



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



**OPCIÓN DE TESIS:
NOTAS AL PROGRAMA**

Que para obtener el grado de
Licenciatura en Canto presenta:
Guadalupe Peraza Sanginés

Asesor: Lic. Salvador Rodríguez Lara

OCTUBRE DE 2005

0352850



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Peraza Sanguinés
Guadalupe

FECHA: 16-enero-2006

FIRMA: 

Agradecimientos

La concreción de este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de:

Leonor Sanginés García
Andrés Peraza Menéndez
Emma Sofía Peraza Sanginés
Cecilia Peraza Sanginés
David Sanginés Sayavedra
Alejandro Varela
Gustavo Guardiola
James Demster
Sayil López
Víctor Ortíz
Teresa Virginia Guevara
César López Pérez
Daniel Cervantes
Armando Gama
Esther Segura
Luis Mora
Rodrigo Hernández
Jesús Peraza Menéndez
Cristina Peraza Menéndez
Pedro Salmerón Sanginés
Josefina Ceballos
Alejandro Buenrostro
Pedro Garaude

Índice

Bach y Haendel.....	1
Análisis musicales	
Partituras	
“Una voce poco fa”, G. Rossini.....	63
Análisis musical	
Partitura	
“Werther! Qui m’aurait dit la place”, J. Massenet.....	96
Análisis musical	
Partitura	
“Le papillon et la fleur”, Gabriel Fauré.....	131
Análisis musical	
Partitura	
“Verborgenheit”, Hugo Wolf.....	144
Análisis musical	
Partitura	
“¿Qué seré?”, Alejandro Varela.....	161
Análisis musical	
Partitura	
“Pampamapa” Carlos Guastavino.....	166
Análisis musical	
Partitura	
Síntesis.....	178
Bibliografía.....	186
Agradecimientos.....	190

Introducción

En el presente trabajo me he dado a la tarea de realizar una revisión bibliográfica concerniente a las obras que interpretaré en el programa correspondiente a mi examen profesional, así como un trabajo de análisis musical detallado de las mismas.

Dentro de la revisión bibliográfica se encuentran referencias con respecto a los compositores de dichas obras y algunos aspectos del contexto histórico social en que éstos se encontraban, así como algunas referencias de las obras literarias que esta música conlleva y de los autores de estas últimas.

Con la recopilación de la información he llevado a cabo una relación entre las obras literarias y la música en cuestión y, en algunos casos, entre algunos aspectos político sociales y música, resaltando los textos que he considerado más relevantes con "negritas".

Con respecto a las dimensiones de cada investigación, he hecho énfasis principalmente, en el tema concerniente a Johann Sebastian Bach, ya que, al ser éste uno de mis compositores predilectos hasta ahora, he incluido mayor cantidad de obras suyas en el programa.

Las arias de ópera, por formar parte de una obra más grande, siguen en importancia de extensión en este trabajo. La información referente a las óperas me parece imprescindible, en virtud de que sin ella, sería imposible comprender el sentido y contenido de las arias.

El trabajo está pensado, no sólo con la finalidad de interpretar este programa en una ocasión específica, sino también como una herramienta para los colegas que incluyan a estos compositores, o bien estas obras en su repertorio, así como para el espectador interesado en tomar referencias al respecto.

Esperando que esta opción de tesis denominada *Notas al programa* cumpla su cometido, queda disponible para todo aquél interesado en ella en las

Bibliotecas de la UNAM, con el amor y el placer que esta experiencia ha significado, impresos en cada una de sus páginas.

Guadalupe Peraza
(Cantante)

PROGRAMA

Mi palpita il cor (Cantata HWV 132a).....	G. F. Haendel (1685 – 1759)
Kein Arzt ist ausser dir zu finden (Cantata BWV 103)	J. S. Bach (1685 – 1750)
Es ist vollbracht! (Johannes Passion)	J. S. Bach
Die Armut, so Gott auf sich nimmt (Cantata BWV 91)	J. S. Bach
Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten..... (Cantata BWV 78)	J. S. Bach

INTERMEDIO

Una voce poco fa (Il Barbiere di Siviglia)	G. Rossini (1792 – 1868)
Werther! Qui m'aurait dit la place..... (Werther)	J. Massenet (1842 – 1912)
Le papillon et la fleur.....	G. Fauré (1845 – 1924)
Verborgenheit.....	H. Wolf (1860 – 1903)
¿Qué seré?	Alejandro Varela (1977)
Pampamapa <i>Aire de Huella</i>	C. Guastavino (1912 – 2000)

Guadalupe Peraza, mezzosoprano

Bach y Haendel

Ya que Haendel y Bach pertenecen a la misma época, considero pertinente presentar, a manera de introducción, un pequeño panorama de la situación social que vivían, en general, los músicos de ese período, así como mencionar algunos de los aspectos musicales que influyen directamente sobre las obras que interpretaré (mencionadas en el programa al principio de este trabajo) de estos dos compositores, basándome en los libros: **"Haendel"** de Xosé Aviñoa, y **"La Música en la Época Barroca (de Monteverdi a Bach)"**, de Manfred F. Bukofzer.

"La Europa resultante de la guerra de los Treinta Años (1618-1648) es un conglomerado de estados de extensión y estructura política diferenciada y de religión y economía de distinto enfoque y alcance.

España, que había sido pilar de Europa en el siglo anterior, el de Carlos I y Felipe II, inicia un largo período de decadencia que coincide con los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, el último vástago de la dinastía austriaca española que se cierra con el siglo XVII.

Francia conoce a lo largo del siglo XVII el reinado más prolongado y floreciente de toda su historia, el de Luis XIV, el Rey Sol (1643-1715), paradigma del absolutismo político y de la intriga palaciega, caldo de cultivo propicio para determinadas formas del arte, en especial la música.

Los países germánicos estaban divididos en no menos de trescientos estados de diversa contextura política [...] La guerra de los Treinta Años y las anteriores guerras de religión habían sacudido violentamente la placidez germana impidiendo en buena parte el florecimiento de una vida cultural estable, aunque ello no hubiera evitado la permanencia de los compositores de iglesia" ¹.

Inglaterra – Gran Bretaña desde que en 1701 se unieran Inglaterra y Escocia- era el país de Europa económicamente más avanzado de la época.

“El esplendor producido por sus aciertos en el campo comercial y político, convierte a [Inglaterra] en centro de primer orden abierto a las novedades. Proyectado al futuro como nunca lo había estado ningún otro país, busca aportaciones de aquellos países que contaban con realidades culturales más sedimentadas, es decir, de Francia, Alemania e Italia.

[...] Es así como a la capital (que en 1688 ve subir al trono a Guillermo III sucedido en 1702 por su esposa Ana, que muere sin descendencia en 1714 dando paso a la dinastía de los Hannover), **llegan animados a situarse y a sacar provecho de la situación numerosos creadores, sobre todo compositores y actores teatrales** puesto que la penuria en este campo era especialmente considerable.

La victoria moral conseguida por los ingleses en la guerra de Sucesión al trono español sellada por el Tratado de Utrecht (1713), que impedía la polarización de territorios y hegemonías en torno a la Corona francesa, y la llegada de Jorge I (1714-1727) al trono británico, abren un siglo XVIII cargado de enormes posibilidades culturales.

[...] En Inglaterra, desde 1727 hasta 1760 reinará Jorge III” (Aviñoa).

La transición del renacimiento al barroco se da mientras la Iglesia Católica vuelve a adquirir la influencia política que había perdido tras el ataque de la Reforma (Contrarreforma). También triunfa el Absolutismo y se consolidan los Estados nacionales (que se expresan musicalmente en estilos nacionalistas).

Por un lado, tenía lugar la Inquisición; por otro, una explotación desmedida de las clases más bajas que eran oprimidas mediante el cobro excesivo de impuestos.

También se presenta el auge del mercantilismo que reconoce el oro como única fuente de riqueza.

Durante el Absolutismo, el Estado (nobleza), al igual que la Iglesia (clero) utilizaban las artes como medio para representar el poder en las cortes contrarreformistas y barrocas, así que la música cumplía la función social de "exhibir el esplendor", la cual sólo podía hacerse realidad gracias al dinero. Cuanto más dinero se gastaba, más poder se representaba.

La música, como todas las artes del barroco, se vio unida socialmente a la aristocracia. Los mecenas eran el clero y la nobleza. Por lo mismo, se dio un gran desarrollo en la música religiosa y cortesana.

La posición social de un músico dependía en un principio de un mecenas, y al depender de un mecenas aristócrata, el músico tenía la categoría de sirviente. Los aristócratas y mecenas, a su vez, poseían una educación musical bastante básica como para entender las innovaciones de la época.

Los mecenas anteriormente mencionados sólo podían hacer estos gastos, que llegaban a la extravagancia, si tenían rentas constantes. De hecho, a veces estas producciones dependían "literalmente de la sangre de las clases más bajas". Por poner un ejemplo, algunos miembros de la nobleza financiaban sus diversiones operísticas vendiendo a sus súbditos como soldados.

Como principal representante de la música cortesana se encontraba la ópera, que era costosísima, en gran medida por los decorados (diseñados por arquitectos especializados en teatro) y por los cantantes (los Castrati eran muy cotizados. Entre los más famosos se encontraban Carestini, Senesino y Farinelli).

Aún no existían los músicos que podían sostenerse únicamente con los ingresos de sus obras.

"La música de cámara y la religiosa fueron también instituciones cortesanas, y siempre que la corte viajaba, con ella iban músicos que constituían una parte indispensable del séquito. La función de la música de cámara era servir de entretenimiento o proporcionar música de fondo a los desfiles, banquetes y reuniones sociales. Los músicos, al ser miembros del servicio de una casa noble, se veían afectados por las vicisitudes de la vida política" (Bukofzer).

El empleo del músico en casa de un noble privado era la colocación más común en la época barroca. El servir en una corte llevaba consigo un alto prestigio social. Como forma de salario para los músicos, existía la posibilidad de pagarles con dinero o en especie: madera, vino, grano, vivienda gratis, etc.

También existían mecenas colectivos como las ciudades libres que regían la vida musical de los Burgos y de sus iglesias. La distribución del trabajo se organizaba mediante consejos burocráticos de patricios.

Los músicos eran sometidos a un sistema de pruebas y exámenes complejos para adquirir el trabajo, sin embargo, no faltaban los casos de corrupción en que no se elegía al mejor solicitante, sino a aquel que estaba dispuesto a pagar más por el puesto.

"En las ciudades protestantes de Alemania del Norte y del centro los puestos más importantes eran los de cantor y organista.

[...] Los músicos que estaban integrados en las casas principescas no disponían de libertad para dejar su colocación, y tenían que pedirla humildemente, mientras los músicos civiles podían anular sus contratos cuando quisieran" (Bukofzer).

Por todo lo mencionado anteriormente, la organización de la vida musical dependía de las clases más altas (la nobleza, el clero y los ricos comerciantes).

“La iglesia era el único lugar donde la música era normalmente accesible a los ciudadanos, y un buen concierto religioso elevaba la fama de una ciudad de modo tan firme como una ópera famosa, la de una corte.

La música privada de la clase media se organizaba en conjuntos de aficionados preparados y en agrupaciones musicales de carácter amistoso. Los estudiantes de las universidades se reunían para hacer música y correr juergas en el llamado *Collegium Musicum*. Los conciertos realizados por artistas individuales y virtuosos en gira recibían el nombre de academias. Sociedades aristocráticas, como la *Arcadia* de Roma, ante la cual Haendel tuvo la oportunidad de tocar.

Después de las cortes y las iglesias, las academias privadas de la clase media representaban los centros más importantes de la vida musical.

[...] Un empleo de carácter municipal en una ciudad próspera llevaba consigo tanto prestigio social como una colocación en la corte.

[...] Los músicos se organizaban en gremios, corporaciones o sindicatos, que regían de modo estricto la enseñanza musical, definían los derechos, prerrogativas y responsabilidades de sus socios y se ocupaban de vigilar el mantenimiento de una gran calidad. La expulsión del gremio debido a la mediocridad en el ejercicio de la profesión era equivalente a la ruina económica.

La **categoría social de los instrumentos** variaba según los diferentes países. **En Alemania se consideraba que los de sople eran más nobles** que los de cuerda. En Italia las cuerdas eran tan importantes socialmente como los vientos.

Las épocas sometidas a un duelo oficial proclamado por la muerte de un miembro de la corte implicaban una reducción importante en los ingresos de los músicos, ya que la música se prohibía durante meses. (Bukofzer)”

Así, los músicos componían para agrupaciones claramente definidas: la corte, la Iglesia, y los conjuntos de solistas o el *Collegium Musicum*. Por eso, las tres principales formas que regían la creación de la música eran: el mandato cortesano o el contrato, la dedicatoria y el encargo. El compositor se adaptaba a los medios disponibles y dependía de las exigencias de cada momento.

Toda circunstancia especial precisaba de música nueva; por lo mismo, los compositores eran prolíficos y la mayoría de las obras eran escritas con un cometido temporal, tras el cual podían caer en el olvido.

Dadas las circunstancias, los compositores no escribían en función al público en general. De hecho, la gente del pueblo se quejaba frecuentemente ya que no entendía la elaborada música religiosa.

Con respecto a los estilos musicales, tanto teóricos como compositores reconocían los estilos francés e italiano como los dos polos de la música de la época. Los factores esenciales del primero fueron las innovaciones orquestales de Lully y la técnica de teclado de Couperin; los del segundo, fueron el estilo de concierto en la música instrumental y el bel canto instrumentalizado de la ópera. Estos dos ejercieron una influencia decisiva en la formación del estilo del barroco tardío alemán.

“El estilo alemán, reconocido universalmente como el tercero de los estilos nacionales se caracterizaba por su marcada tendencia a usar una textura sólida de tipo armónico y contrapuntístico. En su papel de mediador entre los dos polos, dio pie a la reconciliación de las opuestas técnicas francesa e italiana en una unidad más compleja. La música que terminó culminando con Bach alcanzó su universalidad y distinción gracias a la fusión deliberada de los estilos nacionales” (Bukofzer).

Aspectos musicales

La estética general del barroco era dominada por el concepto de la imitación de la naturaleza. "A la música se le consideraba como una imitación de la música del universo, simil de la celestial" (Bukofzer).

Entre las innovaciones musicales notables del primer barroco se encuentran: el recitativo, que dio en especial a los teóricos una gran ocasión de observar el paralelismo existente entre la música y el habla; y el estilo concertato.

El principio más generalizado, estilístico y formal, que distingue la música del renacimiento de la del primer barroco es el motivo de contraste, o sea, el abandono de la continuidad rítmica y melódica. El contrapunto y el bajo cifrado eran considerados como los dos aspectos principales de la composición musical.

Por otro lado, existían íntimos lazos de unión entre compositor e intérprete, y composición e improvisación. Por ejemplo: "la notación no era más que un perfil esquemático de la composición. **El intérprete improvisador tenía que rellenar, plasmar, y posiblemente ornamentar su contorno estructural**" (Bukofzer).

En ese sentido "es muy significativo que los grandes virtuosos del barroco, como Domenico Scarlatti, Haendel y Bach, fuesen también los grandes compositores del período.

[...] Una de las principales razones de la disparidad existente entre la notación y la interpretación de una partitura de música barroca, radica en la plasmación del bajo cifrado.

Hacia el final del período Barroco, la interpretación del continuo se convirtió en un arte tan refinado que virtualmente llegó a tener las mismas dimensiones que la composición improvisada" (Bukofzer).

La innovación armónica más espectacular del período Barroco fue el concepto de tonalidad plenamente establecida hasta la época del Barroco tardío. De hecho, el contraste entre la tonalidad mayor y menor alcanzó importancia universal con el nacimiento de la música barroca.

El enfoque del contrapunto se veía regido por consideraciones armónicas: "Una textura contrapuntística densamente entretejida era una 'armonía plena' " (Bukofzer).

Por otra parte, uno de los elementos dentro del campo de la improvisación fue la ornamentación.

"La **ornamentación virtuosa** del Barroco tardío era ya el último grito de la moda. En esta época, la multitud de ornamentos se había estereotipado dando pie a unas cuantas pautas, entre las que sobresalen la ***appoggiatura***, el ***trino***, el ***portamento*** y la ***mesa di voce***, y el ***tempo rubato***, así como las prolongadas **cadencias** sin acompañamiento.

Los métodos de ornamentación no sólo cambiaron con las distintas fases de la época barroca, sino también en los diferentes países. En el transcurso del siglo XVII, los tres estilos nacionales principales dieron pie a tres métodos diferentes de ornamentación: los **italianos** casi nunca anotaron ornamento alguno, dejándolo en manos de los intérpretes; los **franceses** crearon un sistema de símbolos [...] que tiene algo de taquigráfico; los **alemanes**, finalmente, tendieron a escribir los ornamentos con minuciosidad, y utilizaron también algunos de los símbolos franceses. [El método alemán redujo] las condiciones de carácter improvisado del intérprete, típicas de la práctica italiana. Es característico de Lully, Couperin y Bach el no necesitar ornamentación adicional" (Bukofzer).

En esta época se realizaron numerosos tratados o métodos que se ocupaban de explicar las técnicas de los instrumentos individuales (incluyendo la voz) así como aspectos interpretativos. "La emisión de un sonido uniforme era la meta esencial de los instrumentistas y cantantes". [Asimilismo], "la articulación correcta debe considerarse como el aspecto más esencial de la interpretación, ya que es el medio decisivo del fraseo.

[...] Para lograr este cometido, hay que dar relieve a cada uno de los motivos, y cuando uno o más motivos se sucedan, éstos deberán destacarse mediante un staccato para que pueda oírse la estructura interna de la frase. [...] Así, dentro de un motivo en legato no debe llevarse a cabo cambio alguno a staccato, exceptuado la abreviatura de la última nota logrando así una separación claramente perceptible" (Bukofzer).

La orquesta barroca se dividió en instrumentos fundamentales (que conforman el bajo continuo) y ornamentales. Se dieron tres tipos de orquestación que corresponden más o menos con las tres fases del estilo barroco: orquestación acumulativa, orquestación de continuo y orquestación contrapuntística.

Con el Barroco medio la orquestación de continuo llega a ocupar un primer plano y se mantiene como predilecta a lo largo de todo el Barroco. Este tipo de orquestación consiste en una base formada por el continuo sobre la que se apoya una superestructura de uno a cuatro instrumentos ornamentales.

En la orquestación contrapuntística, que llegó a la perfección en el Barroco tardío, en especial con las obras de Bach, todas las partes, bien instrumentales o vocales, podían doblarse (como sucede con frecuencia en la música de Bach). De ahí la importancia del *obligato*, que no permite que un instrumento deje de tocar durante todo un movimiento.

"La orquestación no estaba escrita de un modo rígido. En la música para conjuntos solistas en especial, el intérprete poseía cierto grado de libertad para escoger los instrumentos; sin embargo, éste no hacía la selección de modo arbitrario, sino que dependía del **afecto o sentimiento** de la pieza". **Cada instrumento estaba asociado a un sentimiento determinado**, y siempre que aparecen obligati para flauta, trompeta, viola d'amore y otros instrumentos en la ópera, el oratorio o la cantata, su función es realzar los afectos" (Bukofzer).

También se toma en cuenta la "doctrina de las figuras", en que una idea musical presentaba un afecto abstracto de modo concreto y por ese motivo la figura poseía significado estructural en toda la composición. "La integración altamente refinada y magistral de **la estructura musical** y el significado metafórico es lo que otorga a la música de Bach su intensidad única". (Bukofzer)

Georg Friedrich Haendel

Georg Friedrich Haendel, hijo de Georg Andel (que muere en 1697), contemporáneo de Bach y Scarlatti, nació el 23 de febrero de 1685 en Halle. "Procedía de una familia indiferente a la música y eligió su carrera musical contra los deseos de su padre, cirujano y barbero que quería que su hijo fuese abogado.

[...] En un municipio [...] con los efectos aún evidentes de la guerra de los Treinta Años en su pobreza y **abatida economía**, el interés por la música tenía que ser el comienzo de una carrera **desastrosa**; [sin embargo, Haendel llegó a ser] el compositor más famoso en su mundo cosmopolita y una institución pública por sí mismo" (Bukofzer).

* Doctrina de los afectos: Trata como tema central la representación en la música de las pasiones y estados de excitación anímica.

"La alegría se expresa por el modo mayor, la consonancia, registro agudo, tiempo rápido (**Allegro**); la tristeza por el modo menor, la **disonancia**, el registro grave, tiempo lento. También la ejecución expresa afectos, como en la **tristeza la entonación en legato de los intervalos**". (Atlas de la Música, Alianza Editorial).

A pesar de los deseos de su padre, Haendel, desde su más tierna infancia “mostró su talento musical que fue desde entonces incontenible. En 1696 encontró en la figura de Zachow, organista de la Liebfrauenkirche de Halle, un maestro amable y completo, a quien Haendel, según él mismo admitió, debió muchísimo. Bajo la égida de Zachow, Haendel alcanzó la perfección en el teclado, el violín y el oboe, y adquirió también una buena base contrapuntística.

Llegó a ser un maestro en el tipo italiano de “doble fuga”, es decir aquella que tiene un contratema, y que solía utilizar principalmente en sus improvisaciones tan admiradas por el público. Al igual que Bach, llegó a alcanzar una sólida destreza gracias a la copia diligente de composiciones debidas a cantores alemanes y maestros italianos. No sólo copió las cantatas de Zachow, sino también obras para teclado de Froberger, Kerll, Strungk, Ebner, Johann Krieger, Pachelbel, y otros. Resulta significativo que la mayoría de estos maestros perteneciesen a la escuela de la Alemania meridional, dependiente del estilo italiano. Como si se tratase de un proceso de selección natural, Haendel, desde sus comienzos, obedeció al enfoque facilón italiano del contrapunto” (Bukofzer).

Su madre le permitió seguir con la música después de la muerte de su padre. A pesar de que logró su título en Leyes, pronto dejó atrás esa carrera y recibió la oferta del puesto de organista en la Catedral de Halle, que “aunque era reformista, escogieron al luterano Haendel ya que para dicho puesto no se encontró a ninguna ‘persona reformada’” (Bukofzer).

En esa época se hizo buen amigo de Telemann (1681), también abogado a regañadientes, y su amistad duró toda su vida. Para entonces, Haendel era considerado ya un compositor importante.

En 1703 viajó a Hamburgo, donde "fue contratado por el Residente Inglés John Wyche para dar lecciones de clavicordio al hijo del Embajador, Cyril." A los 20 años, según sus propias palabras, "compuso como el demonio" (Bukofzer).

Haendel fue vocacionalmente un hombre de teatro (después de 36 años volvió al oratorio) y en Hamburgo, donde tuvo su primera experiencia de ser director-empresario-compositor (contó con el éxito de su ópera "Almira"), en 1706, el futuro de la ópera se hizo inestable debido a problemas administrativos.

Así, ese mismo año, viajó a Italia y "conoció las ciudades de importancia musical: Florencia, Roma, Nápoles y Venecia. En esta época, conoció a Alessandro Scarlatti, Pasquin, Corelli, Marcello, Lotti, Gasparini, Steffani y Domenico Scarlatti.

Tan pronto como llegó a Italia, Haendel empezó a componer sin pausa. Encaminó su fecundidad hacia cuatro géneros: la cantata profana, la música sacra católica, el oratorio y la ópera. La cantata de cámara, en la que Haendel centró su atención, le sirvió como terreno de experimentos. Aquí exploró de modo práctico todo el ámbito de su música, desde la idílica a la dramática, sin verse limitado por las consideraciones de las exigencias populares de la ópera. La mayoría de las cantatas de Haendel, que pasan de cien, pertenecen al período italiano; una cuarta parte de ellas requiere acompañamientos más o menos elaborados; el resto son cantatas con continuo. En ellas se hallan algunas de las arias más difíciles de Haendel, tanto desde el punto de vista musical como técnico. Un excelente virtuosismo vocal que, sin embargo, en todo momento está sometido a una meta musical. **No fue mera casualidad el que en sus años maduros utilizase con tanta frecuencia material compuesto en su período italiano.** A Haendel le interesaban más los experimentos melódicos que los armónicos.

Al mismo tiempo que Haendel aprendía a dominar el bel canto italiano asimilaba y desarrollaba otra influencia: la del *concerto grosso*. Se esforzó por conseguir una gran aproximación entre el *concerto grosso* y el aria en composiciones a gran

escala, en los cuales la voz no se limita a competir con los instrumentos en *obbligato*, sino que, además, forma parte del concertino con éstos, mientras que el ritornelo del aria adquiere el papel de *ripieno*. Haendel dio al metro un tratamiento mucho más libre que cualquier otro compositor barroco" (Bukofzer).

En Florencia, gracias a sus habilidades, tuvo un gran acercamiento con el Príncipe Fernando de Médicis (músico consumado y gran aficionado al arte).

"Haendel tuvo acceso a los círculos más ilustres de Italia, gracias únicamente a su talento personal." (Bukofzer). En 1707 llegó a Roma donde sus primeros patrocinadores fueron personalidades de la Iglesia.

A consecuencia del escándalo de un carnaval que tuvo lugar en 1677, hubo una prohibición papal para la producción de ópera en Roma, así que se realizaron montajes escénicos de cantatas y oratorios en que intervenían cantantes principales pero no había acción teatral (eran prácticamente óperas con otro nombre).

En 1707 y 1708, como refugio de las presiones religiosas, Haendel tuvo al príncipe laico Francesco María Ruspoli como mecenas más frecuente en Roma.

En 1707 también estuvo en Nápoles donde escribió la más claramente operística de sus cantatas: *Clori, Tirsi e Fileno*.

Como todos los compositores de esa época, trabajó bajo un sistema de mecenazgo. "Incluso hacia el final de su vida, en que llegó a ser independiente gracias a sus obras, siguió recibiendo una pensión anual vitalicia de la corte inglesa". (Bukofzer)

En algún momento, al igual que Bach (pese a las diferencias de género y propósitos), tuvo que cumplir con encargos de cantatas semanales. De hecho, llegó a tener varias versiones diferentes de algunas de las cantatas.

En esa época "los músicos revisaban una y otra vez sus obras para adaptarse a las exigencias de cada momento" (Bukofzer).

El desarrollo más crucial en la composición de Haendel durante su tiempo en Italia (donde la presencia de Corelli influyó indudablemente en su desarrollo) fue el refinamiento y suavización de su estilo vocal.

Después de haberse trasladado a Venecia y de haber regresado a la Corte del príncipe Fernando, en 1710 regresó a Alemania dirigiéndose a Hannover donde, a la edad de 25 años fue nombrado Kapellmeister, convirtiéndose en sucesor de Steffani en la corte del elector de Hannover.

"Haendel había pedido permiso para abandonar su trabajo, al que no regresó, y no pudo evitar el apuro en que se vio cuando su antiguo patrón terminó por seguirle a Inglaterra, siendo ahora rey de este país Jorge I'.

En Hannover, aprendió con Steffani los últimos secretos de la composición belcantista, y supo rendir homenaje al maestro (*Circa 1712*). **En estas obras Haendel mantiene con fluidez la textura contrapuntística, que subordina completamente al esplendor sensual y a la fluidez mantenida del bel canto**" (Bukofzer).

Al poco tiempo regresó a la corte de Dusseldorf de Halle. Visitó a su madre, siendo este un encuentro triste debido a la avanzada y extrema ceguera de la mujer.

Entonces, estaba impaciente por visitar Inglaterra donde se había manifestado una pasión por la música dramática en varios intentos de óperas.

Hacia finales de 1710, después de emprender el primer viaje por mar de su vida, se estableció en Inglaterra donde llegó a ser el mejor compositor de ópera seria.

“A lo largo de toda su carrera, fue en esencia fiel a las formas básicas de la ópera seria: el recitativo, al *arioso*, el *aria* y los dúos y grandes conjuntos ocasionales para los solistas.

El *aria* 'da capo' era el vehículo perfecto para las demostraciones de virtuosismo individual, con su forma A-B-A que daba una extensión apropiada a las posibilidades del cantante para una lucida improvisación. Más importante aún, esto pasó a ser, especialmente en el caso de Haendel, un medio dramático primordial.

De los propios cantantes –sus técnicas (1708), físicos, filias y fobias- la prensa del siglo XVIII da amplias referencias. Por lo general, se consideraba que los cantantes italianos estaban mejor preparados y tenían más talento que los locales”.³

Sólo en un aspecto trascendió los convencionalismos operísticos, es decir, en la creación de la *scena* grandilocuente y dramática. La *scena* grandilocuente es un conjunto musical continuo en el cual alternan recitativos y *ariosi secchi* y *accompagnati* con *arias* o fragmentos de éstas, en sucesión libre, cuyo orden dictan sólo las exigencias dramáticas de la situación. “Estas escenas, en realidad, anuncian los ideales de la ópera clásica y aparecen en la ópera barroca como gigantescos bloques aislados, monumentos al genio dramático de Haendel.

Las *arias* pertenecen a los diversos tipos establecidos por la ópera italiana. Como regla general, un sólo sentimiento u afecto rige el *aria*, anunciado, en primer lugar, por la orquesta, y asumido, después, por el tema inevitable del cantante, y mantenido luego por la elaboración musical. La parte central del *aria*, casi siempre

destacada por un débil acompañamiento de continuo de la parte principal, a la que acompaña toda la orquesta, presenta un matiz diferente del sentimiento esencial. Hay unas cuantas arias excepcionales en las que aparecen yuxtapuestos dos sentimientos distintos mediante motivos, *tempi* e indicaciones de dinámicas contrastantes.

A pesar de las innumerables arias que Haendel escribió, su imaginación giraba solamente alrededor de unos cuantos tipos, los que aparecen una y otra vez con modificaciones siempre nuevas. La influencia de la danza y del estilo de concierto son los dos factores singulares más notables de las arias de Haendel. El ritmo estimulante que late en todas sus arias demuestra hasta qué punto inspiraban a Haendel las pautas de la música de danza. Al igual que Bach, las estilizaba según los afectos, hasta tal punto que circuncribir un aria en particular a una de las pautas estereotipadas puede resultar a veces difícil. Se pueden distinguir, por lo menos, cuatro tipos de arias relacionadas con la música de danza. El primero es el siciliano, uno de los favoritos de Haendel, que utilizaba para describir sentimientos y situaciones, aunque también para la representación de conflictos internos y opresivos, como se ve en el aria de carácter sumiso *Affari di pensier*, de *Ottone*.

El segundo tipo se caracteriza por una cantilena belcantista de lento desarrollo, casi siempre relacionada con danzas en ritmo ternario, como son la zarabanda y el minué lento, aunque a veces también con la alemanda lenta.

El tercer tipo lo forman las arias en allegro, que tienden a mantener una sola pauta con la consistencia de un *ostinato* rítmico; este tipo lo utiliza Haendel principalmente para describir los sentimientos de triunfo y agitación. En esta clase de arias los ritmos sugeridos con mayor frecuencia son los de la *Bourré*, la alemanda y la gavota.

En el cuarto tipo, la *arietta* sencilla y de melodía popular, Haendel prefirió el uso de los ritmos del *courante* y del minué. Con este tipo de arias Haendel se acercó más al *style galant* que con ninguna otra forma.

Las arias con estilo de concierto, escritas con acompañamiento *all'unisono* u *obbligato* pertenecen a una quinta categoría, la única que, por cierto, no depende de la danza. Con las arias de este tipo, Haendel describía los sentimientos más espectaculares. Como era lógico, el compositor las empleaba para desplegar todo el esplendor de la *bravura* vocal y todos los recursos del *concerto grosso*.

De estas cinco categorías ninguna implica una forma definitiva. Si bien el aria *da capo* es la más importante de las formas operísticas bipartitas de Haendel, las arias de tipo compuesto y con *tempi* contrastados, o las sencillas cantilenas de composición minuciosa, ocupan también lugares notables.

El bajo de *ground* escrito sigue en importancia al *ostinato* rítmico, recurso fundamental de la organización de los bajos en la música de Haendel. Este sirve para realzar la intensidad afectiva del bajo que, a veces, es tan importante como la de la parte vocal. A Haendel le gustaba, en primer lugar, enunciar el bajo y luego desarrollarlo en oposición a la voz, logrando así una relación estrecha entre las partes vocal e instrumental. Este recurso no tiene paralelo posible en las fases más tempranas del género operístico.

La uniformidad dramática y musical que surge cuando unimos todas las óperas, se debe a las saturaciones típicas y recurrentes de sus argumentos, e incluso en mayor grado al hecho de que las arias no representan la parte activa del drama. La acción dramática queda reservada para los recitativos y las *scene grandilocuentes*, ya que las arias se limitan a reflexionar sobre la acción e incluso a retardarla. Si consideramos las óperas como meras colecciones de arias, cosa que sucede con gran frecuencia, ignoramos la

función esencial de los recitativos, actitud que nos da una imagen tan unilateral de la ópera como si a la hora de valorar *Hamlet* considerásemos sólo sus monólogos". (Bukofzer)

En Londres, el público tuvo contacto con sus obras que llegaron a tener gran éxito, como sus óperas *Almira* y *Rinaldo* (unos quince números de *Rinaldo* se derivan en parte o totalmente de las partituras de Palmira, *La Ressurezione*, *Agrippina* y otras obras hechas en Italia). "*Rinaldo* (1711) hizo furor en Londres y con ella se inició la serie de cuarenta óperas compuestas por Haendel en un período de treinta años" (Bukofzer).

Puede decirse que el triunfo de *Rinaldo*, presentado en la corte, estableció el curso de la carrera de Haendel y el futuro de la ópera en Inglaterra. Sin embargo, con respecto a este montaje (auténtico representante del arte italiano), se discutieron ideas políticas: "El príncipe de Gales y la fracción antigermana de la nobleza inglesa apoyaba la 'Opera of Nobility', e intentaron ganar terreno contra la corte alemana al atacar al extranjero Haendel, al que preocupaba muy poco lo paradójico de la situación: la facción nacionalista luchaba empleando el arma de la ópera italiana extranjera y utilizaba la ayuda de extranjeros como Hasse, alemán italianizado al igual que Haendel. Cuando esta lucha hubo arruinado inevitablemente a ambas compañías, la quinta y última fase de la ópera tuvo un carácter meramente satírico tras la tragedia. Se inició con el derrumbe físico de Haendel (1737), y duró hasta 1741, cuando el compositor se dedicaba ya de modo definitivo al oratorio" (Bukofzer).

Al concluir la temporada de Londres, Haendel regresó a su empleo en Hannover, Alemania, (que no contaba con un teatro de ópera) donde uno de sus deberes era proporcionar una colección de doce duetos vocales a la princesa (después reina) Carolina.

En 1712 llevó a cabo su segunda visita a Inglaterra donde sus propósitos eran, por un lado, continuar su primer éxito operístico y, por otro, establecer relaciones con un mecenas que le proporcionara la misma clase de empleo regulado que había disfrutado con Ruspoli.

"La victoria moral conseguida por los ingleses en la guerra de Sucesión al trono español sellada por el Tratado de Utrecht (1713), que impedía la polarización de territorios y hegemonías en torno a la corona francesa, y la llegada de Jorge I (1714-1727) al trono británico, abren un siglo XVIII cargado de enormes posibilidades culturales que Haendel supo aprovechar muy bien dado el espíritu mercantilista que siempre tuvo buen tino en desarrollar" (Aviñoa).

Lord Burlington pasó a ser entonces mecenas de Haendel y le ofreció al compositor Burlington House como residencia.

Haendel compuso en 1714, una *Ode for The Birthday of Queen Anne* (Oda para el cumpleaños de la Reina Ana), quién lo recompensó con una pensión de 200 libras anuales de por vida, seguramente para apartar a Haendel de sus compromisos extranjeros ("si, como sugieren los documentos de Hannover, aún no había sido relevado de su puesto" [Hogwood]).

"Desde 1717 cuando regresó a Inglaterra para revisar *Rinaldo* y *Amadigi*, intentó ser un inglés más, y en consecuencia trató de asegurarse las fuentes de patrocinio" (Hogwood).

