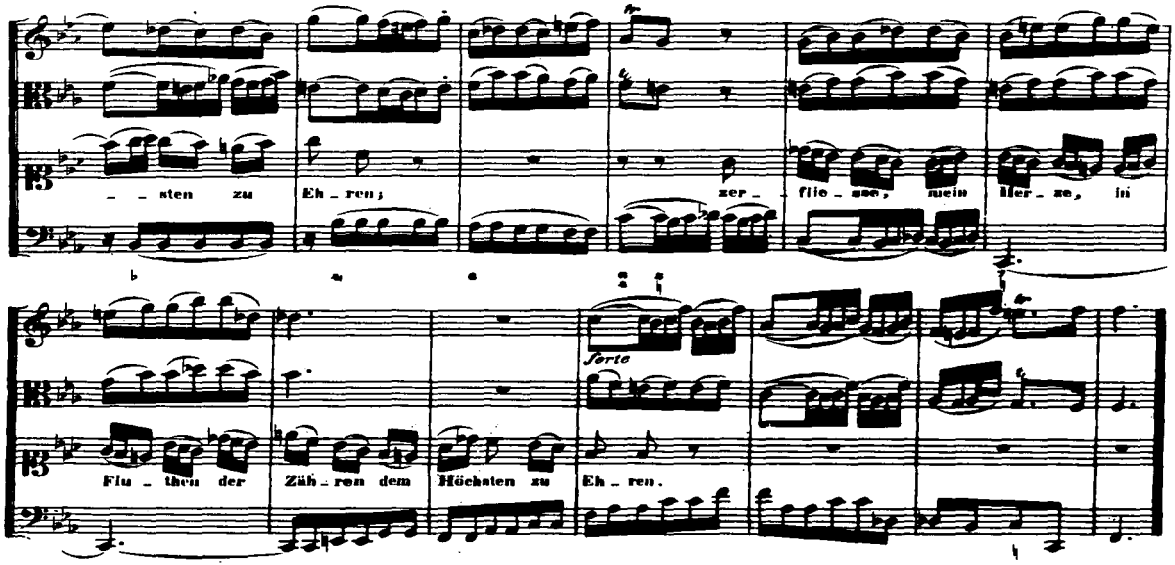
piano

Dein Je _ sus ist todt, todt, todt! _ dein

forte

Je _ sus ist todt, _ todt, _ dein _ Je _ sus ist todt.


piano
Zer - flie - sse, mein Her - ze, in Flu - then der Zäh - ren, zer -
flie - sse, mein Her - ze, in Flu - then der Zäh - - - - ren, in Flu - then der
Zäh - - - - ren dem Höch - - - sten, dem Höch - - - - - - -


_ _ sten zu Eh _ ren;
zer _ flie _ sse, mein Her _ ze, in
Fla _ men der Zäh _ ren dem Höchsten zu Eh _ ren.
forte

Lauter Wonne, lauter Freude

Aria para soprano, flauta alto y bajo continuo de la *"Cantata 184 para el Cuarto Domingo de Adviento" ("Der harmonischer Gottesdienst")*

Vivace

Lauter Wonne, lauter Freude
herrscht in meiner regen Brust.

Doch dem flammenreinen Herzen
ist bis jetzt kein sündlichs Scherzen,
keine eitle Glut bewußt.
Gott allein ist seine Lust.
Da capo.

Sincero gozo, alegría sincera
imperan en mi pecho vivo.

Así la llama pura del corazón
permanece libre de la pecaminosa burla
sin una vana pasión consciente:
Sólo Dios es su placer.

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

En 1756 estalla la Guerra de Siete Años y en 1758 inicia la guerra contra los jesuitas. En Francia surge un estilo en el cual las estructuras sólidas del barroco se sustituyen por "la decoración ligera y ornamentada y el énfasis en la elegancia y el refinamiento"[13] al que llaman *Rococó* (1725-1775) y cuyo principal exponente en la pintura es Watteau, siendo Couperin el representante musical. El equivalente en la música es el estilo *Galante* que resulta de la transición del contrapunto a un estilo más libre y homofónico. Surge la monodia acompañada. En Italia el principal exponente de este estilo es Domenico Scarlatti y en Alemania, Georg Philipp Telemann.

Este último nace en Magdeburg, al norte de Alemania, el 14 de marzo de 1681. Músico autodidacta, es el compositor más prolífico, famoso e importante de sus días. El manejo que desarrolla de la melodía y de las texturas sencillas lo muestran como un eslabón importante entre el barroco tardío y el estilo clásico.

Telemann nace en el seno de una familia de clase media alta en donde no había habido músicos. Su padre, Heinreich Telemann, es diácono en Magdeburg, y en 1669 se casa con María Haltmeier, hija de un ministro protestante, con quien tiene dos hijos. En 1685 muere Heinrich, por lo que la madre debe guiar a los niños por el camino que éste había seguido. El mayor estudia teología y se hace clérigo. Georg Philipp, el más pequeño, desde los diez años toca el violín, la flauta, el oboe, la viola da gamba y el clave, y tiene además una gran facilidad para componer. A los doce años compone su primera ópera, pero no es apoyado por su familia para estudiar música, considerada una profesión poco atractiva y mal remunerada. En 1694 ingresa a la escuela de Zellerfeld, en donde el superintendente Caspar Calvoer guía al joven Telemann en sus estudios académicos y le enseña la relación entre la música y las matemáticas. En 1701 entra a la universidad de Leipzig para estudiar leyes y en donde reorganiza el *Collegium Musicum*, la sociedad musical estudiantil, a raíz de que un compañero de cuarto descubre sus composiciones.

---

[13] Don Michael Randel (compilado por,). ***Diccionario Harvard de Música***; Editorial Diana, S. A.; México, D. F., 1984; p 423.

Para 1702 es el director musical de la Ópera de Leipzig y dos años después es nombrado organista y director musical de la *Neue Kirche*, la iglesia universitaria. En 1705 es llamado a la corte del Conde Erdmann II de Promnitz en Sorau como *Kapellmeister*, donde compone oberturas en el estilo de Lully y Campra a petición del conde y donde entra en contacto con la música folklórica polaca. En 1708 viaja a Eisenach, donde conoce a Bach. Regresa a Sorau y se casa con Louise Eberlin, dama de compañía de la condesa e hija de un músico, quien muere en 1711 al dar a luz a su primera hija. Se vuelve a casar en 1714 con María Katharina Textor, hija de un funcionario, quien a la postre huye con un soldado suizo, dejándole endeudado, con diez hijos (sólo dos niñas son de Telemann). En 1721 la ciudad de Hamburgo le ofrece al maestro la dirección musical de las cinco iglesias principales de la ciudad, así como el puesto de *Kantor* en la escuela, cargos que tiene hasta su muerte. Funda un *collegium musicum* y organiza conciertos públicos y producciones de ópera. En 1722 es nombrado director musical de la Ópera de Hamburgo, cargo que tiene hasta que ésta cierra en 1738. En 1737 viaja a París donde se publican ediciones pirata de su música. Debido a que desea dedicarse el resto de su vida recopilando libros de teoría musical, en 1740 decide vender las placas de las ediciones de su obra. Durante este periodo su producción disminuye considerablemente, hasta que, influenciado por Haendel, vuelve a escribir oratorios en 1755. Muere el 25 de junio de 1767, a la edad de 86 años.

Entró en contacto con la música instrumental francesa y la ópera italiana y estudió las obras de Corelli y Caldara. La producción de su obra sobrepasa en número a la de J. S. Bach. Compuso más de 1000 cantatas, entre ellas 12 ciclos para el año eclesiástico, aproximadamente 46 Pasiones, misas, motetes, cantatas, canciones, diversos oratorios y cerca de cuarenta óperas. Su obra instrumental incluye intermezzos, cientos de oberturas, suites, conciertos y otras obras orquestales, numerosas sonatas, piezas para teclado, suites y otras obras de música de cámara.

Telemann era para sus contemporáneos el compositor más grande de la época. Por medio de conciertos públicos su música llegaba a la gente en general, en una época en la que ese privilegio sólo lo tenían la corte, la aristocracia y quizá algunos burgueses. Su música se publicaba periódicamente y en ocasiones él mismo grababa las placas. Esto hizo que su música se vendiera y se interpretara cada vez más: sus composiciones instrumentales y vocales proveían a las iglesias protestantes de Alemania, a las orquestas y a una gran variedad de músicos, tanto profesionales como amateurs, pues Telemann, como músico autodidacta y gran pedagogo, trataba de evitar las dificultades técnicas en la medida de lo posible, haciendo su obra accesible a un mayor número de amantes de la música.

Johann Mattheson, uno de los más importantes teóricos musicales de su tiempo, admiraba mucho la expresión y la armonía de la música sacra de Telemann. Mattheson pensaba que este género debía despertar las emociones y subrayar los momentos de importancia dramática dentro del texto (*Affektenlehre* o doctrina de los afectos). Para lograr esto, el estilo más apropiado era el del teatro (ópera), porque "hasta en la iglesia no somos mas que seres humanos,

susceptibles a las representaciones humanas".[14] Siendo Telemann un experimentado compositor de ópera, era un maestro en el arte de traducir en términos musicales las palabras y el sentido del texto, tanto en alemán, como en italiano y en francés.

A la muerte de Telemann, los estilos de Haydn y Mozart opacaron las "viejas" formas de composición. Durante el siglo XIX las obras de Bach y de Haendel tuvieron una gran revaloración, considerando a Telemann como un compositor superficial. Ya en el siglo XX, gracias a los estudios de Max Schneider y Romain Rolland, se le dio la importancia que justamente merece. La frescura de su música se debe básicamente al rechazo del estilo ya aprendido y a la formación de uno nuevo, que se puede apreciar sobre todo en la música de cámara y de teclado: una línea melódica simple, con divisiones periódicas claras y estructura transparente, en la que el acompañamiento ocupa un rol secundario, características del estilo Galante en el que "el arte debe combinarse con lo encantador".[15]

"Der harmonische Gottesdienst"

El ciclo de cantatas *"Der harmonische Gottesdienst, oder Geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche"* ("El armónico servicio de Dios, o cantatas sacras para cualquier ocasión") está compuesto de varias obras para una voz, un instrumento melódico y bajo continuo, en el que se muestran las posibilidades dramáticas inherentes a la música sacra. Siendo un ciclo de escritura simple y de registro limitado, es un ejemplo excepcional en la producción de cantatas de Telemann. Se compuso en Hamburgo entre los años 1725 y 1726. En el prefacio Telemann escribe importantes reglas para la correcta interpretación del recitativo. Años después, entre 1731 y 1732, habla de los principios básicos de la composición de éste mismo en la introducción de la continuación de esta obra, *"Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes"*.

Lauter Wonne, lauter Freude

Esta cantata para soprano, flauta alto y bajo continuo consta de un aria, un recitativo y un aria más.

La primera aria (a interpretar en el recital) es una aria da capo en 6/8 en la tonalidad de *sol mayor*, con estructura ***ABA'***, y ornamentación *ad libitum* en la reexposición. Aunque es un *Vivace*, no lo es tanto en la velocidad metronómica como en el carácter. El diálogo entre la soprano, la flauta y el continuo está presente todo el tiempo, jugando con las terceras y las sextas entre las voces. Consta de:

---

[14] Martin Ruhnke. "Telemann, Georg Philippe"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 18, p 647.

[15] IDEM; p 655.

Introducción	instrumental de 6 1/2 compases en la tónica.
A, dividida en:	***a***, comienza en anacrusa y termina en *re mayor*, modulando nuevamente a la tónica para llegar a la repetición, (10 compases).
	a', que es la repetición de ***a*** ornamentada.
	b, hace una inflexión a *mi menor* de 10 compases y termina en la tónica. También el tema es anacrúsico.
Puente o Coda	instrumental de 3 compases que une la parte ***A*** con la parte ***B*** y que en el da capo finaliza el aria. No es modulante y termina en la tónica.
B	Comienza en el relativo menor a partir de la anacrusa de la voz. Realiza una inflexión a la dominante y regresa al relativo antes de modular hacia la dominante.
A'	o *da capo al fine*, con las variantes de la ornamentación y en el que la parte ***a*** no se repite. El aria termina en la ***Coda***.

Esta aria tiene un carácter muy alegre, de mucha frescura y gozo. Los ornamentos de la flauta y de la voz son básicamente bordados y *grupettos*. La armonía es sencilla, moviéndose básicamente por los principales grados de la tonalidad. El texto tiene total coherencia con la música y el manejo de las voces le da un carácter muy festivo. En la parte del relativo menor se siente también esta relación del texto con la música, enfatizando la palabra *Gott* (Dios) mientras el continuo y la flauta modulan de regreso a *sol mayor*. Es un aria muy hermosa con melodías entretejidas que la hacen de un colorido muy especial.

Georg Philipp Telemann
(1681-1767)

Lauter Wonne, lauter Freude

Aria para soprano, flauta y continuo de

"Lauter Wonne, lauter Freude"

Cantata 184 para el cuarto domingo de Adviento

(Der harmonische Gottes-Dienst)

Kantate 184

Lauter Wonne, lauter Freude

(Zum 4. Adventssonntag)

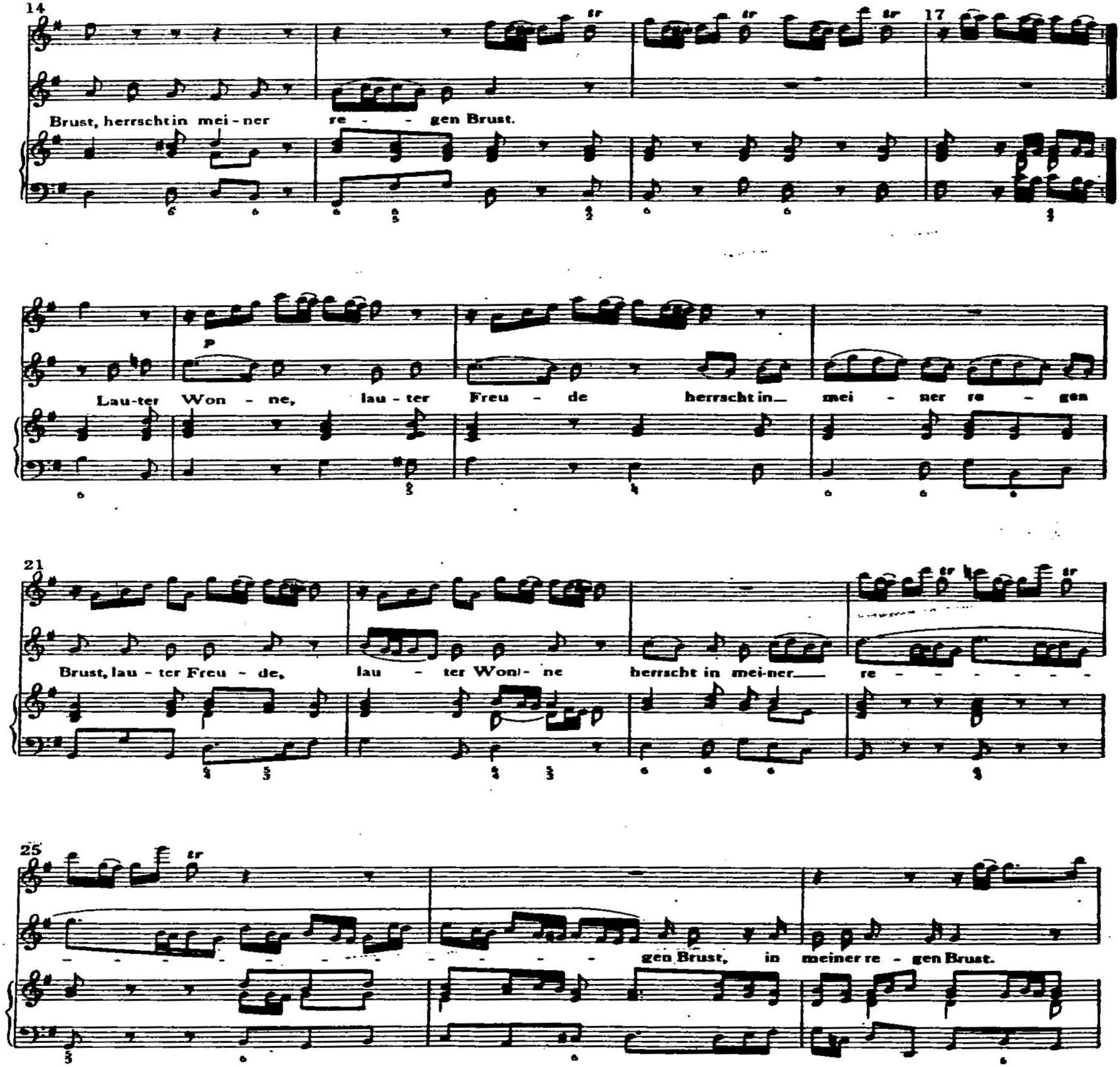
Aria *Vivace* **G. Ph. Telemann**

Flûte douce

Singstimme (Sopran)

Orgel (Cembalo und Viola da Gamba)

Lau - ter Won - ne, lau - ter Freu - de herrscht in mei - ner re - - - - - - - - - - - - - - - gen


14
17
21
25
tr
p
Brust, herrscht in mei-ner re - gen Brust.
Lau-ter Won - ne, lau - ter Freu - de herrscht in_ mei - ner re - gen
Brust, lau - ter Freu - de, lau - ter Won - ne herrscht in mei-ner_ re - - - - - - -
- - - - - - - - - - gen Brust, in meiner re - gen Brust.

Doch dem

(Fine)

31

p

flam - men - rei - nen Her - zen ist bis jetzt kein sünd - lichs

34

Scher - zen, kei - ne eit - le Glut be - wußt. Gott al - lein ist sei - ne Lust, Gott al -

38

lein ist sei - ne Lust. Gott al - lein ist sei - ne Lust.

Da capo

El Periodo Clásico

La segunda mitad del Siglo de las Luces inicia. 1750 marca el fin del Barroco con la muerte de Bach. El poder político se concentra en un solo hombre y una sola ciudad, signo del Absolutismo expresado en el "derecho divino" de los reyes, ensalzado por el papado, siendo reyes y papas principales mecenas del arte. El Despotismo Ilustrado pretende gobernar paternalmente a favor del pueblo, con la norma: "todo para el pueblo, pero sin el pueblo". Surgen las Academias que acaparan el estudio de las ciencias. El pensamiento filosófico vuelve a los ideales grecolatinos clásicos y se generan grandes cambios políticos y sociales. La Ilustración influye en el pensamiento humano y da pie a las grandes Revoluciones, la Inglesa o Revolución Industrial (*ca.* 1780) y la Francesa (1789-1794) que buscan aniquilar tanto el yugo político de la realeza como el de la Iglesia Católica. Entre 1786 y 1826 se gesta la emancipación del continente americano en México, América Central y América del Sur. La literatura reacciona ante las ideas del rococó y de la Ilustración en el movimiento literario alemán del *Sturm und Drang* (Tormenta e Ímpetu).

El arte se ve influenciado por el impacto económico y político de estos movimientos; el mecenazgo deja de ser monopolio de la corte y la burguesía adquiere un papel protagónico en el gusto y la producción del arte. Las artes plásticas se vuelcan en los modelos clásicos que se aprecian en la arquitectura de La Fontaine, la escultura de Tolsá y la pintura de Goya.

Entre 1750 y 1820 se sitúa el llamado Periodo Clásico en la música que, influenciada por todos los cambios políticos, ideológicos y sociales a su alrededor, refleja "un espíritu de tranquilidad lúcida, reposo y sencillez (..., *aunque*) la tensión y el contraste son elementos importantes de la música de los maestros clásicos"[16].

---

[16] Don Michael Randel (compilado por,). ***Diccionario Harvard de la Música;*** Editorial Diana, S. A.; México, D. F., 1984; p 106.

Et incarnatus est

Aria para soprano, flauta, oboe y fagot soli y orquesta de la *"Misa en do menor"*, KV 427

Andante

Et incarnatus est	Y se encarnó
de Spiritu Sancto	del Espíritu Santo
ex Maria Virgine	y de María la Virgen,
et homo factus est.	y se hizo hombre.

Wolgang Amadeus Mozart (1756-1791)

En 1756 comienza la Guerra de los Siete Años entre Austria y Prusia. En 1776 se proclama la Independencia Americana del dominio inglés. En 1778 mueren Voltaire y Rousseau, dos de los principales exponentes del enciclopedismo. En 1789 estalla la Revolución Francesa. En la música surgen compositores como Haydn, Boccherini, Cimarosa, Clementi y Wolfgang Amadeus Mozart, uno de los grandes genios de la música.

Mozart nace en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Es bautizado como Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus (mas adelante él prefiere la versión en latín de este último nombre, Amadeus). Es el séptimo y último hijo de Leopold Mozart y su esposa Anna María, pero sólo él y su hermana, Maria Anna ("Nannerl") sobreviven la infancia. Mozart demuestra ser un gran talento musical a muy corta edad componiendo sus primeras obras, pequeñas composiciones para teclado, a los seis años. Su formación musical (y también probablemente la educación general) corre a cargo de su padre. Toca el violín, el clavecín y el pianoforte como un virtuoso. Se dice que canta "débilmente pero con gran expresividad"[17]. Aprende latín desde muy pequeño y pronto domina también el italiano, el francés y el inglés.

Su primera presentación pública es en la Universidad de Salzburgo en 1761. A partir de 1762 Leopold lleva a Wolfgang y a Nannerl en giras para tocar ante la nobleza (como la emperatriz María Teresa de Austria y Luis XV) o para dar conciertos. Viajan a Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, tocando en cualquier centro musical de cierta relevancia durante el camino. En sus viajes a Italia toma clases con el Padre Martini, *maestro de cappella* en Bolonia. En Roma recibe la orden papal de la Espuela de Oro con la jerarquía de caballero.

Es nombrado compositor de la corte del arzobispo de Salzburgo, pero le disgusta que lo hagan sentir como un sirviente; pide en una carta algo insolente que lo deje ir y es relevado de su cargo. En 1777 hace un viaje con su madre, en el cual conoce a su primer amor, Aloysia Weber, una soprano de 16 años. Durante el viaje su madre cae gravemente enferma y muere. Mozart continúa viajando solo, pues no desea regresar a la corte provinciana de Salzburgo, y viaja a Mannheim, en donde Aloysia lo recibe con frialdad. Despechado y herido, Mozart regresa a Salzburgo y entra nuevamente a la corte del arzobispo,

---

[17] Sadie, Stanley. "(Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians;*** Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 12, p 682.

pero Mozart siente cada vez más la necesidad de sentirse independiente, por lo que deja su cargo en 1781. Se muda con los Weber a Viena y en 1782 se casa con Constanze, hermana menor de Aloysia. Tienen seis hijos, de los cuales sólo sobreviven dos. Se gana la vida dando clases (es un maestro cuidadoso y sistemático) y toca de vez en cuando en la corte. Su música es publicada y como compositor es universalmente reconocido, pero no es prudente pues derrocha sus ganancias y se endeuda, encontrándose con serios problemas económicos. En 1787 muere su padre lo que le afecta profundamente. Al morir Gluck le ofrecen el puesto de músico de la corte del emperador, pero su salario no es suficiente para aliviar su situación, por lo que continuamente pide préstamos. Hacia 1789 tanto él como Constanze enferman seguido. La situación económica de Mozart se ve un poco aliviada en 1790. En 1791 recibe la comisión de escribir un Réquiem y trabaja febrilmente en esta obra, pero su salud minada por la enfermedad se va deteriorando y considera esta obra premonitoria de su muerte. Su condición empeora; un día antes de morir, algunos amigos van a su casa a cantar el Réquiem inconcluso. Muere el 5 de diciembre a causa de una fiebre reumática. Es sepultado el día 7 en una fosa común en el cementerio de la iglesia de San Marcos en las afueras de la ciudad. Los obituarios reconocen unánimemente la grandeza de Mozart y se dan varios conciertos en su memoria, algunos en beneficio de su viuda, pues, a pesar de que su obra es criticada como audaz y a veces demasiado compleja, se le tiene como un artista más allá de lo ordinario.

Mozart era bajo de estatura, delgado, pálido, con cabello fino y claro y de ojos brillantes. Debido a la viruela su cara quedó marcada. En general tenía un humor infantilmente obsceno, característica del salzburgués. Después de haber sido un niño mimado por los nobles, resintió el papel de servidor de la corte. Era católico con un alto sentido de la religiosidad, de la moral y de la rectitud. Se inició en la masonería, una sociedad de intelectuales liberales que observaban los ideales filosóficos de la Ilustración: la Naturaleza, la Razón y la Hermandad. A pesar de que existía cierta tensión entre la iglesia católica y la masonería austriaca, la organización no era antirreligiosa, siendo perfectamente compatible con la fe de Mozart, quien siguió observando su religión. En una carta dirigida a su padre antes de que éste falleciera, expresa sus opiniones con respecto a la muerte, basadas en las enseñanzas masónicas: "La muerte es la verdadera meta de nuestra existencia. He desarrollado durante estos años pasados una relación tan cercana con el mejor y más verdadero amigo de la humanidad, que su imagen ya no me aterroriza, sino al contrario, la encuentro calmante y consoladora"[18].

La música de Mozart se caracteriza por la belleza melódica y la perfección de la forma, por un control absoluto del pulso armónico y rítmico y por la riqueza de la armonía y de las texturas musicales. A lo largo de su vida fue influenciado por varios músicos, entre ellos Johann Christian Bach, Haydn, Gluck, Fux (la forma fugada) y Tartini (el Barroco tardío y el Rococó). También

---

[18] Sadie, Stanley. "(Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; ; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993. Vol. 12, pg. 709.

su música está influenciada por las tradiciones austriaca, italiana (ópera, particularmente ópera buffa) y francesa. Desde los 11 años podía reflejar con su música el sentido del texto, preludiando la influencia del *Sturm und Drang*. Cada estilo que conocía lo trataba de dominar, casi con el afán de emular a los demás compositores. A mediados de la década de 1780, el proceso de síntesis que rige su desarrollo termina. Su estilo tardío es más austero y refinado, en el que los cambios son más internos y con un elemento de serenidad. Tiene pocos paralelos con la música de otros compositores, análogos quizá al neo-clasicismo que afectaba a las artes en general. El intenso cromatismo, las modulaciones remotas y la melodía florida son características netamente mozartianas.

A mediados del siglo XIX el interés por la música de Mozart crece junto con el interés por el pasado. Ludwig von Köchel realiza el catálogo de su obra cronológica y temáticamente (*K* o *KV*: *Köchel Verzeichnis*; *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*) y la publica Breitkopf und Härtel en 1862. Compuso 16 óperas, 18 misas, un Réquiem, letanías, ofertorios, vísperas, antífonas, motetes, salmos, kyries, cantatas, oratorios, 57 arias de concierto, tríos, duetos, canciones, cánones y un madrigal sacro. Tiene también música incidental, un ballet, un intermezzo, dos serenatas, 41 sinfonías (más fragmentos de otras 7), sinfonías concertante, conciertos de piano, violín, flauta, corno, clarinete y fagot, divertimentos, serenatas, nocturnos, sonatas, minuetos, fantasías fugas y rondós. Su música de cámara la compuso para ensambles de cuerda, de cuerda e instrumento acompañante y para instrumentos de aliento.

Hoy "los efectos acrecentados de la música –en especial de Mozart y de sus contemporáneos- *para estimular* la creatividad, el aprendizaje, la salud y la sanación"[19] son parte de una investigación en la Universidad de California que empezó en 1990. "La música de Mozart invariablemente calma a sus escuchas, mejora la percepción espacial y les permite expresarse más claramente, comunicándose tanto con el corazón como con la mente"[20]. A esto se le llama el "efecto Mozart" ("*The Mozart Effect*").

La Gran Misa en do menor

Después de que deja la corte del arzobispo de Salzburgo en 1781, Mozart no termina nunca más una obra sacra (a excepción del motete "Ave Verum" en 1791). En enero de 1783 comenzó a componer lo que se suponía iba a ser una "Misa-Cantata" a gran escala. La *Misa en do menor* la compone como un voto para agradecer que su matrimonio con Constanze, celebrado el 4 de agosto de 1782, se llevara a cabo después de muchos días difíciles debido a de la desaprobación de su padre.

Consta de 4 números. El *Kyrie*, el *Gloria* (dividido en 8 partes) y el *Benedictus* (segunda parte del *Sanctus*) son los únicos números que Mozart terminó. Tuvieron su primera audición en la Capilla de San Pedro el 26 de octubre de 1783 cantando Constanze. En 1901, Alois Schmitt reconstruye el

[19] Don Campbell. ***The Mozart Effect***; Avon Books, Inc.; USA, 1997; p 14.
[20] IDEM; p 27.

Sanctus para coro a ocho voces, tal como Mozart debió querer. Del *Credo*, sólo el *Credo in unum Deum* y el ***Et incarnatus est*** están completos, salvo algunas partes internas y casi toda la parte de las cuerdas. No tiene *Agnus Dei*. La misa es una mezcla de estilos, con fugas (bajo la influencia de los Bach), coros a cuatro, cinco y ocho partes, solos y ensambles con influencias del contrapunto haendeliano, figuración y textura de continuo. Por su inconsistencia en el estilo ha sido ampliamente criticada. En 1785, Mozart utilizó todos los números para la cantata *Davidde penitente, KV 469*. "Es irónico que Mozart después de completar 14 Misas, deje inconclusas las que muestran ser sin comparación sus más grandes obras litúrgicas, la *Misa en do menor* y el *Réquiem*."[21]

Et incarnatus est

El aria "*Et incarnatus est*" de la Misa en do menor es un aria para soprano y orquesta de cuerdas con *obbligati* de flauta, oboe y fagot, escrita en el estilo eclesiástico austriaco, con melodías expresivas y ornamentación florida. Es una siciliana en 6/8 en la tonalidad de *fa mayor* que concluye con la cadencia para los cuatro solistas, soprano, flauta, oboe y fagot.

La siciliana es una danza de los siglos XVII y XVIII en 6/8 ó 12/8, que se originó en Sicilia (de ahí su nombre). "Generalmente con acompañamiento fluido de acordes disueltos y una melodía lírica y suave"[22], en base al motivo rítmico ♩.♪ ♩. Su carácter es pastoral y algo melancólico. Es en *Andante* en forma binaria.

Introducción Instrumental, inicia con las cuerdas 6 compases y continúa con un diálogo entre la orquesta y los instrumentos *obbligati* de 12 compases. Hace una progresión a la dominante y termina en la tónica.

A Exposición o propuesta que se presenta en la siguiente manera:

a Es un periodo de 10 compases que presenta todo el texto. No es modulante.

b De 16 compases, es una parte que reitera las palabras *et homo factus est* en una forma melismática, de manera casi instrumental. La segunda parte maneja progresiones que llevan hacia la región de la dominante.

---

[21] Erik Smith. Libreto del CD ***Mozart. Great Mass in C Minor***; Sylvia McNair, Diana Montague, Anthony Rolfe Johnson, Cornelius Hauptmann; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists; Dir. John Eliot Gardiner; 420 210-2 PHILIPS; Londres, 1986; p 5.

[22] Don Michael Randal. ***Diccionario Harvard de Música***. Editorial Diana, S. A.; México, 1984; p 455.

b' En estos 8+2 compases reitera nuevamente el texto moviéndose en una extensión mayor en la región de la dominante. Los 2 compases "extra" son un puente para ir a la reexposición de ***A'***, regresando hacia la tónica, aunque no de manera conclusiva.

A' Es la respuesta de ***A***. Se repite la misma estructura anterior de ***a b b'***, pero en forma variada.

a Se presenta exactamente igual que la anterior.

b La estructura de esta sección es la misma, pero varía en la extensión que maneja, llegando a un *do 7* por medio de un salto de octava, además de que no modula y se mantiene en la tónica, a pesar de las diferentes progresiones que maneja.

b' Aquí son 10 compases que terminan de manera conclusiva, pero que en el último compás, donde podría terminar el aria, modula nuevamente a la dominante para dar inicio a la:

Cadencia para los cuatro solistas; inicia un diálogo entre el oboe y la voz, y en el sexto compás intervienen la flauta y el fagot. Dura 22 compases. En los 10 primeros utiliza elementos de ***b'*** y en los 12 restantes combina elementos de la ***Introducción*** con elementos de ***b***. Es una cadencia conclusiva que termina en la tónica (la voz termina en el tercer grado).

Coda Es una parte conclusiva de 6 compases, sólo instrumental (cuerdas) que retoma los 4 primeros compases de la ***Introducción*** en progresiones que resuelven a la tónica, dejando los últimos dos compases para reforzar la tonalidad en *pianissimo*.

Es una de las arias más bellas del repertorio mozartiano, de una gran dificultad técnica que requiere una gran línea de canto, dominio del *fiato* y una gran consistencia de la voz en todo el registro. Mozart refleja en cada una de sus obras su carácter alegre, sencillo y apasionado, así como su profundidad religiosa, lo que le da una gran fuerza emotiva. En esta aria en particular, se siente una gran energía derivada de lo divino.

La versión que se interpretará en el recital es la que Mozart dejara inconclusa. La parte de la orquesta será interpretada por un cuarteto de cuerdas y bajo continuo.

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Et incarnatus est

Aria para soprano, flauta, oboe y fagot soli y orquesta de

"La Gran Misa en do menor"

(KV 427)

Et incarnatus est.

Flauto solo.

Oboe solo.

Fagotto solo.

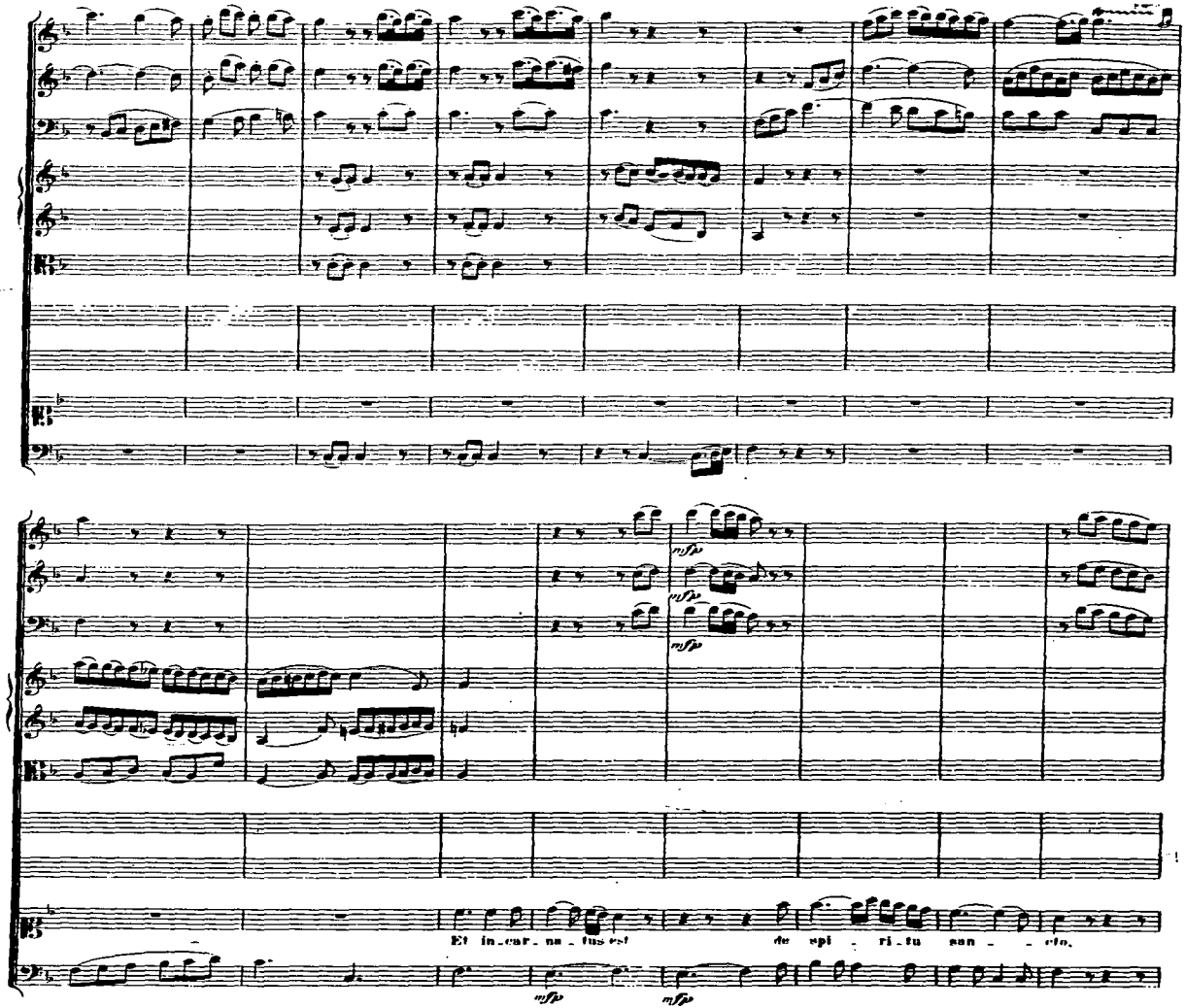
Violino I.

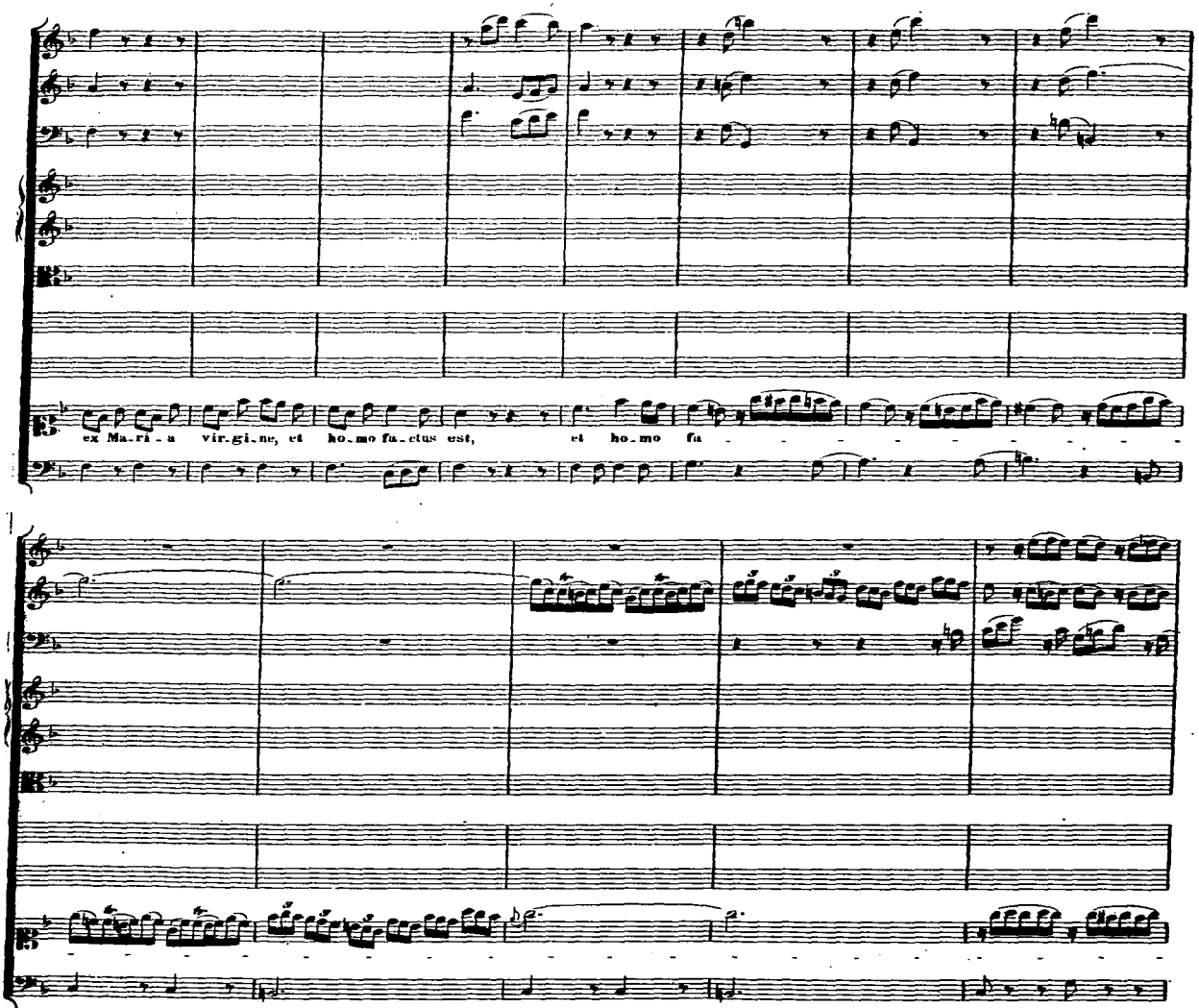
Violino II.

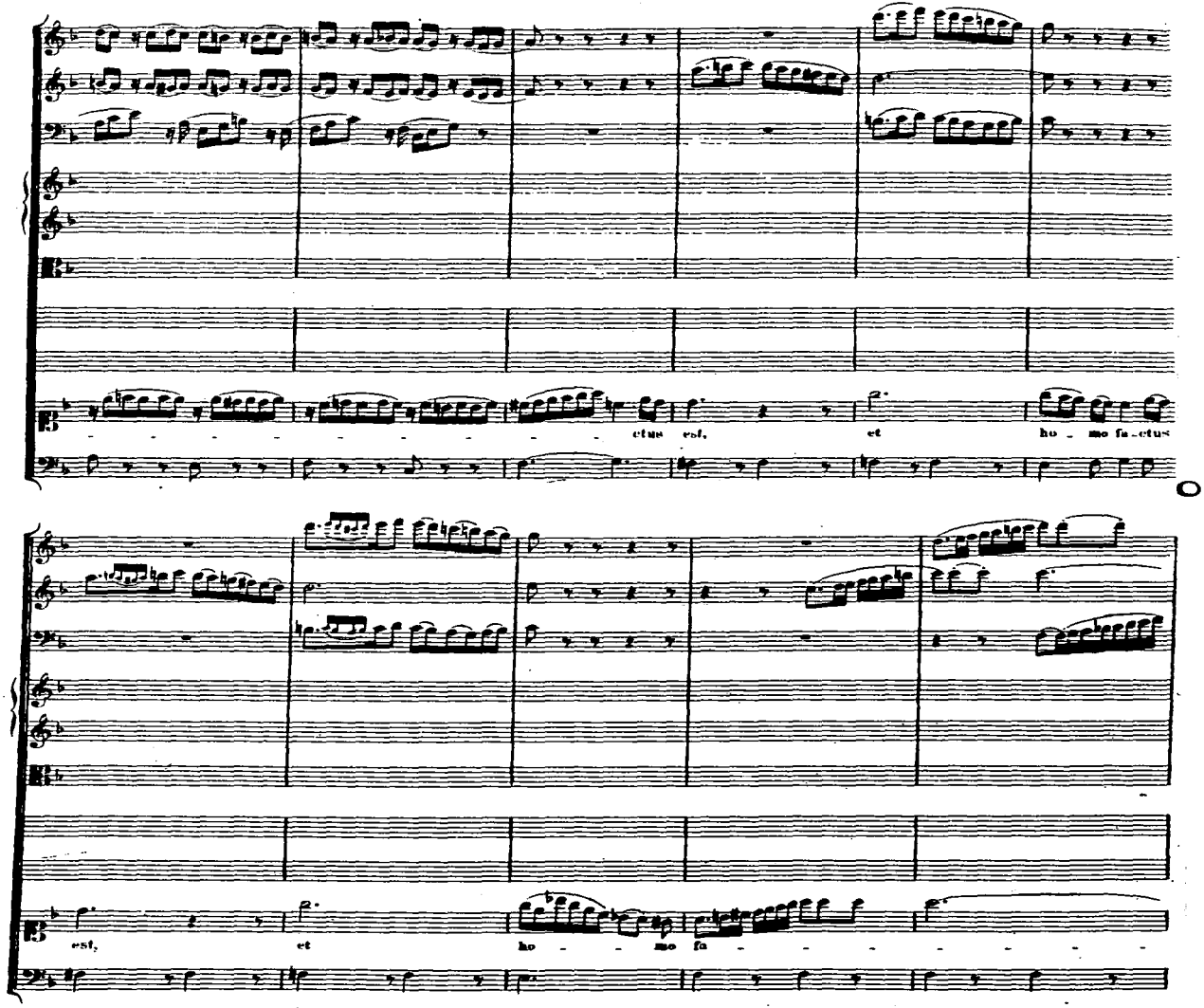
Viola.

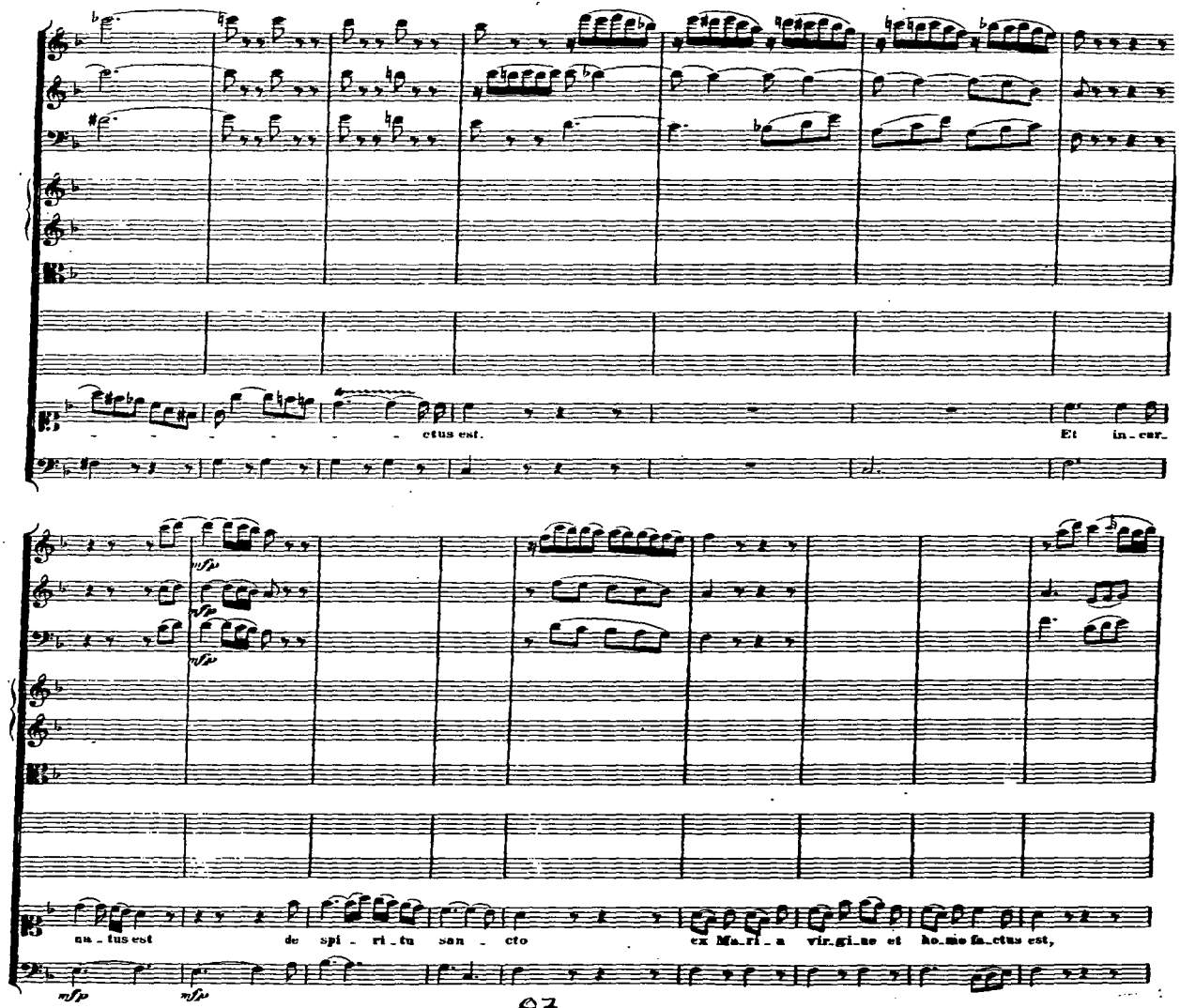
Canto.

Bassi.

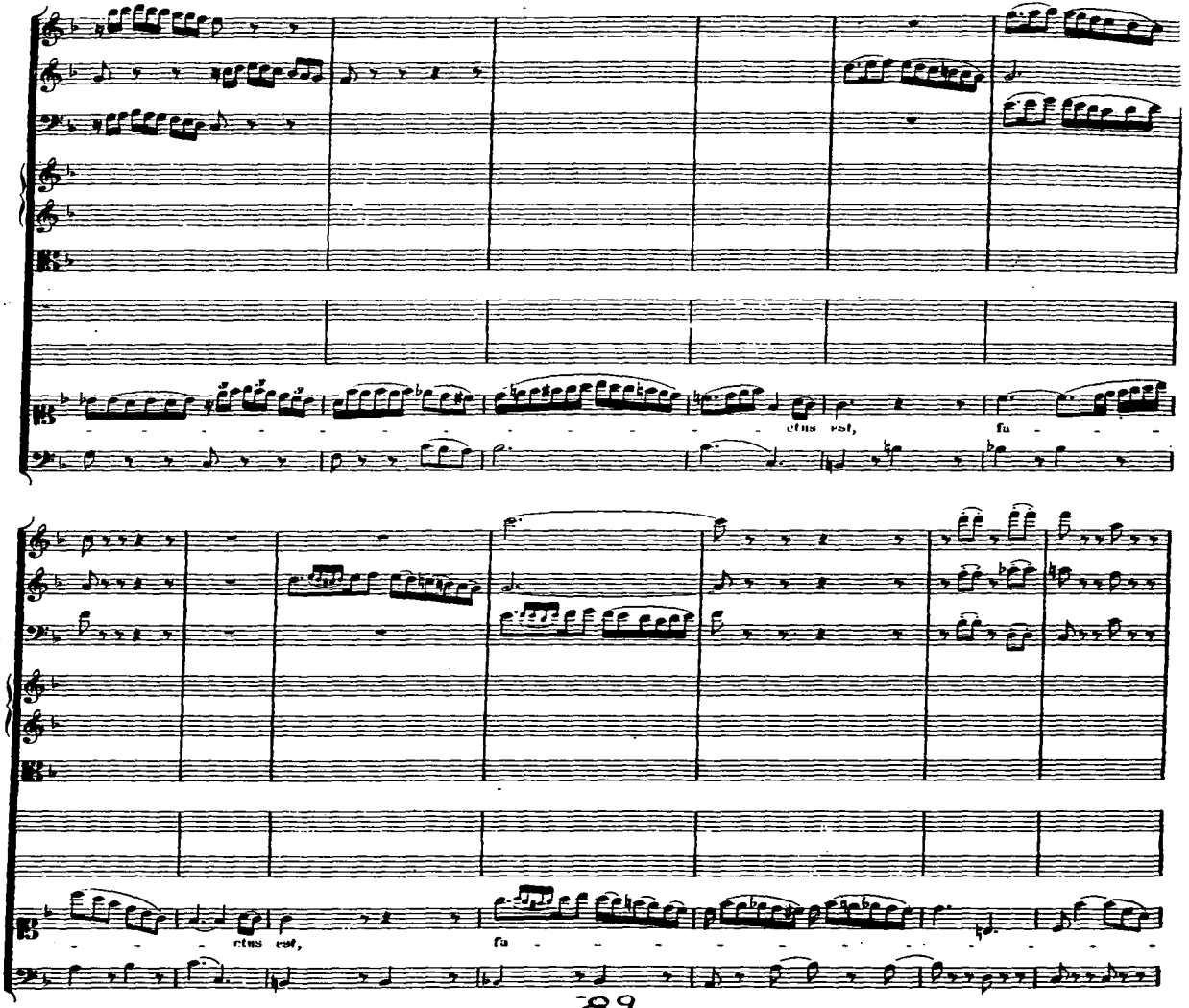

mfp
mfp
mfp
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto.
mfp
mfp

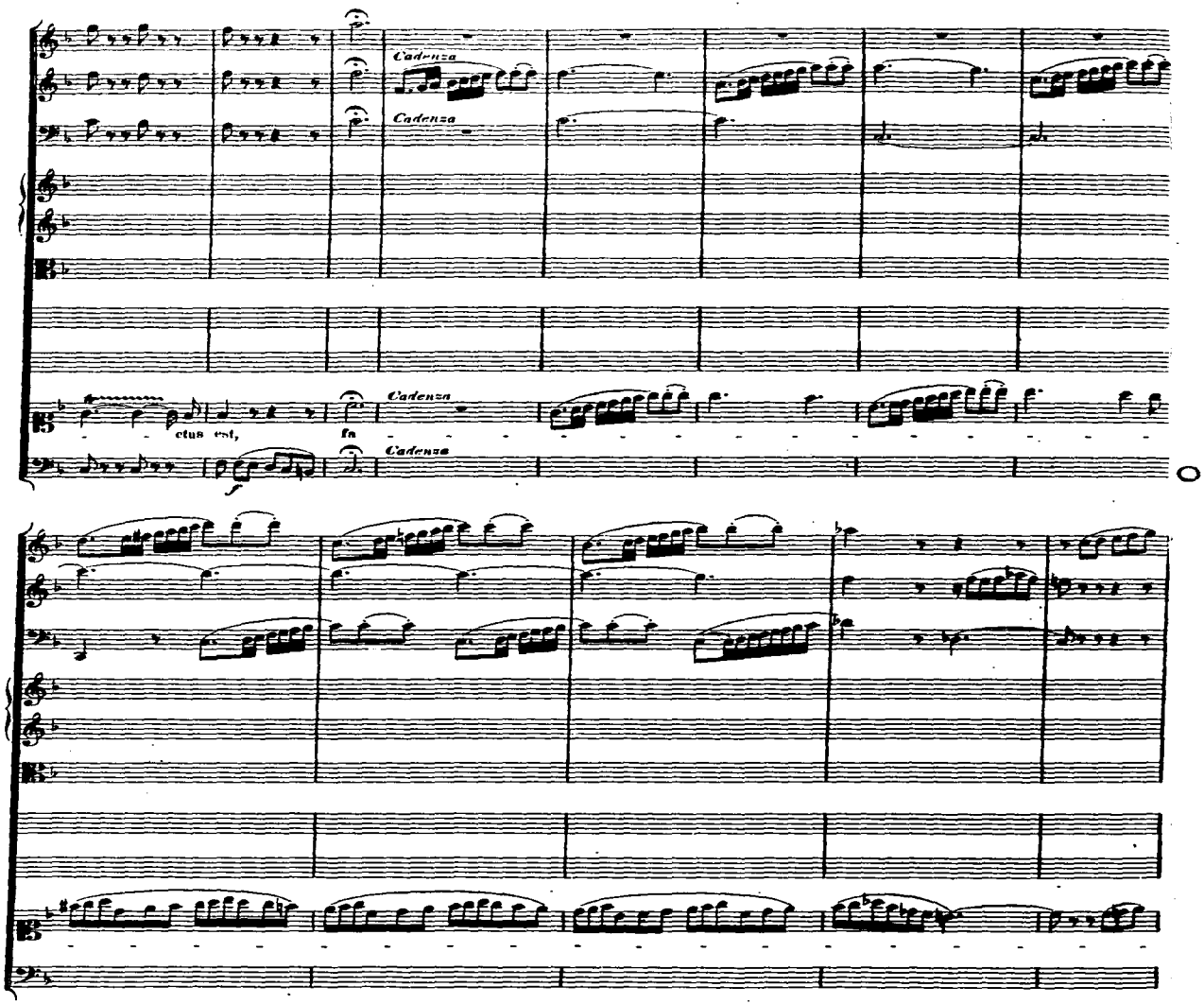

ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo fa

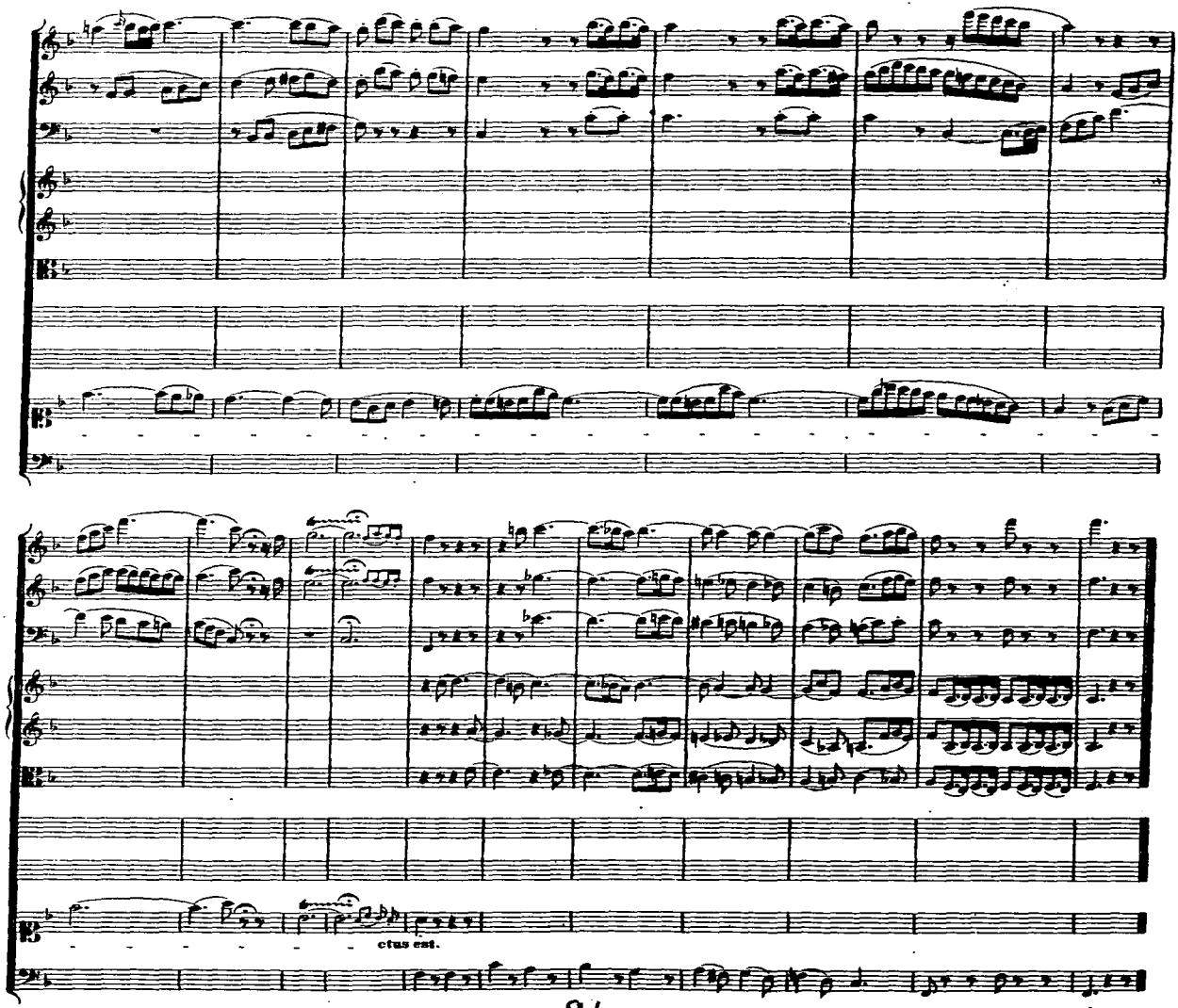

ctus est, et ho - mo fa - ctus
est, et ho - - mo fa - - - - - - -


ctus est.
Et in_car_
na_tus est de spi_ri_tu san_cto ex Ma_ri_a vir_gi_ne et ho_mo fa_ctus est,
mf
mf
mf
mf

et homo fa


ctus est,
fa
ctus est,
fa


Cadenza
Cadenza
Cadenza
Cadenza
ctus est,
fa


ctus est.

Totus in corde langueo

***"Ofertorio"* para soprano, clarinete solo y orquesta, D. 136, op. 46.**

Allegretto

Totus in corde langueo,
amore Dei ardeo,
amore divino ardeo,
totus langueo.

Num quam cessabo,
sed semper amabo,
hoc sacro igne
animam inflammabo.

Nec tartarus me deterrebit,
nec coelum separabit
a caritate Christi.

Todo mi corazón desfallece,
Ardo con el amor de Dios,
En el amor divino ardo,
Todo yo desfallezco.

Nunca me cansaré
sino que siempre amaré;
con este fuego sagrado
inflamaré mi alma.

Ni el infierno me hará desistir,
ni el mismo cielo me apartará
del amor de Cristo.

Franz Peter Schubert (1797-1828)

En 1815, Pío VII trata de reconstruir una Iglesia en ruinas perjudicada por la carencia de las órdenes monásticas que catequizaban y por la desaparición de las universidades, casi todas fundaciones católicas. Se crean universidades estatales y academias para la investigación y para la exposición de las "verdades naturales" que empiezan a surgir en el movimiento romántico, concentradas en las obras de Hegel, Goethe y Schiller, entre otros. La clase media educada empieza a cultivar la música, antes exclusiva de la aristocracia.

Franz Peter Schubert nace en Lichtenthal, Viena el 31 de enero de 1797. Su padre, Franz Theodor Florian, es un maestro de escuela, hombre recto, católico devoto y trabajador. Se casa en 1785 a los 25 años con María Elisabet Katherina Vietz. Tienen doce hijos, de los cuales sólo cuatro sobreviven la infancia: Ignaz, Ferdinand, Franz Peter y María Theresa. Las relaciones entre padre e hijos son muy afectuosas. Franz Peter no recibe una educación en base a una rígida disciplina. Su padre le enseña a tocar el violín y su hermano Ignaz el piano y pronto los supera a los dos. A los nueve o diez años estudia con Michael Holzer, organista de la parroquia de Liechtental y gran contrapuntista. Además de las lecciones de violín y piano, le enseña armonía, canto y a tocar órgano. En 1808 es aceptado como niño cantor en la capilla de la corte imperial y como estudiante al Colegio de la Ciudad Real e Imperial, principal internado vienés. Pronto es el primer violín de la orquesta formada por el joven estudiante Josef von Spaun, quien es su amigo hasta su muerte. La orquesta es dirigida por Václav Růžička, y cuando éste se ausenta, Schubert la dirige. Růžička se asombra de la rapidez con la que el joven Schubert absorbe su instrucción y asegura que todo lo ha aprendido de Dios. Siendo un buen estudiante en general que asombra a todos por su talento musical y sus cualidades morales, recibe el privilegio de salir del internado para tomar lecciones con Antonio Salieri (con quien estudia hasta 1816).

En 1812 muere su madre. Sufre el cambio de voz y forma con su familia un cuarteto de cuerdas, tocando él mismo la viola, sus hermanos el violín y su padre el cello. Un año después su padre se vuelve a casar con Anna Kleyenböck, una mujer amable y generosa. Schubert deja el internado para ingresar a una escuela para maestros de primaria y a partir de 1814, enseña en la escuela de su padre. Compone su primera misa para la celebración del primer centenario de la iglesia parroquial de Lichtenthal, en la que Therese Grob canta el solo de soprano. Amiga de Schubert de dieciséis años, es "hija de la viuda de un tejedor de seda, no precisamente guapa, pero sana, bondadosa y esencialmente musical, dotada de una voz sumamente agradable y sensible"[24], de quien se dice estaba entonces enamorado.

1815 es el año más fructífero en la vida de Schubert. Conoce a Franz von Schober, estudiante de leyes, que le urge abandonar la enseñanza y dedicarse por completo a la composición. En 1816 comienzan las *Schubertiade* en casa de Spaun, reuniones en las que se dan conciertos con la música de Schubert. Conoce al barítono Johann Michael Vogl y pronto son la delicia de estas reuniones. En 1817 vuelve a la casa paterna, donde la familia cuenta con cuatro miembros más (dos niñas y dos niños). Schubert se ve obligado a regresar a la escuela, lo que lo deprime considerablemente, hasta que el Conde Johann Esterházy le pide dar clases de música a sus hijas, las princesas María y Carolina, y Schubert jamás vuelve a trabajar en la escuela de su padre. Van durante el verano a Zseliz, Hungría, y durante el invierno regresan a Viena, donde Schubert se instala en casa de su amigo Mayrhofer, el poeta. Para 1820, Sonnleithner, un rico patrono de la música, ofrece conciertos en su casa, con los cuales el nombre de Schubert poco a poco se va haciendo conocido. En 1821 Schubert deja la casa de Mayrhofer y se va a vivir con Schober. Leopold von Sonnleithner, hijo, junto con otros amigos de Schubert, deciden publican las obras del compositor por medio de suscripción. La respuesta de la gente fue avasalladora y se publican así 20 canciones.

A finales de 1822 Schubert contrae sífilis. Debido a su enfermedad, deja la casa de Schober y se va a vivir a casa de su padre en Rossau. En 1823 es ingresado al Hospital General de Viena. Una vez dado de alta, pasa el verano en Linz y Steyr, donde se recupera poco a poco. Jamás su enfermedad vuelve a ser aparente, pero paulatinamente va minando su sistema nervioso central alterando su carácter. Ese año es electo miembro honorario de la Sociedad Musical de Linz. En 1824 vuelve a Zseliz con la familia Esterházy y se enamora de Carolina, ya de 20 años. De regreso en Viena, rejuvenecido por su estancia en Zseliz, se muda solo a una casa. 1885 ve crecer la reputación de Schubert: sus canciones y cuartetos vocales se cantan en el Conservatorio de Viena por la *Gesellschaft der Musikfreunde* (Sociedad de los Amigos de la Música) y las *Schubertiade* se vuelven más populares que antes. Varios editores publican sus

[24] Bernhard Paumgartner. *Franz Schubert*; Colección Alianza Musical; Alianza Editorial, S. A.; Madrid, 1992; p 38.

obras. Schubert y Vogl, "tocando y cantando como si fueran uno"[25], dan varios recitales con gran éxito. Con sus amigos celebra continuamente hasta las dos o tres de la mañana. En 1827 lo eligen representante de la *Viena Gesellschaft der Musikfreunde*. Conoce a Beethoven en su lecho de muerte, y cuando una semana después éste muere, Schubert es uno de los 36 portadores de antorchas durante la procesión. A principios de 1828, todos sus amigos se reúnen con él por última vez. Sufre fuertes jaquecas y a pesar de que su salud está totalmente minada compone febrilmente, lo que sin duda lo agota. En septiembre va a vivir con su hermano Ferdinand a los suburbios. Lo cuidan enfermeras y su hermano Ferdinand y su hermanastra Josefa lo atienden devotamente. Muere el 19 de noviembre de 1828, a las tres de la tarde. En su funeral, dos días después, un coro canta el *Pax vobiscum*, D551, con un nuevo texto de Schober. Conforme a sus deseos, Schubert es enterrado cerca de Beethoven, en el cementerio Währing, separado de su ídolo tan sólo por tres tumbas. Su funeral es pagado con los réditos de sus publicaciones póstumas.

Las obras inéditas de Schubert pasan a manos de su hermano Ferdinand, quien hace grandes esfuerzos por publicarlas. Las canciones salen entre 1830 y 1851 y sus obras maestras de música de cámara entre 1851 y 1853. La fama como compositor de *Lieder* que tiene en Austria y Alemania pronto se propaga a Francia e Inglaterra. Hasta 1865 se llega a la conclusión de que Schubert es un maestro en la composición instrumental (aunque sólo hasta 1930 sus sinfonías empiezan a ser populares). La publicación de su obra completa la lleva a cabo *Breitkopf & Härtel* entre 1884 y 1897. En 1967 se funda la *Internationales Schubert-Gesellschaft*, para preparar la *Neue Schubert-Ausgabe*, una edición completa y auténtica de la obra del compositor publicada por *Bärenreiter*. La *D* que antecede cada obra de Schubert se refiere al *Franz Schubert thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch* ("Catálogo temático de la obra de Franz Schubert en secuencia cronológica por Otto Erich Deutsch").

Schubert medía alrededor de 1.60 metros; su vista era defectuosa, por lo que desde muy joven usó lentes. Aparentemente su único medio de expresión era la música. Compuso varias obras para su hermano Ferdinand, quien las hizo pasar por suyas. Schubert decía que este "pecado de apropiación" era la mejor recompensa para su obra, lo que habla del gran afecto que sentía por su hermano y de su generosidad (en 1880 se descubre que Ferdinand Schubert hace pasar por suya música de su hermano, por lo que se duda de la autenticidad de toda su obra). Estuvo muchos años enamorado de la soprano Therese Grob, incluso después de que ella se casara con un panadero. Quizá es por eso que se dice que era frío, seco y torpe con las mujeres. Tuvo grandes amigos que lo admiraban por su genialidad. Era extravagante y llevaba una vida licenciosa. Debido a su enfermedad su carácter se altera y pasa por periodos de buen humor, irritabilidad y depresión.

---

[25] Maurice J. E. Brown. "Schubert, Franz (Peter)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 16, p 752.

Schubert se considera entre los compositores clásicos, siendo su música influenciada por Mozart, Rossini y Beethoven. Se puede encontrar en su obra alegría, humor, tristeza, pasión, dramatismo, serenidad, angustia e incluso tragedia. Sus melodías fluidas y su expresiva armonía tocan el corazón del texto como antes nadie había hecho. Sus canciones muestran un gran lirismo y se adivinan señales de *leitmotif*, el acompañamiento es colorido e inventivo, casi orquestal, preludiando la práctica Wagneriana. Su obra muestra un estilo que va madurando hacia una mayor complejidad armónica, una exuberante melodía y espontaneidad en sus modulaciones.

Sus primeras obras las compone alrededor de 1810. Para orquesta compuso oberturas, sinfonías (más de nueve incluyendo la "*Inconclusa*", hoy su sinfonía más famosa), minuetos, conciertos. Tiene también cuartetos, tríos, octetos, sonatas, para cuerdas, alientos y piano con algún instrumento, obras para música de cámara. Para piano tiene sonatas, fantasías, danzas, a dos y a cuatro manos. Su música sacra abarca más de cuarenta obras, entre misas, ofertorios, Stabat Mater, Réquiems, antífonas, varias cantatas y obras para voces mixtas y coros con voces masculinas y femeninas. Compuso varias óperas y *singspiele* (21 obras, algunas completas, fragmentos, otras perdidas) que nunca han tenido éxito, pues aunque la música puede ser sublime, los libretos en general tienen argumentos demasiado complicados y poco atractivos.

Compone más de 600 canciones con poemas de Goethe, Schiller, Heine, Mayrfhofer, Rückert, Scott, Shakespeare, entre otros. En 1814, leyendo el Fausto de Goethe, se inspiró para hacer su primera obra maestra: *Gretchen am Spinnrade*, D118. La publicación de *Erlkönig*, D328, considerada en vida de Schubert su mejor canción, le da fama más allá de su ciudad natal. Su última canción fue probablemente *Der Hirt auf dem Felsen*, D965, sobre un texto de Müller. La parte intermedia de la canción es un texto del mismo Schubert, expresando su dolor y su sufrimiento al sentirse cerca de la muerte:

In tiefem Gram verzehr' ich mich
Mir ist die Freude hin.
Auf Erden mir die Hoffnung wich,
Ich hier so einsam bin.
So sehnend klang im Wald das Lied,
So sehnend klang es durch die Nacht,
Die Herzen es zum Himmel zieht
Mit wunderbarer Macht.

Me consumo en profundo pesar,
Para mí la felicidad está perdida.
La esperanza sobre la Tierra me abandonó,
Aquí me siento tan solo.
Tan anhelante resuena la canción en el bosque,
Tan anhelante suena a través de la noche,
Que arrastra los corazones hacia el cielo
Con maravilloso poder.

Totus in corde langueo, „Offertorium", D136, op. 46

El Ofertorio pertenece a lo Propio de la Misa que deriva de las oraciones, lecturas bíblicas (como los Salmos) y cantos de los primeros cristianos. Debido tanto a la crisis que el catolicismo sufre en esta época, como a la temprana muerte de su padre, Schubert no recibe una educación religiosa profunda. Un amigo le escribe una carta en donde se lee: ""*Credo in unum Deum*. Tú no, lo sé

muy bien." (...) Se comprenderá pues, que Schubert nunca demostró interés por las palabras de los textos"[26] sacros.

Schubert compone cinco ofertorios basados sobre textos no litúrgicos. *Totus in corde langueo* es un ofertorio dedicado a Joseph Doppler, un clarinetista amigo de su juventud. La parte de la voz fue compuesta para Therese Grob, la soprano de la que estaba entonces enamorado y para quien escribe los solos del Kyrie de su primera misa, la *Misa no. 1 en fa mayor*. Aunque el texto (de origen desconocido) no es litúrgico, quizá haya sido cantado en alguna misa, aunque Schubert, mas que en el texto, se haya inspirado en el amor que sentía por dicha soprano para componer este ofertorio a la edad de 18 años.