"El que, a pesar de su perfección artística, las óperas de Haendel fueran en último término un fracaso, se debió a razones sociales y no musicales. La nobleza londinense era demasiado pobre para apoyar una compañía de ópera y mucho menos dos, y la corte no tenía una relación de mecenazgo directa con la ópera, como sucedía en época de Purcell. Por otra parte, la clase media no se interesaba por un entretenimiento musical pensado básicamente para la nobleza y

presentado en una lengua extranjera. El giro dado por Haendel de la ópera al oratorio no debería Interpretarse como la admisión tácita, por su parte, de que la ópera era una forma artísticamente deficiente; representa, más bien, un cambio del entorno social que rodea el arte de Haendel: al alejarse de la nobleza y acercarse a la clase media, volvía a la clase donde nació" (Bukofzer).

Así, podemos ver la vida musical de Haendel en tres períodos: "el primero, de aprendizaje alemán, que acaba en 1706; el segundo, período de viajes por Italia, que concluye en 1710; y el tercero, período de maestría inglés, que se extiende desde 1711 a 1759. Este último período comprende dos fases distintas, aunque en realidad imbricadas: el período operístico (1711 – *Circa* 1737), que termina con el derrumbe físico de Haendel, y el período de los oratorios, que aunque se inicia en fecha tan temprana como la de 1720 no llega a establecerse plenamente antes de 1738" (Bukofzer).

Para hablar de la cantata italiana *Mi palpita il cor*, siendo ésta parte de la música vocal profana de Haendel, aparte de tomar en cuenta los elementos de composición que utilizó (señalados anteriormente), considero importante ahondar un poco en la situación de la música vocal profana de la época:

En Alemania, "la cantata sacra y la música para teclado alemanas, factores decisivos en el desarrollo artístico de Bach, ejercieron una función mucho menos importante en la carrera creativa del joven Haendel.

El entorno adecuado para comprender la música de Haendel nos lo dará un estudio de la música profana de Alemania, principalmente de la ópera, la cantata de cámara y la canción con continuo.

La ópera italiana ejerció una influencia tan potente sobre la ópera en Alemania y Austria, que los intentos de establecer una ópera en lengua germana se vieron

limitados a unos cuantos ejemplos aislados. La ópera italiana llegó incluso a dejar su huella en el teatro.

Los centros establecidos de la ópera italiana en Alemania siguieron floreciendo en el barroco tardío gracias a las obras de compositores italianos o de músicos alemanes bien versados en el idioma italiano.

En Dresde se hallaban Strungk, Lotti y posteriormente Hasse; Viena era la capital principal de la ópera.

Las óperas de Haendel y de Hasse se interpretaban en la corte austríaca, al mismo tiempo que muchas otras debidas a compositores italianos.

La ópera italiana alcanzó su perfección en la corte vienesa. La *opera seria* austríaca difería de la italiana en su esplendor orquestal, y en su dignidad contrapuntísticas, reconocidas en la época como especialidad veneciana.

A lo largo de todo el período barroco fue la ópera la que sirvió generalmente de modelo al oratorio.

[...] A pesar de las prometedoras avanzadillas de la ópera alemana, ésta estaba condenada al fracaso por no contar con el apoyo de las clases medias educadas.

Los oratorios y pasiones semiprofanos que florecieron en las ciudades, en especial en Hamburgo fueron la única salida de una música de carácter dramático

... REISER. Haendel, Telemann y Mattheson compusieron obras de este género.

La cantata profana y la canción con continuo del barroco tardío se vieron totalmente arrinconadas por la ópera.

La música profana en Alemania estaba estilísticamente mucho más unida a las pautas modernas de la música francesa y de la italiana que la música

sacra. Esta actitud progresista predomina también en las obras de Haendel".
(Bukofzer).

La cantata de cámara italiana

La cantata es una "composición vocal con acompañamiento instrumental. Su forma es, inicialmente, la misma que la ópera, pero sus dimensiones y necesidades son distintas.

Los compositores italianos practicaron la cantata da camera con prodigalidad: generalmente escritas para voz y bajo continuo, ocasionalmente con añadido de algún instrumento obligado, constan de dos a cuatro arias da capo alternadas con recitativos; la línea vocal suele ser virtuosa y los temas, pastorales y amorosos.

Las cantatas de Haendel se distinguen por su intensidad dramática, casi teatral. Con el tiempo, la principal diferencia entre una cantata y una ópera, radicó únicamente en su duración y en el uso de escenografía".*

"Durante la segunda mitad del siglo XVII y por un tiempo más, la forma más popular de música vocal profana en Italia siguió siendo la cantata para solista con continuo, con o sin otros instrumentos. A su lado florecieron formas más sencillas, como el aria, la canzone y la canzonette, la cantata con dos o más cantantes, el dúo de cámara y la serenata.

La cantata para solista ocuparía el lugar de la forma predilecta. Dado que sus componentes musicales, el recitativo y el aria, eran también los de la ópera, fue cultivada principalmente por los compositores de ópera.

En primera instancia, era un tipo de composición escrita para ser interpretada por cantantes profesionales o aficionados que se cultivaban para la delectación de otros oyentes cultivados, personas como aquellas que fundaron la Academia

dell'Arcadia romana en 1692 (en la que fueron admitidos Scarlatti y Parquini en 1706). Algunas piezas resultan "populares" por su naturaleza.

Haendel escribió 72 cantatas para voz y continuo y 28 para diversas voces e instrumentos, en Italia entre 1707 y 1709. Muchas, sin duda, para el Marqués de Ruspoli y el Cardenal Ottoboni, que ofrecían conciertos semanales en sus respectivos palacios.

Hay partes de continuo que establecen un dúo verdadero con la voz. A veces la escritura para voces es casi instrumental. "Resulta evidente" que el compositor tenía en mente cantantes específicos.

Hay cantatas con una gran gama de emociones, poder recitativo y coloratura pictórica y expresiva".⁵

"Mi palpita il cor" de G. F. Haendel

La cantata *Mi palpita il cor*, HWV 132a, para *contralto, continuo y obbligato de flauta*, fue compuesta durante la estancia de Haendel en Londres entre 1710 y 1712. Está compuesta por 3 recitativos y 4 arias.

Texto: El protagonista se queja con *Cloris*⁶ y *Nume*⁷ por un amor no correspondido, ofreciendo reverencias a estos dioses si los deseos de su corazón se cumplen algún día.

⁶ Cloris/Pomona

Era la diosa de las flores y de la primavera, casada con Céforo, quien la raptó al enamorarse de ella pero después le otorgó la eterna juventud como recompensa y le encargó el cuidado de las flores y jardines. Es representada como una doncella con una corona de flores y un vestido también adornado de esta forma. Se celebraban muchas fiestas en su honor en las que diferentes grupos de mujeres ballaban al son de las trompetas. Cloris ayudó a Hera, según una leyenda, a dar a luz a Ares.

⁷ Nume: Cupido/Eros Niño con alas. Hijo de Venus (Afrodita), dios del amor y protector de los enamorados.

<p>Mi palpita il cor, nè intendo perchè.</p> <p>Agitata è l'alma mia, nè so cos'è.</p> <p>Tormento e gelosia, sdegno, affanno e dolore, da me che pretendete?</p> <p>Se mo volete amante, amante io sono; ma, oh Dio! non m'uccidete, ch'il cor, fra tante pene, più soffrire non può le sue catene.</p> <p>Ho tanti affanni in petto, che, qual sia il più tiranno, io dir nol so.</p> <p>So ben che dò ricetta a un aspro e crudo affanno, e che morendo io vò.</p> <p>Ho tanti affanni in petto, che, qual sia il più tiranno, io dir nol so.</p> <p>Clori, di te me lagno; e di te, o Nume, figlio di Citerea⁷</p>	<p>Me palpita el corazón, y no entiendo porqué</p> <p>Mi alma está agitada y no sé porqué</p> <p>Tormento y celos, desdén, desesperación y dolor, ¿Qué quieren de mí?</p> <p>Si me quieren amante, seré amante, pero, ¡Oh Dios!, no me maten! Que el corazón entre tantas penas no puede sufrir más sus cadenas.</p> <p>Tengo tantas penas en el pecho que no sé decir cuál de ellas es la más tirana</p> <p>Sé bien que doy receta a un áspero y crudo dolor y que estoy muriendo.</p> <p>Tengo tantas penas en el pecho que no sé decir cuál de ellas es la más tirana.</p> <p>Clori, de ti me quejo y de ti, ¡oh! Nume, hijo de Citerea</p>
---	--

⁷ Afrodita/Venus. Representa al deseo sexual como una de las fuerzas creadoras del universo, a la que todos los seres vivos, animales, hombres o dioses están sometidos.

Su nombre y sus epítetos hacen referencia a su nacimiento. Afrodita es un derivación de aphros, la espuma. También se la llama Citerea, la de Citera; Cipris, la chlipriota o Anadiomene, la que vino del mar...

<p>Ch'il cor feristi per una che non sa che cosa è amore:</p> <p>ma se, d'egual saetta, a lei feristi il core, più lagnarmi non voglio;</p> <p>e riverente, innanti, al simulacro tuo, prostrato, a terra,</p> <p>umil, devoto, adorerò quel dio, che fè contento e pago il mio desio.</p> <p>S'un di m'adora la mia crudele, contento allora il cor sarà.</p> <p>Che sia dolore, che sia tormento, questo mio seno più non saprà.</p> <p>S'un di m'adora la mia crudele, contento allora il cor sarà.</p>	<p>que heriste mi corazón por una que no sabe qué cosa es amor...</p> <p>Pero si con la misma saeta hirieras su corazón, no lloraré más;</p> <p>Y haré reverencias en tu honor, postrado en la tierra...</p> <p>Humilde y devoto adoraré a aquél Dios que haga realidad mi deseo.</p> <p>Si un día me adora mi amada cruel, entonces mi corazón estará contento,</p> <p>y mi pecho no sabrá más de dolor ni de tormento</p> <p>Si un día me adora mi amada cruel, entonces mi corazón estará contento.</p> <p>Traducción: Guadalupe Peraza</p>
--	--

... Diosa del amor, la belleza y el deseo sexual. También es una diosa temible, que inspira pasiones monstruosas a los que descuidan su culto o despiertan su antipatía.

Johann Sebastián Bach (su vida)

Durante siete generaciones, los Bach (desde Vait Bach [hacia 1550-1619]), se ganaron la vida como músicos (más de 70 descendientes entre principios del S XVI y mediados del S XIX).

El 8 de abril de 1688, Johann Ambrosius Bach, músico de la pequeña corte y de la corporación musical, contrajo matrimonio con Elisabeth Lämmerhit trayendo al mundo 8 hijos.

Estando en Einsenach*, Elisabeth y Ambrosius, en 1685, engendraron a su último hijo: Johann Sebastián Bach.

Ambrosius (violinista, violista, director de coros y orquesta, entre otras habilidades musicales), pasó por varias tragedias a partir de 1688 en que, por un lado, mueren dos de sus hijos (una de 6 años y otro de 18) y, por otro lado, pierde a su hermano gemelo y a su esposa.

En 1694 vuelve a contraer matrimonio y un año después fallece a los 50 años de edad. Los hijos se refugian en casa del hermano mayor, Johann Christoph, quien es catorce años mayor que Johann Sebastian y organista en la pequeña población de Ohrdruf. Él será el verdadero maestro de Johann Sebastian. Le enseña a tocar el clavecín y el órgano y le da lecciones de composición.

J.S. Bach tuvo una formación escolar latina bastante severa en la que pareció sobresalir por encima de los compañeros de clase. Participó en el coro de la escuela en el que pronto destacó por su hermosa voz de soprano infantil y, sobre

* Einsenach era una pequeña ciudad de la zona norteña de Turingia, entonces capital de un principado dependiente de la rama Ernestina de un principado de Sajonia. En 1714, se incorpora a Weimar.

todo, por una naciente pasión musical. Huérfano desde antes de los 10 años, ingresó al liceo de Ohrdruf donde aprendió latín, griego, teología, un poco de retórica y aritmética.

La música en casa de los hermanos Bach era el medio de subsistencia perentorio ya que no abundaban los recursos económicos; por esa razón, J. Sebastian comenzó a cantar profesionalmente en un coro.

En los primeros meses de 1700 le llegó la noticia de que en Lüneburg necesitaban coristas a cambio de una pequeña remuneración que incluía la pensión completa y el alojamiento. En compañía de un amigo, apellidado Erdmann, se trasladó a la ciudad norteña a pie. Sus cualidades musicales hicieron que fueran ambos admitidos en el coro de la Michaeliskirche, lo cual les dio derecho a las ventajas mencionadas y también a completar su formación humanística y religiosa.

J. Sebastian aprendió francés, teología, latín, griego y retórica, y tuvo entera libertad para estudiar música y utilizar la biblioteca musical de la Iglesia.

A los 17 años empezó a trabajar como violinista al servicio del príncipe Juan Ernesto, hermano del duque reinante de Weimar (Capital de Turingia).

No hacía mucho que la revocación del Edicto de Nantes, llevada a cabo en 1685 por Luis XIV de Francia, había hecho huir a tierras protestantes a una gran cantidad de hugonotes, muchos de los cuales eran artistas profesionales de alto rango. Como consecuencia de esta pacífica invasión cultural francesa, la música, la lengua y en general la cultura francesa despertaron en las pequeñas cortes alemanas un interés considerable, sobre todo si tenemos en cuenta que ya hacía tiempo que el esplendor de la monarquía francesa había llevado destellos por toda Europa y los numerosos pequeños soberanos de los múltiples estados alemanes se afanaban por imitar, desde su relativa modestia, los fastos de la corte de Versalles. A esto se debe que J.S. Bach se familiarizara con la música de estilo

francés: las danzas, encadenadas en forma de suites, con sus ritmos peculiares y el estilo de las sonatas, transformadas por el gusto francés, influenciaron al joven compositor, coexistiendo con su formación básica alemana.

En esta época se sabe que Bach sostuvo correspondencia con Francois Couperin "El Grande", cuya música clavecinística debió de influir considerablemente en el joven alemán. Por desgracia, esta correspondencia se ha perdido, según parece de modo irremisible.

También es en esta etapa de Lüneburg cuando Bach entra definitivamente en contacto con la música de órgano por las enseñanzas recibidas de Johan Baltasar Held, organista y constructor de instrumentos que pasó por Lüneburg para reparar el órgano de la Michaeliskirche mientras Bach se hallaba allí. Éste último se interesó no sólo por la técnica que requiere el instrumento, y que en tal época probablemente ya empezaba a dominar, sino por la estructura interna y los mecanismos del mismo.

En Arnstadt (1703) obtuvo una plaza con el título de "Artista" al servicio de la corte principesca de Welmars con un sueldo considerablemente elevado. Después viajó a Lübeck donde quedó fascinado por los grandiosos conciertos de "Adviento" que Buxtehude organizaba como acción de gracias de todo el año, pero lo que sobre todo llamó la atención de Bach fue la maestría de Buxtehude como organista, de quien indudablemente el joven compositor aprendió mucho en aquella estancia, más prolongada de lo previsto.

A su regreso a Arnstadt en 1706, algunas de las innovaciones aprendidas en Lübeck desagradaron a la congregación de la Neue Kirche: el organista hacía ahora variaciones y cambios en la música que interpretaba que desorientaban a los feligreses de la pequeña ciudad, conservadores en música como lo eran en tantas otras cosas. "[Bach] ha adquirido en Lübeck un estilo musical extravagante y unas maneras de tocar que alteran la rutina de los oficios. 'Le reprochamos

haber [...] hecho sorprendentes variaciones en el coral, de haber mezclado en él en Arnstadt, muchas notas extrañas, hasta el punto de perturbar a la comunidad".⁹ Después de esto, Bach comprendió que había llegado el momento de buscar una posición distinta en otra ciudad.

En diciembre de 1706 había fallecido el organista titular de la Iglesia de San Blas en Mühlhausen; así Bach viajó hacia allá y le fue confirmada dicha plaza.

En 1707 se casó con María Bárbara Bach (prima segunda, con quien tuvo 7 hijos, de los cuales sobrevivieron 4 y 3 de ellos fueron músicos) y se mudó a Mühlhausen.

Un año después de su llegada, ofrecía ya sus servicios a la corte de Weimar, donde ganaba de pronto casi el doble de sueldo que anteriormente. Para entonces tenía ya compuestas varias obras (sonatas, preludios, fugas, motetes, cantatas, partitas, etc.).

El duque reinante era Wilhelm Ernst y estaba anclado en la más estricta ortodoxia luterana: a las 8 de la noche debía reinar ya un silencio total en el palacio y apagarse todas las luces. Las prácticas religiosas eran obligatorias para todos los subalternos y para la servidumbre y podía ocurrir con cierta frecuencia que el propio duque interrogara a alguno de sus servidores sobre el contenido de las lecturas u oraciones que el sacerdote había pronunciado durante el último servicio religioso.

El duque tenía únicamente dos aficiones culturales sobresalientes: la numismática y la música.

La posición oficial de J. S. Bach, era la de organista y maestro de conciertos, con obligación de componer una cantata mensual.

La familia Bach empezó a crecer. En 1708 había nacido su primera hija, Catharina Dorotea; en 1710 nació el primer hijo, Wilhelm Friedemann Bach, compositor de renombre años más tarde, como lo fue también el siguiente hijo Carl Philipp Emmanuel, nacido en 1714, quien tuvo por padrino a un amigo de su padre, el célebre compositor Georg Philipp Telemann (1681 – 1767).

"En 1716, muere el director de la música ducal Drese, pero injustamente, la sucesión no se atribuye a Bach.

Sintiéndose frustrado, no tardó en buscar la manera de marcharse de Weimar" (Alain).

Así, aceptó un nuevo puesto como director de la orquesta del príncipe Leopold von Anhalt - Cöthen (soberano cuya corte radicaba en la Cd. de Cöthen).

Se presentó ante el viejo duque (Ernest) y formuló su petición de licencia para dejar su servicio. La negativa fue tajante (según parece Bach se dejó llevar por su temperamento un tanto violento) y el duque lo hizo encerrar en prisión el 6 de noviembre de 1717. Cuatro semanas permaneció encerrado, período durante el cual compuso su *Orgelbüchlein*, o libro de pequeñas piezas para órgano.

"El 6 de noviembre, el Konzertmeister y organista Bach, hasta entonces en funciones, ha sido encarcelado en la casa de justicia, a causa de su encarnizamiento en querer obtener por fuerza su despido" (Alain).

Durante los nueve años que estuvo en Weimar, Bach llegó gradualmente a la madurez como compositor y dejó obras de considerable importancia. Se puede considerar ésta, como su primera gran época creadora.

El 2 de diciembre de 1717 fue liberado y pudo integrarse definitivamente a su nuevo destino, el cual seguramente fue el más feliz de su existencia.

"[...] Leopold von Anhalt-Cöthen es un príncipe calvinista, religión que no admite música concertante en el templo. [Por lo tanto], Bach no tendrá, pues, otra música que componer que la profana; cantatas de aniversarios o de Año Nuevo, y obras instrumentales de todo género " (Alain).

Entre el príncipe y Bach, su Kappellmeister, "se establecen unos lazos afectuosos que se estrechan hasta el punto de que Leopold será padrino del séptimo hijo de J. Sebastian, bautizado con el nombre de Leopold Augustus, el 17 de noviembre de 1718. El niño no vivirá un año.

[...] La mayor parte de las cantatas compuestas para Cöthen fueron transformadas más tarde en cantatas de iglesia [...]. Esta transformación se hace siempre de lo profano a lo religioso y nunca a la inversa" (Alain).

Durante un viaje a Carlsbad que realizó en 1720 "no sólo no tuvo tiempo de enterarse de que su mujer había caído enferma durante su ausencia, sino que el desenlace fue tan rápido que cuando llega a Cöthen es para ir a llorar sobre la tumba, ya cerrada, de María Bárbara " (Alain).

Entre las maravillosas producciones de este período se hallan los célebres Conciertos de Brandeburgo, así como el *Clave bien temperado* (I). Esta fue una etapa especialmente luminosa de su producción.

Para entonces "**Bach había probado que el efecto psicológico de una tonalidad** (si menor = fúnebre, la mayor = voluptuoso, etc.) no se borraba completamente por el **temple** igual, y que, en cambio, éste **permitía desarrollar hasta el límite el mecanismo de las modulaciones**, sin martirizar el oído con algunos intervalos intolerables por su dureza.

La responsabilidad aceptada por Bach respecto a la evolución de la música resultó justificada plenamente por la historia. De no haberla tomado sobre sus hombros el

músico de Cöthen, habrían tenido que hacerlo más tarde para poder escribir su música Liszt, Wagner o Debussy. No desconocemos, sin embargo, el colorido especial de que se beneficia la música para teclado del siglo XVII cuando hay posibilidad de ejecutarlas en instrumento de temple 'desigual'. [...] Se tiene la impresión de que durante [esos años] Bach sólo tenía una obligación: escribir música y tocarla para un príncipe que es al mismo tiempo un amigo, un conocedor y hasta, como diríamos hoy, un camarada de atril.

En Cöthen, en 1718 había nacido el último de los siete hijos del matrimonio (dos de los cuales, nacidos en 1713, no habían prosperado). Tampoco este último hijo vivió, pues falleció en 1719 a los diez meses. Una mortandad de tres hijos sobre un total de siete en estos primeros años del siglo XVIII no era nada excepcional y se hallaba, incluso, por debajo de la media europea de la época.

Bach se orientó al año siguiente hacia un segundo matrimonio. La elegida fue Anna Magdalena Wülcken, hija de un trompetista de la corte y cantante de la misma. La nueva esposa aportaba al matrimonio un sueldo nada desdeñable y poseía conocimientos musicales que su esposo cariñosamente estimuló y desarrolló.

Ana Magdalena será para él la más leal de las esposas, la más fiel de las colaboradoras, y añadirá no menos de trece hijos a los ya nacidos en casa de su marido" (Alain). Bach tenía ya 36 años y ella apenas 20.

Bach y su esposa tuvieron que sostener una casa numerosa. De los trece hijos que tuvieron, siete no traspasaron la trágica frontera de los cinco años.

La situación económica de la familia no tardó en empeorar: en 1723 Bach perdió su puesto en Cöthen ya que se instaló ahí la princesa Anhalt-Bernburg, que no tenía la menor afición por la música; lo cual supuso también la pérdida del puesto

de Ana Magdalena. Desde entonces la pareja tuvo que vivir con una economía muy limitada y una constante preocupación por su numerosa prole.

En 1721 acababa de morir, en Leipzig, el cantor de la iglesia de Santo Tomás, y en 1723, Bach tomó posesión de este puesto como el último cargo de su vida, en el cual permaneció hasta el año de su fallecimiento.

"El cantor de Santo Tomás debía asegurar las 'horas de canto' (ensayos de los coros en las cuatro clases) las del internado, los cursos de latín y el catecismo de Lutero. Además la vigilancia del internado. Alojado en la escuela con su familia, el cantor, como los otros maestros, vivía en medio de los escolares.

[Además, ahora tenía la obligación de componer una cantata a la semana en vez de una al mes.]

[...] Si la cantata se ejecutaba un domingo en Santo Tomás (*Thomaskirche*), debía repetirse al domingo siguiente en San Nicolás (*Nikolaikirche*) subrayando así la importancia igual de ambas parroquias. En las grandes festividades, la cantata que era interpretada por la mañana en el gran servicio de una Iglesia, debía repetirse en la otra por la tarde.

[...] Apenas terminaba de componer Bach un coro o una aria, su mujer, sus hijos y sus discípulos comenzaban a copiar el material para los coros y la orquesta.

Bach llegó a Leipzig en febrero de 1723, habitando con su familia en el ala izquierda del viejo edificio. A pesar de la regular disminución del número de alumnos en el transcurso de los últimos años, la escuela era demasiado pequeña. No siempre había una cama por interno [...]. La higiene y la disciplina eran deplorables. Ya Kuhnau se quejaba de que los niños y los adolescentes, a menudo debilitados por las enfermedades, llegasen a perder la voz por el exceso de los servicios cantados.

El 26 de febrero de 1724, [tuvo] otro hijo [...]. Pero no se sabe por qué fatalidad, el cerebro de este niño dotado prodigiosamente para la música, nunca fue normal.

La producción de cantatas [prosiguió] durante varios años a ese ritmo alucinante del que hemos dado un ejemplo. En 1724 nació una de sus mayores obras religiosas, *La Pasión según San Juan*, estrenada el viernes santo 7 de abril, en el oficio de vísperas de San Nicolás". (Alain)

J. S. Bach Escribió unas 300 cantatas y, a su muerte, se las repartieron Carl Philipp Emanuel y su hermano mayor Wilhelm Friedmann (los dos hijos mayores). Este último llevó una vida muy desordenada y malbarató todo lo que de su padre había heredado, y ésta es sin duda la causa de que falte un centenar largo de las cantatas de esas cinco series compuestas por Bach; en general, las que faltan pertenecen a las dos últimas series, compuestas a partir de 1726.

Entre algunos de los sucesos de esa época, en 1727 muere "una princesa muy querida por el pueblo sajón, Christiane von Hohenzollern (1671-1727), que se había separado de Augusto de Sajonia cuando éste abjuró del protestantismo, incompatible con el trono de la católica Polonia. A los cuatro años de matrimonio se retiró del mundo y durante treinta años causó la admiración de los sajones luteranos. Su muerte, el 7 de septiembre, impuso en todo el país, e incluso en la corte de la que había desertado, un duelo oficial muy rígido de cuatro meses, durante el cual no se oyó en las iglesias música concertante ni de órgano, con excepción del grandioso servicio fúnebre celebrado en la Iglesia de San Pablo.

[...] En 1729, retenido en Leipzig por una enfermedad, Bach envió a Halle a su hijo mayor Friedemann con un mensaje de invitación a Haendel. Pero éste, recién llegado de Italia, no juzgaba posible ir a Leipzig para conocer a su prestigioso compatriota" (Alain).

Bach, que siempre tuvo una cierta nostalgia por no haber podido asistir a la universidad en sus años mozos, quiso establecer la máxima cooperación posible entre los universitarios interesados por la música y, además, envió a sus hijos mayores a dicho centro, en el que finalmente logró también una intervención parcial.

La figura de Bach parece haber atraído a los estudiantes que tenían interés por la música. Algunos colaboraron con Bach como instrumentistas, copistas u organizadores en algunos de los actos solemnes de la vida musical de la ciudad, como en el estreno de la *Pasión según San Mateo*, que se llevó a cabo el Viernes Santo de 1729, en la iglesia de la que era titular, Santo Tomás.

En algunas cartas podemos darnos cuenta de que Bach constantemente se quejaba de los intérpretes de sus obras con los que se vio obligado a trabajar en la Tomasschule. "¡Al escuchar las grandes voces cultivadas de la ópera, con qué amargura las compararía mentalmente Bach con las de sus pequeños coristas de Santo Tomás!"

[...] En el transcurso de 1732, la ciudad de Leipzig deberá acoger, en varias ocasiones, a las oleadas de refugiados protestantes, desterrados de Austria por decisión del príncipe-arzobispo de Salzburgo, y que cruzaban Sajonia antes de ir a instalarse en las provincias orientales en donde Federico de Prusia les había concedido asilo. Los primeros mil seiscientos llegaron en abril. Otros mil pasarán por Leipzig a principios de septiembre. Podemos imaginar los problemas que suscita la necesidad de alojar y dar de comer a esa multitud de infelices". (Alain).

Por su parte, Augusto II de Sajonia (desposeído durante algún tiempo de su trono por Carlos XII de Suecia, el cual recuperó después de la derrota del monarca sueco en Poltava en 1709) era, a su vez, rey de Polonia y para ocupar este trono, en su tiempo, se había convertido al catolicismo. El reinado del rey polaco-sajón había sido tumultuoso y sumamente accidentado, pero a la larga el monarca se

había impuesto y había gobernado de un modo prácticamente absoluto. Entre las medidas de gobierno, había querido imponer la monarquía hereditaria para que el trono pasara a su hijo, el futuro Augusto III. Hasta entonces, la monarquía en Polonia había sido electiva, y muchos nobles se alzaron en armas contra el nuevo rey, produciéndose una conflagración internacional (Guerra de Sucesión de Polonia, 1733-38). Esto no impidió que, poco después, tuviera lugar en Varsovia la entronización del nuevo rey, y Bach se apresuró a componer algunas cantatas en honor suyo y, por el hecho de ser éste católico, le dedicó la *Gran Misa en Si*, solicitando así, el título de compositor de la corte. "Bach recibió el nombramiento de compositor de la corte real de Polonia y del elector de Sajonia en 1735-1736". (Alain).

Bach fue muy criticado por la complicación y dificultad de sus obras, y fue reconocido específicamente por sus extraordinarios méritos como intérprete; sin embargo, "la dificultad y la complejidad jamás fueron incompatibles con la belleza" (Alain).

En 1737 renunció a la dirección del *Collegium Musicum*. Por otra parte, "acogió en su hogar a su primo Johann E. Bach, que fue a Leipzig a los treinta y tres años para terminar los estudios de teología interrumpidos tiempo atrás en Jena por falta de dinero. Éste le servirá de secretario y será preceptor de sus hijos.

[...] En 1747 viajó a Berlín [donde] conoció a su primer nieto [así como a] Federico II, déspota ilustrado, gran guerrero y tañedor de flauta, que se escribe con Voltaire en francés y compone sonatas y conciertos de flauta bajo la mirada de su profesor, el virtuoso y teórico Johann Joachim Quantz (1697-1773).

[Durante su estancia en el] palacio, al probar uno tras otro los clavecines y los pianofortes construidos por Silbermann, Bach improvisó una Fuga.

El monarca le dijo que escogiera como regalo uno de los instrumentos que acababa de hacer sonar, y Bach eligió un pianoforte" (Alain).

Los quince últimos años de su vida, Bach sufrió considerables altibajos. Tuvo que sufrir disgustos constantes por la reiterada visita de la muerte, que se llevaría también a uno de sus hijos músicos más prometedores Johann Gottfried. Este se destacaba ya como organista cuando repentinamente, una fiebre se lo llevó a los 24 años.

En 1740 su hijo Carl Philipp logró que su padre visitara la corte berlinesa y realizara una exhibición de sus facultades ante Federico II de Prusia. Sin embargo, el viaje no resultó nada afortunado, ya que estalló la Guerra de Sucesión de Austria y otras ocupaciones más perentorias ocuparon la atención del Monarca. Bach tuvo que volver a Leipzig y no logró ser recibido por el monarca hasta varios años más tarde.

A partir de 1747 se le presentaron molestias crecientes de ceguera, y en 1749 se hallaba ya casi ciego. Un cierto médico- charlatán lo operó sin éxito. Bach quedó completamente ciego.

"Aprovechando el paso por Leipzig de un cirujano inglés, J. Taylor, Bach se dejó operar por él dos veces. Es el mismo que más tarde será incapaz de operar convenientemente a Haendel de la catarata, y dejará ciegos sucesivamente a Bach y a Haendel" (Alain). El desánimo y la medicación a que fue sometido quebrantaron su salud y se debilitó mucho. Falleció el 28 de julio de 1750.¹

Las obras de Bach seleccionadas en el programa son fragmentos de 3 de las aproximadamente 300 cantatas que compuso en el período en que vivió en Leipzig como cantor de la Thomasschule (Escuela de Santo Tomás), aparte de un aria de la *Pasión Según San Juan*, mismas que fueron creadas entre los años 1724 y 1725.

John Butt en su libro *Vida de Bach* establece un análisis de la situación política y social que afectó directamente a Bach y a su obra en esa época. Es en gran medida en este libro en el que me basaré para establecer la siguiente parte de este trabajo:

Bach, al tener en ese momento un cargo público*, tenía que adoptar necesariamente una posición dentro de la situación política del momento.

En Alemania, el conflicto interno fundamental radicaba en la disyuntiva entre el Sistema de estados y el absolutismo. Los estados comprendían en lo esencial dos cuerpos: la nobleza y las ciudades (con las fundaciones espirituales y las universidades desempeñando un papel menor); y eran garantes del luteranismo como religión del Estado. Por su parte, en 1701, Leipzig era la ciudad con mayor potencial económico del Estado.

Ahí mismo, en 1729, hubo dos partidos principales con metas culturales y musicales divergentes, mismas que estaban determinadas por sus diferentes objetivos políticos: **El partido ciudadano de los estados y el partido cortesano absolutista.**

Como ya ha sido mencionado, en 1721 muere el cantor de la Iglesia de Santo Tomás, quedando dicho cargo vacante (nada fácil de ocupar).

Así, el primer partido, "quería cubrir la vacante con arreglo al cargo tradicional de cantor. El titular habría de tener desde luego unos conocimientos musicales tan buenos como fuera posible, pero también había de poder enseñar temas escolares igualmente bien. El partido cortesano absolutista, por otra parte, pensaba en una dirección musical más moderna. El nombrado había de ser un

* Recordemos que trabajó durante veintisiete años (1723-1750) como cantor de la Thomasschule (Escuela de Santo Tomás) y director musical de la ciudad, en el Electorado de Sajonia y en la ciudad de Leipzig.

músico altamente calificado en términos de capacidades compositivas, prácticas y organizativas, pero había que liberarlo de las obligaciones de la enseñanza para que pudiera concentrarse solamente en la música: un Kapellmeister. Cada uno de estos partidos presentó una lista de candidatos para el puesto" (Butt).

Entre los candidatos de los absolutistas (dentro del grupo de organistas) se encontraban Telemann y Bach*. El primero, declinó al cargo ya que obtuvo una oferta de aumento de salario en Hamburgo, donde tenía el cargo de director musical de la ciudad libre Hanseática de Hamburgo. Por su parte, Bach, que nunca había estado al servicio del Electorado (y en aquella época estaba fuera del territorio de Sajonia al servicio de la corte de Anmhjalt-Kothen), gracias a sus habilidades en las pruebas, pasó del penúltimo puesto de la lista a uno superior, y finalmente fue elegido por unanimidad.

-
- * El absolutismo consistía en el hecho de que el poder se concentrara solamente en el Rey excluyendo así a los señores feudales y de la corte.

El partido de los Estados, era una contraparte del absolutismo (antiabsolutistas). La característica principal de este tipo de partidos era la oposición a excluir del poder a las personas con nombramientos de la corte (ya que ellos mismos eran miembros y no querían perder su poderío), y por lo mismo trataban de permanecer en el tradicionalismo (también en la música, como ya ha sido mencionado).

En ese momento, el movimiento absolutista era una nueva corriente, y el único medio por el cual la burguesía y la clase media podían acceder a puestos importantes.

Bach correspondía a esa clase, ya que no tenía ningún nombramiento noble o de la corte.

Entonces, se encontraba en Leipzig que estaba bajo el reinado de "Augusto el Fuerte" que fue llevando a cabo una serie de estrategias para tratar de lograr una política interna de absolutismo.

Esta política le convenía a Bach por lo mencionado anteriormente y también porque, como corriente innovadora establecía varias reglas opuestas al partido de los estados (ambos partidos establecían sus reglas, cada uno, en función a sus intereses políticos) que favorecían enormemente su desenvolvimiento como compositor.

Sin embargo, a pesar de haber contado con el apoyo de los absolutistas siempre estuvo envuelto en la lucha de contradicciones de estas dos tendencias, lo cual lo llevó a tener grandes dificultades para llevar a cabo su trabajo e incluso para realizar la interpretación de sus obras, dadas las condiciones de tan bajos recursos que tenía la Tomasschule.

Sin embargo, nunca dejó de producir obras cada vez más evolucionadas en su proceso creativo.

“Para contar con el consentimiento del partido ciudadanos de los Estados, el cargo siguió siendo en buena medida el tradicional y convencional de cantor, ocupado sólo esta vez por un Kapellmeister.

Bach fue elegido como candidato del partido cortesano absolutista, [así que] tenía la obligación informal de ejecutar la política cultural absolutista en Leipzig dentro del ámbito de la música.

Su meta era lograr una música de iglesia bien provista. Para esto, busca establecer un aparato permanente de interpretación compuesto de músicos profesionales que serían apropiadamente compensados” (Butt).

A pesar de las incertidumbres que inevitablemente acompañaban al servicio cortesano, se esforzó por escapar de las ciudades influidas por el sistema de los estados a las cortes absolutistas.