Basado en la escritura de la partitura, se cree que haya compuesto esta obra durante la primavera de 1815. Esta "aria" (originalmente el término que usó Schubert para describir esta pieza) se imprimió por primera vez en Viena por *Diabelli*, como el *Primer Ofertorio, op. 46*.

Es un ***Allegretto*** para soprano y solo de clarinete con orquesta de cámara. Está en 4/4 en la tonalidad de *do mayor*. El clarinete y la voz dialogan constantemente, imitándose y continuando las melodías que se dejan entre sí. La función de la orquesta es básicamente armónica y con un ritmo en octavos preciso que le da un carácter alegre y la sensación de ir siempre hacia adelante. Presenta la siguiente estructura:

Introducción El clarinete presenta el tema con progresiones melódicas manteniéndose en la tónica. Tiene 10 compases que se presentan como 4+6 por las variantes melódicas, siendo la segunda parte más melismática.

A Por los diferentes textos, se divide en:

a Presenta el tema del clarinete en la voz, el cual "canta" junto con la voz siguiendo casi el mismo dibujo rítmico. Se mantiene en *do mayor*.

puente Instrumental de sólo 2 compases, funciona para conectar ***a*** con ***b***, modulando hacia la región de la dominante (*sol mayor*).

b De 8+8 compases, se mueve básicamente en la región de la dominante y modula al final hacia la tónica.

b' Tiene 18 compases. Subraya cada palabra y enfatiza *inflammabo*, mientras el clarinete tiene un gran movimiento. Se mueve en la región de la dominante. Es una sección que podría terminar en el compás 49,

[26] Xavier Daufí. ***Conocer y reconocer la música de Franz Schubert;*** Ediciones Daimon, Manuel Tamayo; Barcelona, 1996; p 53.

pero continúa el movimiento hasta el compás 55, en donde inicia el puente.

Puente conclusivo Con una primera sección instrumental, donde la orquesta por primera vez tiene una parte protagónica. Tiene 7 compases que refuerzan la tonalidad de la dominante y que se unen con el:

Puente modulante La segunda sección de 5 compases, modula por medio de progresiones a la parte ***B***, que está en el relativo menor (*la menor*).

B Consta de 14 compases que se mueven en el relativo menor. El texto es diferente y reta al cielo y al infierno por medio de saltos grandes de octava y novena, mientras que para referirse a la caridad de Cristo lo hace por medio de grados conjuntos. En el último compás modula hacia la tónica.

A' Maneja la misma estructura de ***A*** con las siguientes variaciones:

a Es igual a la sección de ***A***.

puente Con la misma función de conectar, salvo que esta vez modula a la subdominante (*fa mayor*).

b'' Se mueve en la región de la subdominante y en el último compás inicia la modulación hacia la dominante.

b''' En la región de la dominante, los saltos que realiza en la voz son mucho mayores llegando a ser de onceava. Hacia el final realiza una modulación hacia la tónica.

Coda Instrumental para la orquesta, de 10 compases, utiliza el mismo material temático del ***Puente conclusivo***. No es modulante y termina con una cadencia perfecta y cinco compases de tónica que finalizan el aria en forma conclusiva.

Ésta es un aria muy brillante, con el diálogo perenne entre la voz y el clarinete, lo que le da una unidad muy especial. Los saltos grandes de octava, novena y onceava son característicos del género, así como el gran movimiento melismático de la melodía. A pesar de que al parecer Schubert la compuso siendo ateo, tiene un grado de misticismo muy profundo. Es de un carácter

exultante que maneja el texto con una gran fuerza dramática, a pesar de que éste habla de desfallecer, realmente enfatiza la intensidad de las palabras *semper* (siempre), *inflammabo* (inflamar), *deterrebit* (desistir), *separabit* (separar) y *Christi* (Cristo), poniendo especial énfasis a esta última, con un toque de dulzura que subraya *el amor de Cristo*.

Franz Schubert
(1797-1828)

"Totus in corde langueo"

Ofertorio

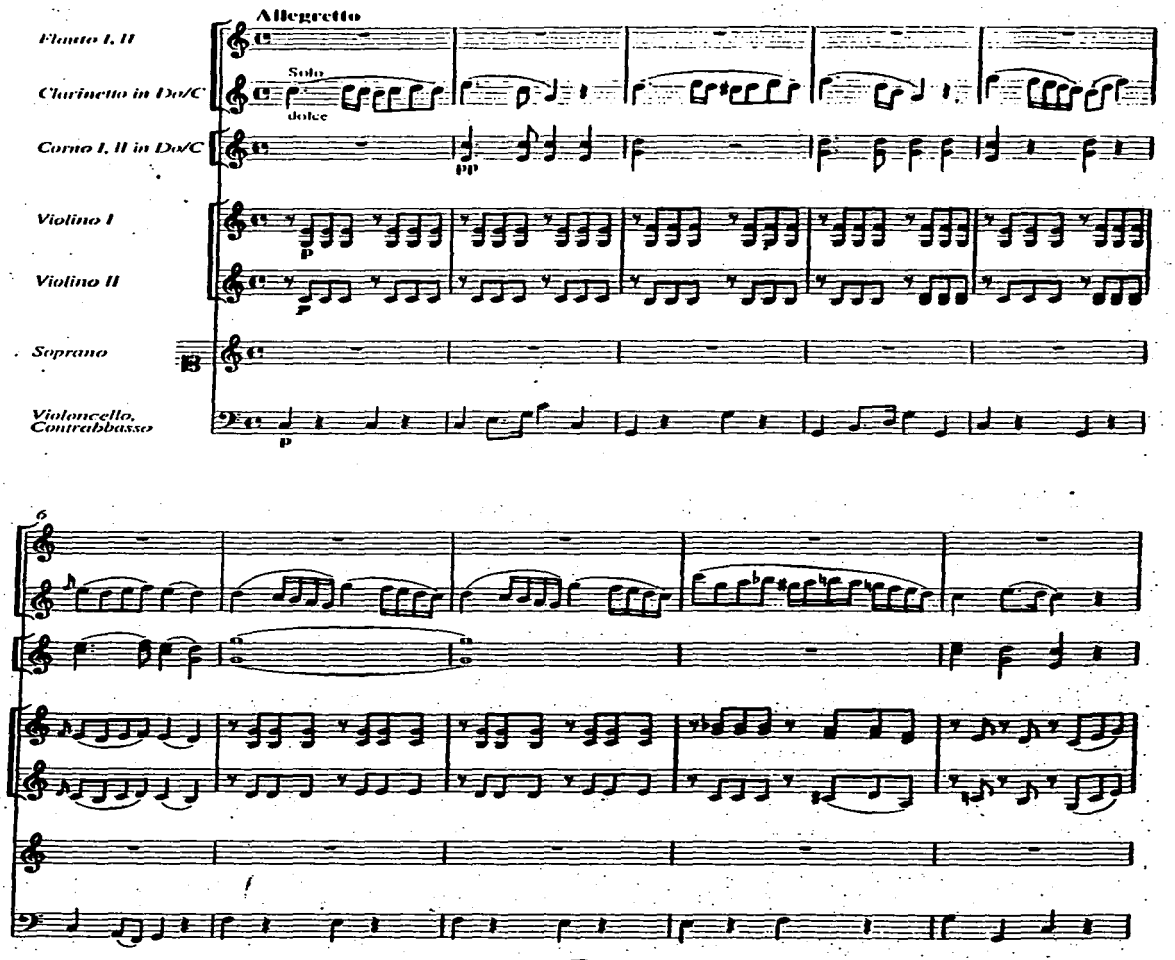
(D 136, op. 46)

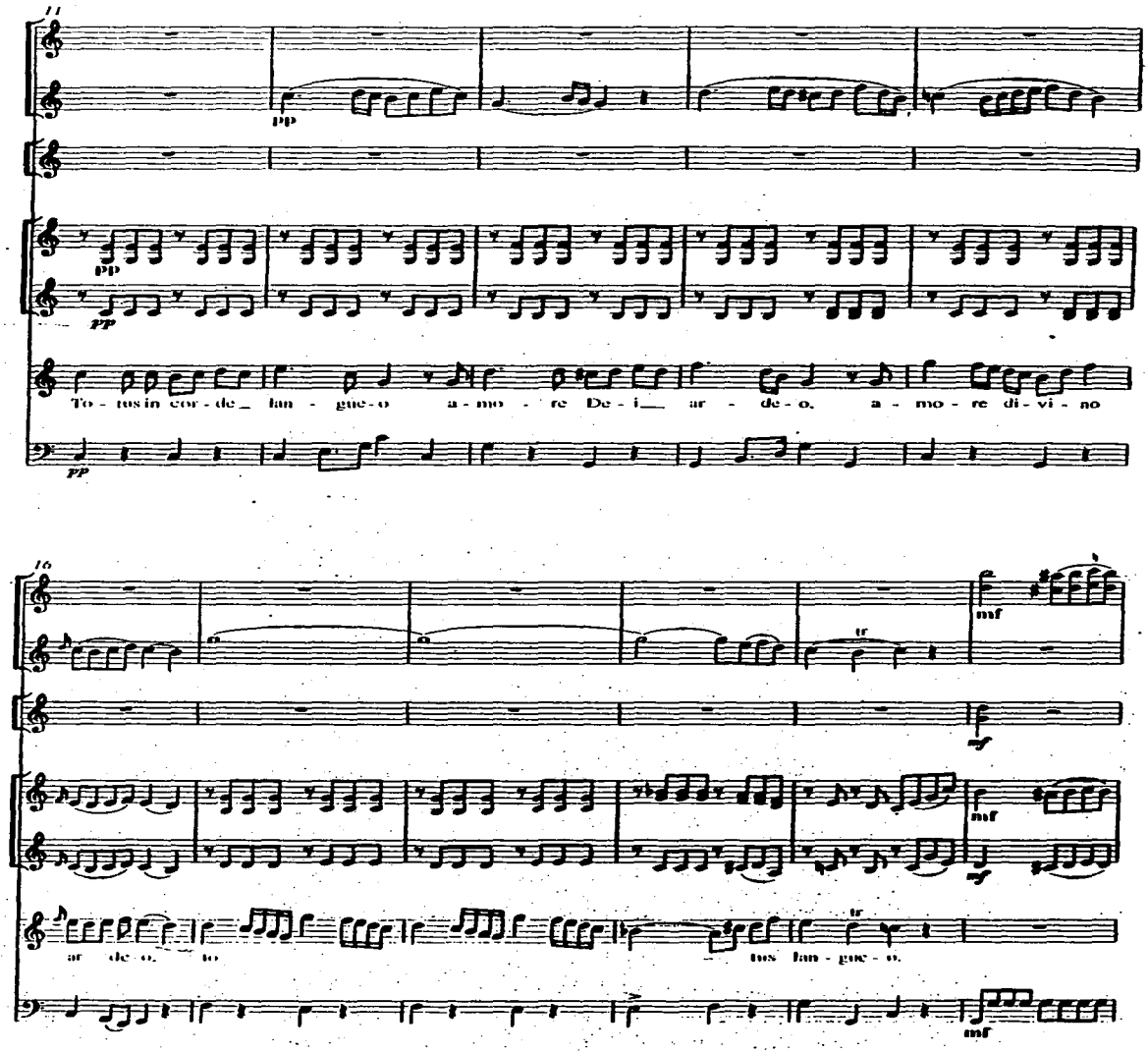
Para soprano y orquesta de cámara

Totus in corde langueo

Offertorium in C op. 46
D 136

Franz Schubert
1797–1828




11
pp
pp
pp
pp
To - tus in cor - de_ lan - gue - o a - mo - re De - i__ ar - de - o. a - mo - re di - vi - no
16
mf
tr
mf
mf
tr
ar de - o. to tus lan - gue - o.
mf

22

Nun - quam ces - sa - bo sed sem - per a - ma - bo hoc sa - cro

28

i - - - gne a - ni-mam in - flam - ma - bo. nun - quam ces - sa - - bo sed

33

sem - per a - ma - - bo hoc sa - cro i - gne a - ni-mam in - flam-

38

p

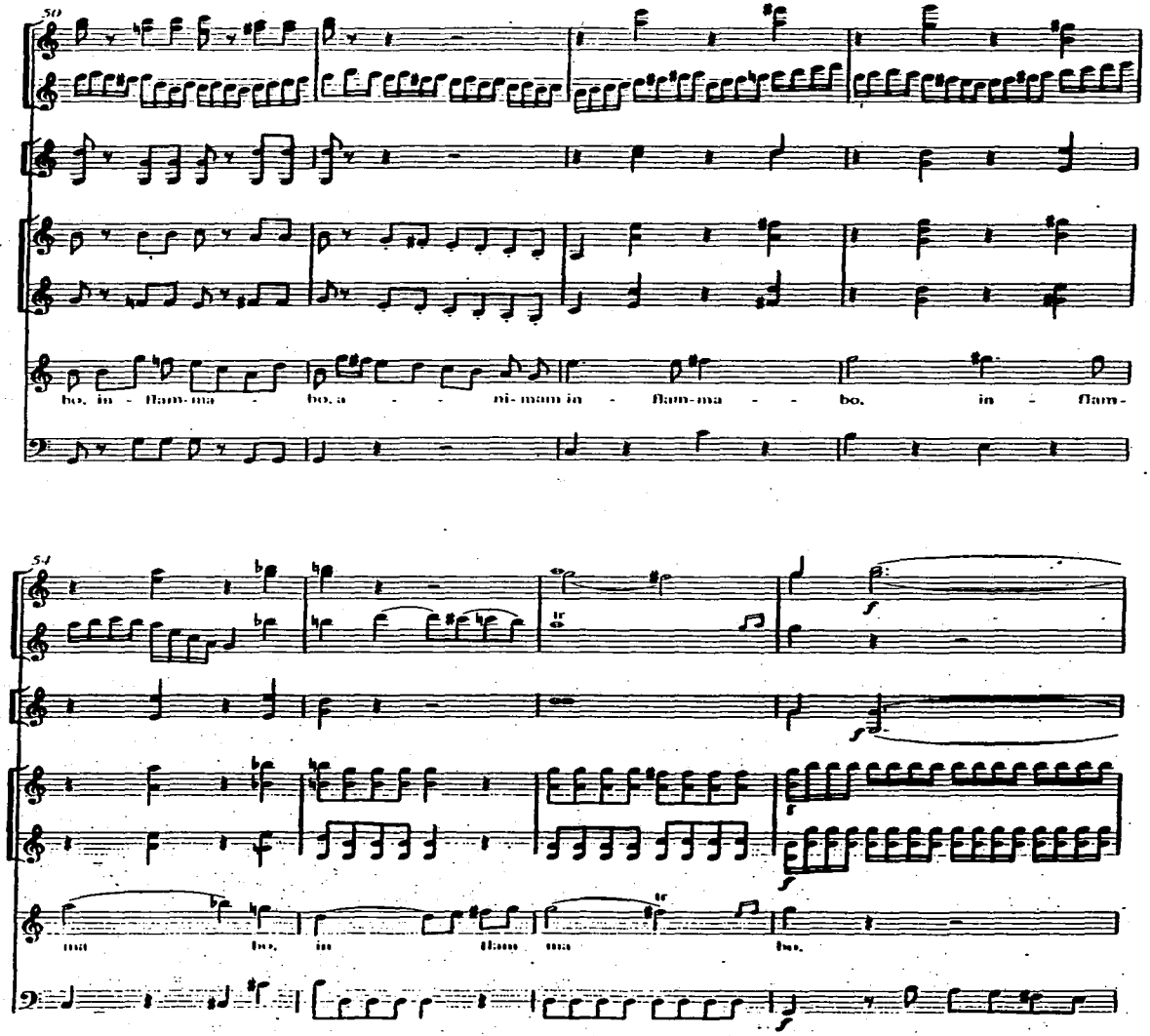
mam hoc hoc sa cro i pem a - - mo -

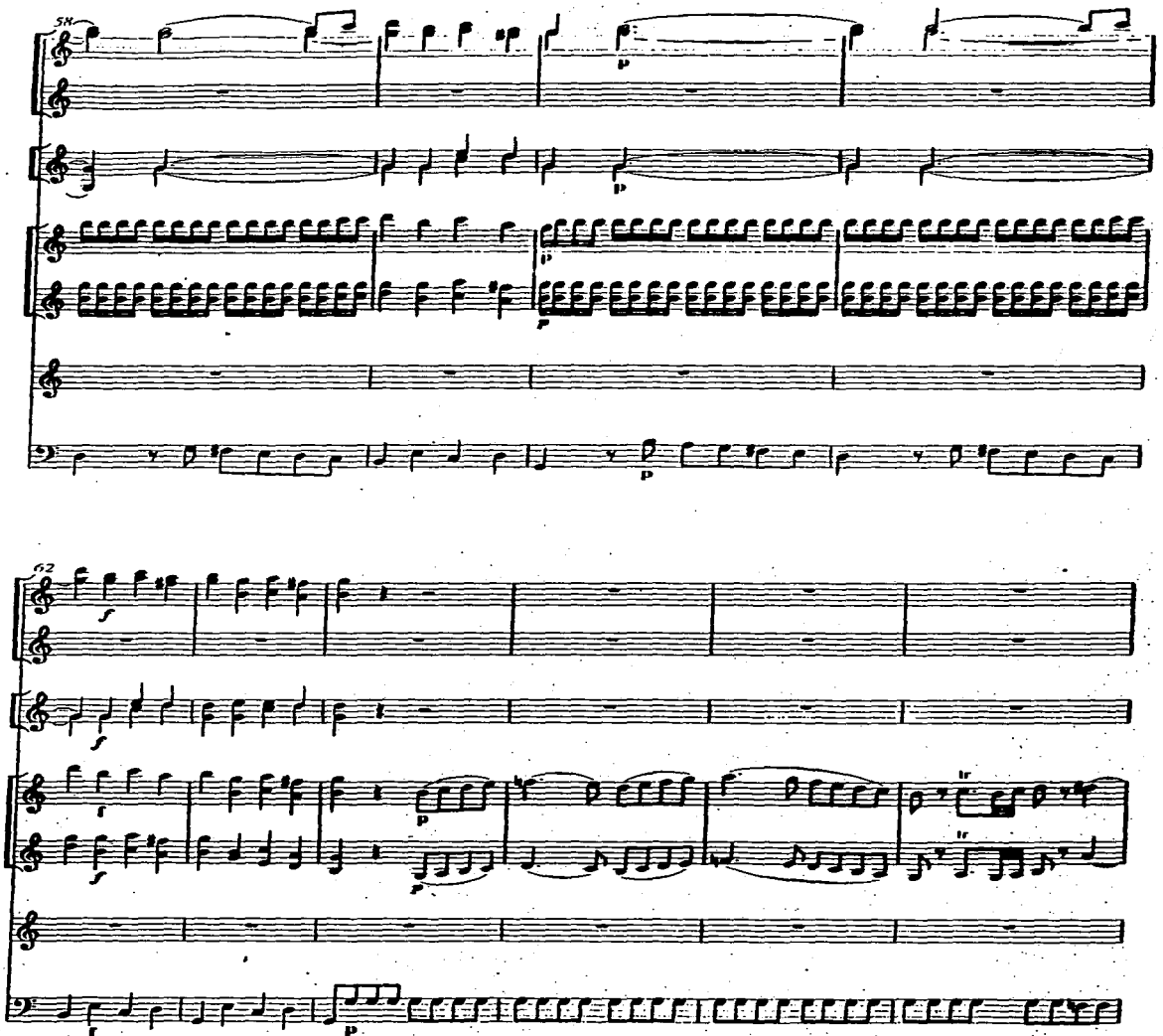
42

mam in - flam-ma - bo, in - flam-ma - bo, a - - ni-mam in - flam-ma - -

46

bo, in - flam-ma - - - - - - bo, in - flam-ma - -


50
bo, in - flam-ma - bo, a - - ni-mam in - flam-ma - - bo, in - flam-
54
ma bo, in flam ma bo,


58
62
p
f

68

Nec tar - ta - ros me de - ter - re - bit, nec coe - lum se - pa-

73

ra - bit a ca - ri - ta - te Chri - sti, nec tar - ta ros me de - ter - re - bit, nec coe - lum me se - pa-

79

fp

fp

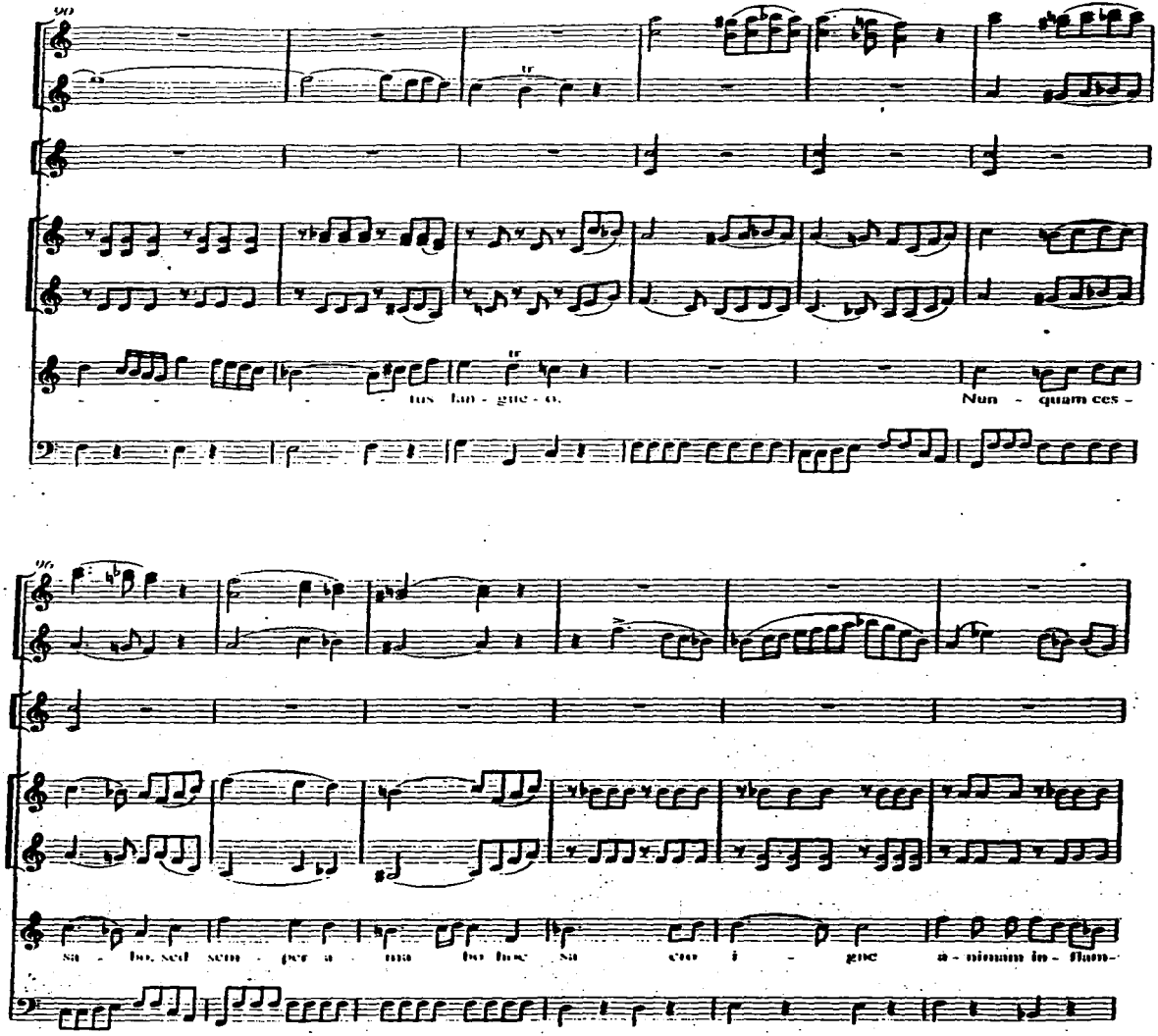
fp

fp

ra - bit a ca - ri - ta - te Chri - sti. To - tus in cor - de lan - gue - o a -

85

mo - re De - i, ar - de - o, a - mo - re di - vi - no ar - de - o. to -

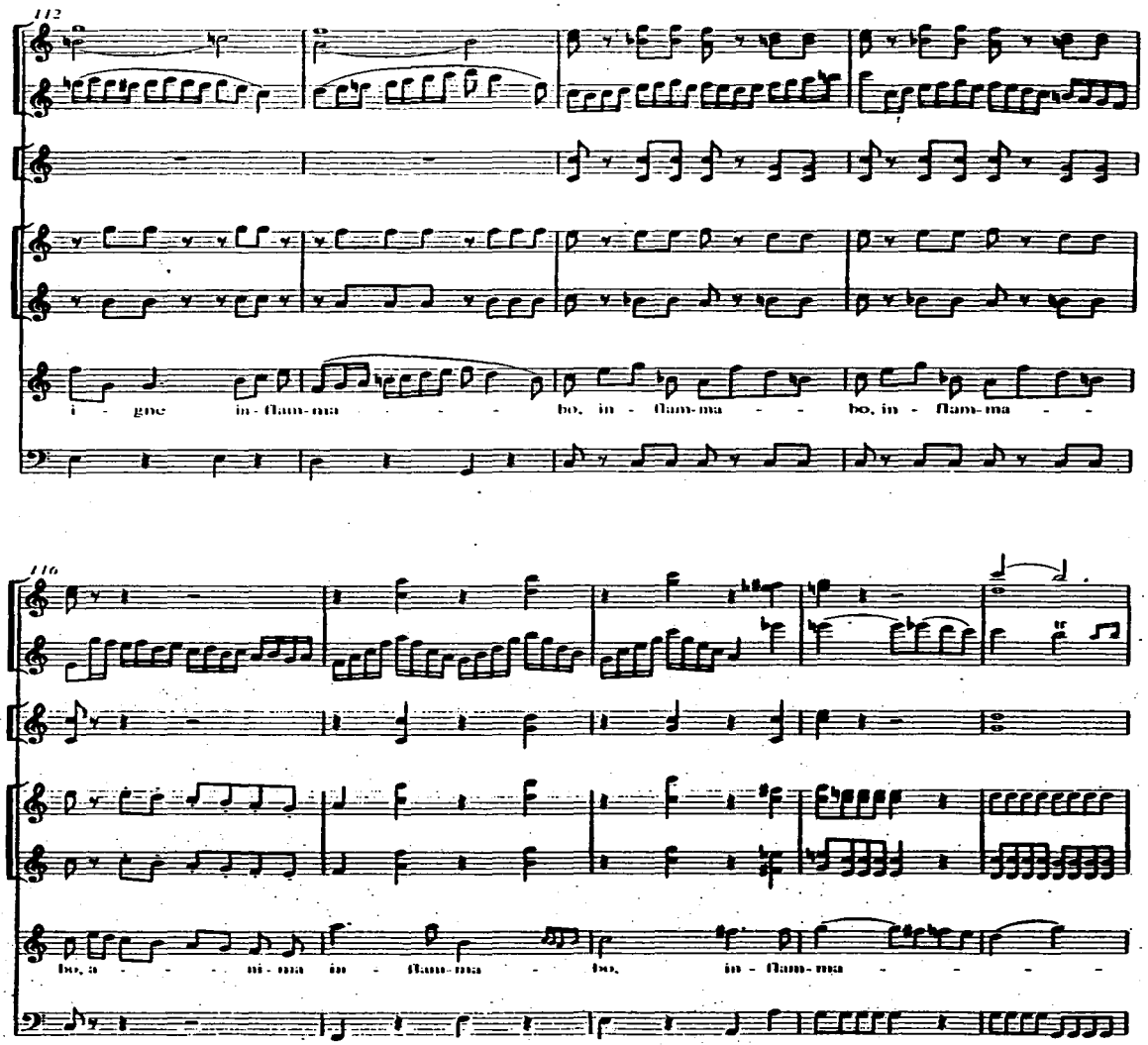

tus lan - gue - o.
Nun - quam ces -
Sa - lus sed sem - per a - ma lus hoc Sa - cro i - gne a - nimam in - flam -

102

ma - bo, nun - quam ces - sa - bo, sed sem - per a - ma - bo.

107

hoc sa - cro vi - gae a - ni - mam in - flam - ma - bo. hoc ____ sa - cro

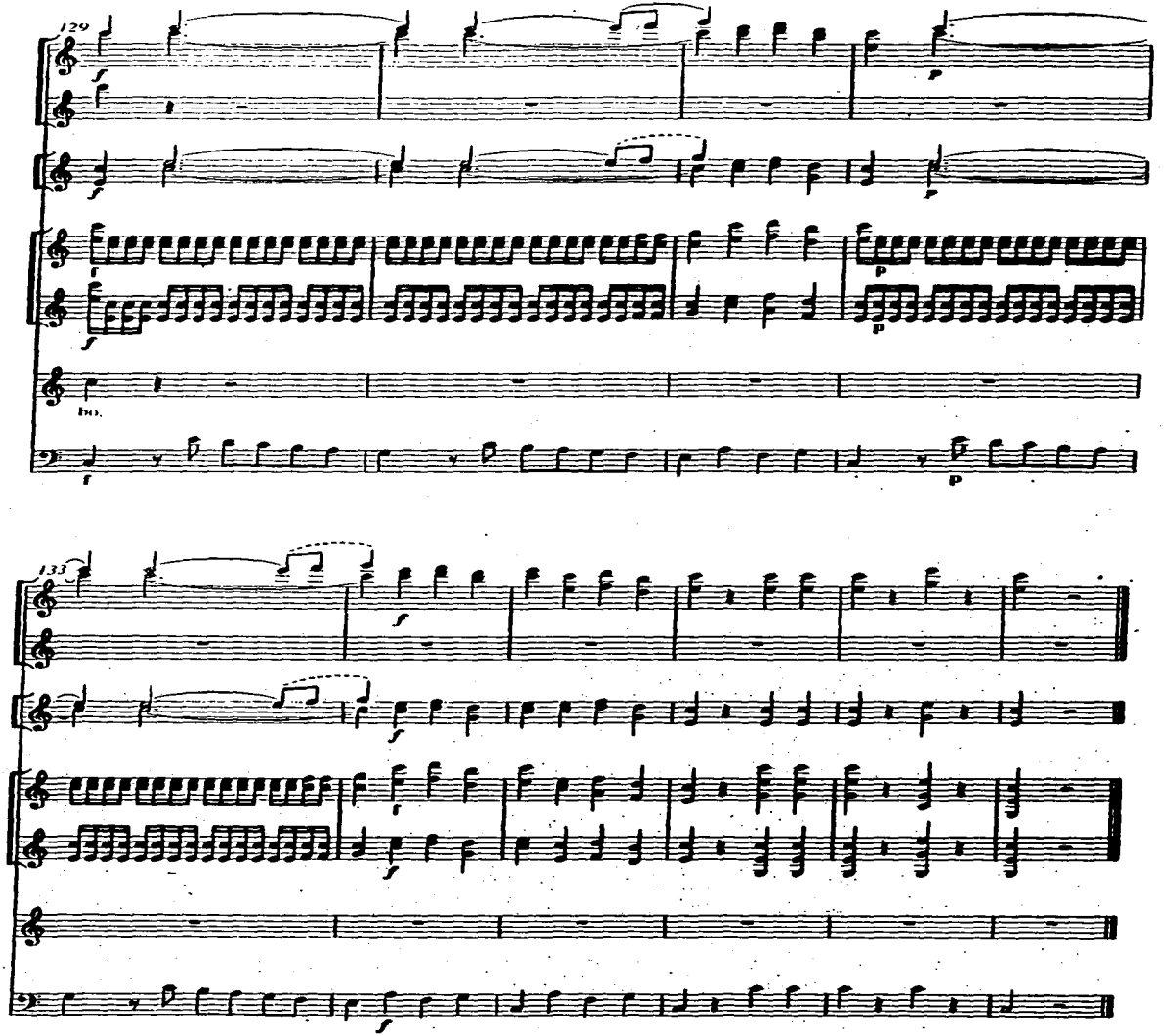

112
i - gne in - flam-ma - - - bo, in - flam-ma - - bo, in - flam-ma - -
116
bo, a - - - ni-ma in - flam-ma - bo, in - flam-ma - - - -

121

bo, in - flam-ma - - bo, in - flam-ma - - bo, a - - ni-mam in - flam-ma - -

125

bo. in, - flam - ma - - bo. in - - flam - ma - -


129
133

El Periodo Romántico

El romanticismo se manifiesta en todos los países de Europa después de la época napoleónica. Se despierta un interés por la Edad Media y el Renacimiento en un afán de evasión que encaja con los ideales de la juventud. Misioneros y comerciantes viajan a países lejanos y traen consigo un gusto por lo exótico. Fundamentalmente una escuela literaria, tuvo grandes repercusiones políticas como el nacionalismo, la exaltación de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad y la unificación de las artes, en la que las obras musicales y pictóricas se inspiran en la literatura.

El movimiento romántico en la literatura inicia a mediados del siglo XVIII como una reacción contra el clasicismo y el racionalismo, haciendo un llamado a lo sencillo y lo natural, dejando que los instintos y los sentimientos humanos rijan sobre el intelecto. El Periodo Romántico en la música se sitúa entre 1820 y 1910. Se da una mayor libertad en la forma y se enfatizan las cualidades subjetivas y emocionales. Entre 1820 y 1850, inicios del romanticismo, se sitúan compositores como Mendelssohn, Schumann y Chopin. El periodo intermedio, entre 1850 y 1890, es representado por Liszt, Brahms y Wagner, entre otros. La última fase del movimiento es conocida como romanticismo tardío o Post Romanticismo, entre 1890 y 1910, y está representada por compositores como Puccini, Mahler, Strauss, padre, y Sibelius.

Los últimos treinta años del siglo XIX en Europa son relativamente pacíficos. La aristocracia ha desaparecido de la escena política. Aparece el proletariado como clase social, resultado de la Revolución Industrial, y el socialismo adquiere una gran importancia. A finales del siglo XIX surgen en el arte movimientos en contra del Romanticismo, como el Naturalismo y el Realismo, que buscan expresar la realidad que se está viviendo. El Post Romanticismo en la música se aprecia en las obras de Wolf, Mahler y Strauss y nace el Nacionalismo en países como Inglaterra, Estados Unidos, Rusia y México. En Francia aparece el Impresionismo en la música y en la pintura.

Inflammatus et accensus

Aria para soprano y coro,
del *"Stabat Mater"*.

Andante maestoso

Inflammatus et accensus
per te, Virgo, sim defensus
in die judicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratiâ.

Inflamado y encendido
por Ti, Virgen, sea defendido
en el día del juicio.

Haz que sea protegido por la cruz,
defendido por la muerte de Cristo,
favorecido por la gracia.

Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)

En 1815 el estado francés revolucionario es derrotado iniciando la restauración general de monarquías absolutistas. Esto suscita levantamientos liberales que en 1848 se imponen en casi todas las capitales europeas y que en 1870 alcanzan un gran triunfo simbólico con la unificación de Italia. Grandes científicos y pensadores como Hegel, Fourier, Comte, Toqueville, Darwin y Kierkegaard influyen con sus ideas y teorías al mundo occidental sumergido en continuas revueltas. La literatura ve surgir grandes escritores como Honorato de Balzac, Alejandro Dumas, Víctor Hugo. En la pintura sobresale Delacroix que refleja la turbulencia y el dramatismo del movimiento romántico. En la música Weber, Auber y Paganini son el preámbulo a la genialidad de Gioacchino Rossini.

Nace en Pesaro el 29 de febrero de 1792. Su padre, Giuseppe Antonio Rossini, es cornista y su madre, Anna Guidarini, es cantante. Durante sus primeros años las guerras napoleónicas azotan a Italia; Giuseppe Antonio ama la libertad y su actitud entusiasta por la causa lo lleva a prisión en 1800. En 1802 la familia se muda a Lugo, en donde Rossini aprende de su padre a tocar el corno, mientras Giuseppe Malerbi, un canónigo con grandes conocimientos musicales y una buena colección de partituras, le instruye en el canto. Debido a una enfermedad de la garganta por la que Anna se retira del teatro, la familia Rossini se muda permanentemente a Bolonia. Rossini compone desde 1804, canta *partecchinos* en las óperas en 1805 y frecuentemente es el *maestro al cembalo* en teatros. En 1806 lo nombran miembro de la *Accademia Filarmonica*, a la cual pertenece su padre. Ingresa al *Liceo Musicale*, donde toma cursos de canto, cello, piano y contrapunto con el Padre Stanislao Matter, director del Liceo y sucesor del Padre Martini (quien diera clases a Mozart). Compone algunas obras instrumentales y música sacra y en 1807 recibe la comisión de su primera ópera.

La carrera operística de Rossini empieza seriamente en 1810 con una comisión del Teatro San Mosè de Venecia. Pronto llegan comisiones de teatros como el Teatro Re y el Teatro alla Scala, en Milán, el teatro de Ferrara y otros. Las ganancias de Rossini se reducen a las funciones en las que participa y su paga es mucho menor que la de una *prima donna*. Debido a que mantiene también a sus padres, se ve obligado a componer una ópera tras otra. Entre

1813 y 1814 trabaja básicamente en Milán, donde conoce al último gran castrato, Giambattista Velluti, de quien se cuenta que ornamentaba la música de Rossini hasta dejarla irreconocible, por lo que el compositor decide escribir todas sus ornamentaciones. Domenico Barbaia, el empresario de los teatros napolitanos, lo invita como compositor y director artístico y musical de sus teatros, iniciando sus llamados "años napolitanos" (1815-1823). Rossini se ve inmerso en constantes viajes componiendo frenéticamente, en especial para el Teatro San Carlo, que tiene una gran orquesta y magníficos cantantes especializados en una florida forma de cantar que Rossini explota. Entre 1817 y 1822 compone sus óperas más significativas (entre ellas *El Barbero de Sevilla*, para muchos la mejor ópera *buffa* hasta ahora). En el Teatro San Carlo conoce a la soprano coloratura Isabella Colbrán, amante de Barbaia, una española de gran belleza que cautiva tan hondamente al compositor que en 1922 se casa con ella. A finales de 1821 se realiza un "Festival Rossini" en Viena con un éxito extraordinario y la ciudad lo recibe como un héroe. Regresa a su país con el encargo de componer para el Teatro La Fenice, en Venecia, la que sería la última ópera (la número 34) de su periodo italiano, *Semiramide*. Rossini deja Italia como el compositor de ópera más importante y popular de su época a la edad de 31 años.

Francia e Inglaterra se disputan los servicios de Rossini, quien viaja junto con su esposa a París, donde comienza negociaciones para actividades futuras. En Londres se organiza una temporada con sus óperas en el King's Theatre, aunque sin gran éxito. Aún así, los aristócratas ingleses gastan considerables sumas para que el compositor y su esposa participen en reuniones musicales en sus casas. En 1824 se convierte en el director del Théâtre-Italien en París, que bajo su dirección alcanza su mayor esplendor. Los Rossini se establecen en la ciudad, donde el maestro conoce y hace amistad con Meyerbeer. En 1826, después de que aprende a dominar las dificultades de la declamación francesa, comienza a componer óperas para la Académie Royale de Musique y se crea para él un cargo honorario como *premier compositeur du roi et inspecteur général du chant en France* (primer compositor del rey e inspector general del canto en Francia). En 1837 muere su madre durante los ensayos de su última ópera, *Guillaume Tell*, lo que le afecta profundamente. Este mismo año, el rey Carlos X le asigna una pensión de por vida, lo que asegura su porvenir. En 1830 viaja a Bolonia con su esposa con la creencia de volver a Italia para siempre, pero la revolución en Francia hace que el rey abdique en favor de Luis Felipe, por lo que su pensión se ve suspendida. La relación con su esposa, que al parecer nunca fue buena, termina y regresa solo a París para tratar de arreglar su situación financiera, que se resuelve hasta después de seis años. En 1832 sufre un fuerte ataque de lumbago. Este mismo año conoce a Olympe Pélissier, una cortesana francesa que, sintiéndose atraída por el debilitado Rossini, decide cuidarlo.

Después de *Guillaume Tell*, Rossini planea componer una ópera basada en el *Fausto* de Goethe, pero nunca recibe el libreto. Esto, aunado a su enfermedad, a los cambios en la vida artística y en el clima político, a su seguridad económica y a su agotamiento físico, son factores determinantes por los que

Rossini no vuelve a componer una ópera jamás. Una vez que se da el fallo de la pensión a su favor, Rossini viaja a Alemania, en donde conoce a Mendelssohn. Éste se impresiona mucho con la inteligencia y vivacidad de Rossini, expresándose de él como de un genio. En 1836 vuelve a Italia y Olympe lo alcanza después en Bolonia. Entre 1837 y 1838 organizan *musical soirées* ("veladas musicales") durante el invierno, pero después de la muerte de su padre en 1839, Rossini, continuamente enfermo, no hace casi nada. Su única actividad es la del cargo honorario de consejero del *Liceo Musicale* de Bolonia. En 1845 muere Isabella Colbran y en 1846 se casa con Olympe, después de más 14 años de relación. El movimiento revolucionario que azota Italia en 1848 en contra del absolutismo y a favor de la unificación del país, hace que Rossini deje Bolonia y se mude a Florencia, al ser agredido por la gente del pueblo que no lo considera a favor del movimiento. Los Rossini regresan a París en 1855, esperando encontrar ayuda médica; su salud mejora notablemente. Compra un terreno en el suburbio de Passy donde construye una villa y abre el salón más elegante de todo París. Empieza a componer nuevamente y grandes artistas interpretan sus obras en las *Samedi soirs* ("tardes de sábado"). Sus últimas composiciones, las *Péchés de vieillesse* ("pecados de la vejez"), fueron destinadas para él mismo y para su círculo de amigos. De 1857 y hasta su muerte fue suscriptor de la edición crítica de la obra de Bach. En otoño de 1868 enferma gravemente de los bronquios. Rossini muere el viernes 13 de noviembre a las once de la noche en su villa de Passy. A su funeral asisten miles de personas y se organizan servicios en su memoria en Francia e Italia. Es enterrado en el cementerio Père Lachaise y en 1887 sus restos son transportados a la Santa Croce, en Florencia. En su testamento, Rossini deja un fideicomiso para fundar un conservatorio en Pesaro, su ciudad natal, a quien también lega sus manuscritos, incluyendo las *Péchés de vieillesse*. La Fondazione Rossini desde principios de 1950 ha ayudado a revivir el interés por la música de Rossini y ha publicado muchas de las obras inéditas. Desde 1970 se trabaja en una edición crítica de su obra.

Aunque se dice que era muy bien parecido de joven, siendo favorito entre las mujeres por su irresistible sonrisa, casi toda la información que sobrevive de este compositor data hasta después de haberse alejado de la composición operística en 1829. Generalmente se le conoce como un hombre despreocupado y con gran sentido del humor, buen gastrónomo y el alma de un elegante salón del Segundo Imperio. Era, además, un hombre católico profundamente creyente, centrado, supersticioso y con un gran sentido del nacionalismo.

Rossini fue el primero en desarrollar el estilo de orquestación, la vitalidad rítmica y las formas musicales dentro de la caracterización dramática, equilibrando las fuerzas musicales, dramáticas y vocales que hacen de sus óperas una sola entidad. Adapta los modelos formales de óperas antiguas para especificar situaciones dramáticas con inteligencia e ironía. Rossini fusiona eficazmente el lirismo italiano con la declamación y el espectáculo franceses, eslabón de la cadena que más tarde llevará a la *grand ópera*. En su música sacra recibe la influencia del estilo operístico pero tiene también técnicas ausentes en

sus óperas, como la extensa participación de los instrumentos *obbligati* en arias *ritornello* y el uso de texturas más contrapuntísticas. En sus últimas composiciones utiliza constantemente secuencias cromáticas.

Recibe influencia de grandes músicos como Bach, Haydn, Gluck, Spontini y Mozart (a quien consideraba "la admiración de mi juventud, la desesperación de mis años de madurez y el consuelo de mi vejez"[27]). Considerado más un compositor clásico que uno romántico, la tradición romántica de la ópera italiana encontrada en las obras de Donizetti y Bellini no podría pensarse sin el desarrollo que el estilo de Rossini sufrió a lo largo de su carrera. Sus óperas napolitanas afectaron tan profundamente la composición operística en Italia que hicieron posible la posterior aparición de Verdi. El efecto que las *Péchés de vieillesse* produce en compositores como Saint-Saëns y Satie es significativo. Los ideales musicales de Rossini nunca cambiaron, pero su última etapa anticipó el movimiento neoclásico que se siente en el joven Saint-Saëns y más adelante en Stravinsky.

Sus grandes óperas cómicas están entre las últimas y más finas representantes del estilo *buffo*, aunque históricamente es más importante por sus óperas serias. En total compuso 39 óperas. Su obra vocal comprende canciones, varias misas, entre ellas la *Petite messe solennelle*, el *Stabat Mater* y otras obras sacras como el *Chant funèbre* dedicado a Meyerbeer, cantatas, himnos y coros. Tiene también música incidental. Su música instrumental cuenta con más de 150 obras para piano, muchas de las cuales son parodias tan bien hechas que se pueden confundir por lo que se está parodiando, a no ser por los sugestivos títulos que Rossini les adjudica; música de cámara como cuartetos de cuerda, duetos, serenatas y sonatas, además de música orquestal como sinfonías y variaciones.

Stabat Mater

En 1831 Rossini viaja a España con un banquero, gran amigo suyo, Alejandro Aguado, y recibe la comisión por parte del consejero de Estado Don Francisco Fernández de Varela, amigo de Aguado, de componer un Stabat Mater. Rossini admira mucho la obra de Pergolesi, razón por cual no desea musicalizar el mismo texto para evitar comparaciones, pero no puede rehusarse y se da a la tarea de componer. Escribe los primeros seis números y debido a un repentino ataque de lumbago, le pide a Giovanni Tadolini componer los cuatro números restantes. Diez años después muere Varela y la obra cae en manos del editor parisino Aulagnier, quien la imprime y organiza una presentación. Entonces Rossini, presionado por su editor Eugène Troupenas, reemplaza las partes de Tadolini y termina la obra en 1841. La primera presentación se realiza con gran éxito en París en la Sala Ventadour del Théâtre-Italien el 7 de enero de 1842, lo que lo emociona profundamente. En Italia se presenta por primera vez bajo la dirección de Donizetti.

---

[27] Philip Gossett. "Rossini, Gioacchino (Antonio)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 16, p 226.

Es una obra para dos sopranos, tenor y bajo solos, coro y orquesta que consta de 10 números. Su concepción, esencialmente sacra, es lírica más que sinfónica. Tiene secciones corales impresionantes y arias que, aunque francamente operísticas, son diferentes a lo que Rossini maneja en sus óperas. Es aún hoy una de las musicalizaciones más populares del texto dentro del repertorio moderno.

Inflammatus et accensus

El movimiento octavo del Stabat Mater, un aria para soprano y coro, es de un intenso dramatismo reforzado hacia el final con un *do 7* en un efecto que recuerda a Verdi. Tiene ideas rítmicas que se repiten simétricamente en el aria. Siendo uno de los cuatro últimos números que compone, a diez años de diferencia con los seis restantes, se puede apreciar la madurez de una forma de composición más serena y depurada.

Es un Andante maestoso en 4/4, que inicia en do menor y termina en su homónimo en una forma binaria con la siguiente estructura:

Introducción De 12 compases en la que los metales tocan en *ff* la nota *do* que repiten reiteradamente a lo largo de esta sección como un pedal para las progresiones que hace la orquesta.

A Esta sección se divide en:

a En el compás 13 las cuerdas en acorde de *do menor* hacen tresillos de dieciseisavo para dar una sensación de ansiedad que da soporte a la voz que entra en *f* con una gran intensidad dramática en el segundo tiempo del compás 14. Esta parte de 10 compases es para soprano solo, que con un gran dramatismo hace una progresión armónica que culmina en un *ff* en la dominante por medio de la cual regresa a la tónica.

b Inicia con el acorde de los metales y utiliza el tema de la ***Introducción*** y construye sobre éste un coro de textura homofónica que modula hacia la dominante. Tiene 12 compases y los últimos 4 modulan hacia el relativo mayor (*mi bemol mayor*).

B Esta sección en mayor inicia con la soprano en *sotto voce* sobre los tresillos de dieciseisavo de las cuerdas, con el coro reforzando el texto de la soprano. Consta de 10 compases en los cuales, mediante progresiones, la soprano llega al *si bemol 6* en un *ff* que resuelve al relativo.

A' **Se divide en:**

a' **Esta parte inicia con un compás que sirve de puente para modular a la tónica. En el compás número 48 hace una inflexión al relativo mayor recordando la parte *B*. A partir del compás 50 se repite igual que *a* para regresar a la tónica.**

b' **El coro vuelve a ser introducido por los metales y se repite igual que en *b*, sólo que los últimos compases modulan hacia el homónimo mayor (*do mayor*).**

B' **De 10 compases, esta sección no es modulante y se mantiene en la tonalidad del homónimo mayor. El manejo del coro es igual que en la *B* anterior.**

Coda **Consta de 11 compases en la tonalidad de *do mayor* lo que le da un aire triunfante al aria . Inicia el coro y la soprano en *ff*, sube en un arpegio al *do 8* y la orquesta completa, también en *ff* desde el inicio de la *Coda*, concluye el aria con *tutta forza* haciendo inversiones del acorde de *do mayor*.**

De una gran fuerza, esta aria que invoca a la Virgen para que ésta interceda en el día del Juicio, es un aria de entrega, en la que al principio se refleja el terror al Día Final, y que hacia la *Coda* se muestra confiado y se entrega a la Gracia Divina con todo su ser. Es un aria maravillosa que hace resurgir sentimientos encontrados por la gran carga dramática que maneja, pero que al final se resuelven en una entrega total.

Gioacchino Rossini
(1792-1868)

Inflammatus et accensus

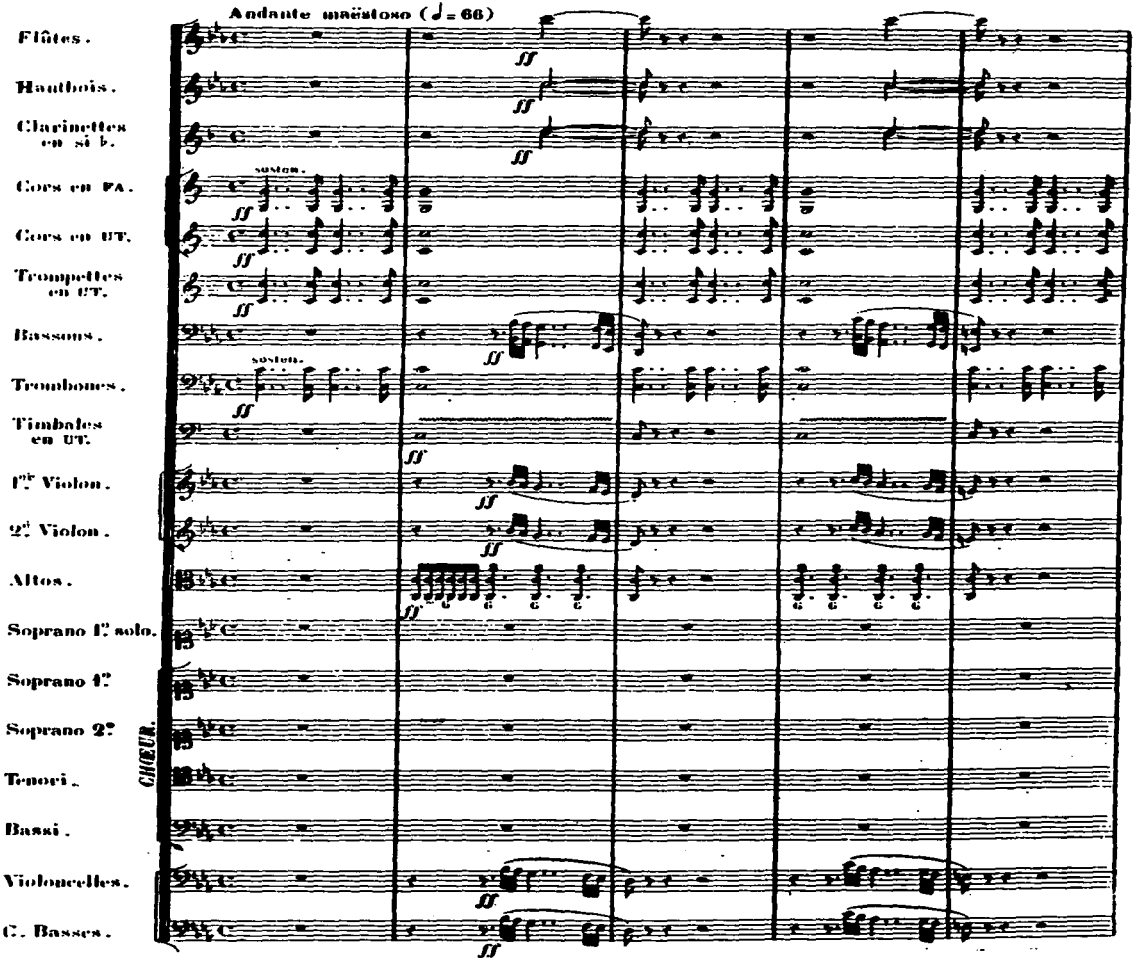
Aria para soprano, coro y orquesta del

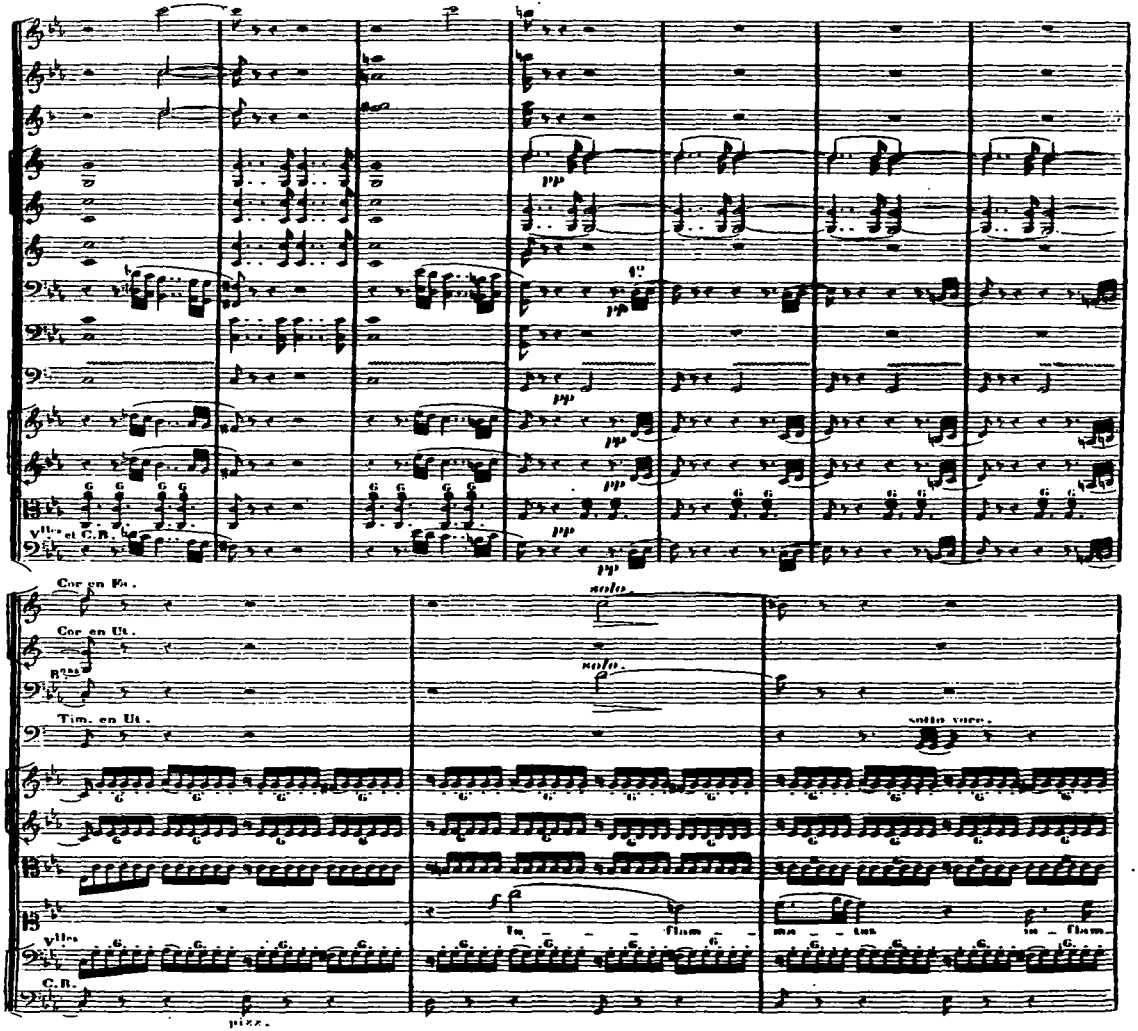
"Stabat Mater"

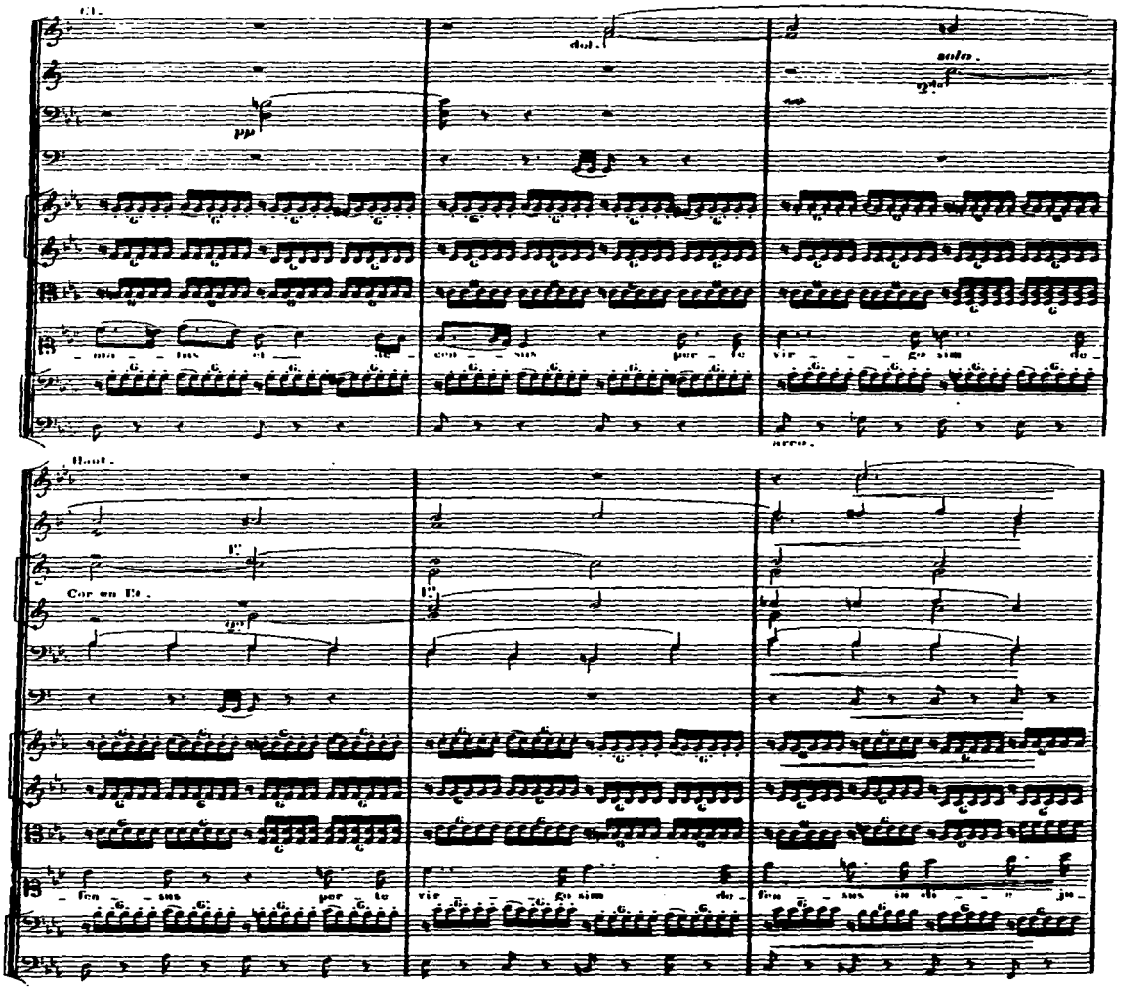
(1841)

NO. 8: AIR AND CHORUS

Inflammatus et accensus




Vlles et C.B.
Cor en Fa.
Cor en Ut.
Bsns
Tim. en Ut.
solo.
solo.
sotto voce.
Vlles
C.B.
pizz.


Cl.
Haut.
Cor en Ut.
mon - tes
con - nus
pur - te
vir - go sim - ple
Fon - tes
per - te
vir - go sim - ple
Fon - tes

Fl.

Tromp.

Tromb.

di - - - - - - - - ci -

In di - e ju - di - - ci - i

In di - e ju - di - - ci - i

In di - e ju - di - - ci - i

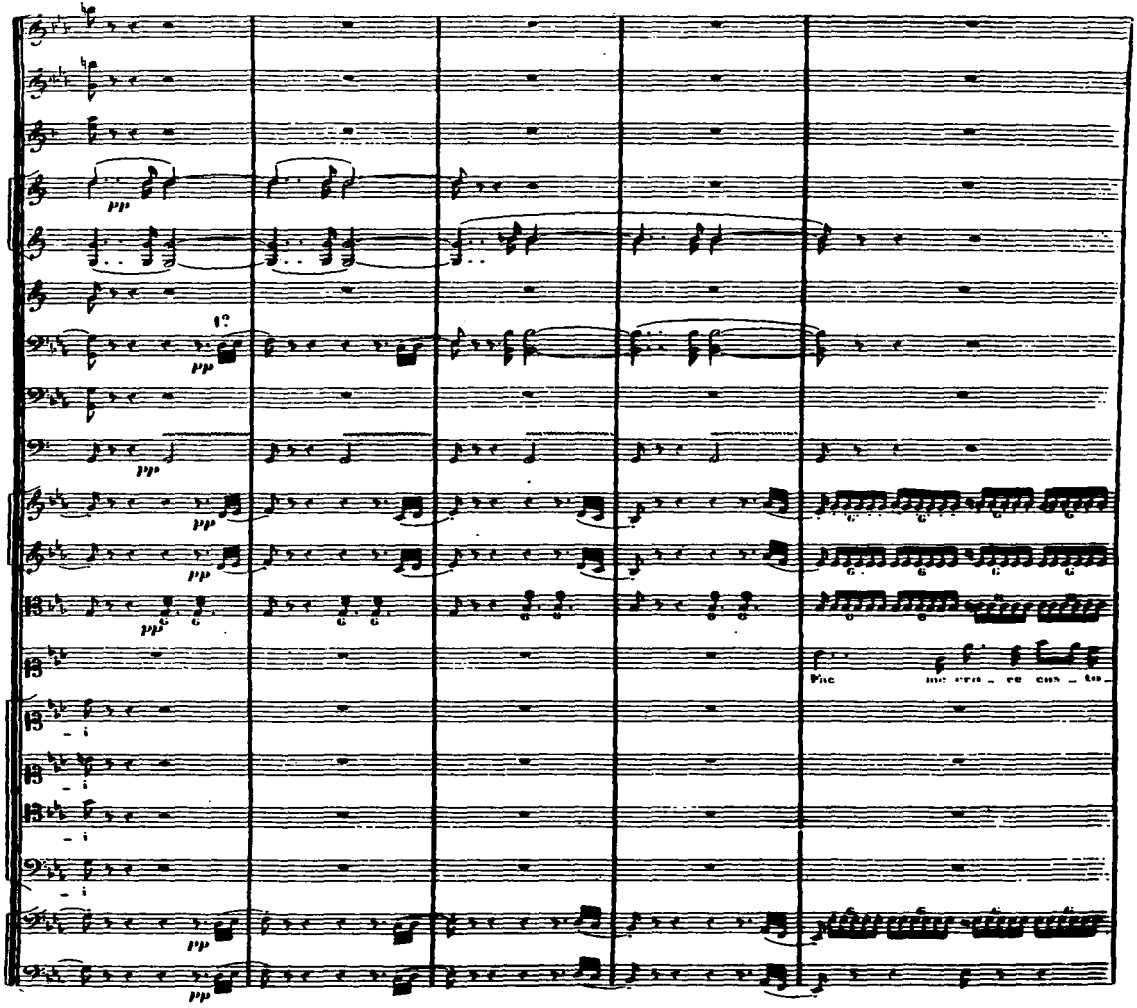
In di - e ju - di - - ci - i

in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci -

in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci -

in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci -

in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci -


pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
Pac
me eva - ce con - ten-

Cl.

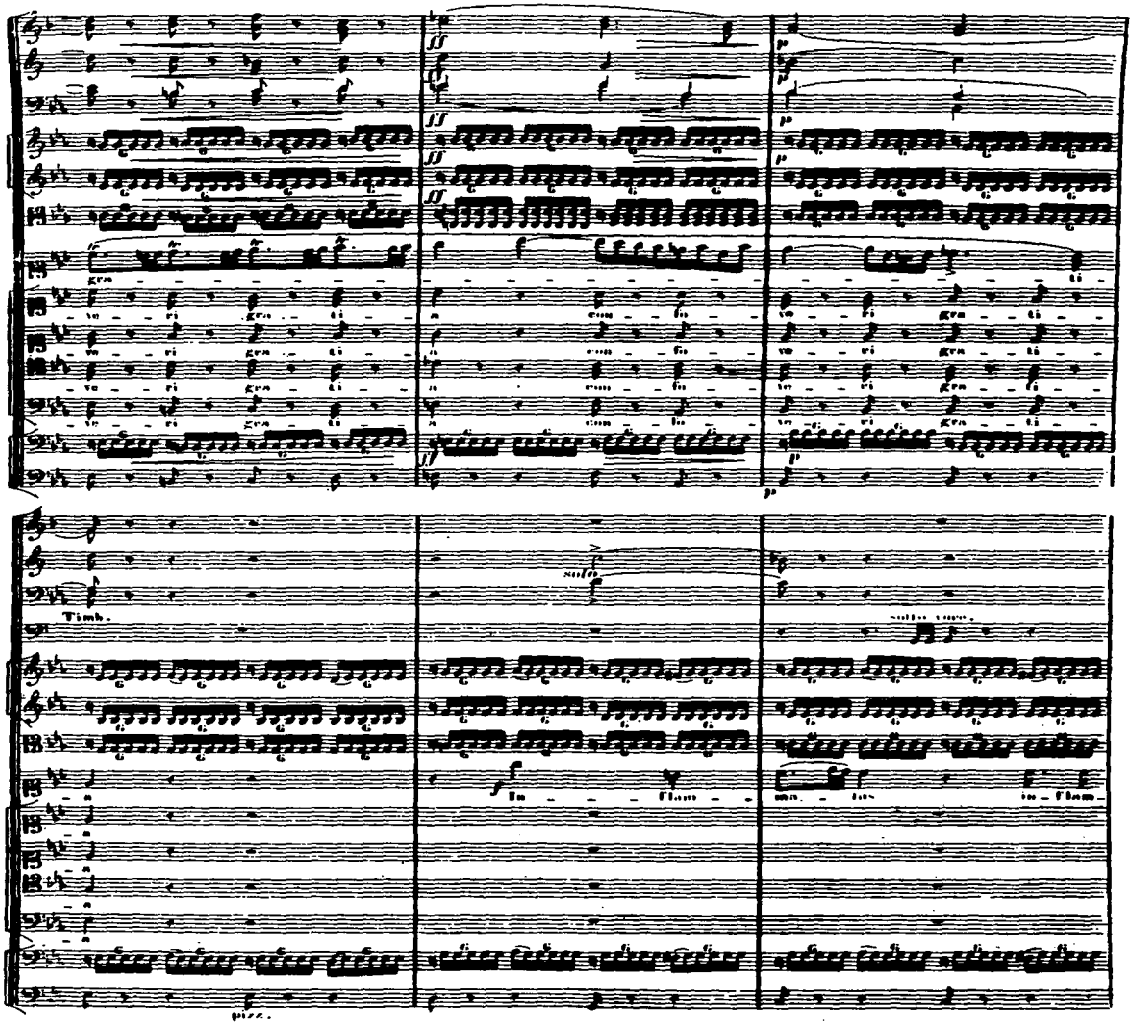
Cor en Fa.

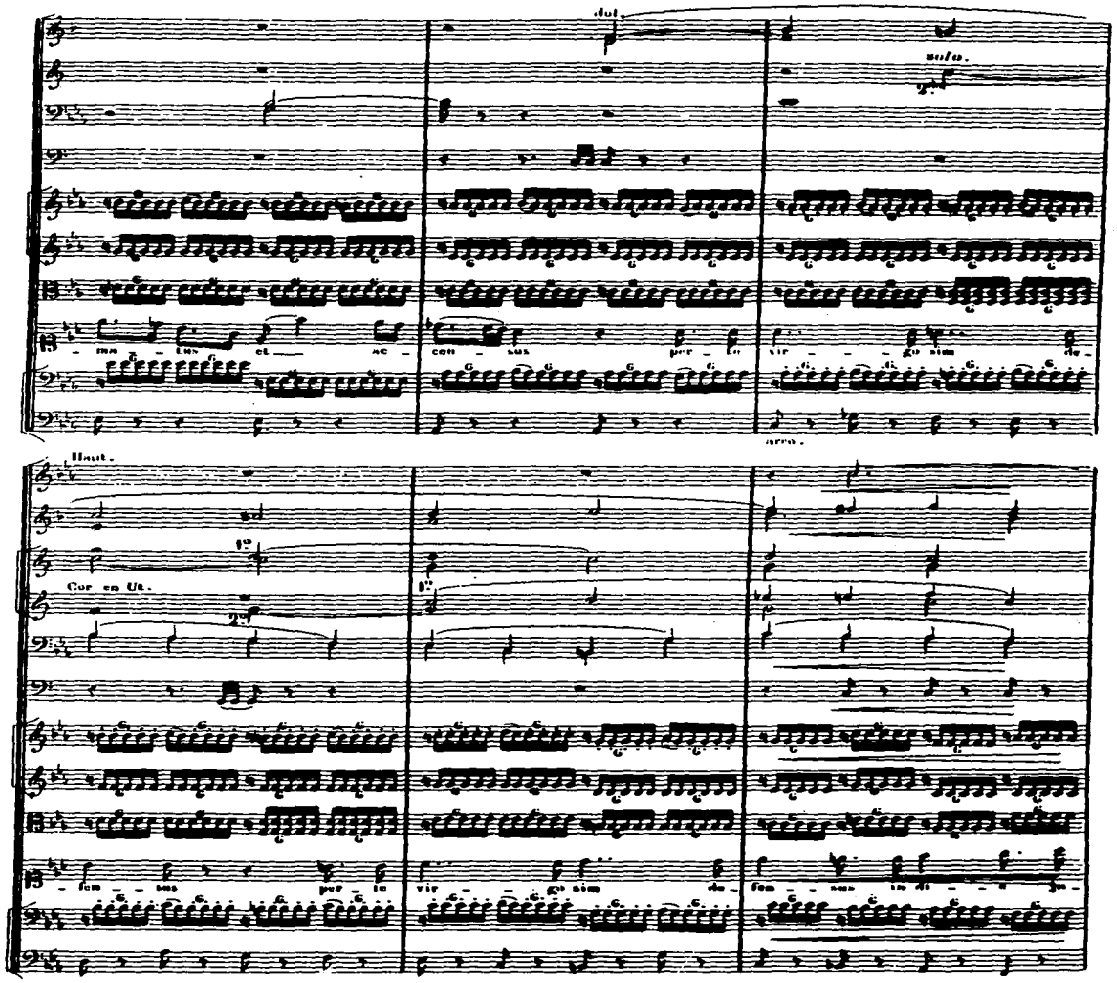
Piano

Piano

Piano

Piano


Timb.


Haut.
Cor en Ut.

Fl.

Tromp.

Tromb.