“Bach tenía que realizar su función absolutista en Leipzig dentro del contexto tradicional de los estados. La Thomasschule y los Stadtmusikanten en especial eran instituciones enteramente dominadas por los estados. Su salario se pagaba también con arreglo a una anticuada costumbre favorecida por los estados, consistente en pagar en especie y en un considerable número de pequeñas sumas abonadas sobre una base irregular. Este método contrastaba con la manera de la corte absolutista, que se limitaba a abonar un estipendio en efectivo y cuyos pagos estaban programados a intervalos fijos (aunque no siempre estaban realmente disponibles).

El partido ciudadano de los estados tuvo que reconocer que Bach era un gran músico y que había llevado a cabo perfectamente las tareas compositivas, prácticas y organizativas de un director musical” (Butt).

Al ser un músico profesional competente en un cargo directivo, siguió siendo Kapellmeister y nunca se convirtió en maestro de escuela.

El cargo de Leipzig dio a Bach la oportunidad de resolver satisfactoriamente un problema de su vida profesional. Su talento especial y famoso radicaba en su dominio de los instrumentos de tecla.

Viajó mucho como virtuoso y autoridad en órganos; compuso y publicó música para teclado; dio clases particulares sobre todo como profesor de teclado, ejerciendo sus actividades eficientemente. Poco después, Bach actuaba oficialmente como director musical de la ciudad. Así, disfrutaba del rango social de un cargo de director y de libertad para desarrollar sus propios talentos.

Llevaba a cabo aproximadamente cincuenta conciertos programados regularmente cada año.

“Si suponemos que en cada programa de conciertos se inclúan cinco o seis obras, Bach ejecutó entre doscientas cincuenta y trescientas obras al año. Componer sus propias obras y procurarse las de otros requería tremendas habilidades organizativas y artísticas y era un logro impresionante” (Butt).

En 1729, Bach fungió como director del *Collegium musicum* (fundado por Telemann entre 1701 y 1704).

“En opinión del partido ciudadano, la reorganización ya resultó ser bastante irritante, pues había concedido la dirección de Bach en los asuntos relativos a los conciertos de la ciudad y, al hacerlo así, le dio la oportunidad de desarrollar la música de iglesia con todo esplendor” (Butt).

Este partido le había proporcionado a Bach una base organizativa permanente para su eficacia como Kapellmeister, lo cual veía como perjudicial para el delicado

equilibrio del poder. Por eso, colocó a un agente de la oposición en el Collegium Musicum.

“Desde el punto de vista de su cargo de Leipzig se puede entender el camino profesional de Bach: Era hijo de un importante músico de la ciudad de Eisenach. Su propia vida profesional empezó en Arnstadt, que como Eisenach, era también sede de una corte. Tras una breve estancia en la ciudad imperial libre de Mühlhausen, Bach luchó por lograr sus objetivos primero en la corte de Weimar y después en la corte de Köthen. En Weimar era el organista, pero fue incapaz de obtener un puesto de director, en Köthen tuvo un puesto de director, pero no tuvo oportunidad de ser el organista. Por el contrario, Leipzig le ofreció el mejor compromiso profesional que Bach podía posiblemente lograr en aquellas condiciones concretas de tiempo y lugar. Fue elegido para el cargo como candidato del partido cortesano absolutista y estaba seguro del apoyo de este. Sin embargo, como consecuencia, Bach hubo siempre de esperar oposición por parte del partido ciudadano de los estados y con bastante frecuencia tuvo que luchar con él. **La discordia que caracterizó la situación profesional de Bach fue la discordia histórica del Electorado de Sajonia en aquella época (Butt)**”.

Así, la música de Bach estuvo siempre supeditada a las condiciones políticas a las cuales estuvo sometido.

Ahora; todas las obras del programa son de carácter religioso. Pertenecen a la doctrina luterana.

No sabemos hasta qué punto Bach era un devoto incondicional de dicha doctrina o, como en otras ocasiones, se adaptaba a las circunstancias y exigencias del trabajo en turno al escribir su gran producción de música religiosa.

De alguna manera, al ser un “típico luterano”, no debe parecernos extraño que haya ejercido su religión así como la difusión de la misma.

Sin embargo, existen algunos ejemplos de composiciones de gran calidad, como la Misa en B menor, en que se destacan las características comunes de las diferentes confesiones dentro de una política que buscaba transformar la unión personal de los soberanos de la Sajonia luterana y la Polonia católica en una unión real, en una unión permanente entre ambos. En este caso, Bach se adapta a las exigencias de trabajo más que a una doctrina dogmática de su propia religión.

Lo cierto es que era un gran conocedor de la Biblia, así como de los escritos de Martín Lutero, y compuso una gran cantidad de música para las liturgias luteranas de su tiempo.

“Compuso cinco ciclos anuales de piezas para iglesia, para todos los domingos y fiestas del año eclesiástico” (Bukofzer).

“La función de la cantata era la de una homilía musical, que, si tenía dos partes, enmarcaba eficazmente el sermón”⁷.

[...] Estas composiciones no estaban destinadas primariamente a la delectación de un público de concierto, sino antes bien para la edificación de una congregación de iglesia [...]. Las cantatas de Bach, de hecho, estaban concebidas y no deben ser consideradas en modo alguno como obras de concierto sino como **sermones musicales**; y estaban incorporadas como tales a los oficios dominicales regulares en la iglesia⁸” (Robert Marshall).

* Plática religiosa, generalmente sobre un punto del Evangelio

⁷ La cantata estaba estrechamente relacionada con los Propios principales del día, el Evangelio en el Hauptgottesdienst y la Epístola en las Vísperas. Cada una de ellas explora de alguna manera el contenido general y los temas concretos de las respectivas lecturas.

⁸ La música de estas cantatas está escrita “sobre textos inspirados en la Biblia o en la devoción personal del libretista. Con frecuencia, Bach tuvo una gran parte en la redacción de esos textos, mas por lo general utilizó libretos compuestos por poetas religiosos profesionales, como el pastor Neumeister, Salomón Franck, C.F. Henrici, (llamado Picander), o la escritora Mariana von Ziegler.” (Alain)

"Comparada con otras regiones de Alemania en las que las formas litúrgicas tradicionales luteranas, basadas en las dos liturgias de Lutero, estaban comenzando ya a debilitarse, Leipzig conservaba una tradición litúrgica y musical rica y altamente desarrollada.

Aunque las prácticas concretas diferían a lo largo y ancho de la Alemania luterana, las diversas iglesias territoriales compartían no obstante una unidad teológica básica:

El ***Libro de la Concordia*** es una antología de documentos confesionales que abarcan la **teología luterana fundamental**, que es definida en sus propios términos y en contraposición a las doctrinas del catolicismo, el calvinismo y las desviaciones doctrinales dentro de sus propias filas. Antes de ser nombrado para cualquier cargo en la Iglesia, **todos los pastores, profesores y músicos tenían que dar conformidad formal y escrita al *Libro de la Concordia***. Bach también fue examinado dando resultados satisfactorios.

Las consignas de la Reforma luterana eran *sola scriptura, sola gratia, sola fide*: es decir, la situación de uno ante Dios no se apoya en la autoridad de la Iglesia, sino en la autoridad de las escrituras; que la salvación de uno —o justificación, por utilizar el vocabulario de la Reforma— depende de la gracia de Dios en Cristo y no de ningún esfuerzo humano, y que esta salvación solo se puede ganar mediante la fe.

'Se piensa también entre nosotros que no podemos obtener perdón del pecado y justificación ante Dios por nuestros propios méritos, obras o satisfacciones, sino que recibimos el perdón del pecado y nos justificamos ante Dios por la gracia, por Cristo, mediante la fe, cuando creemos que Cristo sufrió por nosotros y que por él se perdona nuestro pecado y se nos da la justificación eterna' (Butt).

Erich Fromm, en su libro *El miedo a la Libertad* ahonda en el tema de la "maldad innata", analizando las posibilidades de "salvación" según Lutero:

"[...] La Iglesia Católica como el Protestantismo, siempre había negado que el hombre pudiese salvarse por la sola fuerza de sus virtudes y de sus méritos, que pudiera dejar de utilizar la gracia divina como medio indispensable de salvación. Uno de los ataques principales de Lutero se relacionaba con el aumento de la importancia asignada a la voluntad del hombre y al valor de sus esfuerzos [(efecto de las acciones del hombre sobre su propio destino)].

Lutero despojó a la Iglesia de su autoridad, otorgándosela en cambio al individuo; su concepto de la fe y de la salvación se apoya en la experiencia individual subjetiva según la cual toda la responsabilidad cae sobre el individuo y ninguna sobre una autoridad susceptible de darle lo que él mismo es incapaz de obtener [(absolución)].

Lutero presumía la existencia de una **maldad Innata** en la naturaleza humana, maldad que dirige su voluntad hacia el mal e impide a todos los hombres el poder realizar, fundándose solamente en su naturaleza, cualquier acto bueno. El hombre posee una naturaleza mala y depravada. **La depravación de la naturaleza del hombre y su absoluta falta de libertad para elegir lo justo constituye uno de los conceptos fundamentales de todo el pensamiento de Lutero.**

Esta importancia del hombre para realizar lo bueno por sus propios méritos es una condición esencial de la gracia divina. **Solamente si el hombre se humilla a sí mismo y destruye su voluntad y orgullo individuales podrá descender sobre él la gracia de Dios.**

*'Porque Dios quiere **salvarnos por medio de una justicia y una sabiduría que nos son extrañas, y no ya por medio de las nuestras; mediante una justicia que no parte de nosotros, sino que llega a nosotros desde afuera'***

[Según Lutero] el hombre no puede ser salvado por sus virtudes, ni tampoco debe meditar acerca de si sus obras agradarán o no al Señor; pero **sí puede obtener la certidumbre de su salvación si tiene fe**. La fe es otorgada al hombre por Dios; una vez que el hombre ha tenido la experiencia subjetiva de la fe, también puede estar cierto de su salvación. [...] Una vez que el hombre ha recibido la gracia de Dios en la experiencia de la fe, su naturaleza cambia, puesto que en ese acto mismo se une a Cristo, y **la justicia de Cristo reemplaza la suya propia, que se había perdido por el pecado de Adán**. Sin embargo, el hombre no puede llegar jamás a ser enteramente virtuoso en vida, puesto que su maldad natural nunca puede llegar a desaparecer.

La **solución de Lutero** es hallar la certidumbre por la **eliminación del yo individual aislado**, de modo de **tornarse un instrumento en manos de un fuerte poder subyugante exterior al individuo**. Para Lutero **este poder era Dios**, y la **ilimitada sumisión era donde buscaba la certidumbre**.

[...] El individuo podía tener la **esperanza de ser aceptado por Dios** no solamente por el hecho de reconocer su propia insignificancia sino también **humillándose al extremo**, abandonando todo vestigio de voluntad personal, **renunciando a su fuerza individual y condenándola**.

La relación de Lutero con Dios era de completa sumisión.

Lutero, si bien libertaba al pueblo de la autoridad de la Iglesia, lo obligaba a someterse a una sociedad mucho más tiránica, la de un Dios que exigía como condición esencial de salvación la completa sumisión del hombre y el aniquilamiento de su personalidad individual.

La "fe" de Lutero consistía en la convicción de que sólo a condición de someterse uno podía ser amado, solución ésta que tiene mucho de común con el principio de la completa sumisión del individuo al Estado 'Líder' "8.

Fromm, constata esta afirmación presentando un escrito de M. Lutero:

'Abandonar todo este asunto [(del Libro albedrío)], sería lo más seguro y también lo más religioso. Podemos sin embargo, con buena conciencia, aconsejar que sea usado tan sólo en la medida en que permita al hombre una "voluntad libre", no ya con respecto a los que les son superiores, sino tan sólo con aquellos seres que están por debajo de él mismo...Con respecto a Dios el hombre no posee "libre albedrío", sino que es un cautivo, un esclavo y un siervo de la voluntad de Dios o de la voluntad de Satán" ' (Martín Lutero "The Bondage of the Will, traducido por Henry Cole M.a. GRAND Rapids, Mich, B. Erd mans. Publ.Co, 1931, p. 74).

"Lutero, aunque combatiera contra la autoridad de la Iglesia, aunque se sintiera lleno de indignación contra la nueva clase adinerada (en parte constituida por la capa superior de la Jerarquía eclesiástica), y aunque apoyara hasta cierto punto las tendencias revolucionarias de los campesinos, postulaba la más absoluta sumisión a las autoridades mundanas y a los príncipes.

Aún cuando aquellos que ejercen la autoridad fueran malos o desprovistos de fe, la autoridad y el poder que ésta posee son buenos y vienen de Dios:

'... Donde existe el poder y donde éste florece, su existencia y su permanencia se deben a las órdenes de Dios (...) Dios preferiría la subsistencia del gobierno, no importa cuán malo fuere, antes que permitir los motines de la chusma, no importa cuán justificada pudiera estar en sublevarse (...). El príncipe debe permanecer príncipe, no interesa todo lo tiránico que pueda ser. Tan sólo puede decapitar a unos pocos, pues ha de tener súbditos para ser gobernante' (Martín Lutero, "Vorlesung über den Römerbrief, Cap. 1).

'Por lo tanto, dejemos que todos aquellos que puedan hacerlo, castiguen, maten y hieran abierta o secretamente, pues debemos recordar que nada puede ser más venenoso perjudicial o diabólico que un rebelde' (Against the Robbing and Murdering Hordes of Peasants" (1525); Works of Martin Luther, traducción: C.J. Jacobs, Philadelphia: A.T. Holman Co. 193. Vol. X, IV, pag. 411. Cf. La discusión de H. Marcuse acerca de la actitud de Lutero frente a la libertad, en *Autodität und Familia*, París, Alcan, 1936).

Lutero, al hacer sentir al individuo la conciencia de su carácter de instrumento pasivo en las manos de Dios, lo privó de la confianza en sí mismo y del sentimiento de la dignidad humana, **que es la premisa necesaria para toda actitud firme hacia las opresoras autoridades seculares.**

[Así], el protestantismo y el calvinismo, si bien expresaron un nuevo sentimiento de la libertad, constituyeron a la vez una forma de evasión de sus responsabilidades, [constituyendo, junto con situación económica y social], las raíces esenciales del capitalismo europeo, su estructura económica y su espíritu" (Fromm).

Fromm, en su análisis, aparte de hablarnos de uno de los aspectos de la fe según la doctrina luterana (lo cual atañe a los textos de la música religiosa de Bach), sugiere posibilidades de manipulación político-social a través de la misma, tomando en cuenta la propia psicología de Lutero.

Como se ha mencionado al principio de este trabajo, la música, en esa época cumplía la función (entre muchas otras) de difundir un mensaje conveniente para

* "La influencia de toda doctrina o idea depende de la medida en que responde a las necesidades psíquicas propias de la estructura del carácter de aquellos hacia los cuales se dirige. Solamente cuando la idea responde a poderosas necesidades psicológicas de ciertos grupos sociales, llegará a ser una potente fuerza histórica.

Lutero como persona era un representante típico del 'carácter autoritario'. Habiendo sido educado por un padre excepcionalmente severo y gozado cuando niño de muy poca seguridad o amor, su personalidad se desengarzaba en una constante ambivalencia con respecto a la autoridad; la odiaba y se rebelaba contra ella, pero al mismo tiempo la admiraba y tendía a sometersele. Se hallaba henchido del sentimiento extremo de su soledad, impotencia y perversidad, pero a la vez, de la pasión del dominio" (Fromm).

los miembros que se encontraban en el poder, siendo ellos quienes la patrocinaban en la mayoría de los casos.

¿Qué tan lejos puede ir un mensaje plasmado de manera artística? **¿Existe relación entre este tema y los libretos de las cantatas de Bach?** Dejando estas preguntas abiertas, presentaré un análisis de la estructura y contenido de los textos de las cantatas del programa basándome en el modelo de John Butt que a su vez, se basa en el libro de "la Concordia" como referencia principal.

"La Fórmula de *la Concordia* (Epítome V) trata de la Ley y el Evangelio como sigue: 'Creemos, enseñamos y confesamos que la distinción entre la Ley y el Evangelio (...) ha de mantenerse con gran diligencia en la Iglesia (...) Creemos, enseñamos y confesamos que, en sentido estricto, la Ley es una doctrina divina que enseña lo que está bien y agrada a Dios y que condena todo lo que es pecaminoso y contrario a la voluntad de Dios (...) Pero el Evangelio, en sentido estricto, es la clase de doctrina que enseña lo que un hombre que no ha guardado la Ley y se condena por ello debe creer, esto es, que Cristo ha satisfecho y pagado toda culpa y sin el mérito del hombre ha obtenido y ganado para él el perdón de los pecados, la justificación que aprovecha ante Dios [Rom. 1, 7; 2 Cor. 5, 21] y la vida eterna.

La Ley condena [y el] Evangelio convierte. Desde luego hay mucho más que esto en la distinción entre Ley y Evangelio, pero es suficiente para entender la estructura conceptual que subyace a muchas de las cantatas de Bach:

1. El Coro inicial se presenta muchas veces en palabras bíblicas, el problema de que los seres humanos se vean afligidos de alguna manera determinada por el dilema del pecado y se hallan bajo la condena de la Ley.
2. Posteriores recitativos y arias exploran algunas de las implicaciones de ese dilema.

3. Un movimiento, a menudo un aria, presenta la respuesta del Evangelio a la pregunta de la Ley.
4. El talante del libreto y de la música adoptan el optimismo del Evangelio con el Coral final como enfático refrendo (aprobación) de la respuesta del Evangelio" (Butt).

Cantata 78. Escrita para el decimocuarto domingo después de la Trinidad (10 de septiembre de 1724). Cada uno de los movimientos emplea un himno que Johann Rist escribió en 1641. El dúo, las arias y los recitativos se basan en la paráfrasis de las otras estrofas del himno. El evangelio del día, el episodio de los diez leprosos sanados por Jesús (San Lucas 17/11 a 19^{*}) se refleja en cada una de las estrofas.⁹

Coro 1: Presentación en palabras bíblicas del problema de que los seres humanos se vean afligidos por el dilema del pecado y se hallen bajo la condena de la Ley: (Señala que Cristo sufrió por nosotros y por El, nuestros pecados son perdonados):

"Jesús, Tú que libraste a mi alma,
 Con tu amarga muerte,
 Del tenebroso infierno de Satán
 Y de su angustia amarga,
 Librándome de él con fuerza
 Y me comunicaste
 Tu mensaje misericordioso.
 ¡Sé, Tú, oh Dios, mi Salvador!"

^{*} *Diez leprosos son limpiados.*

"Yendo Jesús a Jerusalén, pasaba entre Samaria y Galilea. Y al entrar en una aldea, le salieron al encuentro diez hombres leprosos, los cuales se pararon de lejos y alzaron la voz, diciendo: ¡Jesús, Maestro, ten misericordia de nosotros! Cuando él los vio, les dijo: Id, mostraos a los sacerdotes. Y aconteció que mientras iban, fueron limpiados. Entonces uno de ellos, viendo que había sido sanado, volvió, glorificando a Dios a gran voz, y se postró rostro en tierra a sus pies, dándole gracias; y éste era samaritano. Respondiendo Jesús, dijo: ¿No son diez los que fueron limpiados? Y los nueve, ¿dónde están? ¿No hubo quien volviese y diese gloria a Dios sino este extranjero? Y le dijo: Levántate, vete; tu fe te ha salvado".

“... Recibimos el perdón del pecado y nos justificamos ante Dios por la gracia, por Cristo mediante la fe, cuando creemos que Cristo sufrió por nosotros y que por Él se perdona nuestro pecado y se nos da la justificación y la vida eterna” (Libro de la Concordia).

DUETO 2 “Wir eilen” (Soprano, Contralto): Menciona la súplica a la liberación de la condena de la Ley, lo cual implica que los seres humanos se ven afligidos por el dilema del pecado. (La Ley condena, el Evangelio convierte).

<i>“Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,</i>	“Acudimos con pasos presurosos, pero firmes,
<i>O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.</i>	Jesús, Maestro, a pedirte auxilio.
<i>Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.</i>	Tú acoges a enfermos y pecadores.
<i>Ach höre, wie wir</i>	¡Atiende nuestras súplicas
<i>Die Stimmen erheben, um Hilfe zu bitten!</i>	que imploran tu amor!
<i>Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!”</i>	¡Vuelve a nosotros tu rostro!”

“La doctrina del pecado original (‘Ley’) declara que desde la caída de Adán, todos los hombres (...) han nacido en el **pecado (...) que aún ahora **condena** y **acarrea muerte eterna**”** (Libro de la Concordia).

RECITATIVO 3 (Tenor)

¡Ay, soy hijo del pecado!
 ¡Ay, vago errante por el mundo!
 La huella del pecado no me abandona
 Ni en la hora de la muerte.
 Mi instinto camina hacia el mal.
 Mi espíritu proclama: ¡Ay! ¿Quién me salvará?
 Apagar el deseo de la carne y la sangre
 Y hacer el bien,
 Es superior a mis fuerzas.
 Salvo que olvide mi maldad,
 No podría decir las veces que he pecado.
 Acepto las desdichas de mis pecados
 Y el peso de mis culpas,

Imposibles de soportar,
Y te las ofrezco a Ti, Jesús.
¡No tengas en cuenta las veces
que he pecado contra Ti, Señor!"

Exposición de "La Ley" (pecado original), Ej.:

"¡Ay, soy hijo del pecado!"
"... Mi instinto camina hacia el mal".

Algunas implicaciones del dilema del pecado:

"Apagar el deseo de la carne y la sangre y hacer el bien, es superior a mis fuerzas..."

Aria 4. Salvación de Jesús a los hombres por medio de su sacrificio y por medio de la fe:

"La sangre que borró mis pecados,
Hizo renacer mi corazón
Y me limpió de toda culpa.
Si el infierno me abre sus puertas,
Jesús estará junto a mí reconfortándome,
Para salir vencedor en la pelea."

Recitativo 5. Respuesta del Evangelio ante la pregunta de la Ley; mensaje que exhorta a la fe (sólo por medio de la fe se logrará la salvación).

"Heridas, clavos corona y sepulcro,
Desdichas que ultrajaron al Salvador,
Son ahora las señales de su triunfo
Que me infunden nuevas fuerzas.
La terrible justicia
Que condena a los pecadores
Tú la conviertes en redención.
No habrá dolor y suplicio insufribles,
Pues el Salvador todos los conoció.
Como su corazón arde en amor hacia mí,
También yo le ofrezco el mío.
Te doy mi corazón.
Que mi corazón ahído de dolor
Sea redimido por tu bendita sangre,
Aquella que diste en la cruz.
Te lo entrego a Ti, señor Jesús".

Respuesta del Evangelio = Cristo ha pagado toda "culpa" por medio de su sufrimiento. Ej.:

"Heridas, clavos, corona y sepulcro.
Desdichas que ultrajaron al Salvador,
Son ahora las señales de su triunfo
Que me infunden nuevas fuerzas..."

"El Evangelio es la clase de doctrina que enseña lo que un hombre que no ha guardado la Ley y se condena por ello debe creer, esto es, que Cristo ha satisfecho y pagado toda culpa y sin el mérito del hombre, ha obtenido y ganado para él el perdón de los pecados..." (Libro de la Concordia)

Aria 6:

"Mi conciencia estará sosegada,
Cuando clamen venganza contra mí.
Sí, tu promesa se cumplirá
Pues tu palabra es esperanza.
Si el cristiano cree en Ti,
No habrá nada capaz de
Separarte de él."

Coral final 7. Optimismo del Evangelio como enfática aprobación de la respuesta del mismo.

"Señor, yo confío en Ti. Ayuda mis flaquezas
Y no consientas que el temor me posea.
Tú, Tú puedes fortalecerme cuando
El pecado y la muerte se aproximen.
Confío en tu misericordia
Hasta que, tras la lucha,
Comparezca alegre ante tu presencia, Jesús,
Allá en la dulce eternidad".

CANTATA 91

Esta cantata, escrita para la Navidad de 1724 (sus seis movimientos se basan en las siete estrofas del himno homónimo de Lutero), presenta en el primer coral, la llegada de Cristo, nacido de una Virgen en un Pesebre⁷.

Como la mayoría de las cantatas religiosas de Bach, lleva implícito el mensaje de la Respuesta del Evangelio a la Pregunta de la Ley (explicado en el análisis del texto de la cantata 78), presentando este mensaje de Salvación a través de los sacrificios de Cristo, siendo, en este caso la Pobreza y el Sufrimiento. Citaré sólo algunos ejemplos:

Recitativo 2:

“El fulgor de la más alta gracia,
la imagen de la esencia de Dios
decidió en un momento concreto
elegir un lugar para asentarse.
El unigénito del Padre Eterno,
La luz eterna nacida de La Luz
Ahora se encuentra en un pesebre”.

Aria 3:

“Dios, para quien la esfera del mundo
es demasiado pequeña,
a quien no pueden abarcar ni los cielos ni la tierra
deseó estar en un estrecho pesebre”.

Recitativo 4:

“... El Poderoso hijo de Dios...
viene a ti para guiarte hasta su Trono
por este valle de lágrimas”.

⁷ “Mientras la música de un buen número de cantatas se ha perdido, los textos –impresos siempre para el día de la ejecución- se han conservado por lo general, y en las cantatas religiosas precisan si la cantata dominical se interpretó en Santo Tomás o en san Nicolás, y si se trata de cantata de fiesta, en qué iglesia se interpretó respectivamente por la mañana y por la tarde”. (Alain)

Aria 5 (Dúo) Soprano, Contralto	
<i>"Die Armut, so Gott auf sich nimmt,</i>	"La pobreza que Dios ha asumido,
<i>Hat uns ein ewig Heil bestimmt,</i>	Ha determinado nuestra salvación eterna,
<i>Überfluss an Himmelsschätzen.</i>	En una abundancia de tesoros celestiales.
<i>Sein menschlich Wesen machet euch</i>	Su esencia mortal te hace compartir
<i>Den Engelsherrlichkeiten gleich,</i>	La gloria de los ángeles,
<i>Euch zu der Engel Chor zu setzen"</i>	Te sitúa entre los coros celestiales".

En el último coral se presenta el optimismo y alegría de todo lo presentado anteriormente (El Evangelio):

“... Toda la cristiandad se regocija y se lo agradece para la eternidad”.

CANTATA 103

La cantata 103, con libreto de Mariane von Ziegler, escrita para el tercer domingo de Pascua (22 de abril de 1725), con la misma estructura y el mismo mensaje de fondo que las anteriores (más parecida a la 78), se refiere a la parte del Evangelio: San Juan 16, 16-24¹.

¹ La tristeza se convertirá en gozo

“Todavía un poco, y no me veréis; y de nuevo un poco, y me veréis; porque yo voy al Padre. Entonces se dijeron algunos de sus discípulos unos a otros: ¿Qué es esto que nos dice: Todavía un poco y no me veréis; y de nuevo un poco, y me veréis; y, porque yo voy al Padre? Decían, pues: ¿Qué quiere decir con: Todavía un poco? No entendemos lo que habla. Jesús conoció que querían preguntarle, y les dijo: ¿Preguntáis entre vosotros acerca de esto que dije: Todavía un poco y no me veréis, y de nuevo un poco y me veréis? De cierto, de cierto os digo, que vosotros lloraréis y lamentaréis, y el mundo se alegrará; pero aunque vosotros estéis tristes, vuestra tristeza se convertirá en gozo. La mujer cuando da a luz, tiene dolor, porque ha llegado su hora; pero después que ha dado a luz un niño, ya no se acuerda de la angustia, por el gozo de que haya nacido un hombre en el mundo. También vosotros ahora tenéis tristeza; pero os volveré a ver, y se gozará vuestro corazón, y nadie os quitará vuestro gozo.

En aquel día no me preguntaréis nada. De cierto, de cierto os digo, que todo cuanto pidieréis al Padre en mi nombre, os lo dará.

Hasta ahora nada habéis pedido en mi nombre; pedid, y recibiréis, para que vuestro gozo sea cumplido”.

Aria 3 (Contralto)

<i>"Kein Arzt ist außer dir zu finden, Ich suche durch ganz Gilead;</i>	"No encontraré médico alguno salvo Tú, Aunque buscase por toda Galilea;
<i>Wer heilt die Wunden meiner Sünden, Weil man hier keinen Balsam hat?</i>	¿Quién curará las heridas de mis pecados si aquí nadie tiene un bálsamo?'
<i>Verbirgst du dich, so muss ich sterben. Erbarme dich, ach, höre doch!</i>	Si te ocultas, moriré. ¡Apládate de mí, ay escúchame!
<i>Du suchest ja nicht mein Verderben, Wohlan, so hofft mein Herze noch".</i>	Tú no buscas mi condenación, Luego ven, mi corazón aún espera"¹⁰.

"El análisis de teología fundamental de Lutero se trató con frecuencia en términos musicales. [...] Por ejemplo, cuando se ocupa de la distinción entre Ley y Evangelio, algo fundamental en la teología luterana, compara el Evangelio con la música en la ejecución y la Ley con la notación musical en la página.

La relación entre música y teología también incluía para [él] la función de la proclamación.

La asociación de Lutero de teología y música se mantuvo tanto en la teoría como en la práctica en la Iglesia luterana hasta la última parte del siglo XVIII.

[...] Entendía la música como un don de Dios, en vez de una invención humana" (Butt).

'... después de la Palabra de Dios la música merece la más alta alabanza' (Lutero).

Después de haber profundizado en el texto de las cantatas, dejemos ahora que éstos hablen por sí mismos, para señalar que Bach, haya asumido o no una posición al respecto, tuvo la obligación de componer sobre ellos; y si algo nos consta, es que, independientemente del tema sobre el cual haya tenido que trabajar, siempre mantuvo una gran calidad musical que adaptó, por medio de su

¹⁰ Bálsamo de Gilead: Era un producto obtenido de una planta y que tenía importancia entre los judíos para la preparación de perfumes religiosos. "No hay bálsamo en Gilead? ¿No hay médicos allí? Entonces, por qué no hubo remedio para la hija de mi pueblo?" (Jer 8,22)

técnica de composición (de la cual veremos algunos aspectos en los análisis de las obras) y su genio creativo, a todo tipo de imágenes.

Es impresionante la manera en que percibe y a su vez, plasma el texto de las Escrituras a través de su música.

Si observamos un poco los libretos de las cantatas desde el punto de vista literario, éstos encierran un fuerte dramatismo: a veces profunda desesperación, dolor, súplica, en ocasiones miedo, esperanza, fe, etc.; que a su vez es reforzado por cada uno de los elementos musicales de los cuales se vale el compositor, llevándolo a una de las manifestaciones más abstractas que es la música de manera sublime, y a su vez humana y descriptiva; penetrando así (independientemente de las creencias de cada quién) en los sentimientos más profundos del mismo intérprete y del espectador atento.

Las Pasiones.

“De la misma manera que una cantata era efectivamente parte de los Propios para un domingo o celebración dados, una versión de la Pasión en las Vísperas del viernes Santo era en un sentido más directo un *propium* para este mismo e importante día del calendario de la Iglesia.

El Viernes Santo la versión musical de la Pasión incluía la propia narración bíblica, además de ser una meditación musical sobre sus detalles reveladores. La interpretación de la Pasión en las Vísperas del Viernes Santo es análoga al canto de las antiguas Pasiones en responsorio (atribuidas a Johann Walter) como el Evangelio en las celebraciones eucarísticas de las mañanas del Domingo de Ramos y del Viernes Santo: la Pasión según San Mateo como el Evangelio para el

¹ *Propium*: Música compuesta para los domingos y días festivos concretos del año eclesiástico. Estas obras litúrgicas estaban limitadas a la ocasión para la que se habían escrito, pues estaban estrechamente relacionadas con los Propios de un día o celebración dados. (Butt)

Domingo de Ramos y la Pasión según san Juan como el Evangelio para el Viernes Santo.

La liturgia para las Vísperas del Viernes Santo era una forma simplificada de Vísperas dominicales. Se retrasó el motete en latín en el oficio religioso y el culto empezó con un himno. De hecho, la Pasión reemplazó la cantata antes del sermón y el Magnificat después de él, dando lugar a la siguiente forma:

1. Himno
2. Pasión, parte I
3. Sermón
4. Pasión, parte II
5. Motete: *Ecce quomodo moritur* (Gallus)
6. Versículo y Colecta
7. Bendición
8. Himno

La Pasión, por lo tanto, estaba estrechamente relacionada con el sermón, al que de hecho enmarcaba entre sus dos partes. Bach participó activamente en la composición y ejecución de diversas versiones de la Pasión durante casi todo el tiempo que pasó en Leipzig. Según el *Nehrolog*, compuso cinco Pasiones, una de las cuales es para doble coro, la referencia a una Pasión de doble coro alude casi con seguridad a la Pasión según san Mateo; de las otras cuatro, dos tienen que ser las Pasiones según san Juan y san Marcos, y hay dos inciertas. Podrían ser la anónima Pasión según san Lucas y posiblemente un fragmento de una Pasión de Weimar.

1724 Pasión según san Juan (BWV 245), primera versión

1725 Pasión, según san Juan, segunda versión.

1739 Comienza la revisión de la Pasión san Juan.

1749 Pasión según San Juan, cuarta versión.

La Pasión según san Juan de Bach fue escrita muy probablemente entre finales de 1723 y principios de 1724, su primer año en Leipzig, ya que se ejecutó por primera vez el Viernes Santo, 7 de abril de 1724. Pero es posible que el período de gestación fuese algo más largo. Lo que está claro es que conforme pasaban los años, con cada nueva ejecución en Leipzig, Bach hacía importantes alteraciones y cambios en la Pasión según san Juan. Se volvió a interpretar en las Vísperas del Viernes Santo de 1725, pero en una forma revisada. Durante su segundo año en Leipzig Bach estuvo componiendo cantatas corales y dos de los cambios importantes que hizo para la segunda versión de la Pasión según san Juan implicaron la introducción de dos movimientos corales.

En 1739, el compositor empezó a trabajar en una revisión y copia en limpio de la Pasión según san Juan que al parecer abandonó después del décimo movimiento, de manera que según parece la prevista ejecución no llegó a tener lugar. Para la cuarta y última versión de la Pasión en 1749 Bach restableció los movimientos eliminados en la tercera versión y enriqueció la instrumentación” (Butt).

“La Pasión según San Juan, refleja una extraordinaria intensidad emotiva. Este aria o aquel coro, nos llegan como una explosión interior de dolor y de amor, desde el oleaje de angustia del primer coro –marea de lágrimas humanas, hasta la fúnebre canción de cuna del coro pre-final, pasando por todos los **solos** en que el compositor desarrolla casi con frenesí las diferentes formas musicales del sollozo” (Alain).

El relato realizado por Barthes H. Broches sobre el Evangelio según San Juan (*La Pasión Según San Juan*, de J. S. Bach), está basado en el texto del Nuevo Testamento.

Bach representa a cada uno de los personajes de la siguiente manera: Evangelista: tenor; Jesús: barítono; Pedro y Pilatos: bajos. El pueblo es

representado a través de coros; los comentarios alternos a través de arias para diferentes tesituras, y el "Mensaje del Salvación" por medio de corales.

El texto de Broches relata desde el momento en que Judas, traicionando a Jesús, condujo hasta El a los alguaciles de los pontífices y fariseos que lo toman preso, llevándolo ante el Pontífice (Caifás), quien lo manda golpear ante la respuesta que recibió después de haberle preguntado a Jesús sobre sus discípulos y sobre su doctrina:

"Públicamente he predicado al mundo; enseñé en la Sinagoga y en el Templo donde van todos los judíos; no hablé en secreto. ¿Qué me preguntas a mí? Preguntas a los que me oyeron qué es lo que yo les enseñé; ellos saben lo que les he dicho".

A partir de ese momento Jesús es sometido a una serie de torturas hasta ser llevado a la Cruz por orden de Poncio Pilatos, después de que éste fue persuadido por los Judíos (representados por Bach por medio de coros, desarrollando una compleja polifonía en cada uno de ellos), y los príncipes del sacerdote, quienes argumentaban que según la Ley, Jesús debía morir porque decía ser Hijo de Dios:

*"Si sueltas a éste no eres amigo del César. todo el que se nace rey va contra él . . .
"Nosotros no tenemos más Rey que el César"*

Así, Jesús es llevado al Calvario, llevando su propia cruz.