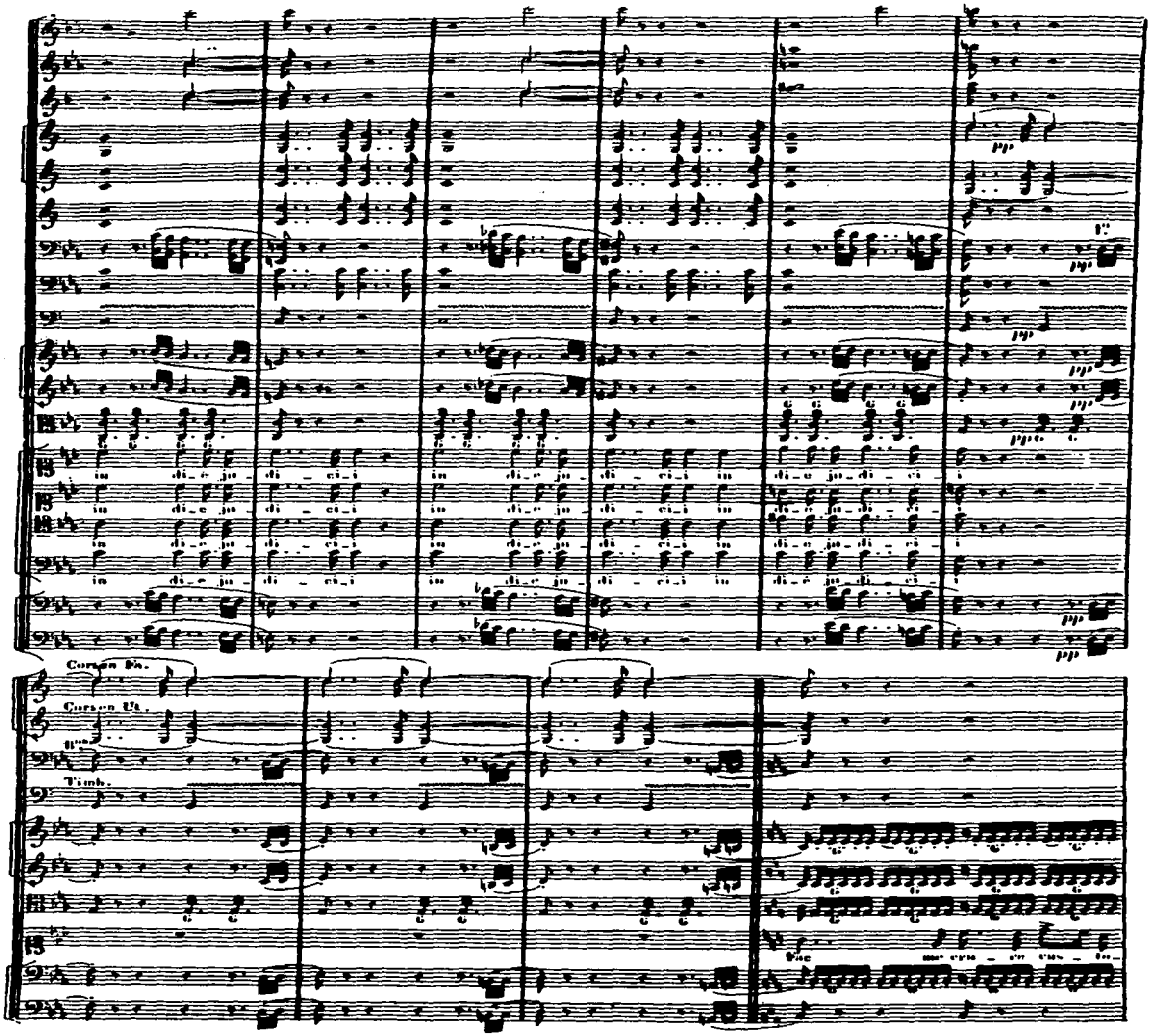
di – ci –

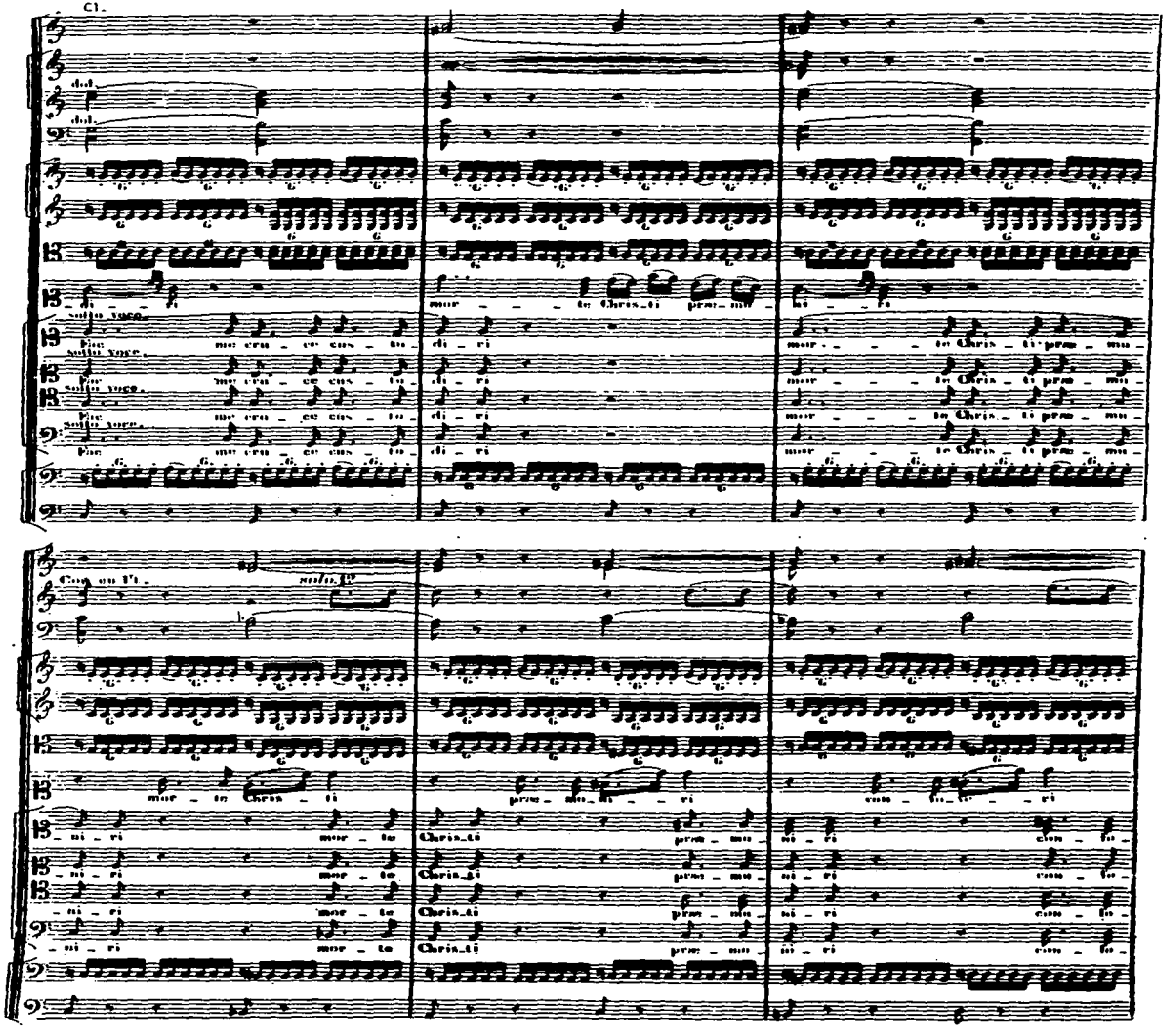
In di – o jus – di – ci – i

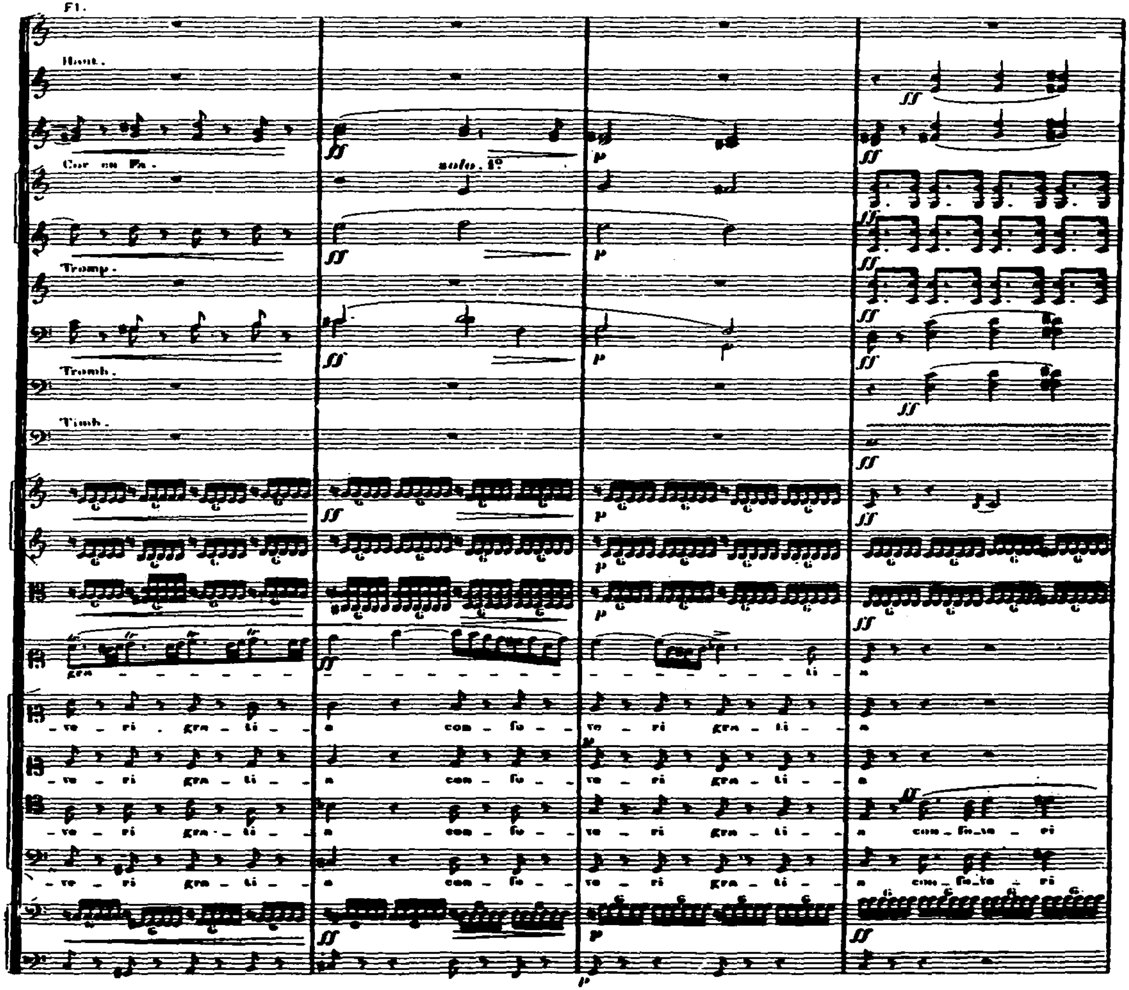
In di – o jus – di – ci – i

In di – o jus – di – ci – i

In di – o jus – di – ci – i


Cornett Bb.
Cornett Eb.
Timb.


Cl.
Piac
mor
Chris_ti
prem_mo
Cong. ou B.
mor_te
Chris_ti
prem_mo


Fl.
Hautb.
Cor en Fa.
solo. 1°
Tromp.
Tromb.
Timb.
ff
p
gra - - - - - - - - - - - - - - - - - - ti - a
- ve - ri gra - ti - a con - fu - ve - ri gra - ti - a
- ve - ri gra - ti - a con - fu - ve - ri gra - ti - a
- ve - ri gra - ti - a con - fu - ve - ri gra - ti - a con - fu - te - ri
- ve - ri gra - ti - a con - fu - ve - ri gra - ti - a con - fu - te - ri

ff

com_fo_ ve_ ri gra_ ti_ a com_fo_

ff

confo_ve_ ri confo_ve_ ri

gra_ ti_ a confo_ve_ ri

confo_ve_ ri confo_ve_ ri

gra_ ti_ a confo_ve_ ri gra_

gra_ ti_ a confo_ve_ ri gra_

sf sf sf sf sf sf

tutta forza.

tutta forza.

tutta forza.

tutta forza.

tutta forza.

tutta forza.

tutta forza.

Ihr habt nun Traurigkeit

Aria para soprano y coro del
***"Réquiem alemán"*, op. 45.**

Langsam
Jn. 16.22
Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen
und euer Herz soll sich freuen,

und eure Freude soll
niemand von euch nehmen.
Isaías 66.13
Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.
Eclesiastés 51.27
Sehet mich an:
ich habe eine kleine Zeit.
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.

Ustedes sienten ahora tristeza;
mas yo volveré a verlos
por lo que su corazón debe entonces alegrarse
y su alegría no debe serles arrebatada por nadie.

Yo deseo consolarles,
como a quien su madre consuela.

Mírenme:
yo tengo un poco de tiempo.
He tenido cansancio y trabajo
y he encontrado un gran consuelo.

Johannes Brahms (1833-1897)

En 1852, Napoléon III se proclama emperador en Francia. De 1861 a 1865 Estados Unidos se ve afectado por la Guerra de Secesión. En 1870 los estados pontificios son derrotados por los estados liberales; comienza una nueva época en la historia del catolicismo y una nueva mentalidad (que sigue vigente hasta hoy) rige el destino de la Iglesia. Comienzan las reacciones ante el romanticismo en la literatura pero siguen existiendo ejemplos de éste en las obras de Alejandro Dumas, hijo y Verlaine. La música del periodo intermedio del romanticismo tiene grandes exponentes como Verdi, Gounod, Bruckner y Brahms.

Johannes Brahms nace en Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Su abuelo, un posadero en el pueblo de Heide, se opone a que su padre, Johann Jacob Brahms, sea músico, por lo que éste se muda a Hamburgo en donde ingresa a la orquesta de la ciudad tocando el contrabajo. En 1830 se casa con su casera, Johanna Henrika Christiane Nissen, 17 años mayor que él. Johannes es el segundo de tres hijos. A los siete años Otto Cossel, maestro de piano con cierto renombre, lo toma como alumno y pronto obtiene un buen nivel. En 1846 Cossel lo lleva con su propio maestro, Eduard Marxsen, pianista y compositor, quien le enseña teoría musical. Brahms comienza componiendo y haciendo arreglos para la orquesta de su padre, lo que desarrolla su talento para improvisar. En 1848 da su primer concierto como pianista. Mientras los austriacos y rusos oprimen Hungría, varios insurgentes se refugian en Hamburgo. Uno de ellos es el violinista Eduard Reményi. Brahms lo persuade a realizar una gira de conciertos, en donde conoce a Joseph Joachim, violinista virtuoso, director y compositor, a Liszt (cuyas ideas musicales de la "Nueva Escuela Alemana" son diametralmente opuestas a las suyas), y a Robert y Clara Schumann, en Düsseldorf. Robert Schumann representa su ideal artístico y éste

se muestra impresionado por las obras del joven compositor, así como por su expresiva manera de tocar el piano, con lo cual Brahms se siente hondamente halagado. Regresa a Viena, pero al saber del colapso nervioso que sufre Schumann, regresa a Dusseldorf. En esta visita se enamora de Clara, catorce años mayor que él y un año después de la muerte de Schumann, en 1857, le declara su amor. Ella se muda a Berlín con su madre y Brahms va a Detmold a trabajar como pianista de la corte, músico de cámara y director del coro y de la orquesta, con la que aprende los rudimentos de la técnica orquestal. En 1859 se instala en Hamburgo y funda un coro femenino, para el que arregla canciones folklóricas y compone obras. En 1862 decide mudarse a Viena en donde pronto es aceptado. Ahí conoce a Otto Dessoff, director de los Conciertos Filarmónicos, a Carl Tausig, pianista y compositor, y a Wagner (a quien gusta la música de Brahms pero a quien en años posteriores ataca en un artículo al sentirlo su posible rival en el campo de la ópera). En 1863 es designado director de la *Vienna Singakademie* y puesto que ésta no tiene fondos, Brahms se ve obligado a poner obras *a cappella*, por lo que se acerca a la Música Antigua y estudia las obras de Schütz, Gabrieli y Bach, entre otros. Da un concierto con algunas de sus obras, que hacen que el público vienés reconozca su talento. Debido a la carga administrativa y a algunos problemas, Brahms renuncia a su puesto después de una temporada. Conoce a Hermann Levi en Baden-Baden, maestro de capilla en Karlsruhe y uno de los promotores de la música de Brahms más importantes en los años posteriores. En 1865 muere su madre y su padre se casa con Caroline Schnack, una viuda dieciocho años menor que él con un hijo. Brahms realiza constantes giras a Alemania, Austria, Hungría, Suiza, Dinamarca y los Países Bajos tocando composiciones suyas. A la muerte de su padre en 1872, se ocupa de su viuda y de su hijo enfermo. El último vínculo que Brahms sentía con Hamburgo, su ciudad natal, muere con su padre, por lo que se instala permanentemente en Viena, donde es nombrado director del coro y de la orquesta de la *Vienna Gesellschaftkonzerte* ("Sociedad de Conciertos de Viena"). En los conciertos incluye música de Bach y Haendel y presenta música sacra tanto católica como protestante, por lo que es criticado. En 1875 se siente obligado a renunciar, ya que no puede competir con la primera generación de grandes directores como Levi y Bülow y se dedica por completo a la composición.

Para 1873 Brahms ya es famoso internacionalmente. Tiene una posición desahogada debido a las ganancias de sus conciertos y de las enormes regalías de sus más de 60 composiciones. La Universidad de Cambridge le propone un doctorado honorario en 1876, que rechaza; en 1879 recibe uno de la Universidad de Breslau. En 1881 Bülow ofrece a Brahms la Orquesta Meinigen de la Corte como una "orquesta de ensayo" y partir de 1882 la orquesta comienza la tradición de interpretar sus obras, realizando posteriormente giras por Alemania y los Países Bajos. En 1883 conoce a la joven contralto Hermine Spies en Wiesbaden, quien le inspira varios de sus Lieder. En 1887 el Kaiser Wilhelm le otorga la Orden de Paz, y en 1889 lo nombra Comandante de la Orden de Leopold. En 1890 decide dejar de componer y destruir todo lo que considera inútil, dedicándose a las obras que dejara inconclusas o abandonadas.

Afortunadamente no cumple su promesa y un año después, inspirado por el clarinetista Richard Mühlfeld, compone dos obras para clarinete, con las que culmina su composición instrumental. 1895 le rinde tributo en el Festival de Música en Meinigen, donde se presentan obras de Bach, Beethoven y Brahms. En 1896 muere Clara Schumann y Brahms asiste al funeral en Bonn. Su salud se resiente y sus amigos notan un cambio en su complexión. Los médicos le ocultan su verdadero mal, cáncer en el hígado (enfermedad que matara a su padre). Muere en Viena, la ciudad que lo adopta, el 3 de abril de 1897 a las 8:30 de la mañana. Es enterrado tres días después en el Cementerio Central acompañado por una gran cantidad de admiradores de toda Europa. En Hamburgo todos los barcos bajan sus banderas a media asta en señal de luto.

Brahms era un hombre amable, irascible y reservado. Nunca demostró sus sentimientos ante nadie. Dentro de él luchaban dos fuerzas que "podrían ser denominadas, en términos generales, como la "necesidad de libertad" y el "deseo de someterse.""[28] Siempre se mostró generoso y desinteresado al ayudar a los demás. Era extremadamente autocrítico con su obra y constantemente pedía consejo a sus amigos con relación a sus obras para poder llegar a sus propias conclusiones. Era hombre del pueblo, fanático de la justicia con un gran sentido del nacionalismo y gran amante de la música folklórica. Aunque no practicaba ninguna religión, era cristiano y uno de sus hábitos era leer la Biblia infantil que tenía desde su nacimiento, de donde extraía los textos de sus obras sacras. Durante su vida conoció a varias mujeres (todas cantantes, a excepción de Clara Schumann) de las que estuvo fugazmente enamorado. "Soy un enamorado de la música –decía-. No pienso en otra cosa, y si así lo hiciera, es únicamente en aquello que pudiera realzar su belleza."[29]

Los ritmos irregulares y tresillos de las *csardas* y del estilo *alla zingarese* marcaron su obra. Aprendió de Reményi el uso del rubato. Recibió una gran influencia de Palestrina, Bach, Beethoven, Schubert y Schumann, de la música folklórica y de los valses vieneses. De la Música Antigua explora el *concerto grosso*, el madrigal barroco y la estructura polifónica. Quizá la técnica más importante en la obra de Brahms es la variación, el arte de extraer más y más de una misma melodía que deriva de la música folklórica, haciendo del manejo de sus melodías algo predominantemente diatónico. Sus temas los entreteje maravillosamente con una idea armónica interna. Utiliza modelos clásicos, como el rondó y la forma sonata, con una concepción libre de las formas. Su madurez lo lleva a adoptar formas más libres de composición. Al principio la melodía predomina por sobre todo, pero conforme va madurando, la armonía es tan importante como la melodía. Dominaba la técnica del contrapunto gracias a sus estudios de Música Antigua. Era un gran estudioso, por lo se forjaba siempre un plan de composición antes de aventurarse con una nueva forma. Antes de componer para algún instrumento, estudiaba sus alcances y limitaciones.

---

[28] Karl Geringer. ***Brahms, su vida y su obra***; Altalena Editores, S. A.; Madrid, 1984; p 281.
[29] Madeleine Goss y Robert Haven Schauffler. ***Brahms, un maestro en la música***; Colección Austral; Espasa-Calpe Argentina, S. A.; Buenos Aires, 1947; p 105.

Las obras vocales que sobreviven son muchas más que las instrumentales. Sus obras corales acompañadas incluyen canciones y coros sacros, un salmo, una cantata, el Réquiem Alemán, la Rapsodia para Alto, Schiksalslied, Triumphlied, motetes, 46 canciones a cappella, 20 cánones. Compuso 196 Lieder para voz sola, duetos y cuartetos, con acompañamiento de piano, con textos de poetas como Goethe, Schiller, Storm, Heine y Daumer, entre otros. Escogía los poemas por su valor musical, dejando que fluyera su inspiración. Tiene arreglos de Lieder de Schubert, canciones gitanas y populares. Su obra orquestal incluye 4 sinfonías, conciertos, variaciones, oberturas y danzas. Su música de cámara abarca sonatas para cello y violín, así como tríos, cuartetos, quintetos y sextetos. Compuso varias obras para piano solo y a cuatro manos, como sonatas, fantasías, baladas, intermezzos, caprichos, variaciones, estudios, danzas, preludios, así como cadencias para conciertos de Bach, Mozart y Beethoven.

Casi ningún otro compositor se avocó como Brahms a los problemas musicológicos y al redescubrimiento de la Música Antigua. Su biblioteca contenía las obras teóricas más importantes del siglo XVIII, manuscritos de Mozart, Haydn, Schubert y Schumann, así como una colección de canciones folklóricas. Se mantenía en contacto con los musicólogos más importantes de su época, como Spitta, Chrysander, Pohl y Mandyczewski, entre otros, con los que discutía cuestiones técnicas concernientes a las ediciones y a la forma de interpretación. Contribuyó en gran parte a la publicación de la obra de Robert Schumann.

Ein deutsches Réquiem, op. 45

En 1857 Brahms decide componer un Réquiem en memoria de Robert Schumann y de su madre. En 1865 compone cinco secciones y en 1866 añade una más. En Viernes Santo, el 10 de abril de 1868 se presenta por primera vez completa (exceptuando el aria de soprano y coro) en la Catedral de San Pedro. En una revista aparece el siguiente comentario refiriéndose a la primera interpretación: ""La impresión que me produjera esa obra portentosa y maravillosamente interpretada, fue casi abrumadora. Los oyentes percibieron al instante que sobreviviría como una de las más elevadas creaciones del arte musical". Durante el año siguiente, el Réquiem interpretóse 21 veces en diferentes ciudades de Europa. Johannes Brahms, a los treinta y cinco años de edad, fue reconocido como uno de los más grandes compositores de su época."" [30] En Bremen, en mayo de 1868 termina el último movimiento (el aria para soprano y coro) y en 1871, tras presentarse en Bremen, Colonia, Wiesbaden y Karlsruhe, es aclamada por el público como una obra heroica y monumental, y Brahms es considerado un patriota. Es la primera de sus obras que combina coro mixto, solos y orquesta completa.

---

[30] Madeleine Goss y Robert Haven Schauffler. ***Brahms, un maestro en la música;*** Colección Austral; Espasa-Calpe Argentina, S. A.; Buenos Aires, 1947; pp 143-144.

Tiene siete secciones, a diferencia de las cinco partes del Réquiem Católico Romano, y el texto se centra en la fe en la Resurrección más que en el miedo al Día del Juicio. Los movimientos primero, segundo, cuarto y final son corales, el tercero y sexto para barítono y coro y el quinto para soprano y coro. Cada sección tiene un carácter diferente, enfatizado por la instrumentación. El *Réquiem Alemán* refleja el interés de Brahms en la música vocal polifónica de tres siglos anteriores. Siguió sin duda el modelo de la técnica coral de Haendel.

Ihr habt nun Traurigkeit

Aria para soprano y coro, es el quinto movimiento del *Réquiem* y es el último en ser compuesto. Es un movimiento lento (*Langsam*), en 4/4 en la tonalidad de sol mayor. Es una forma ternaria que se estructura de la siguiente manera:

Introducción Anacrúsica, inician las cuerdas y establece la tonalidad. Es una sección melódica que prepara la entrada de la voz.

A Se divide en:

a Consta de 2 frases que se dividen en 5+6 compases. Entra la voz con una frase larga en *legato*. Inicia en la tonalidad de la tónica sobre un acorde de dominante. Se mueve dentro de la tónica y en la segunda frase comienza a modular hacia la dominante mayor-menor.

b Al inicio de esta parte se repite el *aber* ("pero") para subrayar la promesa que hace Jesucristo a sus discípulos de volver. Consta de 4(+1)+4, siendo el compás "extra" un compás de unión entre las dos frases de ***b***, siendo la segunda frase cantada por la soprano y el coro. Termina en la dominante (*re mayor*).

Puente Su función es la de unir en 4 compases ***A*** con ***B***, modulando hacia *si bemol mayor*, mientras canta el coro en *pp*, como un eco; la soprano anticipa la parte ***B*** con una anacrusa, cuya función es crear un momento de suspenso para llamar la atención hacia lo que se va a decir.

B Esta sección consta de:

c En 8 compases esta parte modula a *si mayor*. La palabra *großen* ("gran") está enfatizada por un arpegio ascendente.

puente **Esta sección nuevamente es el coro el que conecta con la parte siguiente, reforzando la nueva tónica en 3 compases.**

d **Inicia en *si mayor*. Consta de 8 compases que modulan hacia *re mayor*.**

Puente **El coro, repitiendo la palabra *trösten* ("consolar") une *B* con *A'* en 3+2 compases que modulan a la tónica, funcionando los 2 últimos como una introducción a la reexposición, recordando el inicio del aria.**

A' **Nuevamente esta parte se divide en:**

a' **Tiene 10 compases. Realiza varias inflexiones hasta caer finalmente en *la mayor*.**

b' **La tonalidad que deja *a'* funciona como dominante doble para llegar a la tónica.**

Coda **Aquí se conjugan todos los elementos que se han manejado. La soprano, que termina en el V grado, el coro y la orquesta realizan un *diminuendo* progresivo hasta llegar al final, como una despedida que deja la esperanza del reencuentro.**

Es una hermosa aria que resume lo que Brahms quería decir por medio de su *Réquiem*: la esperanza de la resurrección y el consuelo de la fe. Es totalmente etérea, sublime en su sencillez y en su profundidad.

Johannes Brahms
(1833-1897)

Ihr habt nun Traurigkeit

Aria para soprano, coro y orquesta del

"Réquiem alemán"

(op. 45)

Langsam

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

2 Hörner in D

Solo

pp

p dolce

pp

pp

Sopran-Solo

Ihr habt nun

Sopran

Alt

Tenor

Baß

1. Violine

2. Violine

Bratsche

con sord.

p dolce

dim.

piss.

Violoncell

Kontrabaß

pp

Langsam

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Solo

Fag.

Hr. (D)

Trau - - - - rig - keit, Trau - rig - keit, Trau - rig - keit, ihr — habt nun Traurig-

arco

arco

arco

div.

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

14

keit; a - - ber, a - - ber ich will euch wieder se - hen und euer Herz soll sich freuen, und

p m. v.

Ich will euch

p m. v.

Ich will euch

p m. v.

Ich will euch

p m. v.

Ich will euch

poco cresc.

espr.

p

poco cresc.

espr.

p

poco cresc.

espr.

p

arco

p

p

arco

p

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

20 eu - re Freu-de soll nie - mand, niemand von euch neh - - men.

trö - sten, wie ei-nen sei-ne Mut - - ter trö - - stet, wie ei-nen sei-ne Mutter trö - -

trö - sten, wie ei-nen sei-ne Mut-ter trö - - - stet, wie ei-nen sei-ne Mutter trö - -

trö - sten, wie ei-nen sei-ne Mut - ter trö - - stet, wie ei-nen sei-ne Mutter trö - -

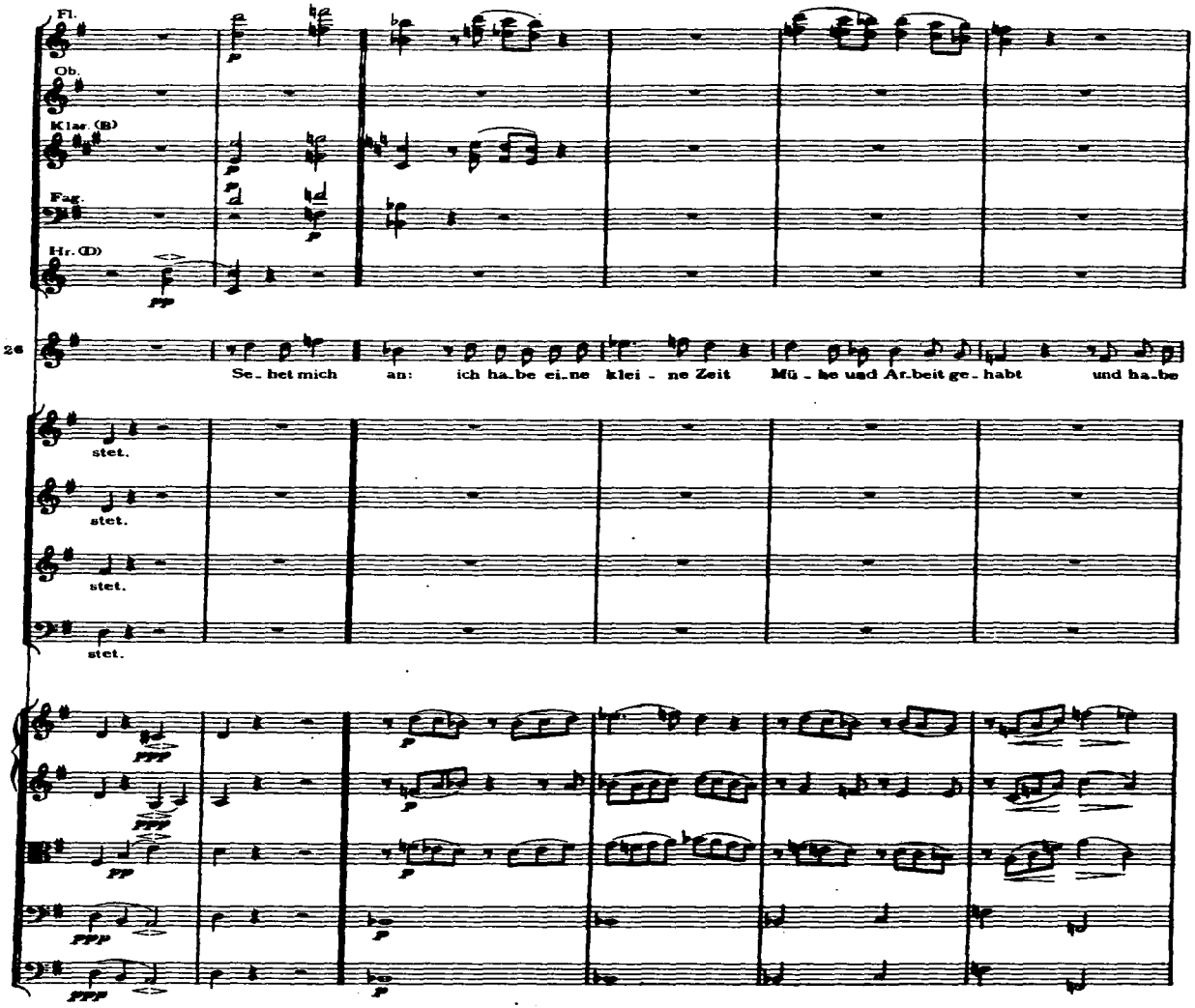
trö - sten, wie ei - nen sei-ne Mut-ter trö - - stet, wie ei-nen sei-ne Mutter trö - -

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

pp


Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Hr. (D)
26
Se_ het mich an: ich ha_be ei_ne klei - ne Zeit Mü - he und Ar_beit ge_ habt und ha_be
stet.
stet.
stet.
stet.

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

32

gro - - - - - - ßen Trost fun - - den;

p espr.

Ich will euch trö - - sten,

p espr.

Ich will euch trö - - sten,

p espr.

Ich will euch trö - sten, euch trö - - sten,

p espr.

Ich will euch trö - sten, euch trö - - sten,

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

38

ich ha_be ei_ne klei - ne Zeit Mü - he und Ar_beit ge - habt und ha_be gro_ßen, und ha_be gro -

p espr.

ich

p espr.

ich

poco cresc.

poco cresc.

Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Hr. (D)

dim.
pp
2. Solo
p
pp
2.
p
dim.
pp

44 - - ßen, gro - ßen Trost fun - - den.

p espr.
ich will euch trö - - - sten, trö - - sten, trö - - - sten.

p espr.
ich will euch trö - - - sten, trö - - sten, trö - - - sten.

will euch trö - sten, euch trö - - - sten, trö - - sten, trö - - - sten.

will euch trö - sten, euch trö - - - sten, trö - - sten, trö - - - sten.

p
dim.
piss.
Solo
p dim.
dim.

Fl.

Ob.

Klar. (B) 1.

Fag.

Hr. (F)

51

Ihr habt nun Trau - - - - rig - keit, ihr habt nun Trau - - rig.keit,

arco

arco

arco

pizz.

arco

arco

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

58

Trau - - - - rig- keit, a - - ber, a - - ber ich will euch wieder se- hen und euer

p espr.

Ich will euch

dim.

espr.

pizz.

arco

p

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

64

Herz soll sich freu_en und_ eu_re Freu - - de, und eu - - re Freu_de soll niemand von euch nehmen,

p espr.

Ich will_ euch trö - sten, wie einen seine Mut_ter trö - - stet, wie

p espr.

Ich will euch trö - - - sten, wie einen seine Mut_ter trö - - stet, wie

trö - - sten, ich will euch trö - - - sten, wie einen seine Mut_ter trö - - stet, wie

p espr.

Ich will euch trö - - - sten, wie einen seine Mut_ter trö - - stet, wie

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

70

von euch neh - - men,

ei-nen sei-ne Mut-ter trö - - - - stet, ich will euch trö-sten, ich will euch

ei-nen sei-ne Mut-ter trö - - - - stet, ich will euch trö-sten, ich will euch

ei-nen sei-ne Mut-ter trö - - stet, ich will euch trö-sten, ich will euch trö - sten, ich

ei-nen sei-ne Mut-ter trö - - stet, ich will euch trö-sten, ich will euch trö - sten, ich

pp *p dolce* *cresc.*

pp *p dolce* *cresc.*

pp *p dolce* *cresc.*

pp *p* *cresc.*

p *cresc.*

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (D)

p dim.

pp

espr.

dim.

75

ich will euch wie_ der se_ hen, wie_der se_ hen, wie_der se - hen!

trö - sten, ich will, will euch trö_sten, will euch trö - - sten!

trö - sten, ich will, will euch trö_sten, will euch trö - - sten!

will euch trö_sten, will euch trö_sten, will euch trö - - sten!

will euch trö_sten, will euch trö_sten!

div.

La Era Contemporánea

A comienzos del siglo XX existe un gran descontento social y la tensión internacional aumenta hasta generar las dos Guerras Mundiales. Se establece la separación de la Iglesia y del Estado. Las dos grandes guerras causan una gran inestabilidad económica y política en gran parte del mundo, especialmente en Europa, por lo que gran parte de su población emigra principalmente hacia América. En México la dictadura de Porfirio Díaz termina con la Revolución.

Después de 1960, la cultura contemporánea vive un pluralismo radical al aparecer nuevos movimientos artísticos que se entremezclan, se reemplazan o superponen unos con otros, por lo que estos movimientos no perduran demasiado, pues sólo se busca causar controversia y llamar la atención. El arte refleja el sentimiento de soledad, la angustia y la desesperación que invaden a la sociedad. Surgen movimientos como el Cubismo, el Fauvismo, el Dadaísmo y el Surrealismo.

Domine Deus

Aria para soprano y coro, del
"Gloria" para soprano solo, coro mixto y orquesta.

Très calme et lent

Domine Deus	Señor Dios
Rex coelestis,	Rey celestial,
Deus Pater,	Dios Padre,
Pater omnipotens.	Padre omnipotente.
Gloria.	Gloria.

Francis Jean Marcel Poulenc (Francia, 1899-1963)

La primera mitad del siglo XX ve nacer en la música diversos movimientos, como el Neoclasicismo de Stravinsky. Otros compositores rechazan los principios que regulan la tonalidad, el ritmo y la forma, dando origen a la Atonalidad, el Expresionismo, el Dodecafonismo y el Serialismo.

Francis Poulenc nace en París el 7 de enero de 1899 en el seno de una acaudalada familia de farmacéuticos. Recibe una esmerada educación en el Liceo Condorcet y su tío lo inicia en el relajado ambiente teatral parisino. Su madre, una excelente pianista, le da sus primeras lecciones musicales a la edad de cinco años. A los dieciséis estudia con el pianista Ricardo Viñes, amigo e intérprete de Ravel y Debussy. Entre 1917 y 1918 conoce a Auric, Honegger, Milhaud y Satie (a este último le dedica su primera obra publicada). En la búsqueda de una formación más seria intenta estudiar con Paul Vidal y Ravel, pero hasta después de entrar al grupo de *Los Seis* (junto con Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre y Georges Auric) encuentra en Charles Koechlin (discípulo de Massenet y Fauré) a su maestro y estudia con él de 1921 a 1924. Con él aborda el contrapunto en los corales de Bach, lo que tiene en él una influencia decisiva. Siempre buscando ahondar sus conocimientos, se acerca a Schoenberg y Casella, con quienes intercambia opiniones con respecto a la composición musical.

Para 1924 Poulenc es bastante reconocido en el ambiente musical de París pero la brillantez natural de su obra apenas logra esconder la insuficiencia en el conocimiento de la estética y la técnica. 1935 precipita su madurez al morir un amigo suyo, Pierre-Octave Ferroud, en un accidente automovilístico. Esta tragedia lo hace retomar su religión, la fe católica romana y realiza una peregrinación al santuario de Rocamadour en la Dordogne, lugar que inspira una profunda paz. "La modesta capilla cortada de las montañas rocosas, el cementerio rodeado de laureles rosados y adentro la maravillosa Virgen tallada en madera negra"[31] le inspira las *Litanies à la Vierge Noire*, la primera obra de una serie de grandiosa música coral sacra que termina en 1961.

Durante la Segunda Guerra Mundial permanece en la Francia ocupada por los Nazis y a través de su música se declara a favor de la resistencia (su

[31] John Rutter, p 3 de las notas del Libreto del CD: ***Poulenc. Gloria;*** Donna Deam, soprano; The Cambridge Singers; City of London Sinfonia; Dir. John Rutter; COLCD 108 COLLEGIUM RECORDS; Londres, 1988.

cantata *Figure humaine* que muestra el espíritu de la resistencia fue publicada en secreto durante la ocupación). Después de la Guerra, estableciendo su posición en el ambiente musical de París, defiende a Stravinsky (neoclásico) de los Messiaenistas. Desde 1945 y hasta su muerte pasa la mayor parte de su tiempo componiendo y grabando, tanto sus propias composiciones como las de Satie y Chabrier. Su primera ópera, *Les mamelles de Tiresias* (1947), fue un gran éxito. En 1948 realiza la primera de varias visitas a los Estados Unidos de Norteamérica para dar a conocer sus canciones con cantantes como el barítono Pierre Bernac. Mientras trabaja en su cuarta ópera, muere debido a un ataque cardiaco el 30 de enero de 1963.

Poulenc es de carácter solitario. Toda su vida vive en París y a menudo visita su casa de campo *"Le Grand Coteau"* ("la gran colina") en Turina, en donde busca su forma ideal de vida: *"une solitude coupée de visites d'amis"*[32] ("una soledad interrumpida con las visitas de amigos"). Probablemente la guerra le hace entender los horrores a los que nos puede llevar la mente. Su música sacra refleja una gran fe que él mismo describe en estos términos: "En la arquitectura es el arte románico –particularmente los ejemplos que se encuentran al sur de Francia- lo que siempre ha sido mi ideal religioso... Me gusta que la inspiración religiosa se exprese claramente en los rayos solares con el mismo realismo que podemos ver en los capiteles románicos."[33]

Como escritor publicó varios libros y artículos. A pesar de ser él mismo un gran pianista, el piano (para el que compuso preludios, sonatas, valses, suite, impromptus) nunca fue el medio para reflejar sus pensamientos más profundos, declarando él mismo que la música más imaginativa para este instrumento se encontraba en sus canciones. Su música de cámara (sonatas, ensambles y danzas) pasa por tres etapas, llegando a la madurez técnica y a una profunda belleza en su tercera etapa. La música orquestal incluye conciertos y suites; la mejor la compone después de la Segunda Guerra. Las enseñanzas de su tío se dejan sentir en la música incidental para teatro, cine y ballet, a la que se dedica casi enteramente de 1940 a 1960. Dentro del género sacro compone canciones, letanías, una misa, motetes, un Exultate Deo, un Salve regina, dos cantatas, un Stabat Mater, un Ave verum corpus, responsorios, laudes y un Gloria. Compone tres óperas completas, en donde se revela un técnico de primer orden. Poulenc muestra una gran afinidad con los textos, tanto de sus óperas, como de sus canciones (con orquesta, ensambles o piano) en donde se esfuerza por decir cada vez más con cada vez menos, en la búsqueda de la línea pura que tanto admira en Matisse, creándose la leyenda que de este hombre fluyen las *mélodies* en cada exhalación, por lo que se le tiene como el sucesor de Schubert del siglo XX.

Poulenc reconoce la supremacía de la tonalidad y los modos modales. El elemento más importante para él es la melodía. "Yo sé perfectamente bien que

---

[32] Scott, David. "Poulenc, Francis (Jean Marcel)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 15, p 164.

[33] John Rutter, pp 3-4 de las notas del Libreto del CD: ***Poulenc. Gloria***; Donna Deam, soprano; The Cambridge Singers; City of London Sinfonia; Dir. John Rutter; COLCD 108 COLLEGIUM RECORDS; Londres, 1988.

no soy uno de esos compositores que han hecho innovaciones armónicas como Igor (Stravinsky), Ravel o Debussy, pero yo pienso que hay espacio para música *nueva* a la que no le importe usar acordes de otras personas."[34] Su música tiene rasgos surrealistas e impresionistas, así como del sentimentalismo de la música del siglo XIX.

Gloria (1959)

Su música sacra refleja la clara influencia de los corales de Bach. Desde 1935 Poulenc compone regularmente música coral religiosa inspirada en el Mediterráneo. Durante más de veinticinco años se observa una marcada unidad tonal, así como una complejidad cada vez mayor, tanto en el lenguaje, como en los recursos que utiliza. En el *Gloria* las melodías recuerdan a Vivaldi por su brillantez melódica: Poulenc utiliza la obra homónima de este compositor barroco como modelo de estructura, carácter e incluso de material temático. En esta obra Poulenc se declara un creyente por el profundo misticismo que maneja.

Domine Deus

Esta aria para soprano y coro, la No. III de la obra, es una bella muestra del estilo ecléctico de Poulenc: la fusión de elementos del impresionismo francés y de tendencias modernistas que buscan romper por momentos con la tonalidad, junto con reminiscencias renacentistas e incluso de canto gregoriano por el manejo homofónico de las voces en el coro. Es lenta y calmada (*très lente et calme*). Es un aria en 3/4 que está en la tonalidad de *si menor*. Es un tema con 3 variaciones que presenta la siguiente estructura:

Introducción	Los 7 compases de esta sección los interpretan todos los alientos madera y los cornos en una escala descendente que termina con un acorde de dominante para que la parte del tema resuelva en la tónica.
Tema	Comienza la soprano en *pp*, muy ligado, en un acorde quebrado de *si menor*. Este tema consta de 12 compases durante los cuales se alterna la soprano con el coro. Termina en la tónica.
Primera variación	Esta es una variación por elaboración, donde la armonía realiza varias inflexiones que aparentemente van a *sol menor*, pero que en realidad resuelven a *la bemol menor*, para modular

[34] Scott, David. "Poulenc, Francis (Jean Marcel)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 15, pg. 167.

nuevamente, esta vez hacia *fa menor*, la tonalidad a la que resuelve la:

Segunda variación Esta sección de 18 compases es una variación por amplificación que inicia en *fa menor* y realiza una progresión modulante hacia la dominante de *si menor* para resolver en la tónica en la siguiente variación.

Tercera variación Consta de 12 compases, igual que el Tema. La textura del coro cambia con relación al Tema. Esta variación realiza varias inflexiones; la parte vocal termina en la tónica en menor y la orquesta concluye con un acorde de trecena sobre el acorde de si mayor.

Esta aria tiene constantes *crescendos* y *diminuendos* que se entretejen en una armonía rica. El diálogo entre la soprano y el coro es perenne. El aria se compone de infinidad de texturas y colores, que le dan un aura de profundo misticismo.

Francis Poulenc
(1899-1963)

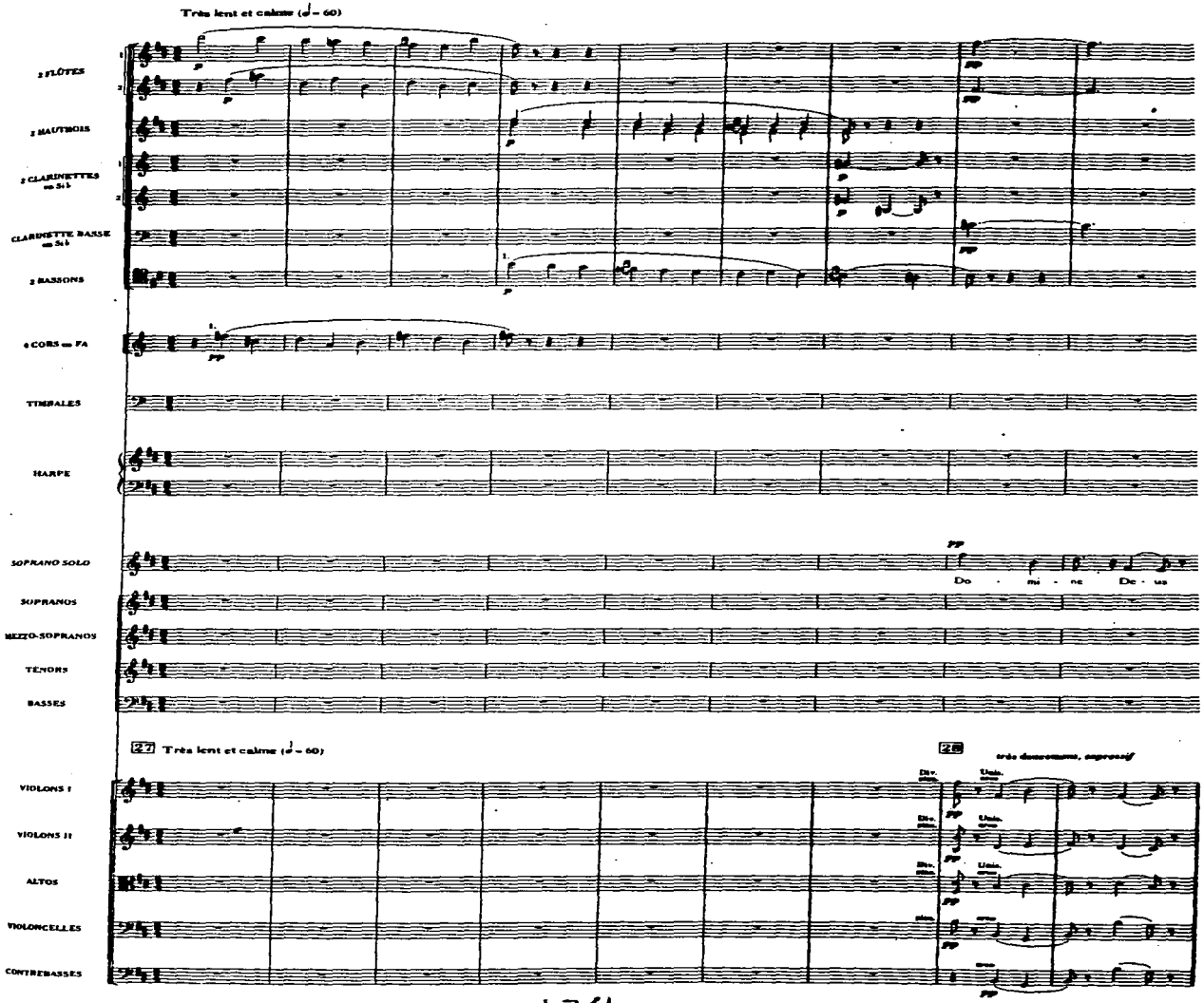
Domine Deus

Aria para soprano, coro y orquesta del

"Gloria"

(1959)

III. Domine Deus



174

Fl.

Hob.

Cl.

Cl.B.

Bsns. 1

Bsns. 2

Coro

S.Solo — Do - mi - ne De - us Rex cœ - les - tis

S — Rex cœ - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter

M.S. — Rex cœ - les - tis Rex cœ - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter

T. — Rex cœ - les - tis Rex cœ - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter

B. — Rex cœ - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter

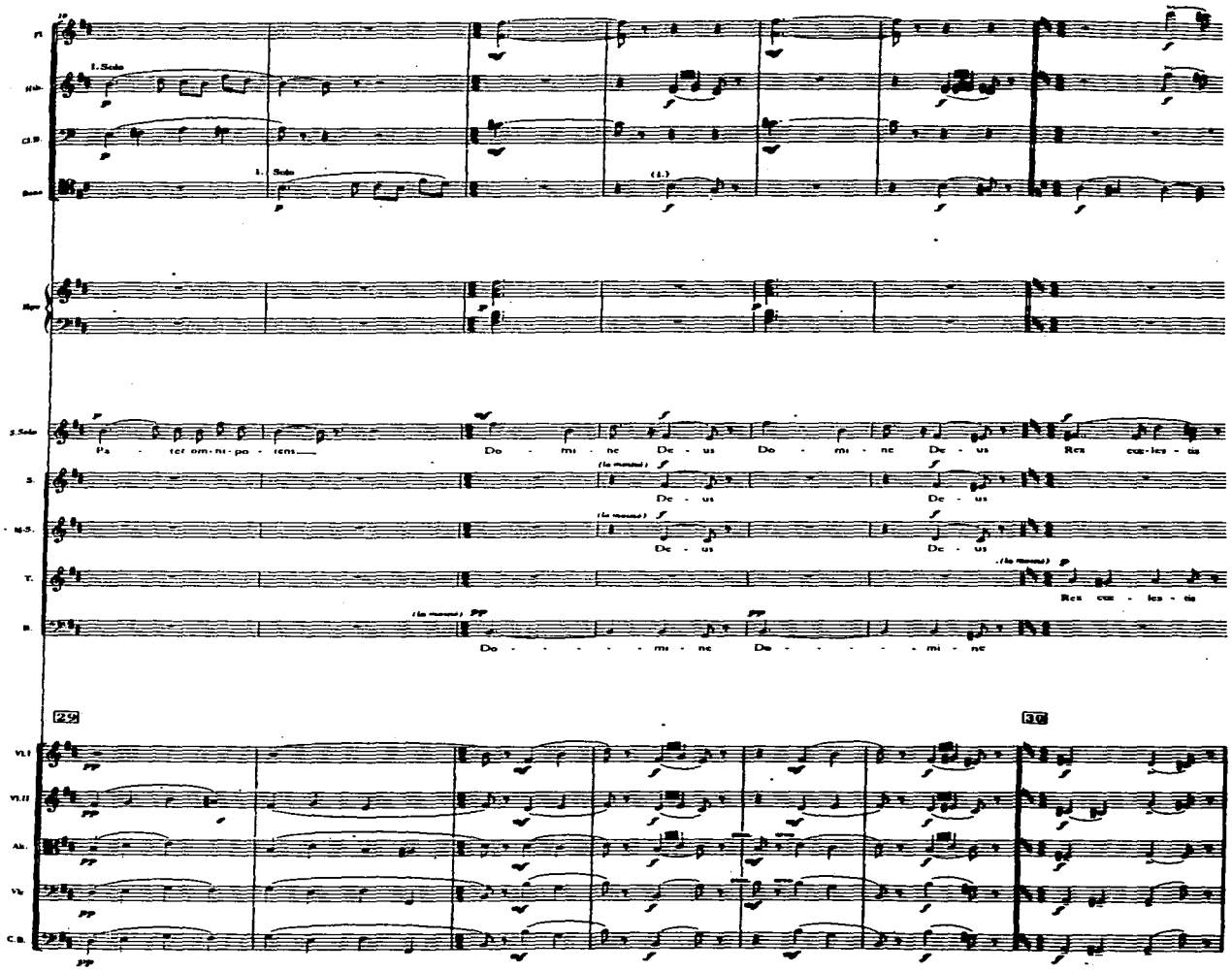
Vl.I — Div. pizz. Unis. arco

Vl.II — Div. pizz. Unis. arco

Vla. — Div. pizz. Unis. arco

Vc. — pizz. arco

C.B. — pizz. arco


Fl.
Cl.B.
Hpr.
S.Solo
Pa - ter om-ni-po - tens
Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us Rex cae-les - tis
S.
De - us De - us
M-S.
De - us De - us
T.
Rex cae - les - tis
B.
Do - - - - - mi - ne De - - - - - mi - ne
29
30
Vl.I
Vl.II
Va.
Vc.
C.B.

Fl.

Hb.

Cl.

Cl.B.

Bsns. 1

2

Corn

Timb.

S.Solo — Rex cœ - les - tis — Pa - - ter om - ni - po - tens — Do - mi -

S. — De - us Pa - ter De - us Pa - ter — Pa - - - ter om - ni - po - tens

M-S. — Rex cœ - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter — O - - - mni - po - tens

T. — Rex cœ - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter — Do - mi -

B. — Rex cœ - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter — O - - - mni - po - tens

D

57

Vl.I

Vl.II

Vla.

Vc.

C.B.

Fl.

Hb.

Cl.

Cl.B.

Basse

Cors

Timb.

Harp.

S Solo

-ne De - us Rex cœ - les - tis Rex cœ - les - tis

S.

Do - mi - ne De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter

M.S

Do - mi - ne De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter

T

-ne De - us Do - mi - ne De - us De - us De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter

B

Do - mi - ne De - us De - us De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter

Vl. I

Vl. II

Alt.

Vc.

C.B.

Fl.

Hb.

Cl. 1 2

Cl.B.

Basson 1 2

Corr.

Hpe

S. Solo

Rex cœ - les - tis Rex cœ - les - tis Pa - - - ter om - ni - po - tens

S.

De - us De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter

M-S.

De - us De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter Pa - - - - - ter

T.

De - us De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter

B.

De - us De - us De - us Pa - ter De - us Pa - ter Pa - - - - - ter

32

33

sur la touche

Vl. I

Vl. II

Alt.

Vlc.

C.B.

Fl.

Cl.B.

Bsns 1 2

Corn 1 2 3 4

Hpr

S.Solo

Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us

S.

(la mano) Rex cœ - les - tis Rex cœ - les - tis

M-S.

(la mano) De - - - - us De - - - - - us

T.

(la mano) Do - - - - - - mi - ne De - - - - us De - - - - - us

B.

(la mano) De - us Pa - ter De - us Pa - ter

3-4

Vl. I

Vl. II

Ah.

Vlc.

C.B.

Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. B.
Bsns. 1
Bsns. 2
Corn
Timb.
Hpc
S Solo
Do - us Pa - ter Do - us Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens
S
(tenu) ppp
(la moitié) pp
Glo - - - - - - - - - - - - - - - - n - a Glo - - - - n - a
M-S.
(tenu) ppp
(la moitié) pp
Glo - - - - - - - - - - - - - - - - n - a Glo - - - - n - a
T.
(tenu) ppp
(la moitié) pp
Glo - - - - - - - - - - - - - - - - n - a Glo - - - - n - a
B.
(la moitié) ppp
Glo - - - - - - - - - - - - - - - - n - a
35
Vl. I
Vl. II
Alt.
Vlc. 1
Vlc. 2
C.B. 1
C.B. 2
Div.
Unis.

Gloria

Aria para soprano y coro,
de la *"Misa"*

Allegro	
Gloria in excelsis Deo	Gloria a Dios en las alturas
Recitativo	
et in terra pax hominibus bonae voluntatis. glorificamus te	Y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. te glorificamos,
Poco più lento	
gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam	te damos gracias por tu inmensa gloria
Recitativo	
Domine Deus, Rex celestis Pater Omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	Señor Dios, Rey celestial Padre Omnipotente. Señor, Hijo unigénito, Jesucristo.
Adagio	
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre. Que borras los pecados del mundo, ten piedad de nosotros, *(de)* nuestra súplica. Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.
Tempo primo	
Quoniam tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe.	Porque sólo Tú eres Santo, Tú sólo, Señor, Tú sólo, Altísimo, Jesucristo.
Allegro	
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.	Con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén.

Samuel Pascoe (1964)

En el siglo XX, durante la década de los 80, el mundo sufre grandes crisis económicas que orillan a todos los países a adoptar un nuevo modelo económico para resolver sus conflictos, aunque el Neoliberalismo no ha sido una solución para la sociedad que está viendo desaparecer la clase media. En 1989 cae el muro de Berlín y en 1991 se desintegra la URSS, poniendo fin a la Guerra Fría que inicia al terminar la Segunda Guerra Mundial.

La radio, la televisión y la comercialización de las grabaciones han desempeñado un factor decisivo en la cultura musical del siglo XX. Surge la música popular y la llamada música culta se centra en una élite. Los movimientos musicales como la Música Concreta, la microtonalidad y la música electrónica buscan nuevas texturas y timbres sonoros que exploran en las características de cada instrumento. Algunas obras se han convertido en una improvisación controlada, por lo que ya no es necesaria una partitura, pues el intérprete se ha convertido un poco en el compositor.

Samuel Pascoe nació en la Ciudad de México el 17 de marzo de 1964. Ingresa a la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1980, después de tener trascendentes acercamientos con la música estudiando con maestros particulares y colaborando musicalmente (dirigiendo, componiendo y tocando el piano) en la Iglesia Horeb. Estudia la licenciatura en piano teniendo como maestro a Néstor Castañeda y se recibe con mención honorífica en 1991. En ese mismo año, becado por la misma UNAM, inicia sus estudios en *The Westminster Choir College* en Princeton, Nueva Jersey (EUA), donde recibe el grado de Maestría en Música (Dirección Coral y Composición) en 1993. Desde su regreso a México es profesor de tiempo completo en la Escuela Nacional de Música y director de la Orquesta Sinfónica a partir de 1998. Regularmente es invitado a dirigir el coro AMÉN y el coro de Madrigalistas de Bellas Artes.

Ha tomado cursos de dirección orquestal con Gonzalo Rameu, de Bach y Haendel con Anders Orwhal, Música Antigua con Kurt Redel y con Patricia Castillo, Dirección Vocal con Alen Crowel y Frauke Hasseman, y Composición con Alice Parker. Es director y fundador del Fomento Artístico y Cultural de México, A. C., así como el director del proyecto "Ópera y Oratorio" en la Escuela Nacional de Música que presentó el *Orfeo* de Gluck y estrenó en México el Oratorio *Esther* de Haendel.

Como compositor ganó el segundo lugar en el Concurso Nacional de Composición Coral convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1999. Regularmente es comisionado para componer obras para distintas agrupaciones. Es miembro de la Liga de Compositores. En 2001 funda el Ensamble de Cámara Kontempo.

Ha sido aceptado en la Universidad de Boston para realizar un doctorado en Dirección de Orquesta.

Misa

La *Misa* y dos salmos en inglés fueron obras que compuso en 1993 para presentar su examen de Maestría en Composición en el *Westminster Choir College*. A pesar de que se desenvuelve por convicción dentro de la Iglesia Protestante, le interesó dar su propuesta a un género en el que tantos grandes compositores trabajaron. Es una obra para soprano y tenor solo, coro y orquesta de cuerdas.

Gloria

El "*Gloria*" de esta *Misa* está construido sobre el texto. Es un *Allegro* en la tonalidad de re mayor, maneja diferentes medidas de compás a lo largo del aria. Tiene estructura de arco con la siguiente forma:

A Se divide en:

- ***a*** Entra directo al tema festivo de cinco compases basado en una escala modal con el coro: *Gloria in excelsis Deo* ("¡Gloria a Dios en las alturas!").
- ***b*** En el sexto compás entra la soprano, con el mismo texto y desarrollando el tema "al espejo" (las escalas descendentes del coro las hace ascendentes y viceversa).
- ***Puente*** Es un recitativo para crear una sensación de reposo del tema anterior y para dar realce al texto que dice *pax hominibus bonae voluntatis* ("paz a los hombres de buena voluntad").
- ***a'*** Retoma el Allegro de ***a*** y alarga el tema con dos compases más.

B Consta de:

- ***introducción*** Inicia en un *Poco più lento* en el homónimo menor, consta de 4 compases en los que las cuerdas realizan bordados ascendentes y descendentes por intervalos de 4tas. paralelas.
- ***a*** De 11 compases, presenta una línea melódica en la soprano que se mueve por encima de la textura que las cuerdas continúan desde la Introducción.
- ***puente*** Igual que la ***introducción***.
- ***a'*** De 10 compases, refleja el mismo sentido que ***a***.

C Esta sección se conforma de la siguiente manera:

- ***Adagio*** Esta parte funciona como una introducción; la inicia la viola y van entrando los demás instrumentos en una pequeña fuga de 10 compases.

puente Este recitativo de 8 compases une las dos secciones del Adagio, con un manejo totalmente homofónico en las cuerdas, cuyo acompañamiento es meramente armónico en esta sección.

Adagio Esta vez inicia la voz y, aunque no tiene la forma fugada del Adagio anterior, tiene momentos que la recuerdan. Su estructura es de 8+14+8.

B' Esta sección es muy parecida a B, pero más corta. Consta de:

introducción Inicia con los 4 compases del *Poco più lento* en el homónimo menor con las cuerdas.

a'' De 14 compases, esta vez la línea melódica en la soprano "pinta" el texto subiendo al *si natural 6* en la palabra *Altissimus* ("Altísimo"). Termina de manera conclusiva en la tonalidad de sol mayor.

A' Esta parte retoma el Allegro del principio y se divide en:

introducción Esta vez la soprano regresa al tema del principio en esta sección que funciona también como puente para llegar a:

a'' Inicia nuevamente el coro, pero esta vez la soprano entra en anacrusa al segundo compás de esta sección que consta de 9 compases para finalizar en un *re 7* creando una disonancia con el acorde del coro y de las cuerdas, hasta que, primero en la orquesta y luego en el coro, resuelve en un acorde triunfante de re mayor.

En esta aria se encuentran elementos de canto llano y del manejo de las escalas modales. Se intercalan partes de *arioso* con recitativos, dándole un muy especial manejo de las emociones. Es una obra llena de contrastes en las que se entretejen la euforia, el misticismo, la humildad, la entrega, resumiendo todos los sentimientos que maneja la fe.

Samuel Pascoe
(1964)

Gloria

Aria para soprano, coro y orquesta de cuerdas de la

"Misa "

(1993)

GLORIA

Allegro

mf

mp

mp

mp

15

Solo

cle - - - ri a in excelsis De o glo ria in ex

(10) Recitative

cel sis De - - o et in terra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis Bo nae vo lun

p

p

p

p

ta - tis

Allegro

(15)

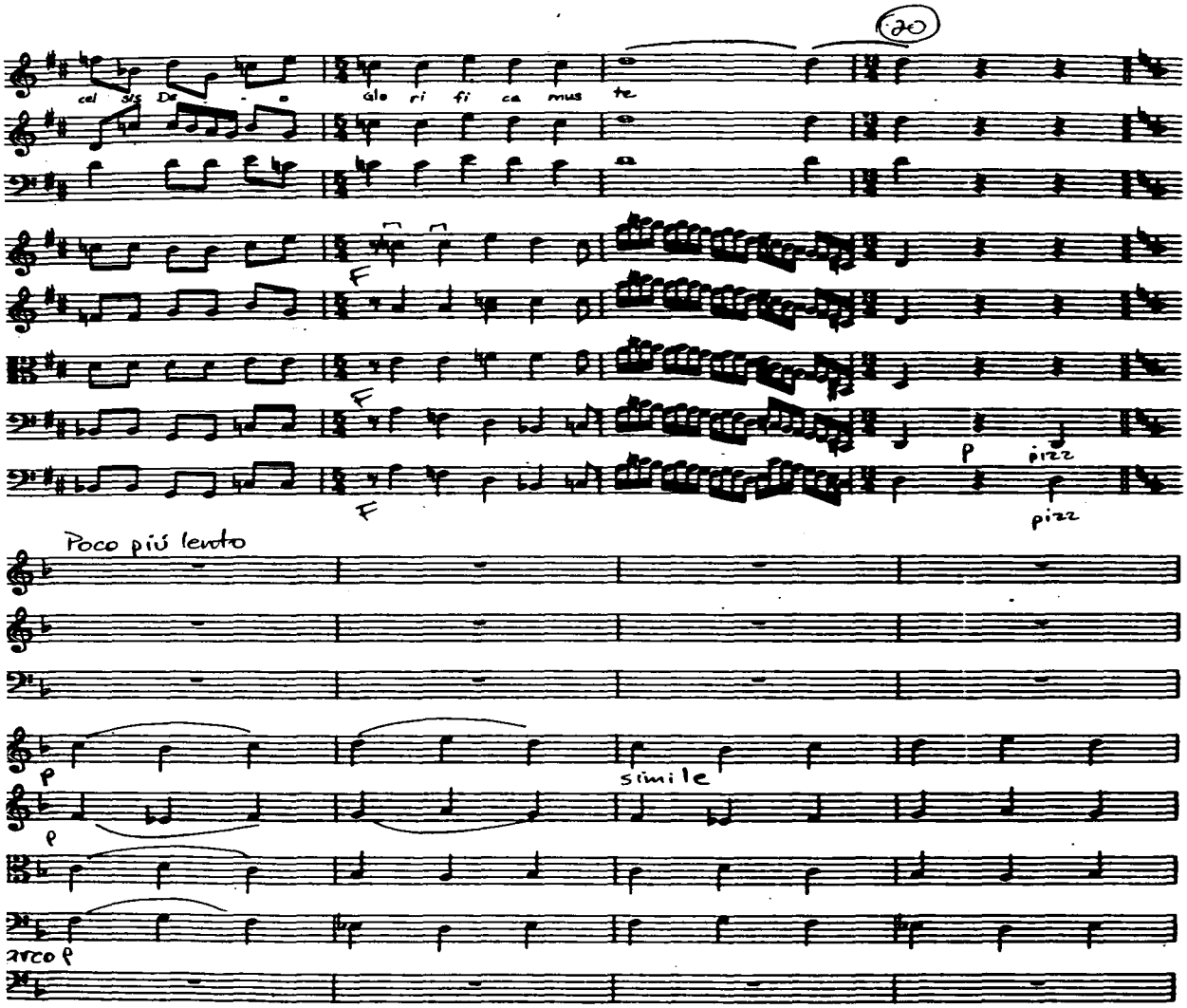
ob - - ri a in-ex-cel-sis De o glo ria in ex

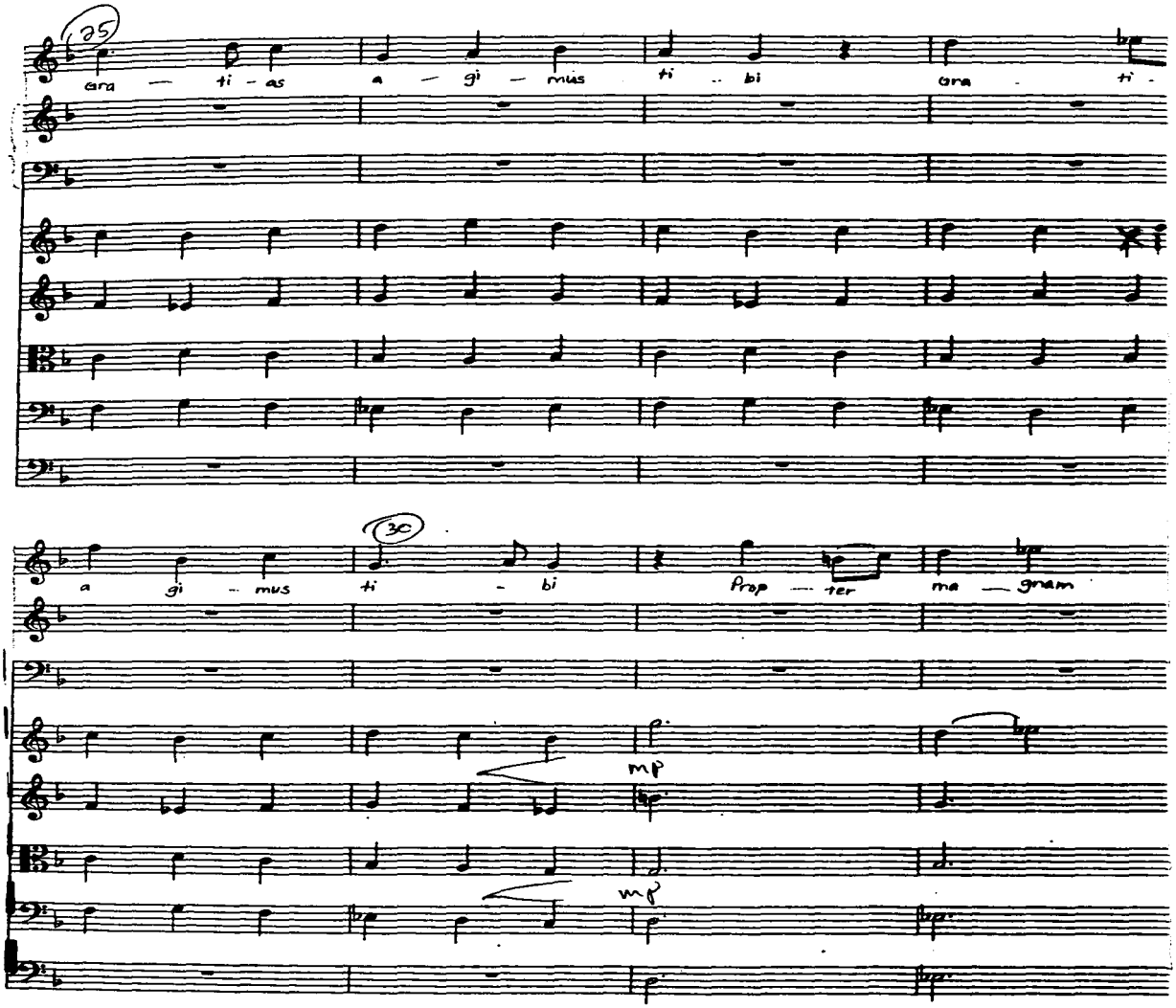
ff

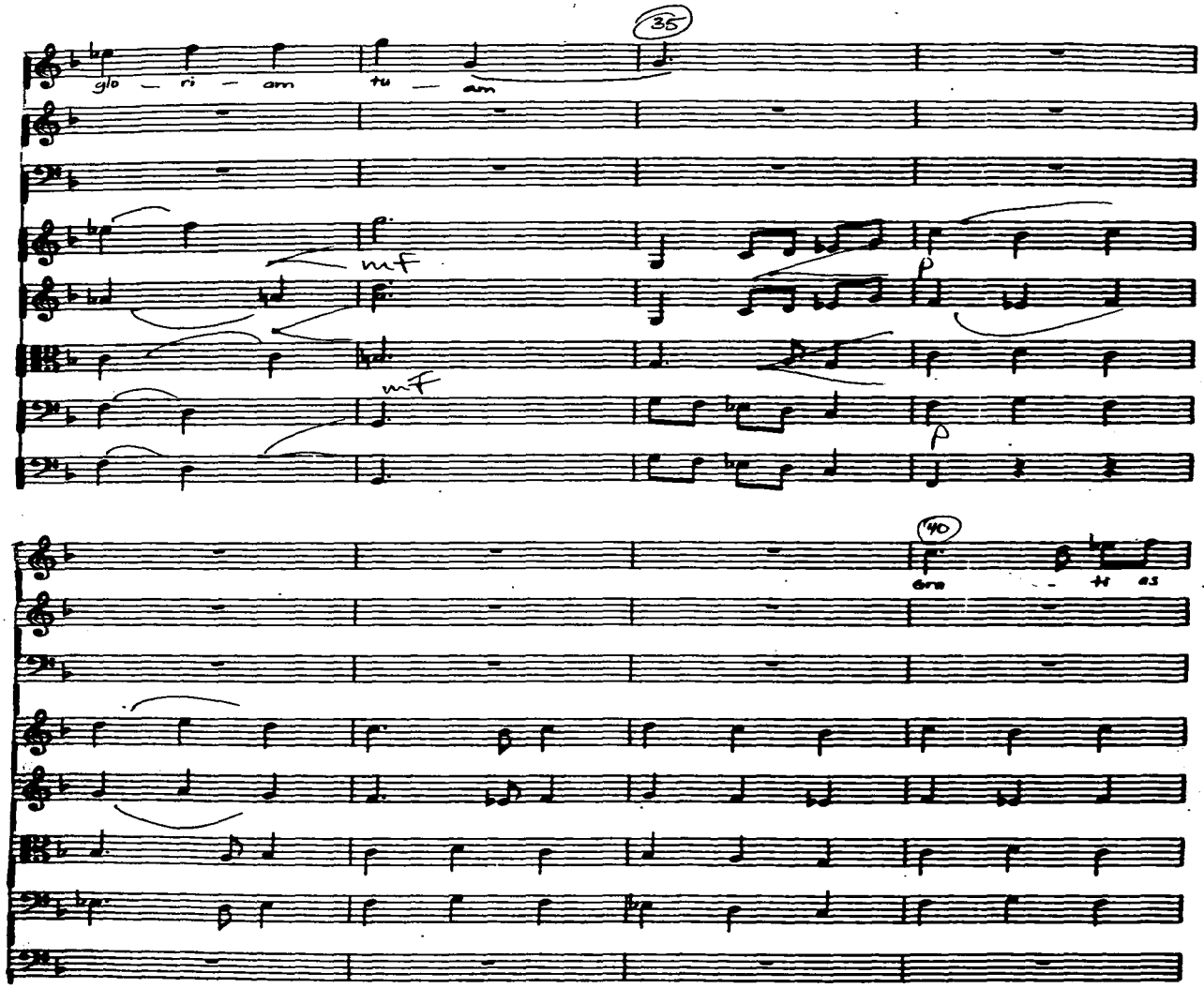
mf

mf

mf


20
cel sis De - o
ale ri fi ca mus te
F
F
F
p
pizz
pizz
Poco più lento
p
simile
p
arco p