Ya crucificado encomienda a su madre María a Juan:

"Mujer, he ahí a tu hijo"

Luego dijo al discípulo:

"He ahí a tu madre"

Después de esto; sabiendo Jesús que todo estaba consumado, dijo:

"Tengo sed".

"Había ahí un vaso de vinagre. Fijaron en un venablo una esponja empapada en vinagre y se la aplicaron a la boca. Cuando hubo gustado el vinagre, dijo Jesús:

"¡Todo se ha consumado!"

E inclinando la cabeza, entregó su espíritu"

"... la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los sepulcros y muchos santos que habían muerto, resucitaron".

Al querer quitar los cuerpos de las cruces, los soldados tenían la intención de romperles las piernas, pero al atravesar una lanza en el costado del cuerpo de Jesús (ya muerto) de éste salió sangre y agua; así se cumplió la escritura:

*"No romperéis ni uno de sus huesos".
"Mirarán al que traspasaron"*

El cuerpo fue enterrado finalmente por sus discípulos.

J. S. Bach, por medio de corales escritos por Lutero transmite el mensaje de Salvación a los hombres a causa de la terrible muerte de Jesús:
(Coros finales 66 y 67):

*"Descansad en paz, restos sagrados.
Ya no lloro más.
Descansad, dadme a mi también eterna paz,
Que no se esconda el dolor en nuestro sepulcro
¡Abridme el cielo y cerradme el camino del infierno!"
... "¡Oh Hijo de Dios, Salvador mío! Escúchame Señor
Jesucristo: ¡Eternamente te alabaré!"¹¹*

El punto culminante en las palabras de Juan 19, 30, es el momento en que Cristo expresa la frase: "¡Todo se ha consumado!" ("Es ist vollbracht").

El texto del aria para contralto *Es ist vollbracht* trata de una meditación sobre estas últimas palabras, abrumadoramente bella. "Pero la atmósfera cargada de aflicción se quiebra en medio del aria dando lugar al repentino motivo de fanfarria: *Der Held aus Juda...* El héroe de Judá triunfa con poder y ha concluido la lucha."¹²

<i>"Es ist vollbracht!</i>	"¡Todo se ha consumado!
<i>O Trost vor die gekränkten Seelen!</i>	¡Oh consuelo para el alma que sufre!
<i>Die Trauernacht</i>	La noche del dolor
<i>Läßt nun die letzte Stunde salen</i>	me deja contar las últimas horas.
<i>Der Held aus Juda siegt mit Macht</i>	El héroe de Judá finalizó la batalla
<i>und schließt den Kampf".</i>	y consiguió gran victoria".

-
- ¹ AVIÑO A, *Conocer y reconocer la música de Georg F. Haendel*, p. 7-37.
- ² BUKOFZER, *La Música en la Epoca Barroca, de Monteverdi a Bach*, p. 269, 356 – 415.
- ³ HOGWOOD, *Haendel*, p. 9- 64
- ⁴ CAMINO, Francisco. *Barroco*, p. 45-46.
- ⁵ GERALD, *Historia de la Música Universal*, p. 378, 379, 381, 382.
- ⁶ ALAIN, *Bach*, p. 28-112.
- ⁷ ALIER, *Conocer y reconocer la música de Bach*, p. 103-134.
- ⁸ FROMM, *El miedo a la Libertad*, p. 86-107.
- ⁹ <http://mysite.verizon.net/vze1kej/cantataebach/index.html>
- ¹⁰ www.bach-cantatas.com
- ¹¹ <http://www.geocities.com/ubeda2002/bach/pasionjuan.htm> (Traducción: Jesús Cuevas).
- ¹² BUTT, *Vida de Bach*, p. 32-225.

La parte B (anacrusa del compás 55) está en *mi m* ("Sé bien que doy receta..."). Hay un predominio de la región de la relativa M (Sol M, por ejemplo: compás 60), sin embargo, no modula y termina la sección en *mi m* para regresar al Da Capo en esa tonalidad. Retoma algunos de los motivos rítmicos de la parte A del aria.

A *mi m*
55

do ban ciedo ri-tu-cto aue a-que-re-dos flus me-cha - - mo-ram - do va, mo-ram -

V I-*mi m* III (Sol M)

El siguiente recitativo, es modulante y lleva a cabo la transición de la segunda aria a la última en Sol M ("Clon, de ti me quejo...").

1

Soprano: Clo-ri di-ty mi-kyro e-dite o-Nu-me

Continuo

El aria final también tiene forma A - B - A.

La parte A tiene una introducción de ocho compases con un motivo presentado por la flauta, que en el compás 9 es presentado por la voz ("Si un día me adora..."). En el compás 15 el mismo motivo (flauta) se expone sobre la dominante (Re M) modulando definitivamente a esta tonalidad en el compás 20. En el compás 39 regresa a Sol M.

A 1 Allegro

Traversa
Flauto
Continuo

Sol M

10

Se-un-dí-a me-a-do-ra la-ma-cha-de-lic-contra-to-ño-rai-car-za-ri, al-lar-con-ten

15

...to, al-lar-con-ten ...-tel-car-za-ri, al-lar-con-ten

V

La parte B (compás 40 – 49, "...y no sabré más de dolor ni de tormento...") empieza sobre la relativa menor (*mi m*). Es un pasaje modulante que va de *mi m* a *si m* (como mediante de Sol M) para regresar a Sol M en el Da Capo.

Musical score for measures 39-43. The score is in 3/4 time and features three staves: vocal line, guitar, and bass. Measure 39 is marked with a '39' and a '18' in a box above the vocal line. The vocal line has the lyrics 'Chale do - ra, chale torren - to'. The guitar and bass lines are in the key of *mi m*. The word 'Fine' is written above the first measure. An arrow points to the start of the score.

Musical score for measures 44-49. The score is in 3/4 time and features three staves: vocal line, guitar, and bass. Measure 44 is marked with a '48' above the vocal line. The vocal line has the lyrics 'que - ro más do - ra no sé más'. The guitar and bass lines are in the key of *si m*. The word 'Da Capo' is written below the bass line. An arrow points to the start of the score.

Mi palpita il cor

I

Georg Friedrich HÄNDEL

Soprano

Basso Continuo

Mi pal - - - pi-ta il cor nèn-ten -

do per ché, nèn-ten - - - do per -

6

Allegro

ché? A-gi - ta - tà è l'al-ma mi - a, a-gi -

ta - - - - -

ta è l'al-ma mi - a, è l'al-ma mi - a, a-gi - ta - - -

20

23

ta-è l'al - ma mi - a, nè

26

so cos' è, nò, nè so, cos' è, nè so, nò, nè so cos' è.

30

Tor-men-to e go-lo si-a, sde-gno, af - fan-no c do-lo-re, da mo che pre-ten -

4+
2

33

de-te? Sc mi vo-le-tta-man-te a-man-te son, ma, oh Di-o! non m'uc-ci-

37

de-te, ch'ilcor, fra tan-te pe-ne, più sof-fri - re non può - le sue ca - te-ne.

Largo

Traversa

11 Ho tan - ti af - fan - ni in pet - to che, qual sia più ti - ran - no che, qual sia più ti -

17 ran - - - - - no, io

21 dir, io dir nol so, - io dir, io dir nol so, ho

27 lan - ti af - fan - niu pet - - - - to, che, qual aiutpù ti - ran - - -

33 no, io dir, io dir nol

38 so, nò, nol so, che, qual aiutpù ti - ran - - -

43 no, io dir, io dir nol so.

Musical notation for measures 48-53, featuring a vocal line and a piano accompaniment line.

Musical notation for measures 54-59, featuring a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: So ben che do ri - cet-to' mi a' sprocu - doal fan

Musical notation for measures 60-63, featuring a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: no, e che - - - mo - ren - do vò, mo - ren - - -

Musical notation for measures 64-67, featuring a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: do, e che mo - ren - do - vò.

Recitativo

Soprano

Continuo

Glo-ri di te mi la-gno ed i te o No-me Fi-glio di-ci-tere-a ch'il cor fe-

S

Vc.

ri-sti per u-na che non sa che co-siè a-mo-re Ma se, de-gual sa-c-ta a lei fer-ri-stul

S

Vc.

co-re più la-gnar-mi non vo-glio; e ri-ve-rem-ten-nan-ti al si-mu-la-cro tu-o pos-tra-tosi

S

Vc.

te-rra u-mil de-vo-to a-do-terò pel Di-o che fe-con-ten-toe pag-o il mio desi-o

IV

Allegro

Traversa

Basso Continuo

Se un-di n'a-do - ra la mia cru-de - le. contentoal - rail cor sa-rà,

al - lor con-ten - - - - - to,

al - lor con-ten - - - - - toil cor sa rà, al - lor con - ten - - - - -

19
 toil cor - sàrà;

23
 se un di m'a-do - ra la miacru-de - le, con-ten-toal-lo

27
 rail cor sa - rà, il cor sa - rà, con-ten -

30
 to, con - ten - toal - lo rail cor - - - sa rà, s'un di m'a -

33

do - ra la mia cru de - le, con ten to al lo - rail cor - sa - rà.

37

Fine

Chesia do - lo - re, chesia tor men - to

Fine

42

questo mio se - no più non sa - rà, que - sto mio se - no più non - sa - rà,

46

che sia do - lo - re, che sia tor - men - to, que - sto mio se - no più non sa - rà.

Da Capo

"Kein Arzt ist ausser dir zu finden", J. S. Bach

Análisis musical

La obra está en fa # m. Utiliza contrapunto imitativo en el cual, el consecuente solo responde a una parte del antecedente.

La introducción presenta la exposición del primer "sujeto" en la flauta, con el "contrasujeto" en el continuo (compases: 1 – 12). En el compás 4 el continuo presenta el "sujeto".

En el compás 13 (*c/* anacrusa) se presenta la reexposición del "sujeto" en la voz ("*No encontraré médico alguno salvo Tú...*").

A partir del compás 16, se expone repetidas veces el "sujeto" en la voz y en la flauta, que se desarrolla hasta el compás 30 en que se vuelve a exponer el mismo en do # m.

En el compás 25 (*... "si aquí nadie tiene un bálsamo"*) aparece una modulación que lleva de fa # m a do # m en el compás 30.

En el compás 32 empieza una secuencia modulante que lleva a si m (compás 36).

En el compás 36 con anacrusa ("*Si te ocultas, moriré*") la voz expone un segundo "sujeto" derivado del primer motivo del aria en si m. Se desarrolla en los siguientes compases con un diálogo entre la voz, la flauta y el continuo.

El compás 47 ("*Tú no buscas mi condenación*"), en fa # m sigue desarrollando los elementos que se presentaron antes, concluyendo en el compás 57.

Los últimos compases del aria son una reexposición de la introducción.

Así, los compases: 1 – 12 = 58 – 69.

3. Aria

→ Flauto piccolo *1

Alto

Cello (2x)

staccato e piano

fa#m

13

→

Kahn Ari... let... me... hear... the... the... the... the...

16

→

Kahn Ari... let... me... hear... the... the... the... the...

30

→

do#m

36

→

Va... the... the... the... the... the... the... the... the...

fa#M (v→sim) sim

38

Desarrollo ↗

2. Recitativo

Tenore

Continuo (2x)

See-lon Hell, die Zu-flucht kran-ker Her-zen acht'nicht auf uns-re Schmer-son.

3. Aria

Flauto piccolo *)

Alto

Continuo (2x)

staccato e piano

Kahn

*) Bei einer späteren Wiederaufführung (1731) mit Violins oder Querflöte ("Violino Cono: ou Trav") besetzt; siehe Vorwort und Anhang (S. 39 ff.) sowie Krit. Bericht.

15

Arzt ist au-ßer dir zu fin - den,

16

kein Arzt ist au-ßer dir zu fin - den, ich su - che

19

durch ganz Gi - le - ad, ich zu - che durch ganz

22

— Gi - le - ad; wer heilt die Wun-den mei - ner Sün - den, weiß man hier

25

kal - nen Bal - sam hat, wer heilt die Wun-den mei - ner Sün - den,

well man hier kel - nen, hier kel - nen Bal - sam hat?

This system contains measures 28, 29, and 30. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

This system contains measures 31, 32, and 33. It features a piano accompaniment and a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

34
Ve - bligt du dich, so muß loh

This system contains measures 34, 35, and 36. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

37
ster - ben, ver - bligt du dich, so muß loh ster -

This system contains measures 37, 38, and 39. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

40
ben. Er - bar - me dich, ach, hö - re

This system contains measures 40, 41, and 42. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

43

doch, ach, hö - re doch, er - bar - me

46

doch, ach, hö - re doch! Du su - chst ja nicht mein Ver - der - ben, wohl - an, so

49

hofft mein Her - ze noch, wohl - an, so hofft mein Her - ze noch, mein Her - ze

52

noch, so hofft mein Her - ze noch, mein Her - ze, wohl - an, so

55

hofft mein Her - ze noch, wohl - an, so hofft mein Her - ze noch.

Musical score for measures 50-58, featuring three staves: Treble, Middle, and Bass clefs.

Musical score for measures 62-65, featuring three staves: Treble, Middle, and Bass clefs.

Musical score for measures 66-73, featuring three staves: Treble, Middle, and Bass clefs.

4. Recitativo

Alto

Du wirst mich nach der Angst such wie - der - um er - quik - ken; so will loh mich zu

Continuo (2x)

4
dei - ner An - kunft schik - ken, loh tau - o dem Ver - hei - ßungs - wort, daß mel - ne Trau - rig - keit in

7
Freu - de soll ver - keh - ret wer - den.

Die Armut, so Gott auf sich nimmt, análisis musical

Análisis musical

Es una pieza hecha con contrapunto imitativo con forma "A - B - A". La parte A tiene una introducción en *mi m* de cuatro compases presentando un motivo rítmico en el violín.

5. Aria

The image shows the beginning of the 5. Aria. It features four staves: Violin I, Soprano, Alto, and Continuo/Organo. The music is in 3/4 time and begins with a rhythmic motif in the violin. The lyrics "Die Ar - mut, so Gott auf sich nimmt," are written below the vocal staves.

Del compás 5 al primer tiempo del compás 7 (*mi m*) expone un "sujeto" (contralto) acompañado de un "contra sujeto" (soprano) haciendo énfasis en la palabra *Armut* (pobreza) que describe por medio de una disonancia.

La segunda entrada (en la dominante) presenta a la soprano como "sujeto" y a la contralto como "contra sujeto" (compás 8).

The image shows two excerpts from the musical score. The first excerpt is for measure 5, showing the vocal entries for the contralto and soprano. The lyrics are "Die Ar - mut, so Gott auf sich nimmt,". The second excerpt is for measure 8, showing the vocal entries for the soprano and contralto. The lyrics are "Die Ar - mut, so Gott auf sich nimmt,".

Al terminar estas intervenciones comienza a desarrollar los temas* de los dos motivos ("sujeto" y "contra sujeto") con contrapunto imitativo, terminando con una cadencia en *si m* (V de *mi m*) en el compás 15.

Posteriormente se presenta un pasaje de cuatro compases con continuo y violines que termina en el primer tiempo del compás 19.

Del compás 19 al 25 se vuelve a presentar el desarrollo del primer motivo ("sujeto" – "contra sujeto") respetando el diseño melódico pero variando el ritmo y algunos intervalos.

Armónicamente es un pasaje modulatorio que utiliza dominantes artificiales, yendo (por círculo de quintas) de *si m* a *mi m* (compás 25) que es la tonalidad inicial de la pieza.

En el compás 25 vuelve a exponer el motivo del "sujeto" en la contralto acompañado de su "contra sujeto" en la soprano en *mi m* (recapitulación del principio) como una especie de resumen de lo anterior.

En los compases 27 – 32 expone el mismo motivo que en los compases 10 – 15 pero lo hace por sextas en vez de hacerlo por terceras, invirtiendo las voces (soprano y contralto).

10

Musical score for measures 10-15. The score is written for soprano and alto voices. The soprano part is marked 'piano' and the alto part is marked 'forte'. The lyrics are: 'hat uns ein e-wig Heil, ein e-wig Heil be-stimmt, den U-ber-fluß von Him-mel-s-lieb-ten. hat uns ein e-wig Heil, ein e-wig Heil be-stimmt, den U-ber-fluß von Him-mel-s-lieb-ten.' The music features a melodic motif in the soprano and a counter-melody in the alto.

27

Musical score for measures 27-32. The score is written for soprano and alto voices. The soprano part is marked 'piano' and the alto part is marked 'forte'. The lyrics are: 'hat uns ein e-wig Heil, ein e-wig Heil be-stimmt, den U-ber-fluß von Him-mel-s-lieb-ten. hat uns ein e-wig Heil, ein e-wig Heil be-stimmt, den U-ber-fluß von Him-mel-s-lieb-ten.' The music features a melodic motif in the soprano and a counter-melody in the alto, similar to the previous section but with different rhythmic values.

Del compás 32 al 36 aparece un pasaje de continuo con violines que resuelve a *mi m*.

En la parte B se presenta un motivo (distinto que en la parte A) como "sujeto" en la soprano (esa primera entrada está en *la m* como subdominante de *mi m*) acompañado de un "contra sujeto" en la contralto (compases: 36 - 38), invirtiendo después las voces (38 - 41). La anacrusa del compás 39 entra en el V grado (*mi m*). El compás 41 empieza a hacer contrapunto imitativo del tema anterior con armonía de *si m* (II grado *m*).

36

piano

Sein ewich-lich. Wir - min,
Sein ewich-lich. Wir - son ma - drei etich

38

lich. Wir son, sein ewich-lich. Wir - son ma - drei etich
der Knecht - herr - ich - lei - ten gleich, den

44

ge - la - den - lich - katten gleich, auch
gel. Choc, nach zu der Her -

En la anacrusa del compás 44, empieza el segundo motivo. Esta vez el violín lleva el "sujeto" y el "contra sujeto" lo lleva el continuo. Posteriormente se desarrollan los motivos haciendo una cadencia que resuelve a *fa # m* en el compás 50.

En el compás 52 presenta una pequeña recapitulación (en *sol m*) de los dos motivos de la parte A ("Su esencia mortal..."), y reexpone los dos motivos de la parte B a partir del compás 58, donde empieza una modulación que lleva a *mi m* en los compases 70 y 71.

52

aria mensch - lich We-zen ma - dat such
 ma mensch - lich We - zen ma - dat such

53

den Ha - gel - herr - lich, - ten gleich,
 den Ha - gel - herrlich - sel - ten gleich,

38

aria mensch - lich We - zen ma - dat such

En el compás 61 (*c/* anacrusa), la soprano entra a con el motivo del "sujeto" transportado a la quinta. Desde el compás 63 lo expone el contralto a la segunda, mientras el violín lleva el "contra sujeto". En los compases 60, 62, 63 y 65 el continuo toma el motivo rítmico del violín (como en los compases: 38, 40 y 41). En la anacrusa del compás 66 el violín toma el "sujeto" a la sexta. En el compás 66 el continuo toma el "contra sujeto" mientras las voces desarrollan los motivos.

61

den Engels - herr - lich - sel - ten gleich
 - lich We-zen, ma mensch - lich We - zen ma - dat such

63

den Ha - gel - herr - lich - sel - ten gleich,
 den Ha - gel - herr - lich - sel - ten gleich,

66

gel - herrlich - sel - ten gleich, auch
 gel - herrlich - sel - ten gleich, auch

Anhang

Die frühere Fassung des Duetts Nr. 5 und des Chorals Nr. 6

5. Aria

Violini unisoni

Soprano

Alto

Continuo Organo
Cont. (2x) Org. (bes.)

3

Die Ar -

Die Ar - - - mut

6

mut, so Gott auf sich nimmt, die Ar - - - mut

-, so Gott auf sich nimmt, die Ar -

p

9

Sim

piano

-, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e -

mut, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e -

12
piano

- wig Heil be-stimmt, den Ü-ber-fluß von Himmels-schüt -
- wig Heil be-stimmt, den Ü-ber-fluß von Himmels-schüt -

15
forte

zen.
zen.

18
piano

Die Ar - - mut, die Ar -
Die Ar - - mut, die Ar - - mut,

21

- mut, die Ar - - mut, so Gott auf sich
die Ar - - mut, die Ar - - mut, so Gott auf sich

24

forte

nimmt, die Ar - mut, so Gott auf sich

nimmt, die Ar - mut, so Gott auf sich

27

piano

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - wig

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - wig

30

forte

Heil be - stimmt, den Ü - ber - fluß von Himmels - schüt - zen.

- wig Heil be - stimmt, den Ü - ber - fluß von Himmels - schüt - zen.

33

36

piano

Sein mensch-lich We - sen, sein mensch-lich

Sein mensch-lich We - sen ma - chet euch den

39

We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den En - gels - herr -

Engels - herr - lich - kei - ten gleich, den En -

42

- lich - kei - ten gleich, den En - gels -

- gels - herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel

45

herr-lich - keiten gleich, euch zu der En - - gel Chor, zu der En - - gel Chor zu set -

Chor, euch zu der En - - gel Chor, zu der En - - gel Chor zu set -

48 *forte*

- zen, euch zu der Engel Chor zu set - zen;
- zen, zu der En - gel Chor - zu set - zen;

51 *piano*

sein mensch - lich We - sen ma - chet
sein mensch - lich We - sen ma - chet

54 *forte* *piano*

euch den En - gels - herr - lich -
euch den En - gels - herr - lich -

57 *forte* *piano*

kel - ten gleich, sein mensch - lich We - sen
kel - ten gleich, sein mensch - lich We -

60

ma - chet euch den En - gels - herr - lich - kei - ten
- sen, sein mensch - lich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet

63

gleich, den En - gels - herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En -
euch den En - gels - herr - lich - kei - ten gleich, den En -

66

- gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel
- gels - herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der

69

Chor zu set - zen, zu der En - gel Chor zu set - zen.
En - gel Chor zu set - zen, euch zu der En - gel Chor zu set - zen.

Da Capo

"Una voce poco fa" (Il Barbiere di Siviglia) G. Rossini

Antecedentes:

En el siglo XVIII comienzan a despuntar las raíces sociales y culturales de la música romántica.

A mediados del siglo, se transformaron de forma irreversible las sociedades, gobiernos, y economías, así como la sensibilidad y la mentalidad de todo el continente europeo; debido, principalmente, al crecimiento acelerado de la industria y el comercio, además de la transferencia gradual de la riqueza y el poder desde la nobleza de la tierra hacia personas inmersas en una actividad económica en alza. En este contexto, hacia el año de **1789 estalla la Gran Revolución Francesa.**

"Napoleón Bonaparte, ascendió metódicamente hasta convertirse en el jefe militar absoluto de Francia, y posteriormente (y en directa contradicción con cualquier ideal revolucionario), en su Emperador. Los efectos del Código Napoleónico, un sistema de leyes que destruía las raíces más profundas de los viejos sistemas feudales de gobierno, estuvieron presentes de una u otra forma en la organización política y social de todas las naciones europeas del siglo XIX. Estas dramáticas alteraciones en la vida política e intelectual de Europa a finales del siglo XVIII tendrían como consecuencia un nuevo crecimiento del cultivo de las artes".¹

La devastación causada por la revolución y la guerra desde 1780 hasta 1815 dejaron a la comunidad intelectual europea inmersa en un desarraigo y desilusión considerables. Teniendo lugar, cada vez más, la opinión pública y los deseos e ideas colectivos.

El síntoma más claro de la respuesta de los músicos e instituciones musicales ante los cambios generados en la sociedad europea fue, quizás, el desarrollo de un público operístico y de conciertos, ya que, en el siglo XIX, el verdadero éxito

consistía necesariamente en un éxito ante el público, en la sala de conciertos así como en los teatros de ópera.

A partir de la era napoleónica, al músico le será imposible sustentar una posición razonablemente lucrativa bajo el sistema del patronazgo. Había pocas cortes e iglesias en Europa con la importancia y prestigio suficientes para mantener instituciones musicales desarrolladas o para atraer a compositores importantes.

A comienzos del S. XIX, los filósofos del momento, como Kant, Schelling, Hegel y Schopenhauer se afanaron en la tarea de definir los principios, fines y significado de las Artes (en este caso: literatura, escultura, arquitectura, pintura, música y quizás incluso la jardinería paisajística) como un conjunto coherente; y en el marco de estas concepciones tan exaltadas sobre el papel del Arte y de los Artistas, la música pasó a ocupar un lugar central.

Así se fue afianzando cada vez más entre los músicos y críticos musicales de comienzos del siglo XIX "la consideración del artista como una especie de figura prometéica en la sociedad, como si fuese el portador de un mensaje enviado al hombre por los dioses, y aun así rechazado por aquella sociedad a la cual está destinado a servir. Tales puntos de vista conducían a la **oposición** entre '**arte**' y '**entretenimiento**', y contribuyeron a la **separación** cada vez más radical entre la **música 'seria'** y la '**popular**'.

En el siglo XIX, se estaba desarrollando una elevada **conciencia histórica** que informaría y transformaría en muchos sentidos la cultura musical de toda una Era.

En lo que a la crítica musical se refiere, el término '**Romántico**' (utilizado desde el comienzo del siglo XIX), se asociaba con lo 'abstracto', lo 'indefinido', o lo 'imaginativo' —o simplemente lo 'moderno' en oposición a lo 'antiguo' " (Plantinga).

Con respecto a la naturaleza de los estilos e ideas existía un cierto acuerdo a las que este término hacía referencia: **una preferencia por lo original más que por lo normativo**, una persecución de **efectos únicos y extremos en cuanto a expresión**. En música, también la **utilización de un vocabulario armónico muy rico**, así como **nuevas y sorprendentes figuraciones, texturas y colorido tonal**. Sin embargo, algunos de los rasgos estilísticos que asociamos tradicionalmente con la música del periodo "clásico" (llamado así en la década de los veinte y treinta del S. XIX), **persisten en gran parte** en la práctica musical del **siglo XIX**. Por ejemplo: la **regularidad métrica**, la **sintaxis armónica**, una **textura generalmente homofónica**, y un **ritmo armónico lento**.

Ópera

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la ópera comenzó a considerarse como "un **entretenimiento musical de carácter público más popular**". La ópera italiana era la que dominaba los escenarios europeos por doquier, (excepto en Francia); dentro de la misma, florecieron dos tipologías diferentes: La **ópera seria** y la **ópera buffa** (dos subgéneros que conservarían ciertas relaciones entre sí, a pesar de sus profundas diferencias internas).

En relación a la ópera seria, siempre estaba inspirada en temas clásicos greco-latinos. (Los asépticos dramas de Apostolo Zeno dejaron paso a los de Pietro Metastasio [1698-1782]) y destinada mayoritariamente a las cortes y a las **celebraciones oficiales** en los teatros públicos. Sus argumentos elevados se derivaban de la historia antigua y la leyenda (acontecimientos sobre la vida de personajes míticos de diverso origen) y tenían un final feliz. En ella se veían reflejadas alabanzas al sistema que podían no tener correspondencia alguna en la vida real pero que de todos modos quedaban decorosas en el teatro. Además, su estructura era sumamente rígida.

A medida que estos géneros empezaron a evolucionar, se establecieron una serie de reformas que afectaron no sólo a la música de la ópera seria sino al libreto o argumento. Los textos operísticos se estilizaron y adoptaron una forma eminentemente clásica, lo que supuso la aplicación de la famosa regla de las tres unidades, que dictaminaba que toda obra escénica debía tener:

- a) Unidad de tiempo (no podían transcurrir, en la escena, más de 24 horas en la acción dramática).
- b) Unidad de lugar (todo el drama tenía que desarrollarse en un mismo lugar geográfico).
- c) Unidad de acción (el drama se tenía que centrar en los acontecimientos relativos a los protagonistas, y no introducir historias paralelas o ajenas al drama principal).

También se omitieron los personajes cómicos de que estaban saturados los espectáculos operísticos del último tercio del siglo XVII en Venecia.

Para evitar la deserción de esos espectáculos de los públicos más populares aparecieron los célebres *intermezzi* cómicos. Algunos de ellos alcanzaron un éxito abrumador, como "La serva padrona" (1733) de Pergolesi.

Poco a poco, los *intermezzi* fueron desapareciendo, dejando paso a verdaderas óperas completas escritas en el mismo tono "desenfadado y cómico".

De este modo surgió la ópera buffa', alternativa cómica a la ópera seria.

La evolución formal del género en ópera seria y ópera buffa a principios del SXVII, la ópera cómica se convirtió en la forma preferida por la clase media. La ópera seria era un asunto cortesano e internacional; la cómica, nacional. Los efectos cómicos se derivan de la parodia de la ópera seria. La nobleza se ve ridiculizada y con frecuencia las clases más bajas son las que triunfan al final. Las óperas cómicas, en el sentido más estricto, escasas en el SXVII, tomaban a sus protagonistas de la clase media o campesina. También hizo su aparición la crítica política. Así, el público se dividió también en cortesano y urbano.

La **ópera buffa** se desarrolló en Nápoles a principios del siglo XVIII como espectáculo hondamente popular, hasta el punto que su lengua fue, al principio, la napolitana.

Ésta admitía una gran variedad de argumentos y **sus personajes se desprendían de la vida real**, como por ejemplo abogados, soldados, tenderos, sirvientes, profesores de música, etc. También se adecuaron las voces a los tipos físicos representados, apareciendo así ciertos personajes característicos. Uno de ellos era el *basso buffo*, una figura cómica, generalmente un sirviente, que cantaba una música ágil, rápida y de carácter silábico.

La secuencia de acontecimientos estaba dominada por una serie de recitativos simples y arias de variadas tipologías y proporciones. Se fueron añadiendo los números en conjunto (dúos, tríos, cuartetos, quintetos, etc.), especialmente en los finales de acto que iban siendo cada vez más elaborados. A medida que transcurría el siglo, ciertos elementos de la ópera seria empezaron a introducirse en el repertorio de la ópera buffa, cada vez con mayor frecuencia: condes y condesas –que por lo general eran objeto de una cruel sátira– cantaban arias *da capo*, y las situaciones de carácter dramático comenzaron a ser representadas con seriedad. Así, paulatinamente, la ópera buffa, fue adueñándose de los mejores recursos de la ópera seria. Este proceso fue paralelo al que llevó lentamente a la ópera cómica francesa a ganar prestigio e importancia frente a la antigua ópera francesa de origen Lulliano.

El aria fue adoptando la forma doble: el aria propiamente dicha, de melodía pausada y decorativa, y la segunda parte o cabaletta, más rápida y rítmica, que se repetía. La repetición de la cabaletta permitía al intérprete añadir ornamentaciones e improvisaciones a su gusto. En este tipo de obras se exaltaban las virtudes simples y domésticas y muchas de ellas exhibían “un agradable sentimentalismo burgués” (Plantinga).

A medida que la ópera buffa italiana se iba convirtiendo en un aspecto importante de la vida de los teatros públicos de finales de siglo, la ópera seria fue perdiendo terreno en relación a las cómicas que se habían ido desarrollando.

En la segunda década del siglo XIX los compositores más importantes de ópera italiana se estaban haciendo viejos, mientras otros se lanzaban a probar suerte en otros géneros musicales; en ausencia de éstos, la escena operística italiana necesitaba una renovación de algún tipo si quería mantener su hegemonía en Europa. Tanto en Paisiello como en Cimarosa hallamos ya consolidada la fórmula definitiva de la ópera buffa de este último período (el lenguaje estaba ya pulido y disponible), que será la que heredará Rossini (En 1792, *El matrimonio secreto* de Cimarosa caracterizará definitivamente el género)².

Finalmente, "a la ópera seria, es decir, a la tragedia de un hombre que desafía a los dioses o al destino y que terminará siendo aplastado por ellos, responde la **ópera bufa, historia divertida de un personaje ordinario que se ríe del mundo, de los prejuicios y del poder, que se hace subversivamente consciente y triunfa burlándose de todos los obstáculos.** La ópera seria se inspira en la tragedia, mientras que la bufa **tiene sus orígenes en la *commedia dell'arte***". los papeles se encuentran bien separados: por un lado tenemos los recitativos que describen la acción y por otro, **las arias que expresan los**

* *Commedia dell'Arte*: Se llamó primeramente *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, o en Francia y otros países, *Comedia Italiana*. Es solamente en el siglo XVIII cuando esta forma teatral, que existe desde mediados del siglo XVI, toma el nombre de *Commedi dell'Arte*. Consiste a la vez en el arte, la competencia, la técnica y el aspecto profesional de los actores. Se caracteriza por una creación colectiva de actores que elaboran un espectáculo, improvisando gestual y verbalmente a partir de un boceto no escrito de antemano por un autor y siempre muy breve (indicaciones de entradas y salidas y sobre las grandes articulaciones de la fábula). Los artistas se inspiran en un asunto dramático, tomado de la comedia (antigua o moderna) o inventando. El esquema rector del actor (el guión) se obtiene tomando en cuenta el *jazzi* (indicaciones sobre la interpretación de escenas cómicas) característico de su rol, y la reacción del público. Los actores agrupados en compañías homogéneas, recorrían Europa actuando en salas arrendadas, en plazas públicas o para un príncipe que los contrataba. Mantenían una gran tradición familiar y gremial. Representaban una docena de tipos fijos, los cuales se dividían a su vez en dos "partes". La parte seria comprende las dos parejas de enamorados. La parte ridícula consiste en ancianos cómicos... (Pantalone y Dottore), el Capitano (producto del *miles gloriosus* de Plauto), los criados o Zani: éstos de nombres muy diversos (Arlecchino, Scaramucía, Pulcinella, Mezzottino, Scapini, Coviello, Truffaldino) se distribuyen en el primer Zani (criado astuto y espiritual que conduce la intriga) o en el segundo Zani (personaje ingenuo e incauto). En la parte ridícula siempre llevaban máscaras grotescas y estas máscaras (*Maschere*) servían para designar al actor por medio del nombre de su personaje. En este teatro de actor (y de actriz, lo cual era una novedad para la época), el énfasis se ponía en la destreza corporal, en el arte de reemplazar largos discursos por algunos signos gestuales y de organizar la representación en función del grupo. (<http://www.geocities.com/diteatro/terminos.html#arte>).

sentimientos, siendo estos siempre melódicos. **Melodías** que pronto se van a convertir en puras **acrobacias**, **ornamentaciones deliciosas**, pura **alegría del canto**, con **interminables repeticiones**.

La época después de Rossini tiende a convertirse en un arte burgués, lleno de verosimilitud y de gran música, que busca un justo reparto de las tareas y una suntuosidad que halague su orgullo².

“Rossini fue, fundamentalmente un operista, un hombre de teatro, que llevó a cabo una labor de transformación de los moldes del estilo dieciochesco que había heredado, y de edificación de un nuevo contenido para la nueva generación romántica.

Escribió operas serias, sobre todo en su etapa napolitana, con las cuales logró transformaciones que, insensiblemente fue introduciendo en el seno de la ópera italiana, abriendo la puerta a posibilidades y aspectos con los que él mismo no había de sentirse, a la larga, nada cómodo, y que provocaron su prematura retirada (junto con otras causas)”³.

Gioacchino Rossini nació en Pésaro, ciudad situada en los Estados Pontificios de la costa del Adriático, el 29 de febrero de 1792. Su padre Giuseppe, era inspector de carnicerías y tocaba la trompa en la orquesta municipal; y su madre, Anna Guidarini, hija de un panadero, cantaba a veces con la mencionada orquesta.

En 1796, Napoleón Bonaparte entró a Milán al frente al ejército, y en todas las ciudades de Italia, tanto republicanos como independentistas se despiertan ante la proximidad de los ejércitos franceses que traen nuevas ideas. En octubre fueron ocupadas Bolonia y Ferrara, y en 1797, la Legión lombarda al mando del conde Giuseppe Lechi (patricio liberal de Brescia) entra en Pésaro.

Rossini padre, "republicano convencido y bravucón", al que conciudadanos llamaban "Il Vivazza", acompañado de algunos amigos, apoya la incorporación de Pésaro a la República Cisalpina¹. Sin embargo, la Legión lombarda no puede mantenerse frente a los soldados del Papa que recuperan la ciudad sin disparar un tiro. Giuseppe Rossini es encarcelado y su mujer, con su hijo, se va a Bolonia, donde se dedica a cantar para poder mantenerse.

"Sin la invasión francesa de Italia, yo habría sido seguramente farmacéutico o comerciante de aceite".

G. Rossini

Después de pasar diez meses en la cárcel, el padre se reúne con ellos. Toca la trompa en las orquestas de teatro ambulante donde canta su mujer.

En 1801, G. Rossini, musicalmente dotado, recibió lecciones de su padre además de que contó con un permanente flujo de ayuda externa.

Durante sus años de formación escuchó y vio mucha ópera. Ingresó precozmente a la Academia Filarmónica de Bolonia en 1806, a los 14 años de edad.

En 1802, en Lugo, recibió una metódica enseñanza musical en el palacio de Malerbi, y bajo su dirección echó algunos de los cimientos de su estilo de composición. También cantó (más tarde llegó a tener una hermosa voz de tenor barítono), tocó el cémbalo, leyó y ejecutó una recopilación de música, gran parte

¹ La creación de la República Cisalpina y, en 1798, la invasión francesa a los Estados Papales, avivó las esperanzas de que se formara una república italiana de acuerdo con las ideas francesas. En 1797-9 comenzaban a arraigar los ideales del Risorgimento. De todos modos, eran tiempos inciertos. En 1799 se agruparon las fuerzas papales y los franceses sufrieron derrotas temporarias a manos de los ejércitos austrorrusos. Cuando los austriacos retomaron el poder, los espías y los gendarmes del antiguo régimen detuvieron a los activistas.

Una de estas víctimas fue Giuseppe Rossini. Lo arrestaron en Bolonia, fue interrogado y más tarde encarcelado. Recuperó el cargo y al fin vio garantizada su libertad sólo cuando los austriacos fueron derrotados en Marengo, en junio de 1800.

de la misma formada por obras de Mozart y Haydn, las que habrían de dejar un sello permanente sobre su estilo musical. Rossini pudo leer mucho y profundizar en su conocimiento de la música de estos dos compositores. Se puede decir que fueron sus auténticos maestros en Bolonia.

Hacia 1803-4, comenzaba a componer su propia música, además de ejecutar y actuar como ayudante de su madre. En 1805, tuvo su única experiencia como cantante solista, apareciendo en escena con el papel de Adolfo de Camilla (Paër).

En Bolonia fue répétiteur y ejecutante de continuo en las casas de ópera locales. Estudió privadamente con el padre Angelo Teseo, antes de ser aceptado en el Liceo Musicale, en abril de 1806; allí estudió canto, cello, piano y contrapunto bajo la guía del director del Liceo, el padre Stanislao Mattei. Ahí mismo había estudiado Mozart cuando tenía 14 años con Mattei, padre de Martín, que había hecho más que nadie para convertir Bolonia en un centro internacionalmente famoso de la erudición musical.

Los años de Bolonia le ofrecieron la posibilidad de oír algunos de los principales cantantes de Europa, como al último de los grandes castrati, Velluti, y a la mezzosoprano española Isabella Colbran, que fue la primera esposa de Rossini. Diez de las 18 óperas compuestas por Rossini entre 1815 y 1823 fueron creadas teniendo en cuenta la voz de Colbran (que, al parecer, no se desenvolvía bien en los papeles bufos), sus colores, sus cualidades declamatorias y decorativas, la tesitura que mejor se adaptaba a ella (Su primera obra maestra cómica completa fue *La Italiana en Argel*).

Rossini había inventado y estabilizado una serie de procedimientos formales que habrían de modificar la faz de la ópera italiana del siglo XIX. Durante los años siguientes, desertó del mundo académico.

Las **cualidades del bel canto** reposaban, a juicio de Rossini, los siguientes elementos: el instrumento, al que denominaba "el Stradivarius", **las trabajadas cualidades técnicas**, el "**gusto y sentimiento**", así como el **estilo** que presidía la demostración de la técnica.

Durante la última parte de 1812 se entendía que la ópera era un género superior a formas artísticas como el teatro hablado, el music-hall, y el circo, las estratificaciones en el marco de la forma eran bastante claras y **había importantes diferencias de jerarquía, costo y lugar entre la ópera seria, la ópera semi seria de tipo intermedio y la opera buffa**, que no requería un coro muy numeroso ni escenarios y trajes históricamente exactos.

En esos tiempos los empresarios estaban obligados a presentar cierta preponderancia de obras nuevas en cada temporada.

En 1814, Europa estaba aproximándose a una encrucijada con la abdicación de Napoleón y el exilio en Elba, durante el mes de abril. Rossini regresó a Bolonia a principios de 1815 y dio lecciones de música a la sobrina de Napoleón. El 5 de abril, en Rimini, Murat declaró la independencia italiana del yugo austriaco. Bolonia respondió entusiastamente. El antiguo mentor de Rossini, el reverenciado traductor de Edipo en Colono, escribió versos y Rossini compuso la música. Murat estaba presente en el teatro Contavalli cuando el Inno dell'Indipendenza, "Sorgi, Italia, venuta é già l'ora", tuvo su excitante prima el 15 de abril. Lamentablemente para todos los implicados, los austriacos reocuparon Bolonia al día siguiente.

1815 fue el año en que se restableció básicamente el antiguo orden. El dominio francés había dejado una marca indeleble en Italia, y se habían sembrado las simientes del republicanismo; sin embargo, los Habsburgo volvieron a gobernar en el norte, Pío VII gobernó en Roma y los Estados Papales, y en junio Fernando IV, con el respaldo austriaco y británico, restableció el dominio Borbón en Nápoles.

Nápoles había sido gobernada por los Borbones desde 1734 y por Fernando salvo los interregnos de 1799 y 1806-15, desde 1759.

Domenico Barbini, el más importante empresario teatral de su tiempo, era una de las figuras más notables de la historia de la administración operística que se prolongaba a través de las juntas de administración y los ministros hasta llegar a Fernando, y fueron éstos los que defendieron la nueva inversión de Rossini contra las tácticas destructivas de los académicos conservadores y la hostilidad del público teatral de Nápoles. Barbini, como administrador de la Scala de Milán alentó e inició la carrera de Rossini.

En cierto momento de su carrera operística sin duda comenzó la gonorrea que, en sus manifestaciones más crónicas, deterioró su salud y le acarreó sufrimientos durante las décadas de 1830 y 1840. Era un hombre ingenioso, dotado de incontenible energía, pero tenía caracteres obsesivos y maniaco-depresivos.

En el verano de 1820 estalló un alzamiento contra el régimen Borbón. Se reclamaba una nueva constitución de acuerdo con los lineamientos de la que se había otorgado a España en 1812. El movimiento fue encabezado por un grupo de oficiales militares a quienes se había apartado del ejército por sacerdotes y algunos miembros más acomodados de la clase media. Fernando tomó el asunto un tanto a la ligera y, finalmente se promulgó la nueva constitución, lo cual provocó una considerable impresión en la Santa Alianza. Ante el desorden imperante en Nápoles durante el verano y el principio del otoño, el Zar y Metternich, renuentes a aportar una "solución austriaca" al problema napolitano, convocaron a Fernando a celebrar un consejo de guerra en Laibach en enero de 1821. En marzo de 1821 el general Pepe y los carbonarios fueron completamente derrotados por el ejército austriaco, y después de un intervalo apropiado Fernando retornó a Nápoles.

En 1821 Rossini estuvo en Nápoles en pos del ejército austriaco. A esta altura, negociaba libremente con la administración de teatros extranjeros, y entre otras cosas ansiaba realizar visitas oficiales tanto a Londres como a París. En 1822 Rossini y Colbran (que al parecer también fue amante del rey de Nápoles, Fernando IV) contrajeron matrimonio, ella tenía 37 años y él 30. Es posible que el dinero haya sido una de las razones. Isabella había heredado tierras en Sicilia y la villa de Castenaso.

“Rossini tiene el talento de encontrarse en el momento preciso en el lugar adecuado, para dejarse seducir por una cantante que favorece su entrada en los medios tan cerrados de la Scala de Milán, o por una aristócrata que favorece su renombre en los salones provincianos de Lombardía. Y cuando Isabella Colbran se echa en sus brazos, en Nápoles, en 1815, Rossini sabe muy bien lo que hace.... Isabella es rica, el rey Fernando la adula, y es la protegida del director del San Carlo, Domenico Barbaja” (Vitoux).

Rossini estaba ascendiendo, en su futuro había largos viajes al extranjero. Aún componía, y en cambio la carrera de Colbran prácticamente estaba concluida. Después de la muerte de Isabella (1845), desposó a Olympe Pélissier.

Viena sucumbió a “la fiebre de Rossini”. Algunos intelectuales alemanes como Hegel, Schopenhauer, Heine, entre otros, admiraban su música. Rossini conoció a Hiller, Wagner y Hanslick.

En 1823, cuando llegó a París, su música era ya muy conocida. Muchas de sus óperas habían sido presentadas por el Theatre Italien, dirigido por Paër, que había ganado el favor de Napoleón.

Cuando fue a Londres ganó elevadas sumas de dinero que llegaron a decenas de miles de libras que provinieron sobre todo de las muchas representaciones públicas y privadas, por las cuales cobraba importantes honorarios.

“Durante la década de 1820 (año de la Independencia Griega) los sentimientos favorables a los griegos y contrarios a los turcos ya habían sido excitados por referencia a las inquietudes románticas suscitadas por la antigüedad clásica, y por la muerte de Byron en Grecia en 1824. Rossini en la víspera de la firma del acuerdo angloruso acerca de los Balcanes dirigió un concierto de beneficencia a favor de los griegos.

En 1827, su madre, Anna Rossini falleció a los 55 años. Después de 1829 su vida abundó en incidentes y aún habría de crear sus obras más conmovedoras, entretenidas e influyentes; pero su retiro del campo de la composición operística fue sentido y se lo juzgó sagazmente” (Osborne).

“Su vida tiene una simetría perfecta: a las cuarenta óperas, compuestas entre 1810 y 1829, suceden exactamente cuarenta años de silencio, o al menos de retiro, durante los que no escribe absolutamente nada para el teatro lírico...

A pesar de haber sido para algunos de sus contemporáneos “el mejor compositor del mundo” (como Liszt, por ejemplo), éstos estaban ya familiarizados con el arte Wagneriano, “la música del futuro”. Sin saberlo, miraban ya hacia el siglo XX; sin embargo, se obstinaban en considerar a Rossini como uno de los suyos, cuando él no tenía ya nada que decirles.

Rossini siguió siendo fiel a la tradición italiana del XVIII, en la que una ópera no era sino una serie de arias, dúos o conjuntos, que no tenían por qué llegar a la homogeneidad de un drama.

Nos da, tanto en sus primeras óperas bufas como en sus óperas serias, una aproximación bastante fiel de lo que sería “la loca felicidad de la música, unas melodías transparentes y alegres, una frivolidad ideal en las arias, cavatinas y armonías, y una malicia, también, impertinente y ligera, hasta el punto de que

Rossini nos parece no sólo el primero, sino el único **compositor** importante **que ha sabido conciliar el humor y la ópera, la ironía y lo trágico, la sonrisa y el melodrama**" (Vituoux).

"Su genio era italiano y de los primeros años del siglo XIX. Era el triunfo de la melodía, el de las últimas óperas bufas y óperas serias despreocupadas por las exigencias musicales y dramáticas de la verosimilitud. El de **un arte del canto que incluía la acrobacia deliciosa de las ornamentaciones, de las florituras, el gusto por los trinados, las 'appogiaturas' y las cadencias libres**" (Vituoux).

Él mismo se consideraba más apto para la ópera buffa ya que le gustaban mucho más los temas cómicos que los serios. Beethoven opinaba al respecto:

"No intente usted hacer más que óperas bufas; sería desafiar al destino querer triunfar en otro género" (Vituoux).

Rossini era ya, en 1835, inmensamente rico, gracias entre otras cosas a que su amigo el banquero Aguado se ocupaba de que el capital del compositor fructificase. Después de abandonar la composición de ópera, a pesar de que ésta le había dado gloria y fortuna, llevó a cabo algunas obras como coros, cantatas, obras de salón, el *Stabat Mater* y la *Pequeña misa solemne*.

"Este arte, cuya base está únicamente en el idealismo y el sentimiento, no puede separarse de los tiempos en que vivimos; y el idealismo y el sentimiento hoy se vuelcan exclusivamente hacia la agitación, el robo y las barricadas... Estimado Giovanni, conserve la calma; recuerde mi decisión de abandonar mi carrera italiana en 1822 y mi carrera francesa en 1829; no todos tienen la ventaja de contar con un presentimiento de este género; Dios me lo concedió, y por eso lo bendigo en cada instante."

Rossini

Al respecto, Saint-Saëns señalaba:

“Los jóvenes de nuestra época no son capaces de juzgar obras escritas, como decía el mismo Rossini, para unos cantantes y un público que ya no existen”.

(Vitoux)

Los teatros líricos italianos entre 1810 y 1823, muy lejos de lo acostumbrado en la “época romántica”, (en que “el autor inspirado es el único responsable de su creación, reivindicando así orgullosamente la paternidad de sus visiones, de sus encantamientos y de su genio” (Vitoux) aún percibiendo salarios miserables), funcionaban de la siguiente manera:

Un empresario que tomaba a su cargo la explotación de un teatro, formaba una compañía de ópera (compuesta generalmente por una prima donna, un tenor, un bajo cantante, un bajo bufo, una segunda mujer y un tercer bufo). Este, a su vez, compraba el libreto a un precio bastante bajo, el cual, en varias ocasiones resultaba mediocre, y contrataba a un compositor (el cual estaba obligado a musicalizar el libreto que le asignaran) que escribía la ópera en función a los cantantes de la compañía. Lo que ocurriera después con su obra escapaba a su control. Los directores de escena o los montadores solían cortarla alegremente, sin que el compositor pudiera evitarlo.

Además, la obra será propiedad del empresario durante dos años. Lo que quiere decir que el autor no cobrará ni un céntimo más.

“Con unas lecciones de contrapunto y composición musical y una mediana imaginación melódica, cualquier joven podía soñar con hacer carrera y convertirse en un compositor famoso, mimado y festejado durante una temporada, en Bérgamo o en Brescia”. En algunas ciudades, como Turín, Génova, Bolonia, Livorno, Florencia o Roma estaban obligadas a estrenar óperas nuevas cada año; estaba inscrito en su constitución, así los teatros como La Scala de Milán, el

Fenice de Venecia o el San Carlo de Nápoles reclutaban a los mejores cantantes, y contaban con los compositores más célebres, mientras que algunos teatros pequeños alimentaban a las escuelas de canto gracias a las obras que montaban. Poco tiempo después la ópera deja de ser popular para convertirse en burguesa.

“Rossini se hallaba situado en un período crucial de la historia de la ópera italiana, porque siendo uno de sus mayores innovadores, fue, al mismo tiempo, producto de una tradición lírica que moriría con él. Con Rossini termina la grande y suntuosa tradición de la ópera barroca del XVIII, y en él aparece prefigurada ya la ópera romántica, con sus acentos más dramáticos aunque no con los más realistas. A un lado quedan los castrados, las últimas óperas serias y óperas bufas, y al otro Donizetti y Verdi. A un lado, la acrobacia vocal y decorativa y en el otro el drama lírico puro e intenso. [...] En un lado el encanto melódico y gratuito y en el otro los sombríos destellos de una potente orquestación, elocuente y trágica.

Rossini es un reaccionario porque reanuda, durante toda su carrera italiana, las formas musicales y líricas que hicieron la gloria de sus predecesores: compone óperas bufas y óperas serias que eran géneros perfectamente definidos.

Los hombres iban entonces a la ópera como a un salón, para escuchar distraídamente una cavatina, cortejar a alguna joven, perorar en los palcos, echar un vistazo al ballet y aplaudir o silbar muy fuerte al maestro que antes habían escuchado tan mal... Y todo eso lo sabía Rossini y lo aceptaba. También desafiaba las reglas demasiado estrictas y estiradas del contrapunto y de las tonalidades. Sólo quería divertir a su público con sus instrumentos y sus cantantes, explorar con una gracia sonriente —o que ríe a carcajadas— todas sus posibilidades, sin miedo a resultar impertinente. Lo importante es poner al público de su parte, muy deprisa, cada tres o seis meses, en cada nuevo estreno.

Acude en el momento preciso para **subrayar los mil cambios de humor de sus**

personajes, la fugacidad de sus emociones, de sus cóleras, de sus deseos, de sus miedos, que sólo con la línea melódica del canto, por frenético que fuera, habría sido posible reflejar con la debida complejidad" (Vitoux).

El Barbero de Sevilla

Pierre-Augustin Caron (París, 1732-1799), más tarde conocido como Beaumarchais, "polifacético y contradictorio comediógrafo, intrigante, relojero, cazadotes, músico, profesor de arpa las princesas reales en la corte de Luis XV y pendenciero" (Plantinga), escribió la obra "Le barbier de Séville", inicialmente, como opera-comique según el estilo francés, es decir, con diálogos hablados (en vez de recitativos) y números musicales sueltos, de escasa densidad y melodía sencilla; sin embargo, su obra fue rechazada por entidades oficiales como la Opera Cómica.

En esta primera forma (1772), *Le barbier de Seville*, se basaba en las populares obras de la *commedia dell'arte* italiana, con sus personajes tradicionales (padre-tutor, pareja de amantes, criado listo, viejo amigo del padre, etc.). Llevaba música del propio escritor, pero solo se conservan tres fragmentos de la misma.

El siguiente paso de Beaumarchais fue convertirla en una comedia en cuatro actos que fue aceptada por la Comédie Française; su nueva reforma del texto dejó la obra en cinco actos, mucho más adecuados a lo habitual. El estreno tuvo lugar el 23 de febrero de 1775. "La obra no gustó nada, y los puristas de la casa rechazaron el que Rosina (ahora ya se llamaba así) cantara su extensa pieza de la lección de canto". (Plantinga). Beaumarchais alteró nuevamente el texto haciendo algunos cortes de las consideraciones político-laborales de Figaro, y fundiendo en uno solo los actos III y IV. Así reapareció la obra ante el público en 1775 y desde entonces fue considerada como una de las piezas más brillantes del teatro cómico francés. La Comédie-Française la ha representado más de mil veces desde

entonces. "Pocos años más tarde, sin embargo, *Le barbier de Séville* vio superada su popularidad por la de su continuación: *Le mariage de Figaro* (1784), cuyo contenido político mucho más directo y contundente resultaba más atractivo (esta segunda parte sirvió de base para la exquisita ópera de Mozart. *Le nozze di Figaro*, 1786). Finalmente la historia de los personajes principales continuaría todavía en una tercera obra: *La mere coupable* ("La madre culpable"), estrenada en 1792, y de un interés dramático inferior.

La inmensa popularidad alcanzada por *Le barbier de Seville* se extendió por toda Europa. (...) En Rusia, donde gobernaba Catalina II, la pieza fue bien recibida y pronto fue convertida en ópera, precisamente por Giovanni Paisiello, de la escuela napolitana de ópera, con el libreto de Petrosellini, (...) que siguió paso a paso la obra original y muchas de las expresiones de los personajes son exactamente las mismas, traducidas al italiano" (Plantinga).

Il barbiere di Siviglia de Paisiello, estrenado en 1782, se presentó por toda Europa, alcanzando éxito. La obra de Beaumarchais había sido escrita apenas siete años antes y, en el siglo XVIII, a causa del hartazgo de óperas serias que trataban "por milésima vez" de historias mitológicas, enseguida se les ponía música a nuevas comedias o narraciones.

Treinta y cuatro años después, Rossini, que tenía menos de 25 años, "inspirado por la comedia sublime de un francés enamorado de una España imaginaria, compone una obra maestra que enviará al olvido la precedente de Paisiello (Plantinga).

En diciembre de 1815, Rossini firmaba el contrato, pero aun no tenía libreto ni se había decidido sobre qué argumento iba a escribirse:

"26 de diciembre de 1815.

Por el presente acto, en escritura privada pero con todo su valor, según las condiciones estipuladas entre los contratantes, se ha acordado lo que sigue:

El signor Puca Sforza Cesarini, empresario del mencionado teatro, contrata al signor maestro Gioacchino Rossini para la próxima temporada del carnaval del año 1816; el citado Rossini promete y se obliga a componer y poner en escena el segundo drama bufo representado en la temporada citada, en el teatro indicado y sobre el libreto que le proporcionará el mencionado empresario, sea este libreto viejo o nuevo; el maestro Rossini se compromete a entregar su partitura a mediados del mes de enero y a adaptarla a la voz de los cantores; quedando también obligado a hacer los cambios que resulten necesarios, tanto para la buena ejecución de la música como para las conveniencias o exigencias de los señores cantores.

El maestro Rossini promete igualmente y se obliga a encontrarse en Roma para cumplir su compromiso, no más tarde que el final de diciembre del año en curso, y a entregar al copista el primer acto de su ópera, totalmente terminado, el 20 de enero de 1816; decimos el veinte de enero, para poder empezar los ensayos y conjuntos rápidamente, e ir al escenario y presentarse en el escenario el día que quiera el director, quedando fijada desde ahora la primera representación en torno al 5 de febrero. Y también el maestro Rossini deberá entregar al copista, en el momento que se acuerde, su segundo acto, para que se tenga tiempo de concertar y hacer los ensayos con el tiempo suficiente para poder estrenar en la fecha indicada anteriormente; si así no se hace, el maestro Rossini se expondrá a todas las costas, ya que debe ser así y no de otra manera.

El maestro Rossini quedará obligado también a dirigir su ópera según costumbre, y asistirá personalmente a todos los ensayos de canto y orquesta siempre que sea necesario, bien en el teatro o fuera de él, a voluntad del director; se obliga también a asistir a las tres primeras representaciones que se darán consecutivamente, y a dirigir la ejecución al piano, porque así debe ser y no de otra manera. En

recompensa de sus fatigas, el director se obliga a pagar al maestro Rossini la suma y cantidad di scudi quatrocento romani, en cuanto queden terminadas las tres primeras veladas que debe dirigir al piano. Se acuerda también que, en caso de prohibición o cierre del teatro, tanto por acción de la autoridad, como por cualquier otro motivo imprevisto, se observará la práctica habitual en los teatros de Roma o de cualquier otro país en semejante caso.

Y para garantizar la completa ejecución de este tratado, se firmará por el empresario y también por el maestro Gioacchino Rossini; además, el mencionado empresario se compromete a albergar al maestro Rossini, durante toda la duración del contrato, en la misma casa que ha sido asignada al signor Luigi Zamboni [futuro Figaro]". (Vitoux).

Después de bastantes retrasos, Rossini recibe al fin el libreto, pero lo encuentra tan mediocre que prefiere confiárselo **al libretista Cesare Sterbini**. Este realiza una nueva adaptación del Barbero de Sevilla de Beaumarchais comprimiendo con suficiente habilidad esta extensa obra en once días, pese al precedente intimidante de la obra de Paisiello que no había sido olvidada todavía.

El hecho de usar un tema ya empleado por otro compositor estaba cayendo en desuso; sin embargo, por la prisa, se llevó a cabo dicha ópera, tratando de neutralizar a Paisiello utilizando el título: "Almaviva, ossia l'inutile precauzione", y publicando en el libreto de esta nueva obra, un prólogo firmado por Rossini, en el que se advertía al público que la obra ofrecía 'varias situaciones nuevas que nos han permitido intercalar las piezas musicales que exige el gusto moderno, que tanto ha evolucionado desde los tiempos en que Paisiello escribió su célebre partitura'; reconociendo así, la primacía de dicho compositor, entre otras precauciones tomadas por Rossini y Sterbini.

Sterbini diluye o elimina los aspectos de crítica social que presenta el Figaro de Beaumarchais, sin duda para evitar conflictos con la censura. En todo lo demás, se mantuvo sustancialmente fiel a la obra de Beaumarchais, aunque, de acuerdo con lo habitual en la ópera buffa de esta época, dividió el argumento en sólo dos actos. Tal como era usual, Rossini moldeó su nueva partitura de acuerdo con la compañía de cantantes que tenía contratada el duque Cesarini-Sforza para la temporada del Teatro Torre Argentina.

Rossini compone la partitura en menos de dos semanas (tomando prestadas melodías de algunas de sus obras precedentes). El estreno tiene lugar el 20 de febrero de 1816 en el teatro Argentina. Geltrude Righetti-Giorgi interpreta Rosina, el gran tenor Emanuele García, tiene el papel de Almaviva, Luigi Zamboni es Figaro, y dirige Rossini en persona.

Ha habido pocos fracasos tan ruidosos en la historia operística como el de aquel día. "Todo se puso en contra de Rossini: una conjura de envidiosos del joven compositor y de incondicionales de Paisiello, un gato que saltó al escenario en el momento más patético, una cuerda de guitarra que se rompió inopinadamente... Risas, aullidos, gritos, maullidos, y bromas diversas; verdaderamente no faltó nada. El maestro se hizo pasar por enfermo al día siguiente, incapaz de enfrentarse por segunda vez con los aficionados romanos, cuya versatilidad les llevó [más tarde] a aplaudir sin cesar *Il barbiere di Siviglia* que muy deprisa iba a conquistar Europa y el mundo". "Pocos meses después de aquel funesto estreno y de la conjura antirrossiniana en la que sin duda no tuvo la menor intervención, moría en Nápoles, el 5 de junio, Giovanni Paisiello" (Vitoux).

La trama de la versión que utiliza Rossini se desenvuelve, a grandes rasgos, de la siguiente manera:

El conde de Almaviva, enamorado de una muchacha que cada día ve asomarse por el balcón de una calle de Sevilla (Rosina), hace varios intentos por hablar con

ella, pero ésta se encuentra bajo la tutoría de Don Bartolo (viejo celoso y cascarrabias, doctor en medicina), que planea arreglar su boda con ella lo más pronto posible, (en parte para quedarse con su herencia) y por lo mismo no le permite salir ni hablar con nadie.

Sin embargo, ella y el conde, con ayuda de Figaro (barbero astuto y hombre de confianza del doctor Bartolo) se las arreglan para comunicarse un poco por el balcón. Por medio de una canción, el conde le declara su amor, presentándose como Lindoro "muchacho pobre, que sólo puede ofrecerte su corazón.

Rosina, enamorada y desesperada por salir de ahí, no tarda en pensar en la manera en que pueda llevar a cabo su unión con Lindoro, aunque sea necesario pasar por encima de la voluntad de su tutor. Esta reflexión es presentada por Rossini como un monólogo en el aria:

Una voce poce fa.

Después de intrincadas y diversas maniobras organizadas por Figaro, el conde logra consumar su boda con Rosina, a quien le revela su verdadera identidad, no sin antes de asegurarse de que lo ama desinteresadamente.

La boda se lleva a cabo en ausencia de Bartolo (el tutor), y en su propia casa, a quien, finalmente, no le queda más remedio que resignarse ante ese hecho.

Rossini utiliza las voces conforme a las normas de la ópera bufa napolitana, es decir, reservando las voces profundas para los personajes negativos como Bartolo y Basilio (intrigante maestro de música de Rosina) y utilizando un tenor "di grazia" para el papel amoroso del conde de Almaviva. **El papel de la protagonista** en esta época solía ser ya muchas veces de soprano, pero Rossini seguía todavía la costumbre de escribirlo para una contralto o **mezzo-soprano con capacidad para la coloratura**. Para que contrastara con esta voz femenina, la de Berta (camarera

de don Bartolo), la "seconda donna", tenía que ser de soprano. Posteriormente lo usual en la ópera italiana sería lo contrario⁵.

Entre algunas de las innovaciones de la ópera de Rossini, todos los solistas, son requeridos para cantar un gran número de "figuraciones colorísticas", que en la tradición de la ópera buffa habían estado reservadas siempre a los personajes más "relevantes".

"Otro rasgo que diferencia la música de Rossini del estilo "clásico" del siglo precedente son sus repeticiones obsesivas de ciertos patrones rítmicos que pueden resultar tanto cómicas como de gran alborozo". (Plantinga)

Todo esto se ve claramente reflejado en el aria de Rosina:

"Una voce poco fa"	
Una voce poco fa	Hace poco una voz
qui nel cor mi risuonò;	en el corazón me resonó;
il mio cor ferito è già,	mi corazón herido está ya
e Lindor fu che il piagò.	y fue Lindoro quien lo lastimó.
Sì, Lindoro mio sarà;	Sí, Lindoro mio será,
lo giurai, la vincerò.	lo juré y me saldré con la mía.
Il tutor ricuserà,	El tutor se negará,
io l'ingegno aguzzerò.	yo mi ingenio aguzaré.
Alla fin s'accheterà	Al final se calmará
e contenta io resterò	y contenta quedaré.
Sì, Lindoro mio sarà;	Sí, Lindoro mio será,
lo giurai,	lo he jurado,
la vincerò.	y me saldré con la mía.
Io sono docile,	Yo soy dócil
son rispettosa,	y respetuosa,
sono obbediente,	soy obediente,

dolce, amorosa; mi lascio reggere, mi fo guidar. Ma se mi toccano dov'è il mio debole, sarò una vipera, sarò e cento trappole prima di cedere farò giocare!	dulce, amorosa, me deajo gobernar, me deajo guiar. Pero si me tocan en mi punto flaco seré una víbora, lo seré, y de cien trampas me serviré antes de ceder'.
---	---

Esta famosa cavatina "llena de pícaro gracia, de coquetería admirablemente dominada, en la que despliega sus vocalizaciones y sus cantos ornados, como joyas con las que adorna su peinado, deja escapar una asombrosa confesión: 'Si, *Lindoro mio será, lo giurai, la vincero*' (Lindoro será mío, lo he jurado y venceré), [describe a una especie de] 'heroína' a la que nadie resiste. Más adelante, cuando Fígaro consigue hablarle y le pide una palabra de ánimo para Lindoro ('bastaría con un par de líneas en un papelito', añade), ella le contesta, sin pudor ni falsa vergüenza: '*Venga pur, ma con prudenza, etc.*' ('Que venga con prudencia, pues muero de impaciencia'...) Y le entrega un mensaje que ya tenía redactado. El pobre Fígaro se queda boquiabierto.

Pero esto no quiere decir que Rosina sea una intrigante que se dedica a engañar a los hombres y a explotarles en su beneficio. Lindoro-Almaviva no es sólo un pretexto para ella o una ocasión para librarse de Bartolo. Seguramente le ama, como se ama el amor cuando no sabe lo que es, cuando se le adivina y se le espera. Y lo que la hace adorable y temible al mismo tiempo es precisamente esa mezcla de perversidad ingenua, de malicia y de sinceridad" (Vitoux).

En el Barbero de Sevilla se puede percibir a una Rosina "bajo [un] encanto siempre presto a ruborizarse, [una] gracia de flor de invernadero criada con mil crueles (e inútiles) precauciones por el poco recomendable Bartolo, ocultando una

voluntad terca, una sed de libertad y de amor que nada puede doblegar" (Vitoux); sin embargo, a través de la trilogía de Beaumarchaise (creador del personaje), conforme ésta va avanzando, iremos descubriendo la verdadera personalidad de Rosina que, si bien, en "El Barbero" podría parecermos voluntariosa y audaz, más tarde nos daremos cuenta de que todas estas "trampas" de las que habla, resultan ser más bien el resultado de su desesperación al verse encerrada y amenazada por el hecho de tener que pasar el resto de sus días con el insoportable Bartolo.

Sus juramentos de "salirse con la suya", reflejan, más que nada, una tierna ingenuidad. Y si finalmente logra su cometido, estará muy lejos de haberlo hecho por sí misma (a pesar de sus méritos); esto sucede gracias a la complicidad imprescindible de Fígaro y del mismo Conde que, en ese momento, comparte sus intereses con ella.

De no haber sido así, en ese contexto, sus intentos por escapar del doctor no hubieran tenido mayores resultados.

En las Bodas de Fígaro encontramos, ya no a una pupila, sino a una Condesa que, después de un tiempo de llenar a su marido de complacencias, queda ofuscada por la confusión y la preocupación cuando éste se ve ahora atraído por otras mujeres, como Susana (la futura esposa de Fígaro) y que, si bien es celoso con su esposa, va dejando atrás las demostraciones de afecto hacia ella que vemos tan frecuentemente en el Barbero.

Encontramos a una mujer sometida a estas circunstancias adversas que se desvive por recuperar el cariño de su marido perdonándole, en varias ocasiones, una serie de faltas humillantes. En ningún momento nuestra protagonista vuelve a demostrar una personalidad caracterizada por la "rebeldía".

Y no se diga en "La madre culpable", en que, la misma Rosina, prácticamente abandonada por su marido, una noche es abordada por Querubín, de quien después da a luz a un hijo bajo el más terrible sentimiento de culpa (a pesar de

que el Conde había incurrido en varias infidelidades anteriormente), pasando por años de martirio interno, el cual, llega al extremo cuando su marido le hace ver con fuertes reclamos que se ha enterado de la procedencia de ese hijo. La condesa, que al final es perdonada, en ese momento de desesperación sucumbe al más terrible dolor invocando a la muerte al no poder enfrentar tal vergüenza⁹.

Así, Rosina, como fue mencionado anteriormente, resulta muy lejos de ser el personaje manipulador o maquiavélico que podríamos imaginarnos al ver solamente el texto del aria de Rossini.

Frédéric Vitoux realiza una interesante comparación entre la personalidad de Rossini así como de algunas de las personas que le rodean, y la de los personajes de su ópera, mencionando que el compositor, seguramente se sentía más identificado con esta obra que con otras y "podía reconocerse en ella". Veamos dónde sitúa a Rosina:

"Rosina hubiese podido ser una de [las] amantes [de Rossini]. No es una tonta melindrosa, sino una coqueta decidida como él las quiere, una mujer que atrapa a sus galanes en la calle, desde su balcón, que los embruja, que tiene la inteligencia de dejarse seducir aparentemente cuando es ella en realidad la que lleva a todo el mundo a donde quiere, que enloquece a Almaviva, que explota a Figaro y miente con la mayor desvergüenza al pobre Bartolo... Pero, sobre todo, ahí está Rossini, en su doble personalidad de barbero y de conde. ¡No hay que ir más lejos a buscar el retrato del artista adolescente!"

"Hasta sus más entusiastas defensores reconocen que el punto débil de Rossini son sus libretos. Si su obra maestra es indiscutiblemente *Il Barbiere*, es precisamente porque su libreto tenía una acción dramática de calidad excepcional, y por eso la inventiva rossiniana hizo maravillas al dotar de música y movimiento a una acción tan alerta, tan ingeniosa, con personajes tan sólidos, cómicos y tangibles.

El barbero de Sevilla, una de las mejores obras de Beaumarchais, proporcionó al traductor italiano un material de primer orden.

El papel de la música, del canto y de la armonía es el de matizar el carácter de los personajes. [Rossini] se divierte con una trama absolutamente caprichosa y llena de fantasía (los amantes se disfrazan, los tutores son engañados, los aventureros usurpan otras personalidades, etc. (...)) Y se entusiasma con la verdad eterna de las emociones: la felicidad del amor, la pena de los amantes separados.

El texto de Beaumarchais (y el libreto de Sterbini) le obligaron a poner su música al servicio de unos personajes socialmente coherentes que afrontan situaciones tangibles y concretas”.

Rossini fue uno de los primeros compositores que supo introducir, con gran talento, las nociones de alegría y de humor en la música.

Por otro lado, una obra que podría parecerse a una simple secuencia de acciones que se van desarrollando por medio de los obstáculos que cada personaje tiene que superar para llevar a cabo su cometido de manera jocosa, contiene una profunda crítica social, expuesta de manera muy aguda y sutil, acorde con algunas de las nuevas ideas del revolucionario S XVIII en que, en cierta medida, **se dignifica la posición de la mujer en la sociedad.**

El caso de viejos tutores que aspiran a casarse con jóvenes pupilas o de viejos ya casados con jovencitas era frecuente y **por primera vez la mujer adquiere su derecho a elegir y a protestar** contra tal atropello. “No es el dinero lo que cuenta; no es el tener ‘a la niña colocada’, es su felicidad la que está en juego y lo que cuenta. “Beaumarchais **expone su problema en las tablas en este teatro burgués que tiende a la protesta**”. (Angeles Cardona de Gibert, Barcelona, 1973).

burgués que tiende a la protesta". (Ángeles Cardona de Gibert, Barcelona, 1973).