35
ora — ti - as a — gi — mus ti .. bi ora . ti -
30
a gi - mus ti - bi Prop — ter ma — gnam
mp
mp


35
glo — ri — am tu — am
mf
p
mf
p
40
Gra — ti as

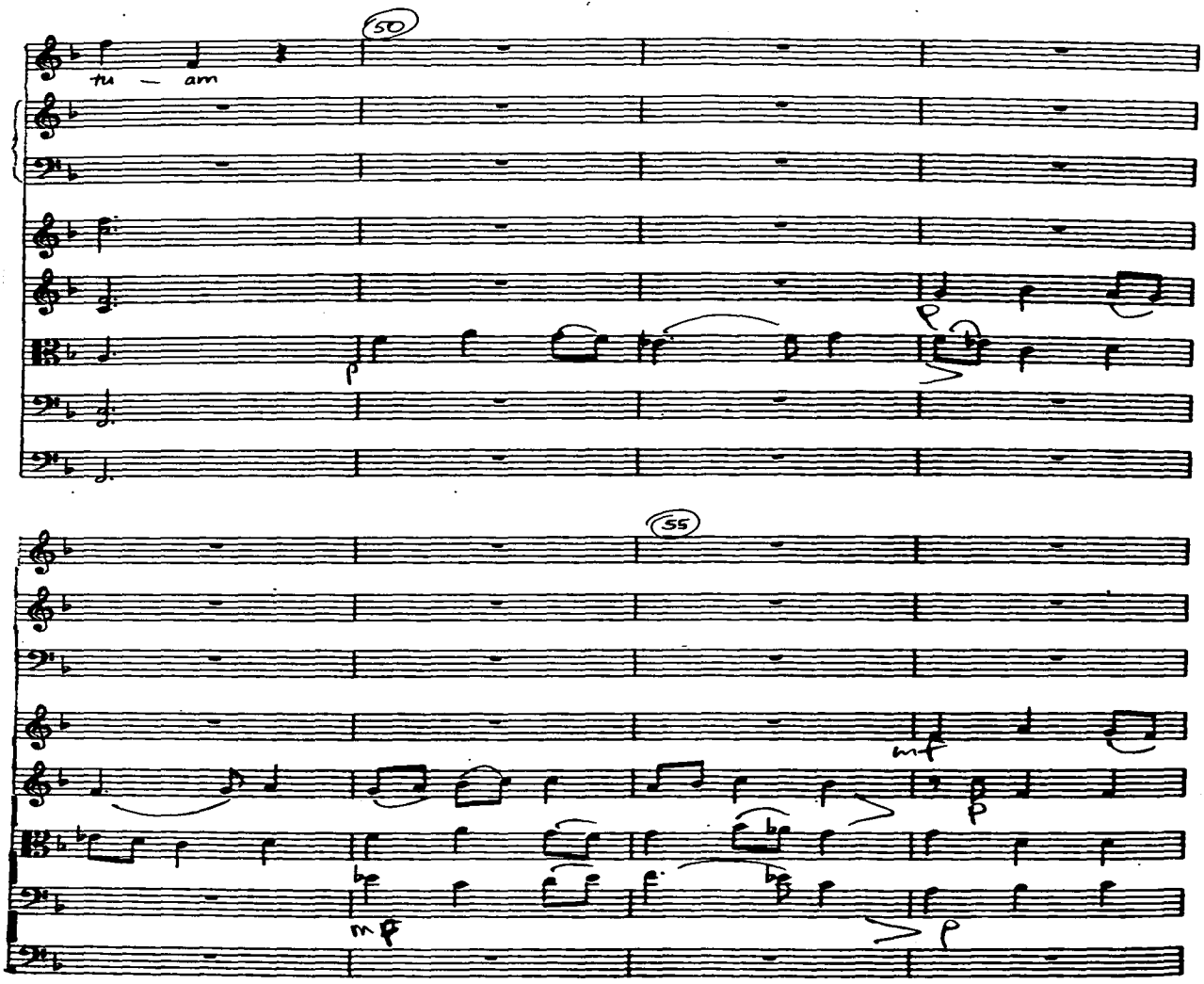
a — gi — mus ti — bi Gra — ti — as a — gi — mus

45

ti — bi prop — ter mag — nam glo ri am

mp

mp


50
tu — am
p
55
mf
p
mf
p

Recitative

(10)

Do - mi - ne Be us Rex ce-

p

p

p

p

les - tis, Pa - tra omni - po - tens

Do - mi - ne Fi - li un - i - ge - ni - te

66

Adagio

Je — su Chris — — te

De — mi — ne De — us

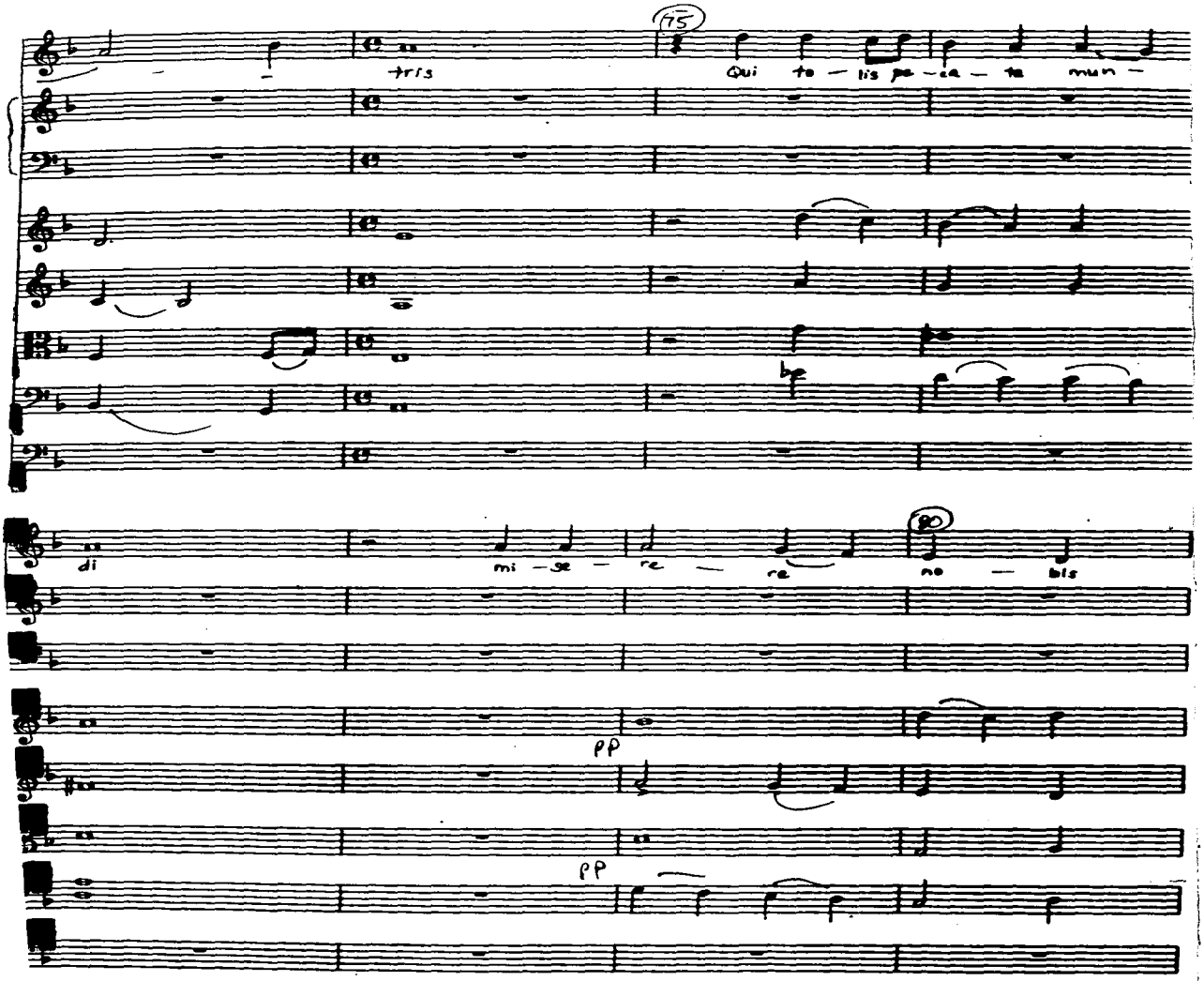
pp

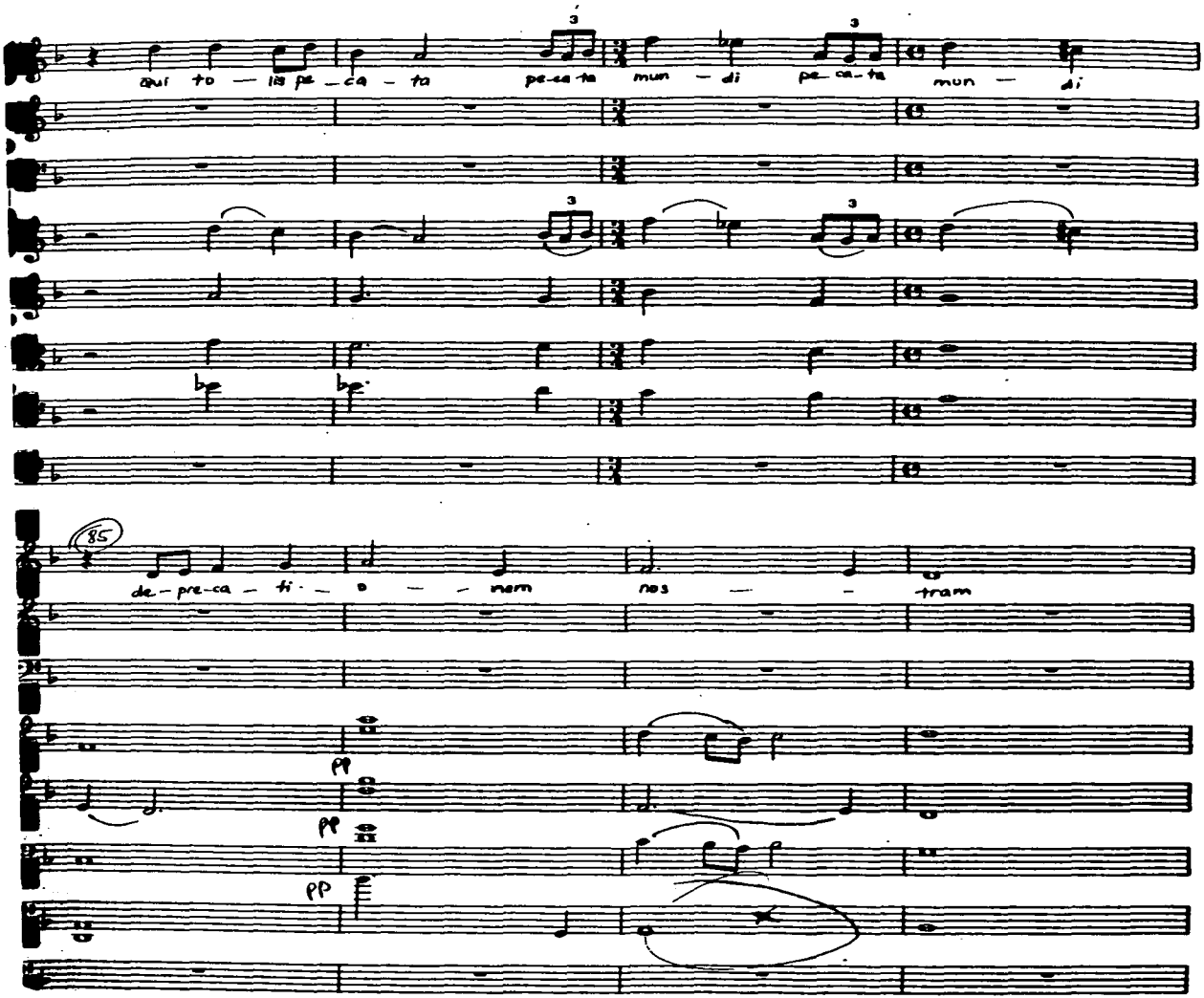
pp

70

A — gnus De — — i Fi — li — us Pa — —

pp


75
tris
Qui to — lis pe — ca — ta mun —
di
mi — se — re — re
no — bis
pp
pp


qui to — lis pe — ca — ta pe-ca-ta mun — di pe-ca-ta mun — di
85
de-pre-ca — ti — o — nem nos — — tram
pp
pp
pp

90

qui se — des ad dex — te - ram Pa - tris

95

mi — se re — re no — bis

pizz

Tempo I

100

mp

mp

arco

Quo — ni — am tu so — lus Sane — tus Tu so — lus

200

105

Do — mi nus Tu so — lus Al —

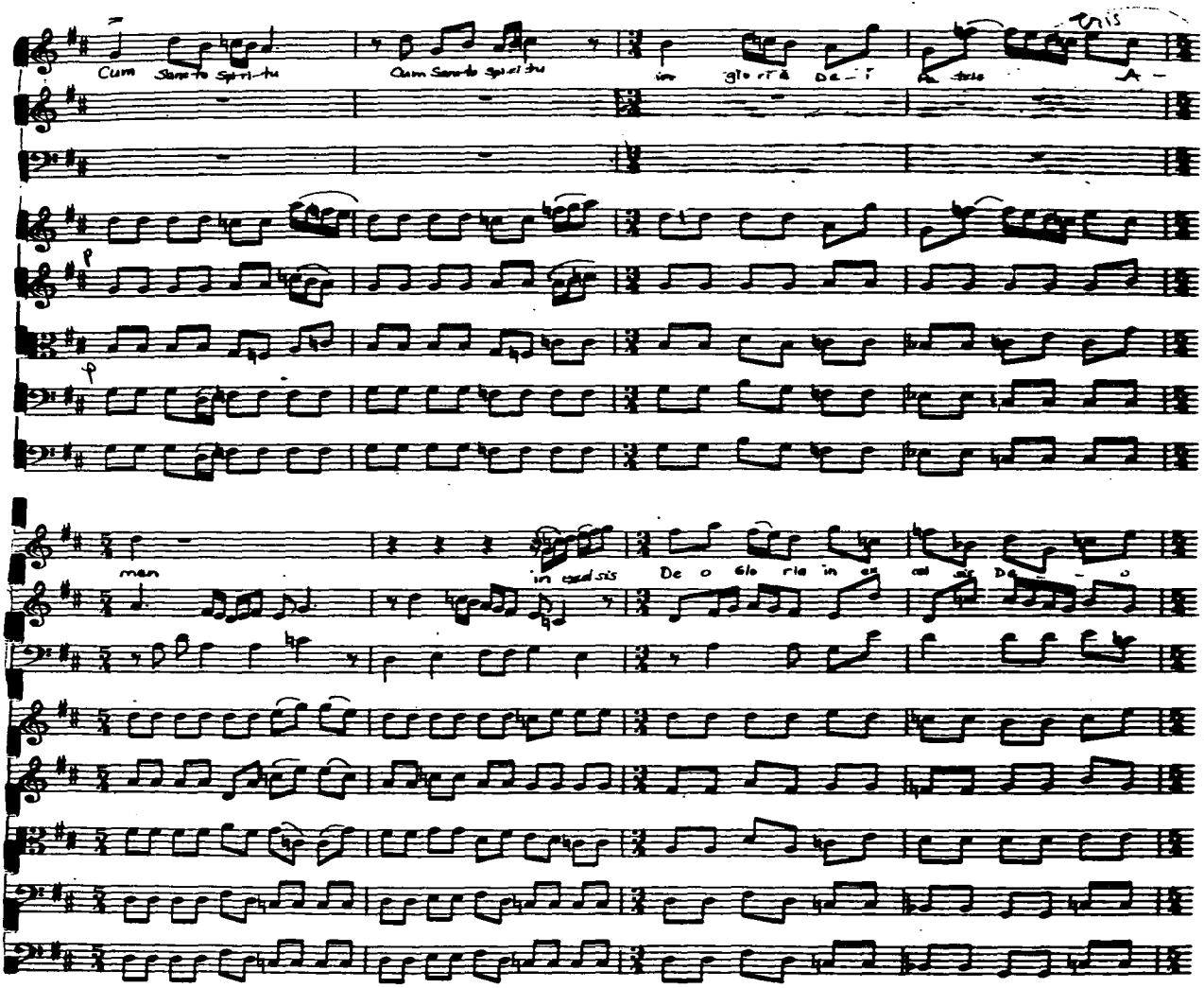
p

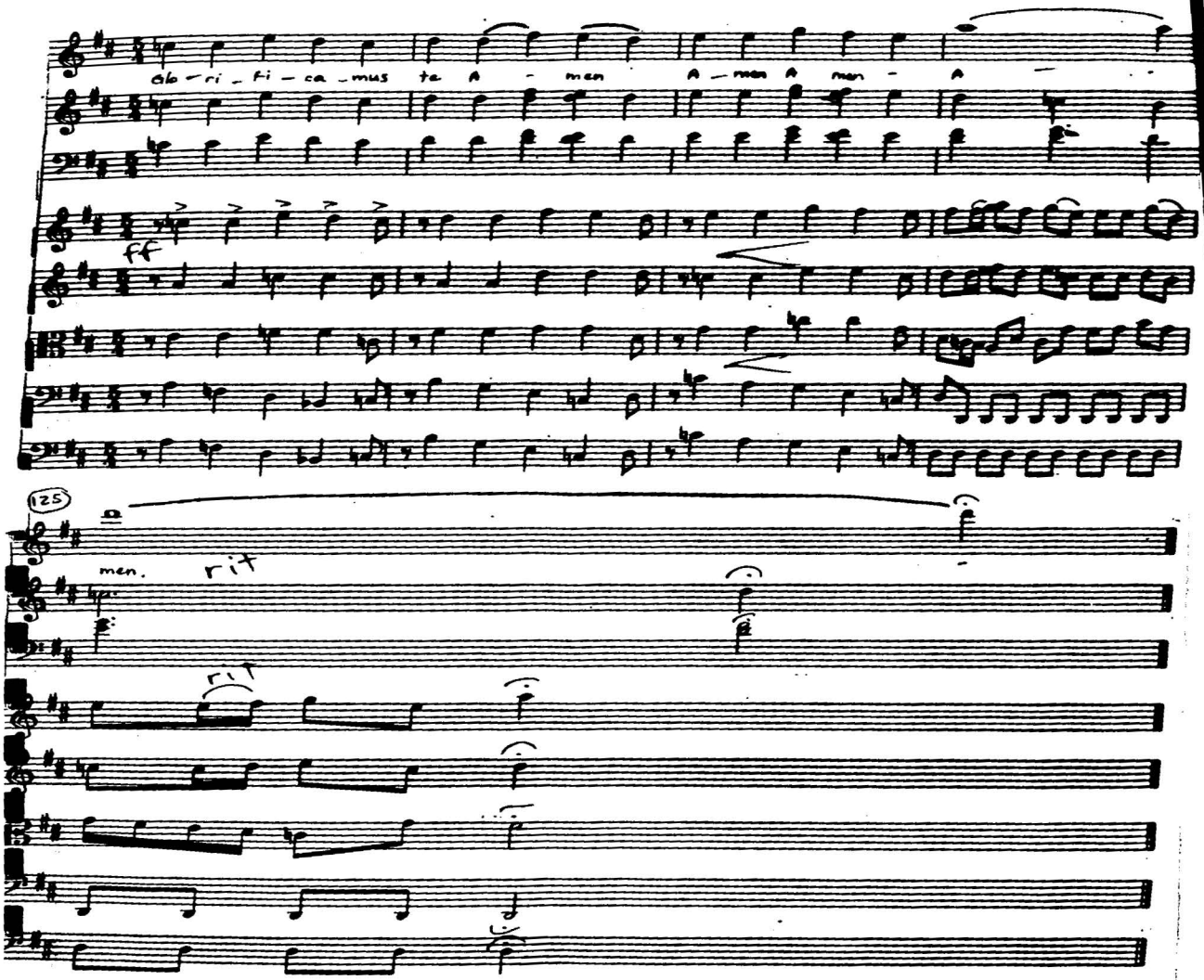
p

ti — — si mus Je su Chris - te

mf

mf


Cum Sancto Spiritu
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris
Amen
in excelsis Deo
gloria in ex cel sis De o


Glo - ri - fi - ca - mus te A - men A - men A men - A
ff
125
men.
rit
rit

La importancia del Oratorio desde sus orígenes hasta nuestros días.

Desde que el Hombre siente el poder de una Energía Universal intangible, invisible y misteriosa, ha tenido la necesidad de amar, adorar y hasta temer aquello a lo que le ha dado nombres diferentes, como Alá, Jehová, Dios.

En la historia de la humanidad el arte es una forma de expresión en la que se refleja la adoración hacia Eso que el hombre siente superior. Igualmente en la música, desde sus albores se encuentran ejemplos realmente maravillosos de esto.

La música es "un don de Dios destinado a utilizárselo solamente en Su honor."[35] La Música Sacra es una forma musical que no caduca, que sigue vigente y que seguirá siéndolo, mientras exista en el hombre la fe y la capacidad de crear.

---

[35] Donald J. Grout, Claude V. Palisca. ***Historia de la música occidental,*** **2 (traducido por León Mamés); Colección Alianza Música; Alianza Editorial; Madrid, 1993; p 553.**

Apéndice I

El Oratorio en México

La historia de la música en México se remonta a la época del Virreinato, donde la música religiosa no se consideraba como "arte" debido a que tenía como función "la evangelización y el mantenimiento de la ideología a través del servicio religioso o la diversión pública."[36] Aún así, destacan obras de "artesanos" como Hernando Franco (aprox. 1532-1585) y Juan de Lienas (1640?). La música virreinal es un arte "*tequitqui*" que fusiona los elementos ultrabarrocos de la arquitectura con el acento popular de las culturas indígenas. Hasta muy entrado el siglo XVII prevalecen los modelos polifónicos y el uso del canto llano, hasta que hacia fines de este siglo, se adoptan los nuevos estilos italianos.

El siglo XVIII ve surgir al músico libre que no pertenece a ninguna institución. La liturgia española prohibía el canto para voz sola y gracias a la Ilustración aparecen por primera vez cantatas con voz solista y óperas con influencia italiana, como las de Manuel de Sumaya (1682-1759). En 1799 se decreta un proteccionismo cultural que no permite la influencia de escuelas europeas y que busca la exclusividad del consumo de música española. Durante más de dos siglos la Nueva España tiene un desarrollo paralelo al español, hasta que se declara la guerra de Independencia en 1810.

Durante los últimos años de la Colonia el progreso en la composición musical se estanca. La forma sinfónica, los nuevos tratados de armonía y los avances en la ejecución de instrumentos llegan tarde a la Nueva España. La importancia de la improvisación desaparece y deja paso a la obra escrita sin posibilidad de alteración durante su ejecución. La música juega un papel importante en los inicios del México independiente.

La consumación de la Independencia en 1821 rompe con la protección económica, social y artística que España ofrecía, lo que propicia graves problemas de asimilación de los estilos europeos en boga durante el siglo XIX. La técnica que impartía la iglesia en las capilla musicales desaparece y el dominio del oficio ya no sustenta el arte de componer música. México trata de integrarse a las corrientes de arte y pensamiento que prevalecen en el mundo y puede por fin acercarse a los modelos de Italia, Francia y Alemania que le fueran vedados a principios del siglo.

En el Romanticismo prevalece la expresividad de los elementos melódicos sobre las nuevas posibilidades de la armonía cromática. Las grandes formas sinfónicas casi no se manejan y la música se expresa en piezas breves. Algunos de los compositores que destacan en este periodo que comprende la primera mitad del siglo XIX, son Joaquín Beristáin y Aniceto Ortega.

La segunda mitad del siglo inicia con un periodo de consolidación de las formas y estilos, especialmente en óperas y música de salón para piano y/o canto. Se intenta llegar a un público más exigente que sepa apreciar las sutilezas del arte sonoro que se

---

[36] Yolanda Moreno Rivas. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*; Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.; México, 1989; p 28.

expresan con base a la sensibilidad y a los gustos de la época. Melesio Morales y Julio Ituarte pertenecen a este periodo.

A la caída del Imperio de Maximiliano nace una tercera generación de compositores que sientan las bases para un desarrollo formal, destacando Ricardo Castro, que asimila el romanticismo de Chopin, Schumann y Liszt. En la segunda mitad del siglo XIX se busca expresar las características personales. El compositor porfiriano imita, transforma y adapta los modelos románticos.

Con el fin del gobierno porfirista en 1911, el Nacionalismo que se origina desde la Independencia poco a poco busca destacar la estética mexicana legitimando el color y el acento propios de la nueva nación. Ignacio Manuel Altamirano en la literatura y Agustín Arrieta en la pintura buscan encontrar una identidad propia. En la música la suite y el popurrí son retratos sonoros que encajan con las exigencias costumbristas del momento.

A principios del siglo XX nace la Escuela Mexicana de Composición cuya primera generación está representada por Manuel M. Ponce y José Rolón, que hacen de lo mexicano algo refinado y sentimental. La música de la generación de Carlos Chávez es modernista y disonante (para algunos inexpresiva), pero su nacionalismo da pie a que surjan Blas Galindo y José Pablo Moncayo. Silvestre Revueltas se aleja de la retórica nacionalista y vuelve a los elementos populares. Julián Carrillo cuestiona el sistema temperado y desarrolla la teoría del Sonido Trece.

La segunda mitad del siglo XX marca el fin del predominio del Nacionalismo. Los compositores mexicanos hasta el día de hoy han tenido un desarrollo muy individual que no sigue un estilo definido tanto como patrones estéticos propios: el serialismo de Carlos Chávez que se concentra en Mario Lavista; lo típicamente contemporáneo, con las obras de Manuel Enríquez, Héctor Quintanar y Manuel de Elías; los vanguardistas que siguen la escuela de Donatoni; la obra de Julio Estrada como producto del minimalismo por la influencia de Cage y Xenakis; la búsqueda de Federico Ibarra, que de ser radicalmente vanguardista, utiliza un lenguaje tonal y tradicional. Se puede decir que en general los compositores mexicanos que producen en este nuevo milenio siguen tres grandes tendencias: los que siguen en la búsqueda de su propio lenguaje, aquellos que buscan la innovación por la innovación misma y otros que en su búsqueda vuelven al lenguaje más tradicional.

La música sacra es un género poco cultivado después de la Independencia, un poco debido al desarrollo de otro tipo de música hacia temas del nacionalismo, y otro poco, quizá, a que la Iglesia encuentra en la música popular un medio más accesible para llegar a sus feligreses. Algunos de los compositores que han incursionado en este género en el siglo XX son Bernal Jiménez con sus villancicos y Federico Ibarra con sus siete *Cantatas*.

Apéndice II

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Música

EXAMEN PROFESIONAL
PARA OBTENER
LA LICENCIATURA EN CANTO

NOTAS AL PROGRAMA

EL ORATORIO A TRAVÉS DEL TIEMPO
DESDE EL SIGLO XVII HASTA NUESTROS DÍAS

Arias para soprano

Claudia Virginia Michel Luviano
No. de cuenta 9655815-5

A lo largo de la historia de la música occidental surgen tres grandes géneros dentro de la música vocal: la Ópera, el Lied, o Canción y el Oratorio. Tradicionalmente en la música vocal, el Oratorio como género abarca toda la música sacra y se subdivide en distintos géneros menores o subgéneros, como la Cantata, el Motete, la Pasión y la Misa. Ninguna de estas formas musicales nace con la idea de escenificarse, a diferencia de la Ópera.

EL ORATORIO A TRAVÉS DEL TIEMPO
DESDE EL SIGLO XVII HASTA NUESTROS DÍAS

Incipite in tympanis — **G. Carissimi (1605-1674)**
Aria para soprano solo, del
Oratorio a 6 voces y bajo continuo "Jephte", 1649

Sacra fulgescit nobis... Avenae rusticae — **A. Vivaldi (1678-1741)**
Recitativo y aria para soprano, del
Motete para soprano, dos violines, viola y bajo
"Canta in prato, ride in monte", RV 623

Zerfließe, mein Herze — **J. S. Bach (1685-1750)**
Aria para soprano, flauta, oboe da caccia y continuo
de la *"Pasión según San Juan"*, BWV 245

Lauter Wonne, lauter Freude — **G. F. Telemann (1681-1767)**
Aria para soprano, flauta y continuo, de la
"Cantata 184 para el Cuarto Domingo de Adviento"
(Del ciclo *"Der harmonische Gottes-Dienst"*)

Et incarnatus est — **W. A. Mozart (1756-1791)**
Aria para soprano, flauta, oboe y fagot soli y orquesta, de la
"Gran Misa en do menor", KV 427

INTERMEDIO

Totus in corde langueo — **F. Schubert (1797-1828)**
"Ofertorio" para soprano y orquesta de cámara, D. 136, op. 46

Inflammatus et accensus — **G. Rossini (1792-1868)**
Aria para soprano, coro y orquesta
del *"Stabat Mater"* (1841)

Ihr habt nun Traurigkeit — **J. Brahms (1833-1897)**
Aria para soprano, coro y orquesta
del *"Réquiem alemán"*, op. 45

Domine Deus — **F. Poulenc (1899-1963)**
Aria para soprano, coro y orquesta
del *"Gloria"* (1959)

Gloria — **S. Pascoe (1964)**
Aria para soprano, coro y orquesta de cuerdas
de la *"Misa"* (1993)

Samuel Pascoe
Director

Ensambles y Continuo

Soprano I Lorena Barranco
Soprano II Mónica Ramírez
Violín I Gabriel Pliego
Violín II Itzel Ávila
Viola Judith Reyes Ortiz
Flauta Luz Arcelia Suárez
Flauta Omar Castro
Oboe Alejandro Tello
Corno inglés Kiyoko Neriki
Fagot Carolina Lagunes B.
Cello Fabiola Flores
Clavecín Antonio Santoyo

Orquesta

Violines Primeros
Gabriel Pliego* (*Concertino*)
Mariana Valencia González
Pedro Rodríguez
David Hernández Ramos
Georgina Martínez
Omar Álvarez

Violines Segundos
Horacio Velázquez*
Augusto César Rodríguez
Itzel Ávila
Violeta Cahuantzi
Valeria Mason
Benito Corte Velasco

Violas
Judith Reyes Ortiz*
Miguel Alcántara
Yasbil Mendoza
Carlos Castillo

Violoncellos
Fabiola Flores*
Luis Pastor
Emmanuel Demián
Lucero Urquidi

Contrabajos
Víctor Flores
Grisell Macdonel

Flautas
Luz Arcelia Suárez*
Omar Castro

Oboes
Alejandro Tello*
Kiyoko Neriki

Clarinetes
Manuel Hernández Aguilar*
Luis Miguel Balseca Agujo

Clarinete bajo
Antonio Rosales Sánchez

Fagotes
Carolina Lagunes B.*
Cynthia López P.

Cornos
Vilka E. Castillo Silva*
Juan Carlos Quiterio
Aurora Tamayo

Trompetas
Arnoldo Armenta*
Rafael Ernesto Ancheta

Trombones
Marcia Medrano S.*
Erick Rodríguez F.
Roberto Vázquez C.

Arpa
Edmundo Camacho

Timbales
Armando López

(Principal)*

Coro

Sopranos
Lorena Barranco
Diana Betancourt
Vanessa Millán García
Teresa Navarro Agraz
Elizabeth Pacheco Reyes
Mónica Mercedes Ramírez
Leticia Reyes
Lénica Reyes Zúñiga
Clara Uribe Venegas

Mezzosopranos
Esther Beyer
Ma. Teresa García y Castillo
Cynthia Fragoso Guerrero
Mónica Molina García
Gabriela Pérez Acosta
Lydia Elena Rendón O.
Gabriela Turner Rodríguez
Pamela Vélez Romero

Tenores
Carlos Esteban Alboreya
Héctor Augusto Arizmendi Ruiz
Arturo Cortés
Eduardo Díaz Cerón
Óscar González Hernández
Carlos A. Hernández Díaz
José Guadalupe Hernández Espinosa
Héctor Vicencio Constantino

Bajos
Fernando Beyer Bustos
Alejandro Déctor
Enrique Fernández
Daniel García Rangel
Guillermo López
Pedro Ríos Acosta
Salvador Rodríguez

Pianistas repasadores
Gabriela Pérez Acosta
Antonio Santoyo

Gracias a todos y cada uno de los amigos por su cariño y su apoyo, y por el placer que me han dado al hacer música con ellos

El Periodo Barroco

La Época Moderna en la Historia (segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII) se caracteriza por el crecimiento y desarrollo de las ciudades y el comercio, por el sistema económico basado en la producción del campo y por la concentración del poder en manos de las diferentes monarquías y de la Iglesia Católica. El arte se ve afectado por los movimientos de la Reforma y la Contrarreforma, la reacción de la Iglesia ante estos hechos que se manifiesta con la fundación de la Compañía de Jesús, la Inquisición, el Concilio de Trento y el surgimiento del Barroco (1600-1750), que más adelante afecta el movimiento artístico de toda Europa.

Incipite in tympanis

Giacomo Carissimi
(1605-1674)

Aria para soprano solo, del
***Oratorio a 6 voces y bajo continuo "Jephte"* (1649)**

Filia:
Incipite in tympanis,
et psallite in cymbalis,
Hymnum cantemus virgines,
et modulemur canticum.
Laudemus regem coelitum,
laudemus belli principem,
qui filiorum Israel
victorem ducem reddidit.

Comenzad con los timbales
y cantad con címbalos,
Vírgenes, cantemos un himno
y entonemos un canto.
Alabemos al rey de los cielos,
alabemos al príncipe de la guerra,
quien a los hijos de Israel
devolvió su jefe, victorioso.

Soprano I y II:
Hymnum cantemus Domino,
et modulemur canticum,
qui dedit nobis gloriam
et Israel victoriam.

Cantemos un himno al Señor,
y entonemos un canto,
pues a nosotros nos dio la gloria
y a Israel la victoria.

Filia:
Cantate mecum Domino,
cantate omnes populi,
laudate belli principem
qui dedit nobis gloriam
et Israel victoriam.

Cantad conmigo al Señor,
cantad todos los pueblos,
alabad al príncipe de la guerra
pues a nosotros nos dio la gloria
y a Israel la victoria.

Carissimi nace en Marini, Italia; es bautizado en Roma el 18 de abril de 1605 y muere en esta misma ciudad el 12 de enero de 1674. En 1637, se ordena sacerdote. Es organista de la Catedral de Tívoli, maestro de capilla de la Catedral de San Rufino y maestro de capilla (hasta su muerte) en la iglesia jesuita de San Apolinar, uno de los principales centros de la Contrarreforma. Para él la música debe fomentar el sentimiento de renovación y la profundidad del sentir religioso. Compone misas, motetes, cantatas, oratorios y algunas obras seculares. Es el primer compositor importante de oratorios.