"Algunos inteligentes se han dado cuenta de que yo tenía el inconveniente de hacer crítica a las costumbres francesas por un gracioso de Sevilla en Sevilla, cuando la verosimilitud exigía que mi héroe se ocupara de las costumbres españolas" (Beaumarchais).

Paradójicamente, El Barbero de Rossini se lleva a la escena en un momento en que las prohibiciones y la censura recalán fuertemente sobre la ópera italiana (a eso se debía en gran medida la mediocridad de muchos de los libretos de ópera, especialmente de ópera buffa).

Entre el "orden moral" austriaco y el régimen, "temerosamente reaccionario" del rey Fernando de Nápoles, no se podía hablar de "amores azarosos y de adulterios, de grandes señores engañados, de tiranos, sacerdotes o espías" (Vitoux), ya que el poder vela alusiones en todo.

*"Sexo delicioso, si yo critico
tu corazón, juguete del deseo,
con frecuencia traidor al amor,
pero siempre fiel al placer,
de esta broma, oh diosas mías,
no traméis la venganza,
que ¡ay!, el que censura nuestras debilidades
está inflamado en deseos de compartirlas"*

Beaumarchais

"El Barbero de Sevilla de Rossini estuvo destinado a convertirse en una de las óperas más populares de todos los tiempos (en 1825 sería la primera ópera cantada en italiano que se representaba en la ciudad de Nueva York)". (Plantinga)

“En la transición de la época napoleónica a la restauración y la época burguesa, la música de Rossini se inserta como una negación de la actualidad y, al mismo tiempo, como una irrevocable adhesión al progreso.

Italia era un país que había quedado al margen de los acontecimientos históricos entonces en curso, y Rossini emprendería una revolución destinada a agudizar el aislamiento de la música italiana respecto de la tradición internacional de la ópera dieciochesca italianizante, (...) llevándola a unas dimensiones completamente nuevas en las que la dialéctica entre conservadurismo y progreso quedó reducida a un hecho exclusivamente lingüístico, creando equilibrios definitivos en virtud de los cuales el músico ocupó el lugar más preeminente de la música de su tiempo. Europa vio en **Rossini a un defensor contra las alteraciones provocadas en la música por aquellos que trataban de dotarla de un significado desde un punto de vista ideológico, como Beethoven, o de las vibraciones más sutiles del alma romántica, como Schubert.** (...) Esto tuvo una duración larga, ya que encarnaba un aspecto, el más cómodo de la dialéctica entre compromiso y desinterés que caracterizó a la burguesía decimonónica.

(...) Rossini determinó una serie de asociaciones entre el lenguaje musical y sus funciones teatrales, de género cómico o trágico. Las cualidades fundamentales de la música de Rossini y sus relaciones con la percepción consistieron en una nueva utilización de datos ya existentes en la sintaxis musical, algunos de los cuales fueron elevados a una potencia anteriormente desconocida.

Utilizó la eufonía, repetición, simetría y sus variantes racionalizadas bajo forma de excepciones causadas por exigencias teatrales. Innovó y excluyó toda complejidad, estructuró el ritmo, tendió a la regularidad y quedó reforzado por fenómenos de acumulación en la tímbrica, donde los progresivos añadidos de instrumentos ayudan, en los célebres crescendo, a subrayar la repetición.

Insertó en el desarrollo general al mismo nivel de los instrumentos (por lo que se habla de un sinfonismo rossiniano, ajeno a la forma de concebir la música del clasicismo vienés, conocido con el término de desarrollo sinfónico). La creación y estabilización de la forma melodramática, más avanzada en el género cómico, gracias a la tradicional libertad concedida al teatro considerado de género menor. El final de acto asume proporciones inusitadas no sólo por su extensión y duración, sino también por su importancia orquestal y por el número de voces, a las que se une el coro. Paralelamente, en la introducción de la ópera se concatenan varias piezas completas, unidas por recitativos acompañados y por intervenciones del coro, evitándose así las interrupciones del *recitativo secco*, para dar lugar a episodios en los que el tono fundamental de la acción queda perfectamente precisado. **Las piezas completas** tradicionales, dentro de los actos, **quedan ampliadas mediante el desarrollo**, prevalentemente repetitivo, de las cualidades propias de la música rossiniana: **la repetición, en sus características rítmicas, melódicas y armónicas**, así como el proceder orquestal invaden el vocalismo, absorbiéndolo en torbellinos que, frecuentemente, transfieren a los personajes el carácter perceptivo típico del estilo de Rossini.

Domina la vocalidad, como símbolo de las transformaciones impuestas al lenguaje musical. El canto virtuosista es el símbolo de la estructura rossiniana y refleja su sustancial indiferencia a los géneros teatrales cómico y trágico, buscando simetrías absolutas: por ello se denominó '**bel canto**'⁸.

Anexo anecdótico

Cualquier parecido con la actualidad es mera coincidencia...

Definición de "Temporada" de ópera en aquella época:

- Antes de la representación:

"El autor [del libreto] suele ser algún desgraciado abate, parásito de una rica mansión de la comarca. (...) el impresario se enamora de la prima donna; toda la curiosidad, de la pequeña ciudad consisten en si le dará o no el brazo en público. Una vez organizada de este modo la compañía, llega el día de la primera representación, tras de un mes de burlescas intrigas que han sido la comidilla de toda la comarca" (Stendhal).

- Después de la representación:

Esta prima donna constituye el acontecimiento público más destacado de la pequeña ciudad. (...) De ocho mil a diez mil personas discutirán durante tres semanas las maravillas y defectos de la ópera, con todo el detalle posible y sobre todo con toda la fuerza de sus pulmones. Esta primera representación, cuando no la interrumpe un escándalo, viene seguida de otras veinte o treinta más, y después la compañía se dispersa. Esto se llama en general una temporada (une stagione)" (Stendhal).

- Algunas de las condiciones de trabajo:

"Los cantantes que no han sido contratados, suelen vivir en Bolonia o Milán, donde tienen agentes teatrales que se ocupan de colocarles y de robarles..." (Stendhal).

"Rossini se queja con frecuencia de la mediocridad de los libretos. (...) Convoa a su compañía y estudia a sus cantantes. (...) Por desgracia, a veces la "prima donna" canta mal, el tenor tiene una voz de falsete y el bajo bufo está ronco. O Rossini quiere un bajo cantante y la compañía no lo tiene. De acuerdo con todas estas posibilidades es como se pone a escribir, y esto nos explica las rarezas que de vez en cuando encontramos en algunas de sus partituras" (Stendhal).

-Algunos cantantes y sus hazañas:

"Si Rossini fue suprimiendo progresivamente las florituras en los papeles de soprano es porque estaba casado con la señorita Colbran, cuya voz daba inquietantes muestras de flaqueza y habría sido peligroso obligarla a escalar las extravagantes montañas rusas del canto ornado.

Pero antes de la Colbran, en sus correrías a través de Italia, Rossini había caído en peores manos. Había intérpretes que no sabían leer música y cantaban de oído, confiándolo todo a su memoria, y de aquí el sobrenombre de orecchianti que se les daba; los demás, los músicos, se adornaban con el título de professore..."
(Vitoux, Frédéric)

¹ PLANTINGA, *La música Romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, p. 13-144.

² IDEM

³ VITOUX, *Rossini*, p.13 - 125.

⁴ OSBORNE, *Rossini*, p. 1 - 87

⁵ PLANTINGA, *La música Romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, p. 13-144.

⁶ www.kareol.com

⁷ BEAUMARCHAIS, *Teatro. El Barbero de Sevilla, El Casamiento de Fígaro, La Madre Culpable*.

⁸ CASINI, *HISTORIA DE LA MUSICA*, 9, El Siglo XIX (*Segunda parte*), p. 3 – 80.

Una voce poco fa, análisis musical

La pieza, (original para orquesta y voz) en Mi M, tiene trece compases de introducción.

Andante

Musical score for the introduction of 'Una voce poco fa'. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has 13 measures, and the second system has 13 measures. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.

El recitativo empieza en el compás 14 presentando un primer motivo (I) ("Hace poco una voz...").

Ritorna

Musical score for the recitative section of 'Una voce poco fa'. The tempo is marked 'Ritorna'. The score features a vocal line with lyrics in Italian and Spanish, and a piano accompaniment. Dynamics include *p*.

U - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - sue - o, il mio
There's a voice that I en-shrine in my heart, and soon must know; Ah, Lin - do - ro - ce - ri - to à gli, e Lin - do - ro - ce - ri - to à gli.
Yes, Lin - do - ro - shall be - mine, I have sworn it, for - weal or - woe, 'Tis for them - my heart doth glow,

El segundo motivo del recitativo ("Sí, Lindoro mio será...") se desarrolla desde la anacrusa del compás 23 hasta el primer tiempo del compás 30 (II).

Musical score for the second motive of the recitative. It shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Si Lin - do - ro - mio - sa - rà, lo giu - ra - i, in - vin - ce - rò,
Yes, Lin - do - ro - shall be - mine, I have sworn it, for - weal or - woe,

23

Musical score for the second motive of the recitative, starting at measure 23. It shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Si Lin - do - ro - mio - sa - rà, lo giu - ra - i, in - vin - ce - rò,
Yes, Lin - do - ro - shall be - mine, I have sworn it, for - weal or - woe.

El tercer motivo del recitativo (compases 31 – 33) se presenta dos veces seguidas con diferente texto ("El tutor se negará...", "Al final se calmará..."), en la región de la dominante (III).

De la anacrusa del compás 36 al compás 43 se repite el segundo motivo (II), cambiando sólo el compás 42.

Así, los compases 23 (c/ anacrusa) – 30 = 36 (c/ anacrusa) – 43,

Y, 31 – 33 (primer tiempo) = 33 – 35 (primer tiempo).

Todas las repeticiones que se presentan de cada motivo pueden ser sustituidas por una serie de cadencias, por ejemplo:

Variación:

Variación:

El aria empieza en el compás 44 (*Moderato*). Tiene una introducción de doce compases en la cual se presenta un tema (A) de 8 compases (44 - 51) con una extensión de de cuatro compases (52 - 55). El tema A vuelve a presentarse en los compases subsiguientes, pero esta vez llevando la melodía a la parte de la voz ("Yo soy dócil...") en los compases: 56 - 63, con una extensión del tema distinta en los compases: 64 *cl* anacrusa - 67 ("...me dejo gobernar...").

*
Moderato

★

52

*
56

la so - bo - do - oi - la, son - ri - spat - to - sa,
I am - all - ge - o - tis - nes, I'm - all - de - vo - tion,

★
60

so - aq - ba - dia - la, dol - or a - mo - ro - sa,
Hum - ble o - be - dient, all - soft - e - mo - tion,

64

mi lavelo reg - ge - ra, mi lavelo reg - ge - ra, mi fo - gul - dar, mi fo - gul - dar.
I can be ruled with ease, I can be ruled with ease, my gu - dance spurs, my gu - dance spurs.

Posteriormente se presenta un tema B (compases: 68 c/ anacrusa - 84) en el cual se repite una frase cuatro veces con variaciones y con distintos textos ("Pero si me tocan en mi punto débil..."; "y de cien trampas me serviré antes de ceder").

Después de un puente (cadencia de los compases: 85 - 90), se vuelve a presentar el tema B (anacrusa del compás 92 - 108) que se extiende hasta el compás 15 con la cadencia final de la voz, y concluyendo el aria con la última cadencia del acompañamiento.

Así, los compases: 44 - 51 = 56 - 63, y los compases: 68 (c/ anacrusa) - 84 = 92 (c/ anacrusa) - 108.

92

Ma se mi loo - ca - no dov'è il mio de - bo - lo, an - rò - man vi - po - re, - ak - rò, e oca - to trap - po - le
 But if you cross - my will, or what I do - take ill, like an - y vi - per - I - will - turn, A thousand tricks - I'll play,

col canto

97

prì - ma di ce - de - re fa - rò gio - car - fa - rò gio - car, e oca - to trap - po - le prì - ma di ce - de - re fa - rò gio - car - fa - rò gio -
 but I will have - my way, this all must learn, this all - must - learn, a thousand tricks I'll play, but I will have - my way, this all must learn, this all - must

col canto *a tempo*

103

a piacere

caz, e oca - to trap - po - le prì - ma di ce - de - re, e oca - to trap - po - le to fa - rò fa - rò gio - car, -
 learn, a thousand tricks I'll play, but I will have - my way, a thousand tricks I'll - play, but I will - have my - way,

col canto *a tempo*

Pasibles variaciones:

compás: 92

fo - ca - no de - bo - lo - man - pe - ra ca -

104

prì - ma di ce - de - re



Puente:

85

lo so - no do - ci - lo, so - no ob - ba -
I am all gen - tle-ness, All soft -

V

89

dis - ta, mi fa - cile rag - gio - re, mi fo - gi - dar.
no - lion, I can be ruled with ease, nor gui - dance spora.

I

V

I

Possible variation:

nù fa - gi - dar - ma

108

Più allegro

e cen - to trap - po - le fa - rà gio - car, e cen - to trap - po - le fa - rà gio - car, fa - rà gio - car, fa - rà gio - car,
a thousand tricks I'll play, to have my way, thousands of tricks I'll play to have my way, to have my way, to have my way

114

car, fa - rà gio - car!
way, to have my way!

118

Una voce poco fa
Cavatina
from "Il Barbiere di Siviglia"

English version by
Natalia Macfarren

Gioacchino Rossini
(1792-1868)

Andante

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The first measure of the piano part is marked with a forte dynamic (*f*), and the second measure is marked with a piano dynamic (*p*).

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The piano part is marked with a piano dynamic (*p*).

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The piano part is marked with a piano dynamic (*p*).

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The piano part is marked with dynamics *f*, *p*, *pp*, and *f* in sequence.

Rosina

U - na vo - ce po-co fa qui nel cor mi ri - suo - nò, il mio
There's a voice that I en-shrine In my heart, and none must know; Ah, Lin-

cor - fe - ri - to è già, e Lin - dor - fu che il pla - gò. Sì, Lin -
dor, that voice is thine, 'Tis for thee my heart doth glow, Yes, Lin-

do - ro - mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce -
do - ro shall be mine, I have sworn it, for weal or -

rò, sì, Lin - do - ro - mio - sa - rà, lo giu -
woe, Yes, Lin - do - ro shall be mine, I have

ra - i, la - vin - ce - rò. Il tu - tor ri - cu - so -
 sworn it, for weal or - woe. My in - tent I'll not re -

rò, lo lin - ge - gno a - guz - ze - rò, al - la fin s'ac - che - te -
 sign, Though my guard - ian should say no, He my love need not di -

rà, e con - ten - ta io re - ste - rò. Sì, Lin - do - rò - mio sa -
 vine, Till my hand I may be - stow. Yes, Lin - do - rò - shall be -

rà, lo - glu - ra - i, la - vin - ce - rò, sì, Lin -
 mine, I - have sworn it, for - weal or - woe, Yes, Lin -

do - ro - mio - sa - rà, lo glu - ra - i, la vin - ce - rò!
do - ro - shall be - mine, I have - sworn it, for weal or woe!

f *p*

Moderato

p

f

p *f*

p

Io so - no - do - ci - lo, son - ri - spet -
I am - all - gen - tle - ness, I'm - all - de -

p

to - sa, so - no - ob - be - dien - te,
vo - tion, Hum - bled - o - be - dient,

s

dol - ce a - mo - ro - sa, mi la - scio reg - ge - ro, mi la - scio
all - soft - e - mo - tion; I can be ruled with ease, I can be

reg - ge - ro, mi fo - gui - dar, mi - fo - gui - dar. Ma se - mi
ruled with ease, nor gui - dance spurn, nor - gui - dance spurn. But if you

car, e cen-to trap-po-le pri-ma di ce-de-re, e cen-to
learn, a thou-sand tricks I'll play, but I will have my way, a thou-sand

col canto *a tempo*

a piacere

trap-po-le fa-rò, fa-rò gio-
tricks I'll play, but I will have my

carl to so-no
way! I am all

p

do-ci-le, so-no ob-be-
gen-tle-ness, all soft e-

cresc.

dien - te, mi la - scio reg - ge - re, mi fo gui - dar.
 mo - tion, I can be ruled with ease, nor gui - dance spurn.

f

— Ma se mi too - ca - no dov'è il mio de - bo - la, sa - rò u - na
 — But if you cross — my will, or what I do — take ill, like an - y

col canto *p*

vi - pe - ra, — sa - rò, e cen - to trap - po - le pri - ma di
 vi - per — I — will — turn; A thou - sand tricks — I'll play, but I will

ce - de - re fa - rò gio - car, — fa - rò — glo - car, e cen - to
 have — my way, This all must learn, this — all — must — learn, a thou - sand

trap - po - le pri - ma di ce - de - re fa - rò gio - car, — fa - rò — gio -
tricks I'll play, but I will have my way, this all must learn, this all must

col canto *a tempo*

car, e cen - to trap - po - le pri - ma di ce - de - re, e cen - to
learn, a thou - sand tricks I'll play, but I will have my way, a thou - sand

col canto *a tempo*

a piacere **Più allegro**

trap - po - le fa - rò fa - rò gio - car, e cen - to
tricks I'll play, but I will have my way, a thousand

trap - po - le fa - rò gio - car, e cen - to trap - po - le fa - rò gio -
tricks I'll play, to have my way, thousands of tricks I'll play to have my

car, fa - rò gio - car, fa - rò gio -
 way, to - have my way, to - have my

car, - fa - rò gio - car!
 way, - to - have my way!

"Werther! Qui m'aurait dit la place" (Werther), J. Massenet

Antecedentes

En Francia, la vida cotidiana se vio alterada por acontecimientos históricos muy significativos.

Como consecuencia, en el teatro musical así como en todas las formas de espectáculo se empezó a representar una nueva realidad social. Así, las antiguas reglas operísticas, intactas en el pasado, perdieron su naturaleza intelectual y se adecuaron a las nuevas sugerencias, mismas que el público, de heterogénea composición social, deseaba presenciar.

"Tras la revolución de julio de 1830, conocida como la de las *trois glorieuses* porque duró tres días, la monarquía absoluta de los Borbones, representada por Carlos X, cayó, siendo sustituida por la monarquía constitucional de Luis Felipe de Orléans. Según se ha afirmado, el cambio institucional significó una especie de traición de los ideales revolucionarios a causa de la irresistible ascensión de la clase burguesa que se había ido formando durante el Imperio y la Restauración y que gozaba en la época de Luis Felipe de una situación particularmente floreciente y próspera.

La política moderada, simbolizada por el slogan del *juste milieu* (ideología moderada), favorecía la formación del capital financiero y de las estructuras industriales que enriquecían a los emprendedores, llamados irónicamente *juste-millionnaires* (nuevos ricos), quedando en un segundo plano la correspondiente asimilación de las fuerzas populares, entre las que se iba creando una ideología progresista destinada a dar fe de sí misma a mediados de siglo. Por el momento, las utopías de socialización, representadas por Saint-Simon y Fourier, sufrían persecución policial, mientras que la burguesía representaba el progreso, aunque algunos intelectuales, como Heinrich Heine y George Sand, se declaraban de parecer contrario. Otros, como Víctor Hugo, se reconocían en el régimen de Luis Felipe y frecuentaban la corte.

En la última etapa de la Restauración, el público había intuido el nexo entre las nuevas estructuras operísticas y las actuales conveniencias sociales. Con la expansión triunfalista de la burguesía bajo el constitucionalismo liberal se produjo un aumento en la demanda de diversiones que, como el teatro musical, implicaban un *status symbol*. Paralelamente, la incipiente industrialización del espectáculo fue muy sensible al tipo de demanda que se le pedía. De este encuentro surgieron la *grand-opéra* y la *opéra-comique* decimonónicas, herederas de la *tragédie-lyrique* y del género *comique* tradicionales².

Eugene Scribe se convirtió en uno de los personajes principales de esta transformación del teatro. En lo referente a la Ópera y a la Ópera-Comique, Scribe perfeccionó los esquemas ya experimentados, colaborando con el creador de la *grand-opéra*, Giacomo Meyerbeer, y con el más prolífico autor de *opéras-comiques*, Auber, cuyos libretos escribió casi en su totalidad. El comediógrafo se adaptó a las exigencias de los dos géneros según un principio que tuvo diferentes resultados, pero que se basaba en la desconfianza, típicamente francesa, hacia la música como lenguaje expresivo y dramático y como arte autónomo.

En la *opéra-comique*, Scribe repitió indefinidamente la trama, en la que los recursos teatrales jugaban con las conveniencias burguesas en todas sus posibles variantes, preferiblemente en forma de sorpresa" (Casini).

² La *tragédie-lyrique*, considerada un género elevado, surgió de la unión de la música y la vocalidad con la tragedia. Tenía como rasgos principales: coreografía tan rica que llegó a originar la variedad francesa de la *opéra-ballet*, y el clasicismo de las acciones trágicas, basadas en conflictos morales, respetuosas con la unidad de acción, de tiempo y de lugar y con final feliz. Tenía tópicos de la historia, el exotismo y el mito.

A principios del siglo XIX se siguió entendiendo por *tragédie-lyrique* a la ópera con acompañamiento de música en su totalidad, a diferencia de la *opéra-comique*, en la que se incluían escenas representadas en prosa.

La *opéra-comique*, surgió de las reuniones populares en ocasión de las ferias dieciochescas de París. Más comedia que ópera, dada la importancia de las partes dialogadas del espectáculo en cooperación con las cantadas, debió su desarrollo a los comediógrafos y sólo en medida muy limitada a los músicos.

La adopción de la forma *comique* significaba la renuncia a la solemnidad de la *tragédie-lyrique*.

Los músicos alemanes (como Schumann) desdeñaban la *grand-opéra*, que iba en contra del **concepto de unión de arte y moral** existente en el arte romántico alemán. También juzgaban a Meyerbeer como un traidor de la ópera nacional romántica, dedicado a satisfacer los peores gustos de la corrompida capital francesa, y se enfurecían cuando el público se atrevía a compararlo con Beethoven. El momento álgido de la *grand-opéra* fue la época de Luis Felipe.

Su estructura "coincidía con la concepción de la diversión según los cánones del trabajo típicos de la clase social dedicada a las finanzas y a la industria, que era en general, el público de la Ópera. (...) Este tipo de espectáculo representaba la estabilidad de los 'valores artísticos reconocidos', lo que equivalía a la estabilidad de la actividad capitalista, como la bolsa o el comercio" (Casini).

Según la prensa especializada en las funciones de información de las cotizaciones de bolsa, existía una "relación positiva" entre el gasto necesario para el montaje de los espectáculos y su valoración.

El repertorio no contaba con muchas novedades, por estar basado en reposiciones, debido a la dificultad de lanzar más productos al mercado y a la necesidad de calibrar muy bien el gasto que gravaba en la Hacienda Pública a (que destinaba una cantidad de dinero a la ópera) y que administraban empresarios privados. Este sistema mixto de gestión implicaba entre otras cosas el peligro de corrupción o despilfarro entre los directores de la Ópera.

Así "la estructura musical de las *grand-opéras* reproduce exactamente la efímera naturaleza de productos aparentemente estables que viven gracias al consumo de un público determinado y que, por tanto, están destinados a desaparecer con éste" (Casini).

A finales de la época de Luis Felipe, la *grand-opéra* entró en su fase de declive, aproximadamente en 1849.

“El género dejó de satisfacer las exigencias de un público que había transformado profundamente sus gustos. Con la revolución de febrero de 1848 y con la sucesiva instauración del régimen Imperial de Napoleón III (o Segundo Imperio, siguiendo la nomenclatura del Imperio de Napoleón Bonaparte), la expansión de la burguesía impuso unos hábitos moralistas e incluso una recuperación de la religión católica que contradecían las convenciones del liberalismo constitucional de las dos décadas anteriores, sin embargo, seguía favoreciendo la actividad capitalista. En este clima, el rechazo de los cánones éticos de la grand-opéra sufrió una brusca interrupción y el género teatral perdió sus características espectaculares que tanto habían gustado a las generaciones precedentes. **La grand-opéra fue sustituida por óperas en las que se dejaba sitio a una sensibilidad intimista que, aún conservando algunos restos de la misma, tendía a temas actuales, representados por la reducción a libreto de las obras maestras literarias: en 1859, Faust de Gounod representó el momento de cambio en el repertorio,** por mas que tuviese que esperar diez años antes de sustituir a la grand-opéra en su sede tradicional de la Ópera. El signo más evidente de tal transformación fue la creación de un teatro, el **Theatre-Lyrique**, que **se situó en el Segundo Imperio** en una zona intermedia entre los dos teatros más importantes, la Opéra-Comique y la Opéra, y que acogió las obras más representativas de los jóvenes músicos” (Casini).

La opéra-comique tenía un carácter profundamente nacional y se adaptaba constantemente al gusto de la época. Las desventajas de esto era que con estas inserciones musicales se perpetuaba el estilo.

Entre 1850 y 1872, la Opéra-Comique sufrió la competencia del Théâtre-Lyrique, oponiendo a la novedosa actividad de este último, la transformación de su repertorio, recurriendo para ello a Meyerbeer (*L'étoile du nord* y *Dinorah*) y Ambroise Thomas (1811-1896), de quien se estrenó *Mignon* en 1866.

En cuanto a *Mignon*, en ella ya son evidentes las características de la *opéra-lyrique*, destinada a florecer en la segunda mitad del siglo XIX.

El teatro musical acogió la transformación de la sensibilidad media en el período de decadencia de la *grand-opéra* y de la *opéra-comique*, al menos respecto de los aspectos racionalistas típicos de la **época de Luis Felipe**, para dar lugar a un **género intermedio, la *opéra-lyrique***, que maduró **durante la Tercera República** y cuyo **símbolo fue Massenet** hasta el fin de su existencia.

"Tras un período inicial durante el Segundo Imperio, se dieron nuevas tendencias, condicionadas en gran parte más por la difusión de las teorías wagnerianas que por la música de Wagner en sí misma" (Casini).

El público ya no estaba dirigido por los gustos de la alta burguesía, como en la época de Luis Felipe, sino por los de la clase pequeño-burguesa, emergente en el Segundo Imperio.

"La *opéra-lyrique* estableció un modelo de teatro musical característico de la Francia de finales de siglo y ajeno al drama musical europeo, en el que las relaciones entre texto, cantante y orquesta tendían a obtener un ideal verista². En Francia, la reducción de ilustres obras literarias a libreto operístico impedía al artista el compromiso de crear una acción e individualizar personajes, permitiéndole tan sólo el comentario a la imagen que estos temas suscitaban en la sensibilidad media. De esta forma, la ópera se convirtió en una antología de momentos y episodios, en la que los valores musicales resultaban evasivos y autónomos, contando no tanto por su función dramática como por su íntima naturaleza musical. Ello causó importantes transformaciones en la vocalidad, la orquestación y la estructura de la melodía. Todo esto se debía a unas exigencias típicas de la pequeña burguesía, pero conservaba un relieve en el que la autonomía de la música, prescindiendo de la finalidad teatral, obtendría decisivas afiliaciones en Francia, mucho más importantes de lo que merecían la delicadeza y modestia de este repertorio desde un punto de vista dramático" (Casini).

² verismo: realismo, se procura llevarlo al extremo

Por otro lado, la prosodia musical francesa había sido incorrecta a lo largo del siglo XIX, ya que la cuadratura de la frase musical no se correspondía con los acentos asimétricos del verso. Con Gounod había comenzado un proceso de adaptación de la frase vocal a los acentos, gracias a irregularidades y asimetrías en el canto y, en las óperas-lyriques de Massenet, las relaciones entre canto y texto encontraron una perfecta homogeneidad en la prosodia.

Esta práctica proporcionó un carácter particular a la melodía vocal, difundándose también en la música instrumental en forma de un corte especial, de reconocible resonancia lingüística. Así **surgió una melodía francesa, en la que la tímbrica y la armonía se convirtieron en elementos fundamentales; parte integral de la melodía misma.** El cuidado en la elección de las **armonías que llegó a combinaciones muy elaboradas,** estaba subordinado al refinamiento de la tímbrica y orientado al aislamiento de los instrumentos.

Aparecieron de este modo óperas que contaban por sus páginas célebres, por su calibrada tipología vocal y por el cuidado de los detalles instrumentales, según un magisterio técnico que representaba desde siempre, uno de los orgullos de la escuela francesa. Es característico de estas páginas célebres **que no pertenezcan, en general, al desarrollo dramático de la acción, sino que sirvan preferiblemente para comentar los episodios marginales,** las pausas líricas destinadas a formar parte del repertorio de los *morceaux choisis* y a volver, en última instancia, al ámbito de la literatura de salón que había sido su auténtico origen.

Páginas como *Connais-tu le pays de Mignon* (1806) de Thomas. ***Je vous écris de ma petite chambre de Werther* (1892) de Massenet son los símbolos más conocidos de este teatro musical.**

Massenet pertenece por completo a la época de la Tercera República. Su producción es muy variada: cultiva el **género exótico,** donde se anuncia, el empleo de fórmulas gregorianas en función de símbolo exótico, lo que tendrá un gran éxito en Francia. Por otra parte sufrió la influencia del wagnerismo, manifestado en la imitación de *Haensel und Gretel* de Humperdinck en

Cendrillon (1899) y del verismo italiano de *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci* (*Leoncavallo*). El compositor también reelaboró la *opéra-comique* en clave de sensibilidad pequeño-burguesa en la obra en un acto *Le portrait de Manon* (1894)!

Massenet, su vida

Nació el 12 de mayo de 1842 en Montaud. Era el menor de los veintiún hijos de un fabricante de hoces, que había prestado servicio en una unidad de ingenieros en tiempos de Napoleón Bonaparte.

Cuando tenía 6 años, él y su familia se mudaron a París donde manifestó, desde pequeño, disposición para la música.

Su madre le impartió las primeras nociones de música. En medio de una de sus primeras lecciones de piano, el 24 de febrero de 1848, estalló la Revolución en París.

Después de haber estado un tiempo en el conservatorio, tuvo que mudarse a Chambéry con sus padres y, al poco tiempo escapó para regresar al Conservatorio en París, siendo su hermana quien lo alimentaba.

Estudió armonía y un maestro mediocre del Conservatorio, Bazin, lo corrió por presentar trabajos de armonía opuestos a los suyos. Así, Savard y Reber completaron su educación armónica aconsejándole ingresar en clases de composición.

Después de haber sido expulsado en dos clases "por falta o exceso de capacidad" según los maestros, fue admitido en la clase de Ambrosie Thomas (autor de *Mignon*), quien pronto se hizo su amigo y lo consideraba "un genio". Thomas esperaba pacientemente los frutos que pudiera dar el trabajo de Massenet.

Obtuvo premios de fuga y de composición en París y Roma.

En Roma obtuvo, en 1863 el *Gran Premio de Roma* de composición con la cantata David Rizzio, y le aseguraron una pensión anual de 3,000 francos durante 5 años. "Fue en Roma, nos asegura Massenet, donde empecé a vivir, en el transcurso de alegres excursiones hechas en compañía de mis camaradas músicos, pintores [(como Chaplain que dejó un retrato de Massenet entre sus obras)] o escultores, y durante nuestras charlas [...], donde experimenté los primeros ímpetus de admiración por la naturaleza y por el arte" (Brancour).

En 1866 contrajo matrimonio en Francia con Constance de Sainte-Marie.

Instalado en Fontainebleau, alternaba la composición con clases que impartía en París para sostenerse económicamente. Poco después se le abren las puertas del teatro Ópera Cómica, gracias a un artículo que obliga a dicho teatro a conceder una vez al año, el "espacio suficiente para la duración de un acto" al ganador del premio que obtuvo en Roma.

Presentó *La grand tante*. Mientras tanto, componía más obras, algunas destinadas a concursos, como la cantata solemne: *Paz y Libertad, La Copa del Rey de Thulé, El Romance del Arlequín, las Escenas Húngaras*, etc. "Arturo Pougin escribió a este respecto: 'El señor Massenet es, ante todo, un colorista; maneja la orquesta con una facilidad y una delicadeza que el propio Berlioz habría admirado...' [...] 'Lo que tengo que decir musicalmente, preciso es que lo diga rápidamente, con fuerza y concisión: mi discurso es nervioso, y si deseara hablar de otra manera, ya no sería el mismo. Por lo tanto, me veo hecho más para la ópera que para la sinfonía' (Massenet)" (Brancour).

En 1872 musicalizó *Dón César de Bazón* en 6 semanas. De esta obra se realizaron 13 representaciones en la Ópera Cómica.

En 1877 se representó su obra *Le roi de Lahore*, que le confirma como uno de los mejores compositores de ópera franceses de su época.

Un año después obtiene un puesto de profesor de composición en el Conservatorio de París, teniendo como alumnos a Charpentier, Koehlin y Rabaud entre otros.

En 1887 terminó de escribir la ópera fue *Werther* que se estrenó en Viena en 1892, y en París el 16 de febrero de 1893. Ahí se representó unas 50 veces, y no se volvió a presentar otra vez sino hasta 1903. A partir de esa fecha siguió llevándose a cabo con regularidad. Después de esto, Massenet "compondrá su tregua y dará pruebas sin cesar de su extraordinaria fecundidad" (Brancour).

Llegó a escribir sus obras cada vez más rápido dedicándoles prácticamente tiempo completo. Pronto, Massenet se había visto obligado, para reservar todo su tiempo a la composición, a renunciar a sus funciones de profesor en el Conservatorio entregándose su sucesión a Gabriel Fauré.

"Esto me sucede a menudo (...); he [llegado a trabajar] durante doscientas diez horas seguidas, haciendo tan sólo intervalos para tomar mis comidas y para dedicar, por las noches, algunas horas al sueño. Cuando empiezo a trabajar, ya no conozco la fatiga" (Massenet)ⁱⁱ.

"Ni el menor tiempo perdido; en su mesa de trabajo, todo en su lugar, todo al alcance de la mano, labor más rápida. En los últimos tiempos, cuando, al Massenet risueño y bromista, eternamente joven, sucedió bruscamente un anciano trágico, con los ojos relucientes de un ardor sombrío en la máscara descarnada de Voltaire, ese enfermo, que se moría un poco más cada día, se encamizaba en la labor cotidiana con la tenacidad de un verdadero heroísmo. Si se empeñaba en seguir viviendo, era para trabajar todavía un poco más". (Widor).

Incluso se negó a tomar la sucesión de su maestro A. Thomas, fallecido en febrero de 1896, dedicándose así a componer más obras, entre ellas: *Ariane*, *Thérèse* (drama musical en dos actos de Julio Claretie, que nos transporta al ambiente de la época revolucionaria), y *Don Quichotte*, entre otras.

"Massenet producía sin solución de continuidad, no hallando en absoluto, en su labor incesante, un instante que le permitiese pensar en envejecer. Los contemporáneos, habituados a su sonrisa coquetona y seductora, y confiando tácitamente en la inmortalidad de las fotografías, no pensaban, tal como a él mismo le ocurría, por otra parte, que la vejez y la muerte pensasen en este eterno aeda con su ineluctable amor"(Brancour).

En Massenet, el hombre se apareaba de un modo armonioso al músico. Su corazón era bondadoso, infatigable su benevolencia. El martes 13 de agosto de 1912, habiendo pasado por una enfermedad, muere en París a los 70 años de edad. Fue un trabajador metódico y un hombre respetuosísimo de la opinión de los demás, sufriendo exageradamente por la oposición a su música y un excelente maestro. Su funeral fue en Egreville, al cual asistieron solamente los miembros de su familia (su mujer, su hija, nietos, y bisnietos), algunos amigos y 5 de sus alumnos, cumpliendo así los deseos del "Maestro" ^{III}. "*En la ciudad celestial, tomaremos a encontramos. ¡Amón!*" (Werther, Goethe).

Werther de Massenet

Dentro de la producción de Massenet que supera las cuarenta óperas sobresalen, en primer lugar, *Manon* y *Werther*, seguidos al menos por una decena de títulos entre los cuales destacan *El Cid*, *Don Quijote*, *Thaïs*, *Herodías*, *Esclarmonde*, *El rey de Lahore*, *Querubino*, *Canicenta*, etc.

Werther está entre las primeras óperas de Massenet. La idea inicial de componerla surgió en 1879 en Milán, después de que Massenet había asistido en 1886 a una representación de *Parsifal* (Wagner) en Bayreuth y, a su

regreso, visitó la localidad bávara de Weitzel, donde Goethe había escrito su obra "Las desventuras del joven Werther". Al leer un ejemplar de dicha obra quedó tan arrebatado por ella que se propuso abordar la composición de una ópera basada en dicha historia.

La novela de Goethe "ya había inspirado a varios dramaturgos y músicos: en Italia, Werther y Carlotta, ópera de Puccini, representada en Milán en 1804; Werther, ópera de Raffaele Gentile (Roma, 1862). En Francia, Werther et Carlotta, comedia en un acto, en prosa, letra de Dejaure, música de Kreutzer, representada en los Italianos, en 1792" (Brancour).

Dejaure y Kreutzer así como Nicolai realizaron cambios patéticos en la historia ya que buscaban preparar la conclusión conmovedora, a menos de suavizar el desenlace de acuerdo con las tradiciones de la ópera Cómica. En la versión de Dejaure, un viejo criado desvía el golpe fatal, salvando de la muerte al héroe. En la adaptación de Nicolai, destinada a "mejorar la novela de Goethe", el héroe no se da muerte, sino sencillamente se mancha con sangre de pollo, porque la pistola, en lugar de estar cargada con plomo, sólo lo estaba con una vejiga llena de sangre. Werther se pone en ridículo, sigue viviendo, se casa con Carlotta: "en una palabra, termina más trágicamente aún que en el original de Goethe". (Enrique Heine).

Por su parte, Massenet, se encontraba en Milán con Paul Milliet, el libretista de "Herodías", y su editor Paul Hartmann. Éste último encendió la posibilidad de convertir en ópera la novela de Goethe.

Hubo una larga gestación para concretar el proyecto, pues el libretista Milliet, más que con la adaptación de la novela hubo de luchar con las arbitrariedades que le imponía Hartmann, que deseaba una ópera espectacular y no íntima, cómo Massenet y él claramente la deseaban.

Abrumado por esa presión, Milliet cedió su puesto a Edouard Blau, quien había escrito el libreto de *El Cid* del mismo Massenet, resultando un drama lírico en

cuatro actos, finalmente como obra de los tres colaboradores: Edouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann.

A pesar de los inconvenientes, el texto se ajustó a las exigencias de Massenet. Se les dio más peso a los personajes secundarios (como Sophie) y un mayor relieve a Charlotte, el rol femenino principal.

La acción de esta obra se desarrolla en las cercanías de Frankfurt (Alemania) a finales del siglo XVIII, donde Werther, joven de 23 años al servicio del Príncipe, hace su primera visita a la familia del Magistrado sintiéndose atraído por la "paz y la belleza que se respiran en el jardín" así como por los niños que ve al interior de la casa ensayando una canción de Navidad.

Al entrar Charlotte (muchacha de 20 años), es rodeada por los niños y les da la merienda, enviándolos después a darle la bienvenida a Werther, que queda extasiado ante aquél "espectáculo ideal de amor y de inocencia". Werther y Charlotte se conocen, conversan y se atraen mutuamente; sin embargo, ella había hecho la promesa a su difunta madre de casarse con Albert. La boda se lleva a cabo y Werther, desesperado por la inmensa pasión que siente por Charlotte, decide marcharse lejos de ahí después de haber conversado con Albert, escondiéndole sus verdaderos sentimientos hacia ella.

Charlotte también piensa que es mejor que se marche, pero le sugiere que vuelva, como amigo, para Navidad.

Werther, mientras piensa en la posibilidad del suicidio, es interrumpido por Sophie (hermana de Charlotte). Éste se marcha bruscamente dejando a Sophie llorando, por lo cual, Albert queda con sombríos presentimientos sobre Werther. En la víspera de Navidad, Charlotte, sola en su casa, piensa en Werther atormentada por haberle pedido que partiera, llena de profundos sentimientos hacia él. Werther le ha mandado una serie de cartas que insinúan cada vez más su idea de suicidarse.

Charlotte las lee en voz alta una y otra vez:

"Je vous écris de ma petite chambre"...
(**"Os escribo desde mi pequeña habitación..."**)

Llena de temor, contempla la posibilidad del suicidio de Werther y, en medio de la desesperación la sorprende Sophie que insiste en su deseo de que su hermana recupere la alegría. Cuando Sophie se marcha, Charlotte desfallece pidiendo ayuda al Cielo. En ese momento, aparece Werther que la sorprende y, después de observar todo a su alrededor, éste le declara su amor fervientemente. Charlotte, en medio del remordimiento, a punto de ceder, vuelve en sí y se marcha despidiéndose de él: "¡Adiós!, ¡Por última vez!"

Werther, después de desesperados ruegos, se marcha decidiendo su destino. Poco después entra Albert, que encuentra una nota de Werther pidiéndole sus pistolas. Albert ordena a Charlotte entregárselas al criado y ella, después de hacerlo, presiente una tragedia y sale corriendo para tratar de evitarlo, sin embargo, encuentra a Werther en su despacho herido de muerte. Ella alcanza a darle el primer y último beso, confesándole su amor por él e implorando que sobreviva; sin embargo, en medio de cantos de Navidad de los niños, Werther, en brazos de su amada, llega a su fin.

A comienzos de 1885, Jules Massenet abordó la tarea musical sobre la trama mencionada anteriormente, terminando la partitura en junio de 1887. Pero Leon Carvalho, Director del Teatro de la Opera Cómica de París, rechazó la obra por ser una trama **desoladora y poco apta para el gusto del público**. Para empeorar las cosas, al poco tiempo ese teatro se incendió y Carvalho fue destituido de su cargo.

En 1890 acudió Massenet al estreno de *Manon* en Viena y allí el tenor belga Ernst Van Dick solicitó al compositor la primicia del papel titular de *Werther*.

Así, con traducción de su texto al alemán realizada por Max Kalbeck, *Werther* fue estrenada el 16 de febrero de 1892 en el Teatro de la Hofoper de Viena con Van Dick y Marie Renard (soprano) como personajes principales. Esta presentación tuvo un éxito memorable.

Casi un año más tarde, en enero de 1893, la ópera fue finalmente acogida por la Opera Cómica de París, funcionando provisoriamente en el Teatro Chatelet. Esta vez la obra fue cantada en el idioma francés original con los cantantes Guillaume Ibos y Marie Delna.

En 1894 se presentó en New York, Chicago, New Orleans, Milán y en algunas provincias de Francia. Hubo una presentación de la ópera en el Covent Garden.

En París, desde 1903 se ha presentado más de 1300 veces.

Massenet amaba el libro de Goethe, quién afirmaba que escribir *Werther* había sido una de las experiencias más fascinantes de su carrera. Declarando: "He puesto en *Werther* toda mi alma y mi conciencia de artista".

El compositor realmente triunfó al captar la esencia de la obra maestra de la literatura alemana en una ópera francesa — una hazaña excepcional.^{iv, v}

Como recurso musical, incluyó el leitmotiv^f, cuyo procedimiento "ha sido utilizado en esta obra bajo una forma melódica; experimentan los temas, según los casos, abreviaciones o transformaciones rítmicas.

El prelude del tercer acto prepara al oyente a **la lectura de las cartas de Werther por Charlotte, una de las mejores inspiraciones de Massenet**".
(Brancour)

^f Leitmotiv o motivo conductor: Es un tema musical, o un motivo, asociado con alguna persona, cosa o idea en particular, perteneciente al drama. La asociación se establece al sonar el leitmotiv (habitualmente en la orquesta) ante la primera aparición o mención del objeto de referencia, y por su repetición a cada aparición o mención subsiguientes. (Grout, Donald).

Por su parte, Goethe⁷ escribió la novela *Die Leiden des jungen Werthers* en cuatro semanas cuando tenía 24 años, y ésta fue publicada en 1774.

Si bien Goethe ya poseía el reconocimiento público por sus versos líricos, ensayos y piezas teatrales, fue esta obra la que lo impulsó a la fama internacional. Con su novela, Goethe solidificó su posición como líder del movimiento romántico alemán conocido como *Sturm und Drang* o "*Tempestad e Impetu*".

La novela se desarrolla por medio de la correspondencia que Werther mantiene con su amigo Wilhelm (excepto 3 cartas dedicadas a Charlotte), en la cual describe, al principio, su fascinación por el lugar en el que acaba de instalarse, emitiendo su opinión con respecto a lo que le gusta y le disgusta de la gente así como de algunos estilos literarios, lo cual refleja de entrada, a lo largo de la novela, la postura de Goethe ante los estilos literarios y las corrientes artísticas, así como parte de su mensaje social y moral:

"[...] Los malentendidos y la negligencia acarrearán [...], en este mundo más extravíos que la astucia y la maldad..."^{vi}

"Ya sé que no somos ni podemos ser iguales, pero opino que quien juzga imprescindible distanciarse del así llamado populacho para mantener su respeto, es tan reprochable como el cobarde que se esconde del enemigo por temor a sucumbir".

⁷ W. Goethe nació en Frankfurt (1749) y murió en Weimar (1832). Se licenció en derecho en la Universidad de Estrasburgo, pero se dedicó con mucho más interés a la escritura y la pintura. Fue convocado por el príncipe de Weimar a residir en esa ciudad y a partir de ese momento comenzó a escribir sus obras más importantes, que abarcaron desde obras poéticas hasta trabajos científicos.

Formó parte de los movimientos culturales más trascendentes de su época: la Ilustración y el "Sturm und Drang", el Romanticismo y el Clasicismo.

Goethe quedó canonizado como el dios cultural germánico, la cumbre y la referencia para toda la literatura subsiguiente en la lengua alemana: el gran "pedagogo nacional".

"[...] Los más felices son aquellos que como los niños viven al día..."

"[...] Sólo [la naturaleza] es enormemente rica y solamente ella forma a los grandes artistas. Mucho podrá decirse en pro de las reglas, casi tanto como puede decirse en alabanza de la sociedad burguesa. Quien se forma con arreglo a ellas nunca producirá algo malo o de mal gusto [...], pero [...] [también las reglas destruyen el verdadero sentimiento de la naturaleza y la auténtica expresión]" ("Goethe ofrece aquí una crítica contra los racionalistas partidarios a ultranza de normas y muestrarios, y anuncia la libertad creativa del 'Sturm und Drang' ").^{vi}

"(...) La poesía [como la pintura], se trata solamente de reconocer lo que es verdaderamente bello y atreverse a expresarlo (...). ¿Para qué hablar de poesía, escena e idilio? ¿Es necesario andar siempre con normas si queremos participar de un fenómeno de la naturaleza?"

"(...) El príncipe tiene sensibilidad artística, y ésta sería aun mayor si no estuviese supeditado al formalismo científico y la ordinareiz de la terminología" (invektiva contra los formalistas e ilustrados de su época).

Werther cuenta a su amigo sobre el primer baile al que asiste en ese lugar, en el cual, conoce a Charlotte, una joven comprometida, que después de la muerte de su madre había quedado a cargo de todos sus hermanos menores. A pesar de haber sido advertido de no enamorarse de ella, Werther no presta atención y queda fascinado y enamorado en seguida de esta muchacha, especialmente al oír la citar a Klopstock* ante el espectáculo de una tormenta:

"[...] He conocido a una de las criaturas más amables del mundo [...] ¡Un Ángel! [...] No me encuentro en condiciones de decirte lo perfecta que es, ni por qué es perfecta; ella se ha apoderado de todos mis sentidos.

* Fr. G. Klopstock (1724-1803), el poeta lírico más significativo e influyente en las jóvenes generaciones del "Sturm und Drang" y del romanticismo.

Tanta sencillez y a la par tanta bondad y tanta entereza, y esa paz del alma en medio de esa vida real y esa actividad..."

En el baile, Werther tuvo la oportunidad de conversar un poco con ella y de bailar algunas danzas como su pareja.

Los días consecuentes, mientras Albert (prometido de Charlotte), estaba ausente, Werther frecuenta a Charlotte con quien llega a tener profundas conversaciones y a compartir temas de suma importancia para ellos.

A la llegada de Albert (caracterizado por no mostrar mucha sensibilidad espiritual, aparte de ser tolerante y poco celoso con Werther), se lleva a cabo el matrimonio entre él y Charlotte. Así, Werther trata de permanecer lejos asumiendo ocupaciones en otra ciudad y, al mismo tiempo, cayendo en la desesperación ya que su amor y obsesión por Charlotte pueden más que él mismo.

Desde la distancia contempla y expresa su idea de suicidarse varias veces por lo insoportable que le resulta esta pena.

Hacia el final de la obra será un narrador, valiéndose en parte de algunas cartas de Werther que ha encontrado, quien nos contará el desenlace de la historia así como algunos de los pensamientos de Charlotte con respecto a Werther.

Charlotte, sin confesárselo a nadie, llega a la conclusión de que no habría mejor prospecto para Werther que ella misma; sin embargo, amaba también a Albert y no tenía intención de defraudar esa relación. Firme en sus decisiones pero dividida en sus sentimientos, trata de alejarse de Werther para cumplir con sus convicciones.

Werther regresa y, en una visita que hace a Charlotte –ausente el marido- le lee su traducción de Ossián.

Charlotte, perdiendo el control sobre la situación, permite que por fin se lleve a cabo cierto contacto físico entre ambos. Werther llega a acercarse demasiado a ella y, después de esta aproximación, Charlotte, avergonzada y confundida le ordena que se vaya para no volver a verla más.

"(...) [Werther] tomó su mano, la estrechó contra sus ojos, contra su frente y a ella le pareció pasarle por su alma el presentimiento de su horrible propósito. Sus sentidos se turbaron, estrechó las manos de Werther, las oprimió contra su pecho, se inclinó hacia él en un arranque de nostalgia y sus ardientes mejillas se rozaron.

El mundo desapareció para ellos. Werther la estrechó entre sus brazos, la apretó contra su pecho y cubrió sus temblorosos y balbucientes labios con ardientes besos" (...) ~"¡Esta es la última vez, Werther! ¡No volveréis a verme más!..."

Esta será la despedida decisiva para Werther que lo lleva a consumar al fin el acto del suicidio, sólo en su cuarto, con una pistola que ha pedido prestada al marido de Charlotte para seguridad en un viaje, que la misma Charlotte, con terribles presentimientos entregó al criado que se las llevó a Werther. Así, llevo a cabo este acto tan esperado por él y tan doloroso para Charlotte, sus hermanos y todos los seres queridos de nuestro protagonista (^{viii} y ^{ix}).

Las desventuras del joven Werther debe considerarse como una de las obras maestras de Goethe y también como uno de los puntos culminantes de la literatura romántica europea.

Desde su publicación en 1744 asumió de golpe una gran importancia así como una fuerte resonancia en Europa, incluso en modas indumentarias. Por toda Alemania, muchos jóvenes comenzaron a imitar el estilo de vestir de Werther.

Los románticos escribieron poemas inspirados en la historia; también se realizaron pinturas y litografías de Charlotte llorando en la tumba de Werther.

Napoleón afirmaba haber leído *Werther* siete veces, y reprendía al autor por haber mostrado a su personaje incitado al suicidio, tan sólo por su ambición herida. "Esto era —decía el emperador—, debilitar la idea que el lector se hace del inmenso amor de Werther por esa mujer" (conversaciones de Goethe con Eckermann, 4 de enero de 1824).

A pesar de haber muy poca evidencia que lo compruebe, la leyenda romántica cuenta que *Las desventuras del Joven Werther* suscitó una ola de suicidios a través de Europa. La novela ciertamente era vista como peligrosa por la censura en Leipzig y Dinamarca, en donde fue prohibida (al igual que en algunos otros países). A pesar de no considerarse responsable por el supuesto rapto de suicidios, Goethe agregó un poema al final de una edición posterior, en el cual el fantasma de Werther sugería al lector que no siguiera su ejemplo.

Udo Rukser, que en su libro, *Goethe en el mundo hispánico*, cita varias de las posturas que han tenido lugar con respecto a la novela, señala:

"[...] Tanto el pantelismo como el pietismo* de Werther desembocan en la destrucción de los dogmas. Bajo este aspecto, quienes clamaban con la mayor vehemencia contra esta "obra perversa" y, si hubieran poseído el poder de hacerlo, la habrían prohibido".*

"Esta novela debe considerarse como prohibida por versar sobre amores y contener algunos pasajes lascivos y voluptuosos, por defender en muchas partes el horrendo crimen del suicidio como cosa buena y lícita, y por ser capaz de exaltar la imaginación fogosa de la juventud y producir funestos efectos en el ánimo de ciertos lectores demasiado expuestos a la influencia de una exagerada y pernicioso sensibilidad". (Revista eclesiástica "La Censura", 1848).

"[Cuando] el libro era un libro prohibido (...) era leído por consiguiente a escondidas las más de las veces ('Nuestras abuelas no dejaron de leer a hurtadillas "Las pasiones del joven Werther", escribe Emilla Pardo B. en la Revista de España, 1866, p. 481). (...) Siempre que era objeto de un

* Pantelismo: Sistema según el cual Dios se identifica con el mundo.

* Pietismo: Doctrina de riguroso ascetismo de los luteranos.

comentario público, se le rechazaba como peligroso, porque se veía en él un ensalzamiento del suicidio; es más, se relacionaron con él, algunos suicidios. Y toda vez que para los católicos el suicidio es el pecado por excelencia, motivo de condenación eterna, resulta que todo comentario debía superar una resistencia interior" (Rukser).

El escritor argentino Arturo Capdevila, juzga el carácter de *Werther* desde un punto de vista absolutamente negativo, "esto es, como un individuo ocioso, viajero pretencioso, medio cómico y medio enfermo de delirio de grandezas y, en una palabra, como prototipo del narcisismo. Y Charlotte apenas sale mejor parada" (Rukser):

"Se deja amar por Albert, pero no le ama a él – ama a Werther-... y se complace con exceso en el papel de diosa. Injustamente trata la novela de disculparla."

El mismo escritor señala: "Si Goethe no se suicidó, ¿por qué habla de hacerlo *Werther*? Goethe ha practicado una alquimia diabólica: ha recibido de la vida una rara fruta de la edad de oro y la ha utilizado para preparar un veneno traidor".

También algún censor de España nos habla de su perspectiva con respecto a Charlotte: "(...) el carácter de Carlota, que es la segunda persona de esta novela, es incógnito del todo, pues no se advierte si es campesina, aldeana o señora de ciudad o corte, porque lo parece todo y nada parece. Su primera vista o encuentro es en una casa de campo, con unos hermanos llenos de mocos y a los que reparte un poco de pan negro, y al mismo tiempo se ve con vestidos de lujo, clave, canto, baile y cuanto pide el ceremonial del mayor señorío".

Hay que tomar en cuenta que muchas de las críticas de esta índole suceden dentro de una época en que predomina un sistema de "reacciones de sensibilidad", lo cual, al igual que los valores morales, va cambiando con paso del tiempo.

"El salón del siglo XVIII hace de la mujer un ídolo al que hay que ofrecer sacrificios. Entre estos sacrificios no es raro que figure la vida misma. O en otros términos: el salón del siglo XVIII es un escenario teatral: La existencia humana es en él una gran comedia, un diálogo ingenioso. Su sentido último consiste en gesto y actitud. Si se consideran juntos aquella sensibilidad y este medio, se llega a considerar el suicidio como un gesto elegante o, más aún, como suprema elegancia... Werther se mata y lo hace con la convicción de haber efectuado un gesto definitivo". (Arturo Capdevila, Argentina "Los Románticos, espectros, fantasmas y muñecos del romanticismo).

Otro punto de vista se muestra en la revista *La Moda*, en la cual escribió Domingo Del Monte y Aponte (1804-1853), probablemente el primer literato cubano que se orientó hacia el romanticismo, en 1829 o sea, en vida de Goethe, defendiendo el libro como "una advertencia acerca de las debilidades humanas y, por consiguiente, totalmente inocuo".

A pesar de que las visiones y costumbres se han transformado tanto al paso del tiempo, la obra no deja de conmover, aún en la actualidad, a niveles verdaderamente profundos.

"Werther llegó a convertirse en símbolo del desengaño de la vida, de la desesperación y de la autodestrucción, con el que muchos se identificaban en la inestabilidad de sus temperamentos. Nos encontramos ante un proceso raro y sorprendente; esto es, que un personaje creado por el genio en tiempos pasados se convierta en figura típica de nuestro tiempo y lo percibamos como el tipo de nuestra vida y de nuestra alma".(Rukser)

"(...) Las generaciones que hoy se sonríen frente a Werther experimentarán tal vez la misma confusión desgarradora y se dejarán arrastrar fuera de sí, lo mismo que generaciones anteriores, ante las confesiones del Júpiter germano." (Francisco García Calderón, Lima, 1904).

*"Lo extraordinario en Werther es" –según Mario Benedetti- "que su historia parezca posible al lector actual... Explicar el interés de nuestras generaciones... por el triste relato de Wetzlar con fundamento en la curiosidad histórica, con el encanto cuestionable de una pieza de museo, sería excesivamente gratuito. No, Werther y su afán de muerte siguen viviendo y, confesémoslo: su romanticismo no nos convence, sino que nos abruma..."**

El mismo Goethe afirma que el efecto causado de *Werther* fue grande porque éste incluye "todas las ideas de un interés humano, general."

"Un destino fracasado, un desarrollo obstaculizado, deseos insatisfechos no son defectos de una época determinada sino de todo individuo, y sería triste si cada uno de nosotros no tuviera alguna vez en su vida una época en la que le pareciera que el Werther fue escrito expresamente para él."

J.W.Goethe

La novela resulta tener un carácter "ya no prerromántico sino ultrarromántico".

"A causa de su adoración panteísta de la naturaleza, de su gran corazón amante de la justicia; a causa de su arrebato apasionado y de su triste suicidio, Werther puede pasar por el mito psicológico que inicia el romanticismo, como su personalidad representativa" (Alberto zum Felde, Buenos Aires, 1928).

Se puede observar en ella un trasfondo personal ya que refleja una etapa de la vida de Goethe en la cual éste se enfrenta con el amor no correspondido:

Goethe llegó a Wetzlar (lugar no mencionado en donde está ambientada la novela), como un abogado de 22 años. Pocas semanas después, conoció a Charlotte Buff, de sobrenombre "Lotte", en un baile en una pequeña aldea vecina.

Ésta era una muchacha tranquila y alegre que se había hecho cargo del cuidado de sus nueve hermanos y hermanas menores después de la muerte

trágica de su madre. Goethe no sabía que Charlotte ya estaba comprometida para casarse con Johann Christian Kestner (un joven "admirable y exitoso", diplomático de Hannover), y se enamoró de ella.

Kestner llevaba un detallado diario de su vida, en el que se cuenta la aparición del joven doctor Goethe y su fracasado intento de tener alguna relación especial con Charlotte. A pesar de la decepción que se llevó Goethe, se convirtió en amigo de la pareja. Más allá del dolor que le causara el compromiso de Lotte, nunca tuvo más que palabras de admiración para con Kestner. Finalmente, casi al fin del verano, Lotte le dijo a Goethe que no debía esperar nada de ella, excepto su amistad. El joven escritor dejó el pueblo en septiembre, pero continuó en "amistosa relación" con la pareja, comunicándose con ellos por medio de cartas. Charlotte y Kestner se casaron en abril del año siguiente.

Fue el mismo Kestner quien escribió a Goethe contándole el suicidio de un colega, Karl Wilhelm, conocido de ambos. Wilhelm "era un pintor taciturno" al cual le gustaban las largas caminatas en soledad. Era él quien exhibía el vestuario "al estilo británico" de Werther — sacón azul hasta la rodilla, chaleco amarillo de cuero, pantalones de montar y botas altas. "Las malas lenguas del pueblo decían que él amaba a una mujer casada que lo había rechazado". Wilhelm había enviado una nota a Kestner, informándolo de que haría un viaje largo y que necesitaba sus pistolas prestadas. Kestner, ajeno al hecho de que aquél hombre planeaba cometer suicidio, le prestó las pistolas. El criado de Wilhelm lo encontró muerto a la mañana siguiente. La noticia de la muerte causó un fuerte impacto en Goethe; el escritor se identificaba intensamente con el amor no correspondido y con la consecuente desesperación de este personaje.

Todo esto, mientras se encontraba deprimido por su propio fracaso, le inspiró la idea de transformar este conjunto de hechos en novela, incrustando casi literalmente, en el desenlace, frases de las cartas del propio Kestner²¹.

Veamos algunas citas de la correspondencia de Goethe y el diario de Kestner:

Kestner sobre Goethe:

"En la primavera llegó un cierto Goethe, de Frankfurt, según su profesión, *doctor juris*, veintitrés años, único hijo de un padre muy rico para buscar aquí *in praxi* (...) Sin embargo [su intención] era estudiar a Homero..."

Goethe a Kestner:

"6 de septiembre de 1772.- Ayer he gruñido toda la tarde porque Charlotte no fue a Atspach y hoy por la mañana he seguldo en mi actitud. La mañana es tan preciosa y mi alma está tan tranquila, que no puedo quedarme en la ciudad. Quiero ir a Gabernheim. Charlotte dijo ayer que quería hoy dar un paseo más largo que de costumbre..."

"Goethe había fijado su salida, su huida de Wetzlar, para el 11 de septiembre, sin informar de esto a Kestner ni a Charlotte. Pasó la noche del 10 de septiembre en la Casa Alemana. La conversación versó sobre lo que habría después de la muerte, y el volverse a ver y reconocerse en el más allá. Charlotte recuerda la muerte de su madre. Todos están emocionados. Charlotte advierte que es hora de partir. Goethe le besa la mano y exclama apasionado: 'nos volveremos a ver; en todos los estados porque atravesamos nos reconoceremos. Me voy voluntariamente y sin embargo, si tuviese que decir para siempre, no lo soportaría. Hasta la vista. Nos volveremos a ver'. 'Mañana, pienso yo' dijo Charlotte. Y así se separaron".

Del diario de Kestner:

"... Goethe se fue sin despedirse. Charlotte estaba muy triste y leyendo se le llenaban los ojos de lágrimas. Sin embargo, le agradaba el que hubiera marchado, porque ella no podía ofrecerle lo que él deseaba..."

Kestner a su amigo Hennings:

"(...) Él tiene tales cualidades que le pueden hacer peligroso para una mujer, más aún cuando ésta es sensible y tiene buen gusto. Únicamente Charlotte le habla de tener tan a distancia y tratarlo de tal modo que en él no podía surgir ninguna esperanza (...) Por un lado pensaba que yo no sería capaz de hacer a Charlotte tan feliz como él; pero por otra parte no podía soportar el pensamiento de perderla..."

Goethe a Krestner:

26 de septiembre de 1772.- (...) No temo que ustedes me olviden y sin embargo pienso en volverlos a ver. Aquí pasa lo de siempre y no quiero volver a ver a Charlotte antes de poderla hacer la *confidence* de que estoy seriamente enamorado, seriamente enamorado."

Goethe a Charlotte Buff:

"10 de septiembre de 1772.- Por cierto que espero volver, pero Dios sabe cuándo. ¡Charlotte, qué sintió mi corazón con tus palabras, sabiendo que ésta era la última vez que te veía! No la última vez, y sin embargo mañana me voy. (...) ¡Ah! Yo hablaba del acá, para mí se trataba de su mano que besaba por última vez (...) Ahora estoy solo y no debo llorar. La dejo feliz y no me voy de su corazón. Volveré a veros (...) Diga usted a mis muchachos; él se fue..."

"11 de septiembre de 1772.- (...) Hasta ahora sólo he logrado que una imagen de los dioses haya descendido hacia mí y vivificado mi corazón y mis sentidos enteramente, con su presencia calurosa y sagrada, (...) ¡tan íntimamente he disfrutado esto! Intentemos, le ruego, acercarnos más. Imagínese como abrazaría a aquél que fuese para usted lo que usted es para mí. Que no nos asusta el hecho de que obligatoriamente tendremos que chocar, como si fuésemos hombres frágiles. Si chocan nuestras pasiones ¿no seremos capaces de aguantar tal choque? Esto es más para mí, que para usted..."^{xii}

"Al aparecer el libro, Kestner y Charlotte, ya casados felizmente, se hubieron de sentir un tanto perplejos por verse transformados en personajes de novela, con todos los detalles.

A Goethe esta catarsis literaria de su pasión le liberaría de ella, y, poco a poco, de todo el Sturm und Drang, haciéndole transformarse en un 'clásico', mientras Europa entera, país tras país, se contagiaba de la fiebre wertheriana".

*"He aquí que como el pelicano, he nutrido con la sangre de mi propio corazón. Hay allí bastantes emociones íntimas mías, bastantes sentimientos y pensamientos para llenar seis novelas, no en un pequeño volumen, sino en diez. Sólo una vez he vuelto a leer ese libro y mucho me cuidaré de volver a leerlo. ¡Son cohetes incendiarios! Me sentiría muy mal después de esa lectura y no quiero recaer en el **estado enfermizo** del cual ha surgido".*

Goethe

Con respecto al planteamiento de la obra, ésta expone de modo extremado "la cuestión de si hay diferencia, por un lado, entre la literatura como creación de obras y la literatura como auto presentación de una personalidad; y, por otro lado, entre esa misma literatura de creación y la literatura de pensamiento.

Ante cualquier obra de Goethe se impone el considerarla como "fragmentos de una gran confesión", episodio de una biografía que, sobre todo para el propio Goethe, valga simbólicamente ("Un hecho de nuestra vida no vale en cuanto es verdadero, sino en cuanto tiene algo de significar".)

En ese caso, Goethe, en esta doble contraposición respecto a un mismo sentido de la palabra 'literatura' – el creativo-, estaría del lado de la 'auto presentación' y de la reflexión. Sin embargo, eso no quiere decir que su obra consista en un auto análisis, en una introspección psicológica en busca del "yo" más hondo y peculiar, exteriorizando en palabras el vivo latido de su sentir.

"Más bien Goethe procede desde fuera, como un escultor, configurando la estatua de su personalidad en equilibrio y en armonía de superficies, hacia el

ideal de una contemplación que ordene con su mirada el mundo y su propia naturaleza" (Valuarde).

Su Ideal supremo no era escribir "hondos versos", sino "educar", hacer trascender el ejemplo de su "armonía personal" al terreno cultural y político^{xiii}.

Después de haber confrontado el libreto de la ópera con la novela y ésta, a su vez, con una historia de la vida real (de la cual tenemos testimonio gracias a las cartas que fueron escritas por Goethe, Krestner, y algunos otros), podemos constatar el trasfondo de la obra (que nos permite entender mejor la ópera) así como el **origen de los personajes** de la misma, lo cual siempre ayuda a comprender mejor el papel que nos toque interpretar.

Por otro lado, esta comparación también nos permite tomar en cuenta las diferencias relevantes que existen entre la obra original de Goethe y el libreto de la ópera, las cuales afectan algunas de las características de la personalidad de los protagonistas y, por lo mismo, la interpretación de los mismos (sin dejar de tomar en cuenta el origen) a la hora de representarlos.

Para empezar, en la novela, al transcurrir ésta por medio de cartas escritas por Werther, resulta ser él nuestro único protagonista, y todo lo que conozcamos con respecto a la historia será desde su perspectiva y juicio.

Solamente hacia el final de la novela, Goethe utiliza un "recurso narrativo ficcional" en el que, por medio precisamente de un narrador podemos enterarnos de los sentimientos de Charlotte hacia Werther, mismos reserva en secreto, no como en la ópera, en que afirma de manera explícita su amor por Werther.

En la novela:

"Lotte mientras tanto... había comprendido qué difícil iba a resultarle separarse de [Werther] y cuánto sufriría éste si tenía que distanciarse de ella..."

*Estaba sola, [...] entregada a sus pensamientos que sosegadamente giraban en torno a su situación [...]. Había llegado a tener en tanta estima a Werther! Ya desde el primer instante en que se conocieron había quedado tan patente la concordia de sus caracteres; el largo y duradero trato con él, tantas situaciones vividas en común habían dejado en su corazón una huella imborrable. Todo cuanto sentía o pensaba que era interesante estaba acostumbrada a compartirlo con él y **su alejamiento amenazaba con dejar en su ser un vacío que no volvería a llenarse jamás...***

*... Concluyó por sentir profundamente, sin confesárselo abiertamente, **que el secreto deseo de su corazón era reservárselo para sí misma, aunque al mismo tiempo se decía que no podía ni debía hacerlo**; su ánimo, puro y encantador, tan sereno y resuelto, **sentía el peso de la melancolía y veía cerradas todas las perspectivas de felicidad**. Su corazón se hallaba oprimido y una oscura nube cubría sus ojos."*

En la ópera:

Charlotte a Werther:

"Y yo, Wether, y yo, ¡yo te amo!

Sí... desde el mismo día en que te apareciste ante mis ojos, sentí que una cadena, imposible de romper, nos ataba a los dos..."

Por otro lado, la ópera omite todos los juicios que emite Werther (Goethe) con respecto al estilo y al comportamiento de los demás (mencionados anteriormente), dejando ver solamente la historia que se desenvuelve a partir de la relación entre los personajes (que en la ópera cobran "independencia dramática") y sus actos.

La trama original entre los personajes principales cambia un poco ya que fueron atribuidos algunos elementos diferentes a la ópera, no sin haber sido adaptados de manera magistral.

Uno de los elementos más importantes radica en la promesa realizada por Charlotte a su madre de casarse con Albert (en la ópera), demostrando que no lo ama y que lo hace por deber, perteneciendo su amor sólo a Werther.

En la novela, dicha promesa no existe; aparte, Charlotte ama a Albert, su marido, y al final en una íntima reflexión (citada anteriormente) descubre que también siente amor por Werther.

En la novela:

Charlotte:

*"[...] desearía que [mi madre] desde allá arriba pudiese [...] ver cómo cumplo la palabra que le di en la hora de la muerte: **ser madre de sus hijos**; con qué emoción exclamo –perdóname queridísima, si no soy para ellos lo que tú eras".*
"[...] Me dijo: 'Sé tú su madre'. –Se lo prometí. – [...] miró a Albert] y a mí también, Con aquella mirada consoladora y tranquila, parecía revelar que seríamos felices, que seríamos felices juntos..."

En la ópera:

Charlotte:

"[Albert] es a quien mi madre me hizo jurar que aceptaría como esposo ¡Dios es testigo de que, por un instante, junto a vos... habla olvidado el juramento!

El **Aria de las cartas** que canta Charlotte al principio del Tercer Acto de la Ópera, es un gran reto para el intérprete, ya que contiene muchos de los elementos esenciales de la historia (distribuidos a lo largo de la novela de Goethe), aparte de que muestra, de manera muy concreta, un panorama bastante claro de la personalidad de Charlotte, y también de la de Werther, así como muchos de los sentimientos que tienen el uno por el otro, y la psicología de estos dos personajes. Así, el intérprete deberá asumir y mantener estas dos personalidades dentro del mismo monólogo. (Es por eso, que a lo largo de este trabajo me he enfocado en Werther y en Charlotte, más que en cualquier otro personaje de la ópera).

Con respecto a la historia, en esta aria se muestra claramente la intención de suicidarse de Werther que será el elemento trágico y principal de la misma; entre otras cosas, transmite también el papel que juega Werther en la familia de Charlotte.

ACTO TERCERO

(24 de diciembre del mismo año, a las cinco de la tarde. El salón de la casa de Alberto. A la izquierda, una estufa grande en azulejo verde. Al fondo, el clavicordio, cerca de una ventana La puerta de la habitación de Alberto a la derecha. A la izquierda, la puerta de la alcoba de Charlotte. En primer plano, un pequeño escritorio, una mesa de trabajo y un sillón. Hacia la mitad derecha, en primer plano, un canapé. Una lámpara encendida, con pantalla, sobre la mesa)

CHARLOTTE

(seule, assise près de la table à ouvrage; songeant)

Werther... Werther...