El Oratorio como forma musical nace en el 1600; es una obra narrativa o dramática, generalmente sacra, que tiene arias, recitativos, ensambles, coros y música instrumental, no compuesto con fines litúrgicos. El término "Oratorio" es tomado del nombre del lugar en donde las congregaciones italianas del siglo XVI, se reunían a orar, a leer las Escrituras y a cantar laudes (himnos).

Aunque ***Jephte*** se conserva incompleto, está considerado uno de los oratorios más importantes en la historia de la música. Basado en el Viejo Testamento, narra la historia de Jephte, quien en agradecimiento por sus victorias en la guerra, ofrece en sacrificio al primer miembro de su casa que vea, que resulta ser su hija Filia.

El aria ***Incipite in tympanis*** es la primera aparición de Filia en la obra, cuando recibe jubilosa a su padre. Es la única aria que se conserva de este oratorio. De carácter brillante, maneja grandes contrastes, con partes marciales de ritmo preciso y percutivo y partes melismáticas que recuerdan un himno sacro. A pesar de reflejar una gran alegría, es el preludio a una tragedia pues se sabe que Filia es la víctima del sacrificio que ofrece su padre.

Sacra fulgescit nobis... Avenae rusticae

Antonio Vivaldi
(1678-1741)

Recitativo y aria para soprano del
Motete para soprano, dos violines, viola y bajo
***"Canta in prato, ride in monte"*, RV 623**

Recitativo

Sacra fulgescit nobis
digna communi gaudio optata dies.

Pater beate, gaude
coelesti gloria tua,
gaude sereno obsequio.
Vos mortales, plaudite et exsultate,
et si plaudut in coelo amoeni chori,
gaudeat et omnis vivens
et semper plaudendo sacro honori.

Lo sagrado resplandeció ante nosotros
el día anhelado y digno fue la alegría de todos.
Padre dichoso, alégrate
en tu gloria celestial,
disfruta este apacible obsequio.
Vosotros mortales, aplaudid y exultad,
y si en el cielo cantan coros alegres,
que todo ser viviente goce
y alabe siempre a la sacra divinidad.

Aria

Avenae rusticae
sinceri fervida
amoris iubila
docete nos.

Vos gaudia discite,
tympana et organa,
si agrestis fistula
invitat vos.

Sencillez de la flauta,
pasión del sincero,
gozo del amor:
enseñadnos.

Aprended a gozar,
órganos y timbales,
si una tosca flauta
os invita.

Antonio Lucio Vivaldi nace en la ciudad de Venecia, Italia, el 4 de marzo de 1678 y muere en Viena, Austria, el 28 de julio de 1741. Es el compositor italiano más original y el que mayor influencia ejerce en la música de su generación, sentando las bases para el concierto barroco maduro. Contribuye notablemente en el desarrollo tanto del estilo musical como de la técnica violinística y en la práctica de la orquestación. Siendo sacerdote, en muchas de sus obras se lee la dedicatoria *Laus Deo* (Gloria a Dios). Enfermo de asma o angina de pecho, su música expresa su alegría y su pasión por la vida.

El Motete es una de las formas más importantes de la música polifónica durante la Alta Edad Media y el Renacimiento y se extiende hasta fines del Barroco (c. 1200- 1750). Es una forma de composición vocal que ha tenido muchos cambios a lo largo de su historia. Hacia finales del siglo XV es la segunda forma sacra de composición después de la Misa. La aportación más significativa al Motete durante el siglo XVI (su época de florecimiento) es la polifonía, con el nuevo sistema de "imitación".

***Canta in prato, ride in monte, RV 623,* es un motete que pertenece al grupo de los tres "motetes romanos" para soprano solo que Vivaldi compuso en Roma entre 1723 y 1725. Consta de cuatro movimientos: el aria, *Canta in prato, ride in monte, Sacra fulgescit nobis...* (el recitativo a interpretar en el recital junto con) el aria *Avenae rusticae sinceri fervida amoris*, y un *Aleluya*.**

***Sacra fulgescit nobis...* es un *recitativo secco*, es decir, la parte instrumental que lo acompaña es meramente una base armónica. El aria es un aria da capo que evoca el sonido de las flautas rústicas (*avenae rusticae*), que imitan los violines. La escritura musical es sencilla, de carácter pastoril.**

Zerfließe, mein Herze

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Aria para Soprano, traverso, oboe da caccia, órgano y continuo de la *"Pasión según San Juan"*, BWV 245.

Molto adagio

Zerfließe, mein Herze,
in Fluten der Zähren
dem Höchsten zu Ehren!

Erzähle der Welt
und dem Himmel die Not;
dein Jesus ist tot!

Se derrite mi corazón
en torrentes de llanto,
por el más alto de honrar.

Él cuenta la pena
del cielo y del mundo:
¡Tu Jesús está muerto!

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685, y muere en Leipzig el 28 de julio de 1750. Descendiente de una rama importante de músicos, es director musical (*Konzertmeister*), maestro de capilla (*Kapellmeister*) y chantre (*Kantor*). A Bach lo cimenta una profunda fe religiosa que lo acompaña hasta su muerte, y que le hace dedicar toda su obra a la gloria de Dios. Es el compositor más representativo del

periodo Barroco. Compone en todas las formas musicales de su época, a excepción de la ópera. Se le reconoce como el Padre de la Música.

La Pasión es el arreglo musical del martirio, muerte y resurrección de Jesucristo, según los textos bíblicos de alguno de los cuatro evangelistas o de alguna adaptación poética de los mismos. Las primeras composiciones de este género que se conocen datan del siglo IV. En el siglo XVII adopta todas las innovaciones dramáticas de la era barroca, desarrollándose poco a poco una composición para solistas, ensambles, coro y orquesta. La Pasión es una forma musical que continúa vigente hasta nuestros días.

La Pasión según San Juan, BWV 245, se interpretó por primera vez en viernes santo el 7 de abril de 1724 en la iglesia de San Nicolás. La obra pasó por varios periodos de composición y se realizaron tres versiones más. Es una de las grandes obras maestras de Bach. De tipo oratorio-pasión (apegado al texto bíblico), toma también versos del poema de la Pasión de Brockers, algunos versos del mismo Bach, así como corales.

Zerfließe, mein Herze es el número 35 de la obra. Escrito para soprano, con *obbligati* de flauta y oboe da caccia y bajo continuo, refleja una gran tristeza por la muerte de Jesús, expresando este dolor con una profunda melancolía, con incredulidad y con una desesperanza desgarradora. Esta aria, de una gran dificultad técnica por sus largas frases, su registro y su intensidad dramática, es una bella muestra de la obra vocal de Bach.

Lauter Wonne, lauter Freude

Aria para Soprano, flauta alto y bajo continuo, de la *"Cantata 184 para el Cuarto Domingo de Adviento" ("Der harmonischer Gottesdienst")*

Georg Philipp Telemann
(1681-1767)

Vivace

Lauter Wonne, lauter Freude
herrscht in meiner regen Brust.

Doch dem flammenreinen Herzen
ist bis jetzt kein sündlichs Scherzen,
keine eitle Glut bewußt.
Gott allein ist seine Lust.
Da capo.

Sincero gozo, alegría sincera
imperan en mi pecho vivo.

Así la llama pura del corazón
permanece libre de la pecaminosa burla
sin una vana pasión consciente:
Sólo Dios es su placer.

Georg Philipp Telemann nace en Magdeburg, Alemania, el 14 de marzo de 1681, y muere en Hamburgo el 25 de junio de 1767, a la edad de 86 años. Hijo de un diácono protestante, estudia Leyes. Músico autodidacta, llega a ser el compositor más prolífico, famoso e importante de sus días. Su obra maneja una línea melódica simple, con divisiones periódicas claras y estructura transparente, en la que el acompañamiento ocupa un rol secundario, características del estilo *galante*. El manejo que desarrolla de la

melodía y de las texturas sencillas lo muestran como un eslabón importante entre el barroco tardío y el estilo clásico.

Del italiano *cantare* (cantar), la cantata es una obra que a diferencia de la sonata (*suonare*, sonar), está compuesta para ser cantada. Es la forma más importante de composición del periodo barroco, después del Oratorio y de la Ópera. Para una o más voces con acompañamiento instrumental, tiene varios números como arias, recitativos, ensambles o coros.

El ciclo de cantatas *Der harmonische Gottes-Dienst* ("El armónico servicio de Dios") está integrado por varias obras para una voz, un instrumento melódico y bajo continuo, que muestran las posibilidades dramáticas inherentes a la música sacra. Se compone en Hamburgo entre los años 1725 y 1726. En el prefacio de esta obra Telemann da importantes reglas para la correcta interpretación del recitativo.

Este ciclo incluye la cantata para soprano, flauta alto y bajo continuo, *Lauter Wonne, lauter Freude*, que consta de dos arias y un recitativo intermedio. La primera aria (el aria a interpretar en el recital) es una aria da capo. Tiene un carácter muy alegre, de mucha frescura y gozo. El texto tiene total coherencia con la música y el manejo de las voces le da un carácter muy festivo. Es un aria muy hermosa con tiene melodías entretejidas que le dan un colorido muy especial.

El Periodo Clásico

Inicia la segunda mitad del Siglo de las Luces. 1750 marca el fin del Barroco con la muerte de Bach. El poder político se concentra en un solo hombre y una sola ciudad. El pensamiento filosófico vuelve a los ideales grecolatinos clásicos y se generan grandes cambios políticos y sociales. La Ilustración influye en el pensamiento humano y da pie a las grandes Revoluciones, la Americana, la Inglesa o Revolución Industrial y la Francesa. La literatura reacciona ante las ideas del rococó y de la Ilustración en el movimiento literario alemán del *Sturm und Drang* ("Tormenta e Ímpetu"). Entre 1750 y 1820 se sitúa el llamado Periodo Clásico en la música, el cual contrasta la tranquilidad, el reposo y la sencillez con la tensión, debido a la gran influencia política, social e ideológica de la época.

Et incarnatus est
Aria para soprano y orquesta, de la *"Misa en do menor"*, KV 427

Wolgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Andante

Et incarnatus est	Y se encarnó
de Spiritu Sancto	del Espíritu Santo
ex Maria Virgine	y de María la Virgen,
et homo factus est.	y se hizo hombre.

Nace en Salzburgo el 27 de enero de 1756, y muere en Viena el 5 de diciembre de 1791. Considerado uno de los grandes genios musicales de todos los tiempos, comienza a componer a la edad de seis años. Es un virtuoso del clavecín y del violín, mas tarde del pianoforte. Católico y masón, posee un alto sentido de la religiosidad, de la moral y de la rectitud. A lo largo de su vida realiza varias giras por toda Europa, pero a pesar de sus éxitos contrae muchas deudas. Enferma y muere en la pobreza. Su música se caracteriza por la belleza melódica, la perfección de la forma y la riqueza de la armonía y de las texturas musicales.

La Misa, dividida en lo Ordinario y lo Propio, es la principal forma musical de composición litúrgica. A partir del siglo XV se hace del Ordinario lo que conocemos como "Misa" hasta el día de hoy, aunque se sigue componiendo también para lo Propio. A partir del siglo XVII, debido a la influencia de la Ópera, la Misa se conforma de una o más partes solistas y ensambles (vocales o instrumentales), coros y partes orquestales, dividiendo algunos textos grandes en partes pequeñas (como el Credo, el Gloria, etc.).

Mozart compone la ***Misa en do menor*** como un voto para agradecer su matrimonio con Constanze Weber, celebrado el 4 de agosto de 1782. Es una misa inconclusa que mezcla varios estilos: fugas (con influencia de los Bach) coros a cuatro, cinco y ocho partes, solos y ensambles con influencias del contrapunto haendeliano, figuración y textura de continuo.

Et incarnatus est es un aria para soprano y orquesta con *obbligati* de flauta, oboe y fagot. Escrita en el estilo eclesiástico austríaco, con melodías expresivas y ornamentación florida. Es una siciliana (una danza de los siglos XVII y XVIII) que concluye con la cadencia para los cuatro solistas. Su carácter es pastoril y algo melancólico. Es una de las arias más bellas del repertorio mozartiano que refleja su alegría y sencillez, así como una gran profundidad religiosa.

Totus in corde langueo

***"Ofertorio"*, para soprano, clarinete y orquesta, D. 136, op. 46**

Franz Peter Schubert

(1797-1828)

Allegretto

Totus in corde langueo,
amore Dei ardeo,
amore divino ardeo,
totus langueo.

Num quam cessabo,
sed semper amabo,
hoc sacro igne
animam inflamabo.

Todo mi corazón desfallece,
Ardo con el amor de Dios,
En el amor divino ardo,
Todo yo desfallezco.

Nunca me cansaré
sino que siempre amaré;
con este fuego sagrado
inflamaré mi alma.

Nec tartarus me deterrebit,
nec coelum separabit
a caritate Christi.

Ni el infierno me hará desistir,
ni el mismo cielo me apartará
del amor de Cristo.

Nace en Viena el 31 de enero de 1797, y muere en esta ciudad el 19 de noviembre de 1828. No recibe una educación religiosa profunda e incluso se piensa que es ateo. Desde muy pequeño aprende a tocar el violín y el piano. A los nueve o diez años estudia con Michael Holzer, quien le enseña armonía, a cantar y a tocar órgano. Es alumno de Antonio Salieri. Se gana la vida como maestro de primaria. Extravagante, lleva una vida licenciosa y contrae sífilis a los 25 años. Muere a los 31 años. Es más conocido por sus Lieder, (su primera obra maestra fue *Gretchen am Spinnrade*, D118), pero su producción incluye también música instrumental para orquesta y música de cámara, ópera y música sacra.

El Ofertorio es el cuarto elemento de lo Propio de la misa que acompaña la acción ritual de poner en el altar el pan y el vino, mientras se dan las ofrendas. La mayoría de los textos utilizados vienen del libro de los Salmos, aunque también se sacan del Viejo y del Nuevo Testamento. La costumbre de cantar durante este rito, data del año 430. El Ofertorio como forma musical desarrolla un estilo muy melismático, representando así el gozo espiritual de los que llevan regalos a Dios.

Totus in corde langueo es compuesto para Therese Grob, una soprano de la EL músico de 18 años se enamora. El texto no es litúrgico, probablemente es inspirado por el amor que siente por dicha soprano. Es un aria muy brillante, con diálogo perenne entre la voz y el clarinete, lo que le da una unidad muy especial.

El Periodo Romántico

El movimiento romántico en la literatura inicia a mediados del siglo XVIII como una reacción contra el clasicismo y el racionalismo y como un llamado a lo sencillo y lo natural, dejando que instintos y sentimientos rijan sobre el intelecto. El Periodo Romántico en la música se sitúa entre 1820 y 1910. Se da una mayor libertad en la forma y se enfatizan cualidades subjetivas y emocionales. Pasa por tres etapas: los inicios del romanticismo, el periodo intermedio y el romanticismo tardío o Post Romanticismo.

Inflammatus et accensus

Gioacchino Rossini
(1792-1868)

Aria para soprano y coro,
del *"Stabat Mater"*

Andante maestoso

Inflammatus et accensus
per te, Virgo, sim defensus
in die judicii.

Inflamado y encendido
por Ti, Virgen, sea defendido
en el día del juicio.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratiâ.

Haz que sea protegido por la cruz,
defendido por la muerte de Cristo,
favorecido por la gracia.

Nace en Pesaro, Italia, el 29 de febrero de 1792, y muere en Passy, Francia, el 13 de noviembre de 1868. Ningún compositor de la primera parte del siglo XIX goza de tanto prestigio, riqueza, popularidad e influencia artística como Rossini. Sus contemporáneos lo reconocen como el compositor italiano del momento. Debido a varios factores deja de componer por más de 20 años. Es un hombre católico profundamente creyente, centrado, supersticioso y con un profundo sentido del nacionalismo.

El ***Stabat Mater Dolorosa*** (del latín, *"estaba la madre dolorosa"*) es un poema del siglo XIII, atribuido al franciscano Jacopone da Todi (*c.* 1228-1306). Se usa en la liturgia como secuencia o como himno. El texto, con variantes, se ha musicalizado desde el siglo XV. En el siglo XIX y hasta nuestros días, la secuencia es usada para concierto más que para uso litúrgico.

La obra de Rossini basada en este texto es completada en 1841. Tiene impresionantes secciones corales y arias netamente operísticas. Se estrena en la Sala Ventadour, París, en 1842, donde es recibida con gran entusiasmo. Compuesta como una comisión, escribe seis números en 1831 y 10 años después los demás. Es aún hoy una de las musicalizaciones de este texto más populares del repertorio moderno.

El movimiento octavo del Stabat Mater, un aria para soprano y coro, es de un intenso dramatismo reforzado hacia el final con un *do 7* en un efecto que recuerda a Verdi. Siendo uno de los cuatro últimos números que compone, se puede apreciar la madurez de una forma de composición más serena y depurada. Es un aria maravillosa que, del terror inspirado por el Juicio Final, concluye en una entrega total en la fe.

Ihr habt nun Traurigkeit

Aria para soprano y coro del "*Réquiem alemán*", op. 45.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Langsam

In. 16.22

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen
und euer Herz soll sich freuen,
und eure Freude soll
niemand von euch nehmen.

Vosotros sienten ahora tristeza;
mas yo volveré a verlos
y vuestro corazón debe entonces alegrarse
y vuestra alegría no debe serles
arrebatada por nadie.

Isaías 66.13

Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.

Yo deseo consolarles,
como a quien su madre consuela.

Eclesiastés 51.27

Sehet mich an:
ich habe eine kleine Zeit.

Mírenme:
yo tengo un poco de tiempo.

Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden.	He tenido cansancio y trabajo y he encontrado un gran consuelo.

Nace en Hamburgo, Alemania, el 7 de mayo de 1833, y muere en Viena, Austria el 3 de abril de 1897. Siendo un gran pianista, vive la mayor parte de su vida en Viena y desde muy joven es famoso internacionalmente. Se interesa mucho en el redescubrimiento de la Música Antigua. Hombre amable, irascible y reservado, es cristiano no practicante, aunque uno de sus hábitos es leer la Biblia infantil que tiene desde su nacimiento, de donde extrae los textos de sus obras sacras. Compone 196 Lieder, música orquestal, música de cámara varias obras para piano solo y a cuatro manos.

El Réquiem, o misa de difuntos (*Missa pro defunctis*), toma su nombre de la primera palabra del Introito, *"Requiem aeternam dona eis, Domine"* (*Dadles descanso eterno, Señor*). En el siglo XVIII la influencia de la Ópera se hace notar; en ocasiones la orquesta se vuelve independiente de las voces que muestran gran virtuosismo y lirismo, creando intensos contrastes dramáticos por medio de la dinámica. Las obras influenciadas por el Romanticismo son de gran intensidad dramática. También existen los llamados "Réquiem alemanes", que derivan de la Biblia o de una variedad de fuentes litúrgicas protestantes.

En 1857 Brahms decide componer un Réquiem en memoria de Robert Schumann y de su madre. En mayo de 1868 termina el último movimiento y en 1871 el ***Réquiem alemán*** es aclamado por el público como una obra heroica y monumental, considerando a Brahms un patriota. Tiene siete secciones, a diferencia de las cinco partes del Réquiem Católico Romano, y el texto se centra en la fe en la Resurrección más que en el miedo al Día del Juicio. En esta obra se deja entrever el interés de Brahms en la música vocal polifónica de tres siglos anteriores.

Ihr habt nun Traurigkeit, aria para soprano y coro, es el quinto movimiento del *Réquiem* y el último en ser compuesto. Es una hermosa aria que resume lo que Brahms quiere decir por medio de su Réquiem: la esperanza de la resurrección y el consuelo de la fe. Es totalmente etérea, sublime en su sencillez y en su profundidad.

La Era Contemporánea

A comienzos del siglo XX existe un gran descontento social y la tensión internacional aumenta culminando con las dos guerras mundiales. Después de 1960 la cultura contemporánea vive un pluralismo radical. El arte refleja el sentimiento de soledad, la angustia y la desesperación que invaden a la sociedad. La primera mitad del siglo XX ve nacer en la música diversos movimientos, como el Neoclasicismo de Stravinsky. Otros compositores rechazan los principios que regulan la tonalidad, el ritmo y la forma, dando origen a la Atonalidad, el Expresionismo, el Dodecafonismo y el Serialismo.

Domine Deus

Aria para soprano y coro del
"Gloria" para soprano solo, coro mixto y orquesta.

Francis Poulenc
(1899-1963)

Très calme et lent

Domine Deus	Señor Dios
Rex coelestis,	Rey celestial,
Deus Pater,	Dios Padre,
Pater omnipotens.	Padre omnipotente.
Gloria.	Gloria.

Francis Poulenc nace en París el 7 de enero de 1899, en el seno de una acaudalada familia de farmacéuticos. Se inicia en la música por su madre, una excelente pianista, quien le da sus primeras lecciones a la edad de cinco años. Pertenece al grupo de Los Seis. A raíz de la muerte de un amigo suyo, retoma su religión, la fe católica romana, componiendo regularmente música coral religiosa. Su música sacra refleja la clara influencia de los corales de Bach. Muere el 30 de enero de 1963.

El *Gloria in excelsis Deo* (Gloria a Dios en las alturas) es un himno de alabanza, segunda de las cinco partes del Ordinario de la misa. Data de la temprana iglesia cristiana. Está considerado como uno de los más bellos himnos en prosa de la literatura esta religión.

En el *Gloria* las melodías recuerdan a Vivaldi por su brillantez melódica utilizando la obra homónima de este compositor barroco como modelo de estructura, carácter e incluso material temático. En esta obra Poulenc se declara un creyente por el profundo misticismo que maneja.

El aria Domine Deus para soprano y coro es una bella muestra del estilo ecléctico de Poulenc, que fusiona elementos del impresionismo francés y de tendencias modernistas que buscan romper por momentos con la tonalidad, junto con reminiscencias renacentistas e incluso de canto gregoriano por el manejo homofónico de las voces en el coro.

Gloria

Aria para soprano y coro,
de la *"Misa"*

Samuel Pascoe
(1964)

Allegro

Gloria in excelsis Deo	Gloria a Dios en las alturas

Recitativo

et in terra paz hominibus	Y en la tierra paz a los hombres
bonae voluntatis.	de buena voluntad.
glorificamus te	te glorificamos,

Poco più lento

gratias agimus tibi	te damos gracias

propter magnam gloriam tuam	por tu inmensa gloria
Recitativo	
Domine Deus, Rex celestis	Señor Dios, Rey celestial
Pater Omnipotens.	Padre Omnipotente.
Domine Fili unigenite,	Señor, Hijo unigénito,
Jesu Christe.	Jesucristo.
Adagio	
Domine Deus,	Señor Dios,
Agnus Dei,	Cordero de Dios,
Filius Patris.	Hijo del Padre.
Qui tollis peccata mundi,	Que borras los pecados del mundo,
miserere nobis	ten piedad de nosotros,
Deprecationem nostram.	*(Recibe)* nuestra súplica.
Qui sedes ad dexteram Patris,	Tú que estás sentado a la derecha del Padre,
miserere nobis.	ten piedad de nosotros.
Tempo primo	
Quoniam tu solus Sanctus,	Porque sólo Tú eres Santo,
Tu solus Dominus,	Tú sólo, Señor,
Tu solus Altissimus,	Tú sólo, Altísimo,
Jesu Christe.	Jesucristo.
Allegro	
Cum Sancto Spiritu	Con el Espíritu Santo
in gloria Dei Patris.	en la gloria de Dios Padre.
Amen.	Amén.

Samuel Pascoe nace en la Ciudad de México el 17 de marzo de 1964. Ingresa a la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1980. En 1991 se recibe con mención honorífica de la licenciatura en piano con el maestro a Néstor Castañeda. En ese mismo año, becado por la misma UNAM, inicia sus estudios en *The Westminster Choir College* en Princeton, NJ, donde recibe el grado de Maestría en Dirección Coral y Composición en 1993. Desde su regreso a México es profesor de tiempo completo en la Escuela Nacional de Música y director de la Orquesta Sinfónica a partir de 1998. Regularmente es invitado a dirigir al coro AMÉN y al coro de Madrigalistas de Bellas Artes. Como compositor gana el segundo lugar en el Concurso Nacional de Composición Coral convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1999. Es miembro de la Liga de Compositores. En 2001 funda el *Ensamble de Cámara Kontempo*. Ha sido aceptado en la Universidad de Boston para realizar un doctorado en Dirección de Orquesta.

La *Misa* la compone en 1993 para presentar su examen de Maestría. A pesar de que se desenvuelve por convicción dentro de la Iglesia Protestante, le interesa dar su propuesta a un género en el que tantos grandes compositores han incursionado. Es una obra para soprano y tenor solo, coro y orquesta de cuerdas.

El *"Gloria"* de esta *Misa* está construido sobre el texto. En esta aria se encuentran elementos de canto llano y del manejo de las escalas modales. Se intercalan partes de *arioso* con recitativos, dándole un muy especial manejo de las emociones. Es una obra llena de contrastes en las que se entretejen la euforia, el misticismo, la humildad, la entrega, resumiendo todos los sentimientos que maneja la fe.

Desde que el Hombre siente el poder de una Energía Universal intangible, invisible y misteriosa, ha tenido la necesidad de amar, adorar y hasta temer aquello a lo que le ha dado nombres diferentes, como Alá, Jehová, Dios. En la historia de la humanidad el arte es una forma de expresión en la que se refleja la adoración hacia Eso que el hombre siente superior. Igualmente en la música, desde sus albores se encuentran ejemplos realmente maravillosos de esto. La Música Sacra es una forma musical que no caduca, que sigue vigente y que seguirá siéndolo, mientras exista en el hombre la fe y la capacidad de crear.

Para mayor información, consultar trabajo en biblioteca.

El *"Gloria"* de esta *Misa* está construido sobre el texto. En esta aria se encuentran elementos de canto llano y del manejo de las escalas modales. Se intercalan partes de *arioso* con recitativos, dándole un muy especial manejo de las emociones. Es una obra llena de contrastes en las que se entretejen la euforia, el misticismo, la humildad, la entrega, resumiendo todos los sentimientos que maneja la fe.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Bibliografía de consulta

Alier, Roger; ***Johann Sebastian Bach***; de la serie *Conocer y reconocer la Música de...*; Daimon; Barcelona, España, 1985.

Amador, Manuel. ***Diccionario alemán-español***; Editorial Ramón Sopena, S. A.; Barcelona, 1977.

Becker, Heinz. "Brahms, Johannes"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 3.

Brom, Juan. ***Esbozo de Historia Universal*** ; Editorial Grijalbo; 19na. Edición; México, D. F., 1998.

Copland, Aarón. ***Cómo escuchar la música***; Fondo de Cultura Económica; México, D. F., 1986.

Cuyás Armengol, Arturo. ***Diccionario Francés – Español***; Ediciones Hymsa; Barcelona, 1963.

Chailley, Jaques. ***Compendio de Musicología***; Alianza Música, No. 54; Alianza Editorial, S. A.; Madrid, 1991.

Dini, Jesús. ***Conocer y reconocer la música de Wolfgang A. Mozart***; Ediciones Daimon, Manuel Tamayo; México, 1985.

Dufourcq, Norbert. ***Breve historia de la música***; Colección Popular, No. 43; Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1963.

Fleming, William. ***Arte, música e ideas***; McGraw-Hill/Interamericana de México, S. A. de C. V.; México, 1989.

Geiringer, Karl. ***Brahms: Su vida y su obra***; Altalena Editores, S. A.; Madrid, 1984.

Grout, Donald J. / Claude V. Palisca. ***Historia de la música occidental***; Tomos 1 y 2; Colección Alianza Música; Alianza Editorial; Madrid, 1993.

Hamel, Fred / Martin Hürlimann (dirigida por). ***Enciclopedia de la Música***; Ediciones Grijalbo, S. A.; México, D. F., 1987; Vol. 1.

Hughes, Philip. ***Síntesis de Historia de la Iglesia***; Editorial Herder; Barcelona, 1958.

Machlis, Joseph. ***El encanto de la Buena Música***, Curso de Apreciación Musical; Vol. V; Alianza Editorial / Promexa; México, 1981.

Marín, Manuel. ***Atlas de Historia***; Editorial Marín, S. A.; Barcelona, 1984.

Menke, Werner. ***Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann***; Vittorio Klopstermann Gmb H Frankfurt am Main, 1982; Alemania, 1988.

Paumgartner, Bernhard. ***Mozart***; Colección Alianza Música; Alianza Editorial; Madrid, 1991.

Pérez Acosta, Gabriela. ***"Notas al Programa"***; México, D. F., 1999.

Randel, Don Michael (compilado por). ***Diccionario Harvard de Música***; Editorial Diana, S. A.; México, D. F., 1984.

_____. ***Harvard Concise Dictionary of Music***; The Belknap Press of Harvard Universiy Press; E. U. A., 1978.

Sadie, Stanley, ed. ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Vols. 1, 3, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993.

Toye, Francis. ***Rossini, the Man and His Music***; (del original *Rossini: A Study in Tragi-Comedy*, publicado por William Heinemann Ltd, Londres, 1934) Dover Publications, Inc.; Nueva York, 1987.

Valls Gorina, Manuel. ***El encanto de la Buena Música***, Curso de Apreciación Musical; Volumen X; Alianza Editorial/Promexa; México, 1981.

VARIOS. ***Dios llega al hombre. El nuevo testamento de Nuestro Señor Jesucristo***; Traducción directa del texto original griego; Sociedades Bíblicas Unidas, 1983.

VARIOS. ***Encyclopaedia Britannica***. Micropaedia, Tomos II, VI, VII y VIII; Encyclopaedia Britannica Inc.; U. S. A., 1982.

VARIOS. ***Grandes Compositores de Música Clásica***. Volumen 1; Planeta Internacional, S. A.; Barcelona, 1994.

VARIOS. ***Langenscheidts Taschen-wörtebuch Spanisch-Deutsch;*** Langenscheidt; Alemania, 1987.

VARIOS. ***The Merriam-Webster Dictionary;*** Pocket Books, Gulf & Western Corporation; Nueva York, 1974.

Bibliografía de referencia

Bas, Julio; ***Tratado de la Forma Musical;*** Colección Manuales Musicales; Ricordi Americana, S. A. E. C.; Buenos Aires, 1947b; p 122.

Brown, Maurice J. E. "Schubert, Franz (Peter)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians;*** Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 16, p 752.

Campbell, Don. ***The Mozart Effect;*** Avon Books, Inc.; Nueva York, 1997; pp 14 y 27.

Dauffi, Xavier. ***Conocer y reconocer la música de Franz Schubert;*** Ediciones Daimon, Manuel Tamayo; Barcelona, 1996; p 53

Di Stefano, Giuseppe. ***El arte del canto;*** Javier Vergara Editor, S. A.; Buenos Aires, 1991.

Geiringer, Karl. ***Brahms, su vida y su obra;*** Altalena Editores, S. A.; Madrid, 1984; p 281.

Goss, Madeleine/Robert Haven Schauffler. ***Brahms: Un Maestro en la Música;*** Colección Austral; Editora Espasa-Calpe Argentina, S. A.; Buenos Aires, 1947; pp 105, 143 y 144.

Gossett, Philip. "Rossini, Gioacchino (Antonio)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians;*** Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 16, p 226.

Hughes, Philip. ***Síntesis de Historia de la Iglesia;*** Editorial Herder; Barcelona, 1958. pp 256 y 257.

Massenkeil, Gunther. "Carissimi, Giacomo"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians;*** Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 3, p 787.

Moreno Rivas, Yolanda. ***Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana***; Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.; México, 1989; p 28.

Paumgartner, Bernhard. ***Franz Schubert***; Colección Alianza Musical; Alianza Editorial, S.A; Madrid, 1992; p 38.

Ruhnke, Martin. "Telemann, Georg Philippe"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 18, pp 647 y 655.

Sadie, Stanley. "(Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993; Vol. 12, pp 681, 682, 709.

Scott, David. "Poulenc, Francis (Jean Marcel)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993. Vol. 15, pp 164, 167.

Talbot, Michael. "Vivaldi, Antonio (Lucio)"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993. Vol. 20, p 35.

W. G. B. "Telemann, Georg Philippe"; ***Encyclopaedia Britannica***; Encyclopaedia Britannica Inc.; U. S. A., 1982; Macropaedia, Tomo 18, p 78.

Wolff, Christoph y Walter Emery. "Johann Sebastian Bach"; ***The New Grove Dictionary of music and musicians***; Editado por Stanley Sadie; Macmillan Publishers Limited, London; Nueva York, 1993. Vol. 1, p 805.

DISCOGRAFÍA

Bach. Johannes Passion. Howard Cooke, Peter Lika, Barbara Schlick, Catherine Patriasz, William Kendall, Peter Kooy; Collegium Vocale, Gent; La Chapelle Royale, Paris ; Dir. Philippe Herreweghe; HMC 901264.65 HARMONIA MUNDI; 1988.

Mozart. Great Mass in C Minor; Sylvia McNair, Diana Montague, Anthony Rolfe Johnson, Cornelius Hauptmann; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists; Dir. John Eliot Gardiner; 420 210-2 PHILIPS; Londres, 1986.

Poulenc. Gloria; Donna Deam, soprano; The Cambridge Singers; City of London Sinfonia; Dir. John Rutter; COLCD 108 COLLEGIUM RECORDS; Londres, 1988.

Rossini. Stabat Mater; Carol Vanee, Cecilia Bartoli, Francisco Araiza, Ferruccio Furlanetto; Symphonie-Orchester & Chor des Bayerischen Rundfunks; Dir. Semyon Bychkov; 426 312-2 PHILIPS; Münich, 1989.

Schubert. "Der Tod und das Mädchen"; Juliane Banse, Soprano, Paul Meyer, Clarinete; Münchener Kammerorchester; Dir. Christoph Poppen; 7070 TUDOR; Münich 1998.

Vivaldi. Sacred Music – 2: Motets; Deborah York, Catherine Denley, James Bowman; The King's Consort; Dir. Robert King; CDA66779 HYPERION; Londres, 1996.

PARTITURAS

Bach, Johann Sebastian. *St. John Passion (In Full Score);* Dover Publications, Inc., de la Bach-Gelleschaft Edition, editada por Wilhelm Rust (Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1863); Nueva York, 1993.

Bach, Johann Sebastian. *St. John Passion (Vocal Score);* C. F. Peeters; Nueva York.

Brahms, Johannes. *German Requiem (In Full Score);* Dover Publications, Inc., de la *Edición de Obras Completas Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1929?,* editada por Eusebius Mandyczewski; Nueva York, 1987.

Brahms, Johannes. *Ein deutsches Requiem, op. 45 (Vocal Score);* C. F. Peeters; Nueva York.

Carissimi, Giacomo. *Jephte. Oratorio a 6 voci e basso continuo;* Edición crítica editada por Adelchi Amisano; Ed. Ricordi; Milán, 1993.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Gran misa en do menor;* Edition Eulenburg (basada en la Edition Peeters); Zürich, 1956.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Gran misa en do menor;* Edition Eulenburg (basada en la Edition Peeters); Zürich, 1956.

Pascoe, Samuel. *Misa*

Poulenc, Francis. *Gloria pour Soprano Solo, Choeur mixte et Orchestre* (Partitura Vocal); Editions Salabert; París, Francia. Reducción

Poulenc, Francis. *Gloria pour Soprano Solo, Choeur mixte et Orchestre;* Edición revisada y corregida de 1996; Editions Salabert; París, 1999.

Rossini, Gioacchino. ***Stabat mater for two Sopranos, Alto, Tenor and Bass Soli, and full Chorus of mixed voices (Vocal Score)***; Edwin F. Kalmus; Nueva York, E.U.A.

Rossini, Gioacchino. ***Stabat mater (In Full Score)***; Dover Publications, Inc., del *Stabat Mater de G. Rossini, Partition d'Orchestre,* (publicada originalmente por B. Schotts Söhne, Mainz, 1841); Nueva York, 1994.

Schubert, Franz. ***Totus in corde lanqueo. Offertorium (Ausgabe für Sopran, Klarinette und Klavier)***; Verlag Doblinger; Viena, 1947.

Telemann, Georg Philipp. ***Die Kantate 184 Lauter Wonne, lauter Freude. Kantate für Sopran, Altblockflöte und Generalbaß;*** Hännsler-Verlag Stuttgart-Hohenheim; Stuttgart, 1963.

Vivaldi, Antonio. ***Mottetti per voce, due violini, viola e basso***; Edición crítica editada por E. Michael Talbot; Fundación Giorgio Cini, Instituto Italiano Antonio Vivaldi; Ed. Ricordi; Milán, 1996.

ÍNDICE