Qui m'aurait dit la place que dans mon cœur
il occupe aujourd'hui?

Depuis qu'il est parti, malgré moi,

(Elle laisse tomber son ouvrage.)

tout me lasse! Et mon âme est pleine de lui!

*(Lentement, elle se lève comme attirée
vers le secrétaire qu'elle ouvre.)*

Ces lettres!

ces lettres!

Ah! je les relis sans cesse...

Avec quel charme...

mais aussi quelle tristesse!

Je devrais les détruire... je ne puis!

*(Elle est revenue près de la table,
les yeux fixés sur la lettre qu'elle lit.)*

"Je vous écris
de ma petite chambre:
au ciel gris
et lourd de Décembre

CHARLOTTE

*(Sola, sentada a la mesa de trabajo.
soñando)*

¡Werther! ¡Werther...!

¡Quién me iba a decir el lugar
que ocuparías en mi corazón!

Cuando se marchó, y a pesar mío,

(Ella deja caer su labor)

mi alma se llenó de él

*(Se levanta, lentamente, como
atraída hacia el escritorio, que abre)*

¡Esas cartas!

¡Esas cartas!

¡Las he releído sin cesar!

¡Con tanto encanto y, a la vez...

con tanta tristeza!

¡Debería destruirlas... y no puedo...!

*(mira fijamente la carta
que tiene en la mano y la lee.)*

"Os escribo
desde mi pequeño cuarto.
Un cielo gris, pesado y torpe,
de diciembre,

pèse sur moi comme un linceul,
Et je suis seul! seul! toujours seul!"

(Retombant sur le siège qu'elle occupait)

Ah! personne auprès de lui!
pas un seul témoignage de tendresse...
ou même de pitié!
Dieu! comment m'est venu ce triste courage,
d'ordonner cet exil et cet isolement?

(Après un temps elle a pris une autre lettre et l'ouvre. Lisant)

«Des cris joyeux d'enfants montent
sous ma fenêtre,
Des cris d'enfants!
Et je pense à ce temps si doux.
Où tous vos chers petits jouaient
autour de nous!
Ils m'oublieront peut-être?»

(cessant de lire; avec expression)

Non, Werther, dans leur souvenir votre
image reste vivante...
et quand vous reviendrez...
mais doit-il revenir?

(Elle se lève avec effroi)

Ah! ce dernier billet me glace et m'épouvante!

(Lisant)

"Tu m'as dit: à Noël, et j'ai crié: jamais!
On va bientôt connaître
qui de nous disait vrai! Mais
si je ne dois reparaitre
au jour fixé, devant toi,
ne m'accuse pas,
pleure-moi!"

(répétant avec effroi, craignant de comprendre)

«Ne m'accuse pas, pleure-moi!»

(reprénant sa lecture)

Oui, de ces yeux si pleins de charmes,
ces lignes...tu les reliras,
tu les mouilleras de tes larmes...
O Charlotte, et tu frémiras!»

(répétant sans lire)

...tu frémiras!
tu frémiras!

pesa sobre mí como un sudario...
¡Estoy sólo, sólo, siempre sólo...!"

(Se deja caer sobre la silla)

¡Ah! ¡Nadie junto a él...!
¡Ni un sólo gesto de cariño...!
¡ni de piedad! ¡Dios!
¡Cómo pude tener el triste valor
de ordenarle tal exilio y aislamiento!

(Después de un rato, ha cogido otra carta y la abre. Leyendo)

"Gritos alegres de niños
llegan a mi ventana,
¡gritos de niños...!
Y pienso en aquellos dulces días
en que vuestros pequeños jugaban
a nuestro alrededor.
¿Quizás me habrán olvidado?"

(Se interrumpe, con entonación)

No, Werther, en su recuerdo,
vuestra imagen sigue viva.
Y cuando volváis...
Pero, ¿tendría que volver?

(Se levanta, temerosa)

¡Ah, su última carta me espanta!

(Leyendo)

"Me dijiste: ¡Hasta Navidad!
Y yo grité: ¡Nunca!
Pronto sabremos
quién de nosotros decía la verdad...
pero si yo no aparezco ante ti
el día fijado, no me acuses...
¡llórame!"

(Repitiendo espantada, temiendo comprender)

¡no me acuses, ¡llórame!"

(Reanudando la lectura)

Si con esos ojos llenos de encanto,
estas líneas lees,
las empaparás de lágrimas
¡Oh Charlotte! ¡Te estremecerás!"

(Repitiendo sin leer)

¡Te estremecerás!
¡Te estremecerás!"

Las cartas que refiere el aria, hacen alusión a las tres únicas cartas que en la novela son dirigidas a Charlotte y que son encontradas en el escritorio de Werther y enviadas a Charlotte hasta después que él se suicida.

También se remiten a uno de los diálogos entre Werther y Charlotte:

...“El jueves – dijo [Charlotte]- es Nochebuena, vendrán los niños, mi padre también... Venid vos también. Pero no vengáis antes. “Os lo ruego por favor, no hay otra solución, os lo ruego por mi tranquilidad, esto no puede ser, no puede continuar así.”^{xiv}

...“No, Lotte – exclamó [Werther]-, no volveré a veros más”.

...” ¡No os dais cuenta de que os estáis engañando y hundiendo intencionadamente! Y, ¿por qué he tenido que ser yo, Werther?, ¿precisamente yo que pertenezco a otro?... ¿y no va a haber en el mundo entero ninguna muchacha capaz de saciar los deseos de vuestro corazón? Decidlos, buscadla... Hallad un objeto digno de vuestro amor y volved, y gocemos juntos las delicias de una verdadera amistad...”

“El lunes 21 de diciembre temprano, [Werther] escribió a Lotte la siguiente carta que después de su muerte se encontró cerrada en su escritorio, y que le fue entregada...”

“Está decidido, Lotte, voy a morir, y te lo comunico sin exaltación romántica alguna, serenamente, en la mañana del día que te veré por última vez. **Cuando leas estas líneas, amada mía, la fría tumba cubrirá ya los restos yertos del Inquieto desdichado que no conoce en los últimos instantes de su vida placer mayor que estar conversando contigo. He pasado una noche terrible y... ¡ay!, una noche benefactora; ella es quien ha fijado y determinado mi decisión: ¡Quiero morir! Cuando anoche me separé de ti en la terrible excitación de mis sentidos, ¡Cómo se agolpaba todo en mi corazón y cómo esta mi existencia sin esperanzas ni alegrías junto a ti me amordazaba en horrible frialdad! Apenas llegué a mi habitación, caí de rodillas fuera de mí y... ¡oh Dios mío!, ¡Tú me concediste el último bálsamo de las lágrimas más amargas! Mil proyectos,**

*mil ideas se agitaban en mi alma, pero al fin me vino un pensamiento firme, el último y el único pensamiento: ¡quiero morir! (...) No es desesperación, es certeza de que ya he concluido y de que **me sacrifico por ti**, ¡Sí, Lotte! ¿por qué iba a silenciarlo? Uno de nosotros tres debe desaparecer, y ¡ese quiero ser yo! ¡Oh, amada mía! En este corazón desgarrado, a menudo se ha ido filtrando la horrible idea de... ¡matar a tu marido!... ¡a ti!, ¡a mí! Sea pues. Cuando subas a la montaña una hermosa tarde de verano acuérdate de mí, de cuántas veces he recorrido el valle, y entonces dirige la vista hacia el cementerio, hacia mi tumba y verás cómo el viento mece la alta hierba al fulgor de los últimos rayos.*

"Estaba sosegado cuando empecé a escribir, pero ahora lloro como un niño al volverse todo tan agitado a mi alrededor".

Su última carta a Charlotte:

*"¡No me esperes! ¡Tú crees que te obedeceré y no volveré a verte hasta el día de Nochebuena... ¡Oh Lotte!, hoy o nunca más. **El día de Nochebuena tendrás en tu mano este papel, temblarás y lo bañarás en tus amorosas lágrimas.** ¡Quiero, debo hacerlo! ¡Cuán contento estoy de haberme decidido!"*

Aquí el análisis. Massenet, lo plasma...

Entre algunas otras diferencias, cabe mencionar que, en la novela, Werther muere solo, sin la oportunidad de volver a ver a su amada; la ópera de Massenet contiene un acto completo en el que los amantes declaran su amor recíproco momentos antes de que Werther muera.

"La naturaleza humana tiene sus límites: puede soportar hasta cierto grado la alegría, las penas y sufrimientos, pero sucumbe en cuanto sobrepasa esa barrera. No se trata por tanto aquí de si uno es fuerte o débil sino de si puede soportar el grado de sufrimiento, bien sea moral o físico. Y me parece igualmente absurdo tachar de cobarde a quien se quita la vida; como no sería pertinente tildar de cobarde a quien muere de una fiebre maligna (...)

*"(...) por limitado que esté [el hombre] siempre conservará (...) en su corazón el dulce sentimiento de la libertad y podrá dejar esta prisión cuando le plazca"
(Werther)^{xv}*

¹ CASINI, Claudio, p. 3-22

² BRANCOUR, Massenet, p. 7 - 128

³ IDEM

⁴ <http://archive.operainfo.org/broadcast/operaMain.cgi?id=88&language=2>,
http://es.wikipedia.org/wiki/Jules_Massenet

⁵ *New Grove, Opera*

⁶ GOETHE, *Las desventuras del joven Werther*

⁷ IDEM

⁸ IDEM

⁹ VALUARTE, *Historia de la Literatura Universal 7. Romanticismo y Realismo*, p. 22.

¹⁰ RUKSER, *Goethe en el mundo hispánico, lengua y estudios literarios*, p. 88- 122.

¹¹ IDEM, <http://perso.wanadoo.es/rftorregosa/werther.htm>

¹² J.W. Goethe "Alrededor del amor", Traducción KAHN, p. 95 – 253

¹³ IDEM, VALUARDE, *Historia de la Literatura Universal 7. Romanticismo y Realismo*, p. 22 - 25

¹⁴ GOETHE, *Las desventuras del joven Werther*

¹⁵ IDEM

"Werther! Qui m'aurait dit la place". Jules Massenet

Análisis musical

Es una obra programática (original para orquesta y voz). La armonía cambia constantemente pero tiene "centros tonales".

La estructura, como la armonía está en función del texto.

El primer centro tonal, en la introducción es Fa M (consideraré como primer compás el momento en el que empezará a tocar el piano, el cual correspondería al compás 15 a partir del principio del tercer acto).

Musical score for piano introduction. The score is in G major (Fa M) and 3/4 time. It features a piano introduction with various dynamics including *dim*, *pp*, *mf*, and *mp*. A key signature change is indicated below the score: $\text{I} \rightarrow \text{Fa M}$.

El primer tema de la voz ("Werther...") empieza en la sensible de Do M (acorde de *si dis.*) que a su vez funciona como dominante de Fa M que será el centro tonal del compás 29 al 40 ("¡Quién me iba a decir el lugar que ocuparías en mi corazón!").

Musical score for the first vocal entry. The score is in G major (Fa M) and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in French and Spanish, and a piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*. A key signature change is indicated below the score: $\text{Do M} \rightarrow \text{Fa M}$.

En el compás 41 ("¡Esas cartas!") empieza una modulación que lleva a Mi M (como V de *la m*), pasando por la región de la submediante (VI).

Musical score for the second vocal entry. The score is in G major (Fa M) and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in French and Spanish, and a piano accompaniment. Dynamics include *ppp*. A key signature change is indicated below the score: $\text{Mi M} \leftarrow \text{VI}$ and $(\text{V} \rightarrow)$.

ACTE III

1^{er} TABLEAU.

1^{er} TABLEAU

Opus 24
CHARLOTTE ET WERTHER

(24 Décembre 178...)

Leuk...

Assez lent. (54 = ♩)

PIANO.

Musical score for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Assez lent. (54 = ♩)'. The score includes dynamic markings *f* and *ff*. A small diagram of a piano keyboard is shown at the bottom right, with the label '6^e basse.....'.

Musical score featuring a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line is marked 'bien chanté. m.f.' and 'cresc.'. The piano accompaniment is marked 'expressif. m.g. soutenu et triste.'.

Musical score for piano accompaniment on two staves. It includes dynamic markings *f*, *pp*, and *p*. A 'm.f.' marking is present in the right hand.

Musical score for piano accompaniment on two staves. It includes dynamic markings *f*, *ff*, and *pp*.

dim. - *pp* *scz.* *mp*

dim. - *pp* *scz.* *mp*

Handwritten notes above the staff: *dim. -*, *pp*, *scz.*, *mp*. A handwritten note *scz.* with an arrow points to a specific note in the upper right. The system shows a piano piece with a treble and bass staff, featuring complex chordal textures and melodic lines.

Handwritten notes above the staff: *scz.*, *mp*. The system continues the piano piece with similar textures and dynamics.

scz.

Handwritten note above the staff: *scz.*. The system continues the piano piece with similar textures and dynamics.

scz.

Handwritten note above the staff: *scz.*. The system continues the piano piece with similar textures and dynamics.

piu f *p* *f*

Handwritten notes above the staff: *piu f*, *p*, *f*. The system continues the piano piece with similar textures and dynamics.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a *p* dynamic marking. The bass clef staff contains a supporting bass line. A *m. f.* marking is present in the bass staff.

Second system of musical notation. Both the treble and bass clef staves feature more complex melodic and harmonic material. A *f* dynamic marking is present in the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note passages. A *f* dynamic marking is present in the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note passages. A *ff* dynamic marking is present in the treble staff. The bass clef staff contains a supporting bass line. A *p* dynamic marking is present in the bass staff. The system includes the following performance instructions: *expressif.*, *un peu rall.*, *1^{er} Mouv.*, and *dim.*

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. A *p* dynamic marking is present in the treble staff. The bass clef staff contains a supporting bass line.

Dans la maison d'Albert. Le salon. Au fond à droite, dans un renforcement très accentué, une porte à deux battants. — A gauche, dans le même coin, un grand poêle en faïence verte. — Au fond, le clavecin dont le clavier fait face — auprès: une fenêtre. — A droite, porte de la chambre d'Albert. — A gauche, porte de la chambre de Charlotte. — Au premier plan, à gauche: un petit secrétaire; plus en face: une table à ouvrage et un fauteuil. — Presque à droite, toujours au premier plan, un canapé. — Une lampe allumée (avec abat-jour) sur la table.

en animant. *f*

très expressif. *ff* *f* *p*

rall. 1^{re} Mouvi.

Charlotte. seule, assise près de la table à ouvrage. Songeant. *mf*

Wer - ther... Wer - ther...
Ah, Wer - ther. Ah, Wer - ther!
expressif

mf *dim* *pp* *mf* *pp*

p

Qui m'au - rait dit la pla - ce que dans mon co - ur il occupe aujour -
Who would have said that Wer - ther would hold his place in my heart to -

s. dol.

expressif.

c. *d'hui?..* *De - puis qu'il*
day! *Yel sinoo he*

Elle laisse tomber son ouvrage.

c. *est par - ti,* *mal - gré moi, tout me las - sé!*
went a - way *All my life be - come drar - y!*

c. *Et mon âme est pie - né de lui!*
And my heart is hun - gry for him!

Lentement, elle se lève comme attirée vers le secrétaire qu'elle ouvre.

c. *Ces let - tres!.. ces*
These let - ters, these

let - tres!... Ah! ja les ra - lis sans ces - se... A - vec quel
 let - ters! Oh! How of - ten do I read them! And how they

char - me.. mais aussi quelle tris - tes - se!.. Je devrais les de - trui - re... Je ne
 thrill me Though my heart is near to break - ing... I ought to de - stroy them... But I

Elle est revenue près de la table,
 les yeux fixés sur la lettre qu'elle lit. Lisant.
 pulk! cannot! I wrote to you, — from my lit - tle

Lent. (92 = ♩)

2 90.

cham - bre: un ciel gris et lourd de Dé - cem - bre Weigh me
 cham - ber; The greyskies of dark De - cem - ber

pp

moi comme un tin - uent, Et je suis seul... seul... toujours
 down, like stone! I am a - lone! All... all a -

dim.

Animé.

seul!... Ah! personne au - près de lui! pas un
 - lone! Yes, he is quite friendless now! Not a

pppp

sp

Atténué.

soul té - moignage de ten - dresse ou même de pi - tié... Dieu! oom -
 words into the parted Of love or a word of re - gret! God! Oh,
 en aimant.

ment m'est venu ce triste cou - ra - ge, d'ordonner cet ex - il et cet i - so - le - ment?...
 how could I be so hard and unyielding, as to send him a way to suffer alone?
 un peu reténu.

f *très léger.* *pp* *dim.*

pp *f*

Charlotte, chant. *pp*

"Dex eris joy -eux dex - fants mon -
 "And joy -eux hild - ish cries Float

c. *9* *8*

- lent vous ma - se - nd - tre. *Dex eris*
 - through my o - pen win - dow. These child

c.

- dex - fants!.. *très léger et détaché.*
 - ish cries!

mf

C. *Et je pense à ce temps si doux.*
 Then I think of that time so sweet,

pp

mf *hien chanté.*

C. *Oh tonx vos choux pe - tits*
 When all your lit - tle ones

pp

mf *hien chanté.*

p

Je n'ai point de
 Would play a - round my

C. *nonx!*
 feet!

mf *hien chanté.*

Ilx
 No

C. *m'on - blie - rant peut - é*
 doubt they will for - get

mf *hien chanté.*

tréf..u
 melu

c. Non, Wer - ther, — dans leur sou - ve -
 Ah, ho, Her - ther! All their thoughts

f bien chanté. *mf*

c. - nir votre l - ma - go res - te vi - vant... et quand vous re - vien -
 you Are un - chang - ing, warm and sin - cere... As soon as you come

dim. *p*

en animant. -
 -drez... mais doit - il re - ve - nir?...
 home... Ah, but ought he to come?

esac. *sempre cresc.*

Avec affret. *f*

(122 = ♩)
 Même mouv! (♩ = ♩)

Ah! ce dernier hil -
 His lat - est lat - tor

-let me glace et m'épou - van - tel...
 oh!ta my heart with mix - gir - ing!

Lisant.

mf
 "Tu m'au - dit à No - ël, et fai ori - ó:
 "Un. til Christmas, you said. Then did I cry:

ff
pp
ff

dramatique et sombre.

mf
 - jamais. On va bientôt con - naître Qui de nous disait vrai! —
 For aye! But soon it shall be known — Who was right, you or I. —

pp

pp
 Mais si je ne dois ro - pa - rat - tre. Au jour si - ès... de - vant
 And if I should fail. to ap - pear. The day you named for my

No resp.

c. *lu les manil - le - ras de tes*
Will catch man - y a tear, Of your
dim.

c. *lar - - - - - max... O Char -*
shed - - - - - ding... While dear
on animant. f 1^{er} Mouvt.
mf
sf

c. *- lol - lu, et lu fré - mi - ras!...*
Char. lotto, you tremble with fear!
mf
mf
f
dim.

Répétant sans lire.
 c. *tu fré - mi - ras! tu fré - mi - ras!*
Tremble with fear! Tremble with fear!
mf
pp
pp
pp

ppp

“Le papillon et la fleur”, Gabriel Fauré

Antecedentes

La guerra franco-prusiana de 1870 suscitó nuevas iniciativas en Francia que surgieron, entre otras cosas, gracias a la difusión del repertorio clásico-romántico alemán, a la creciente influencia de Wagner, y a la creación de escuelas privadas, como la de Niedermeyer, en las que se cultivaba el canto gregoriano y la polifonía renacentista.

Al término de esta guerra, en 1871, tuvo lugar el renacimiento musical francés. Se fundó la Sociedad Nacional de Música Francesa, con el objeto de alentar a los compositores nativos, específicamente ejecutando sus obras, y difundiendo así el repertorio nacional. Uno de los resultados de esta fundación fue el marcado auge, tanto cuantitativo como cualitativo, de la música sinfónica y de cámara. También comenzó a desarrollarse un movimiento nacionalista, motivado por el patriotismo, que se distinguía por la búsqueda deliberada de la recuperación de las excelencias características de la música nacional, buscando inspiración no sólo en la canción popular, sino también en la resurrección de la gran música del pasado.

La tradición francesa es esencialmente clásica y se basa en una concepción de la música en cuanto a forma sonora, en contraste con la concepción romántica de la música en relación a expresión, siendo fundamentales el orden y la sujeción. La emoción y la descripción sólo se transmiten cuando éstas se han transmutado por completo en música, que puede ser cualquier cosa: desde la melodía más sencilla, hasta el esquema más sutil de sonidos, ritmos y timbres.

Esta tradición fue transmitida a través de Saint – Saëns y proseguida por sus alumnos, en especial por Fauré.

Gabriel Fauré (1845-1924) fue uno de los fundadores de la Sociedad Nacional de Música Francesa; entre los primeros socios, aparte de éste, se encontraban Romain Bussine (1830-1899, presidente), Saint-Saëns (vicepresidente), Alexis

de Castillon (1838-1873, secretario), Franck, Lalo, y Massenet. Cuando d'Indy tomo la presidencia fue llevando a la Sociedad hacia una regresión, favorecido para ello por la Schola Cantorum creada en 1894. Así, en 1909, los disidentes, Fauré y Ravel, se separaron de ella, fundando en 1910 la Sociedad Musical Independiente de la cual, Fauré fue el primer presidente^{1, 2}.

Gabriel Fauré, su vida

Nació en Pamiers (Francia), el 12 de mayo de 1845 (tres años después que Jules Massenet). En 1854 ingresó a la "Ecole de Musique Classique et Religieuse", donde estudió composición con Camille Saint-Saens entre 1861 y 1865. En 1866, obtuvo en Rennes el puesto de Organista.

Cuatro años después regresó a París, haciéndose cargo del órgano de varias iglesias, así como de la dirección del coro de la Madeleine. Ese mismo año participó como combatiente en la guerra franco-prusiana.

En 1871, como ya ha sido mencionado, fundó, junto con algunos de sus colegas, la "Société Nationale de Musique". En 1896, ya se había consolidado su fama como compositor, sucediendo a Jules Massenet en la cátedra de composición del Conservatorio de París, después de haber servido como inspector del "Institut des Beaux Arts". Bajo su tutela se formaron músicos como Georg Enescu, Nadia Boulanger o Maurice Ravel.

En 1883 contrajo matrimonio con Marie Fremiet, con quien tuvo dos hijos en un plazo de 6 años.

La década que se inicia en 1880 supuso una época de depresión; sin embargo, su esposa logró aportarle un poco de tranquilidad. A finales de dicha década, estableció una relación paralela con Emma Bardac (futura esposa de Claude Debussy).

En 1903 comenzó a manifestar síntomas de sordera, lo cual no evitó que fuera nombrado director del Conservatorio de París en 1905. En 1920, se le obligó a

renunciar debido a lo avanzado de su sordera. Murió en París el 4 de noviembre de 1924 a los 79 años de edad³.

Fauré fue fundamentalmente compositor de piezas líricas y de música de cámara. Sus escasas composiciones de mayor aliento incluyen el *Réquiém* (1887), música incidental para *Pelléas et Mélisande* (1898), y las óperas *Prometeo* (1900) y *Penélope* (1913).

No publicó sinfonías o conciertos. Sus características se revelan con la mayor plenitud en sus cerca de cien canciones, entre las cuales destacan: *Ldia, Après un reve* (1865), *Clair de lune* (1887), *Au dimitiere* (1889), los ciclos *La Bonne Chansonn* (1892), y *L'Horizon chimnérique* (1922), por mencionar algunas.

Las piezas para piano de Fauré, como sus canciones incluyen *impromptus*, *preludios*, 13 *barcarolas*, 13 *nocturnos* y algunas obras mayores. Sus principales obras *camarísticas* son tres obras tardías: la segunda *Sonata para Violín* (1917) el segundo *Quinteto con Piano* (1921), y el *Cuarteto para Cuerda* (1924).

"Fauré comenzó con canciones a la manera de Gounod, y piezas pianísticas de salón derivadas de Mendelsohn y Chopin. Jamás cambió en algunos aspectos: **la melodía lírica, sin despliegue alguno de virtuosismo, siguió constituyendo siempre la base de su estilo,** y siempre las dimensiones reducidas fueron con su personalidad. Pero en su madurez, a partir de 1885 aproximadamente, estas pequeñas formas comenzaron a colmarse de un [nuevo] lenguaje.

Fauré merece que se le recuerde por algo más que la belleza de su música; estableció un ejemplo de integridad personal y artística al atenerse a la tradición, la lógica, la moderación, y a la poesía de la forma musical pura en una era en la cual, por lo general, no se apreciaban estos ideales. Es posible que su lenguaje armónico haya brindado algunas sugerencias a Debussy, aunque en general su estilo de melodía lírica, en desarrollo continuo, y líneas de textura clara, es la antítesis del impresionismo. Pero su influencia sobre su

discípulo directo Ravel y, a través de la célebre maestra Nadia Boulanger (1887-1979), sobre incontables compositores posteriores, es uno de los factores importantes en la historia de la música del S. XX" (Grout).

La mélodie

"En cuanto a la música **de salón**, los géneros propios parisinos fueron el **romance y la mélodie**. La primera, en vigor hasta mediados de siglo, perteneció en gran parte a la música de consumo, la segunda, por su parte, estaba destinada a tener una singular fortuna y en la segunda mitad del XIX se convirtió en capítulo fundamental de la música francesa de finales de siglo.

La *mélodie*, que se distinguía del romance por una elección de textos literarios elevados y por un tratamiento musical más comprometido, surgió de la costumbre de aplicar el término de las Irish Melodies del poeta irlandés Thomas Moore a las piezas camerísticas compuestas sobre tales textos, a sus imitaciones.

La fecha oficial de la aparición de la *mélodie* se remonta al *Album [84] de la France musicale*, en el que aparecieron tres composiciones que respondían a los nuevos requisitos: *Albanaise* de Halévy, *Viens* de Ambroise Thomas y *L'hirondelle et le prisonnier* de Pauline García Viardot (1821-1910).

Berlioz en 1832 con *La captive* sobre texto de Víctor Hugo (*Les Orientales*), estableció definitivamente la *mélodie* como género musical francés, tanto en su aspecto pianístico como en el orquestal.

A finales de siglo, Fauré, Du Parc y Ravel cultivaron la *mélodie*, entendida como **interpretación musical de grandes poetas nacionales**, como Baudelaire, Verlaine o Mallarmé" (Casini).

En la segunda mitad del siglo XIX, la composición para voz y piano, denominada *mélodie*, se convirtió en un género noble y característico de la

música francesa, en el cual, se producía el encuentro del "vocalismo camarístico" con un estilo pianístico particularmente elaborado y con la poesía nacional.

La *mélodie* francesa, surgió como un estilo de composición distintivo en la cuarta década del siglo XIX, como resultado de varios factores, entre los cuales destaca la declinación del nivel artístico del *Romance*⁷.

Por otro lado, los Lieder franceses de Schubert, pronto se volvieron enormemente populares e influyentes; el impacto de la nueva poesía Romántica, proveyó a compositores con inspiración de textos literarios que forzaron a la renuncia de estilos y técnicas compositivas más antiguas. Estos fenómenos, junto a un bosquejo de la teoría prosódica, engendraron la necesidad de crear éste nuevo género vocal.

Entre algunas de sus características, la canción debía corresponder al carácter de las palabras, sin ornamentos, y la melodía tenía que ser dulce y natural, produciendo su propio efecto, la cual debería ser cantada por una voz clara que articulara bien⁴.

La producción de *mélodie* de Gounod y Massenet, dio lugar a la creación de un género característico de Gabriel Fauré, Debussy y Ravel.

Gounod escribió casi doscientas *mélodies*, creando en ellas una prosodia que exigía la adecuación de la línea melódica a la distribución irregular de los acentos en el verso francés, así como una serie de recursos armónicos y tímbricos en la parte pianística (que siguieron utilizándose hasta Ravel), para apoyar el sentido de la melodía. Lo anterior contrastaba con la práctica habitual de la época, en que usualmente se fragmentaban los versos en grupos silábicos carentes de sentido, obedeciendo al acabado de la frase musical.

⁷ El nombre de este estilo musical originalmente se refiere a una forma poética tradicional en versos octosílabos, con rima alterna asonante. Los romances eran recitados por los juglares en la Edad Media, normalmente ante el público en plazas. Posteriormente fueron recopilados e integrados en el llamado *Romancero viejo*. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Romance>)

Así, el canto se fue acercando cada vez más a lo hablado, y la *mélodie* fue asumiendo un aspecto cíclico. Este proceso tuvo una importancia capital en Debussy, y en general, en todo el canto francés, convirtiéndose en un aspecto **fundamental en la obra de Fauré, que recurrió para sus composiciones a su afinidad con algunos poetas contemporáneos.**

"Fauré se atuvo al canto pleno, practicando en la parte pianística una constante integración de armonías ambiguamente superponibles mediante alquimias de clara orientación tímbrica, [...] equiparando el lenguaje poético con el musical" (Casini).

Le papillon et la fleur fue la primera de seis canciones que Fauré compuso de poemas de Víctor Hugo. "Fue, de hecho, mi primera canción", recordaba Fauré, "escrita en el comedor de la escuela rodeada de olores de la cocina... Y mi primer intérprete fue Saint-Saëns".

Ese poema, se encuentra dentro de un ciclo de poemas de Víctor Hugo llamado *Les Chants du crépuscule*, escrito en 1831 y publicado en 1835.

Víctor Hugo (Besanzon, Francia, 1802 – París, 1885), después de publicar algunas novelas y libros de poemas, y de haber sido premiado por la Academia Francesa por uno de sus poemas, se revela en 1827 como escritor puramente romántico mediante la publicación de su drama en verso "Cromwell".

La pasión romántica de Víctor Hugo alcanza su mayor expresión con la obra "Hernani", que gana la victoria planteada entre el Romanticismo y el Clasicismo tradicional. La fama le llega a través de su conocida obra "Nuestra Señora de París" (1831), que a través de sus personajes el Jorobado Quasimodo y la gitana Esmeralda, es recibida por la crítica de la sociedad de París. La obra caló hondo en la conciencia, mucho más hondo de lo que lo había hecho su novela previa *Le dernier jour d'un condamné* (1829).

Sus cuatro libros posteriores fueron: "Les feuilles d'automne", "**Les chants du crépuscule**" y "Les voix intérieures"; los cuales **son una mezcla de emociones personales y meditaciones filosóficas y políticas.**

La necesidad de Víctor Hugo en convertir sus obras en la voz de su tiempo; integra sus versos filosófico-políticos con la inquietud religiosa y social de esos años turbulentos, por lo que sus palabras tienen una elocuencia y una lógica capaz de movilizar las almas⁵.

Dentro del prefacio de *Les feuilles d'automne* (Las hojas de otoño), Víctor Hugo anunciaba un ciclo de poesías políticas que él mismo guardaba como documentación. Estas poesías, vehementes y apasionadas, fueron sin embargo parte de la colección de poesía política que el autor tuvo en reserva y que esperó publicar en un momento más literario, publicando en vez de ellas, la colección de poemas: *Les chants du crépuscule* (Los cantos del crepúsculo).

Víctor Hugo creía que *Les chants du crépuscule* sería un libro exclusivamente político, sin embargo, aparte de mostrar este tema (sobre todo en toda la primera parte del libro, hasta la obra 17), integra sucesivamente versos de amor por Juliette Drouet^{*}. Por ejemplo, en el No. 24, incluye algunos versos donde lo vemos yendo a una cita con Juliette en el Valle Montmorency. Este libro de política amorosa no muestra casi nada de las formas que modelaban su poesía hasta ese momento.

Su organización es una experiencia ligada a los dos otoños que pasó Víctor Hugo en casa de los Bertin, y **a sus dos amores paralelos con Juliette y con su esposa**; así como a su compromiso vital entre la esposa y la amante.

^{*} Juliette Drouet (1806 – 1833). Conoció a Víctor Hugo a principios de 1833 durante los ensayos de una obra, convirtiéndose más tarde en su primera amante, y permaneciendo a su lado hasta el día de su muerte. (<http://www.hugo-online.org/020606.htm>)

El amor a Juliette Drouet tiene logros a veces más que retóricos. El amor a la esposa se eleva a una idealización a veces casi ilegible. "¡Oh! Reinas de nuestros techos. ¡Mujeres castas y santas!".

Pero lo que es esencial en el libro y verdaderamente "crepuscular" no es ni uno ni otro amor, sino **el movimiento del poeta yendo hacia uno y alejándose del otro**. Este movimiento es un estado de bipolaridad con cambios constantes; la incertidumbre de un momento de colectividad compuesto por las variantes: "yo entre ellos", "ustedes", o "tú y yo"; la oposición entre la sombra y la luz; el contraste finalmente espiritualizado.

Al idealizar a la esposa, la perfección la aleja y el marido queda en la sombra. Ella está casi deshumanizada, mientras que él la liga a la masa errante, tomando un camino y un paso incierto en que no se puede atener a ninguna ruta específica.

"He aquí por qué yo voy triste y reflexivo por qué con frecuencia en la noche yo miro y escucho solitario caminando al azar por la ruta". (V. Hugo)

En este libro lleno de ambigüedades se presentan todos los contrarios, por ejemplo: la duda y el dogma, el día y la noche... y es de estos elementos que surge justamente el crepúsculo; así, la sombra y la luz ya no se oponen crudamente sino que se desvanecen; se penetran como dos partes complementarias. En esta obra también la política y el amor se encuentran como los dos amores de los cantos del crepúsculo.

Del poema 21 al 31, la plenitud y el equilibrio del amor por Juliette Drouet llevan a Víctor Hugo hacia la retórica alegre y triunfante, no sin un extraño y raro desaliento. El amor lo lleva hacia una ligereza para él poética.

En estos poemas el amor establece una nueva relación entre la naturaleza y el hombre. La poesía descriptiva y la elevación.

La pauvre fleur disait au papillon céleste (o *Le papillon et la fleur*), No. 27 de la colección, está dedicado a la sentimental Srita. Bertin, como varias de las obras de este volumen. Este poema corresponde en gran medida a la faceta de *Les chants du crépuscule* que se refiere, dentro de la ambigüedad amorosa, a la pregunta del porvenir sostenido por una espera; al estado crepuscular del alma que vuelve hacia los otros y hacia el otro; la otra que es doble; al llamado a los otros más que a una palabra para los otros, donde los cuadros más violentos corresponden a un deseo tan fuerte como desprovisto de nobleza; al deseo no de la paz sino de la tranquilidad.^{6, 7}

Le papillon et la fleur (La mariposa y la flor), Victor Hugo

<p><i>La pauvre fleur disait au papillon céleste :</i></p> <p><i>- Ne fuis pas!</i></p> <p><i>vois comme nos destins sont différents . Je reste,</i></p> <p><i>Tu t'en vas!</i></p> <p><i>Pourtant nous nous aimons, nous vivons sans les hommes</i></p> <p><i>Et loin d'eux!</i></p> <p><i>Et nous nous ressemblons et l'on dit que nous sommes</i></p> <p><i>Fleurs tout deux!</i></p> <p><i>Mais hélas ! l'air t'emporte et la terre m'enchaîne,</i></p> <p><i>Sort cruel!</i></p> <p><i>Je voudrais embaumer ton vol de mon haleine</i></p> <p><i>Dans le ciel!</i></p>	<p>La pobre flor decía a la celeste mariposa:</p> <p>- ¡No huyas!</p> <p>Ve cómo nuestros destinos son diferentes. Yo me quedo,</p> <p>¡Tú te vas!</p> <p>Sin embargo nosotros nos amamos y Vivimos sin los hombres,</p> <p>¡Y lejos de ellos!</p> <p>¡Y nos parecemos y se dice que somos flores los dos!</p> <p>Pero ¡Ay! El aire te lleva y la tierra me encadena</p> <p>¡Suerte cruel!</p> <p>¡Yo quisiera envolver tu vuelo con mi aliento</p> <p>en el cielo!</p>
---	---

<i>Mais non, tu vas trop loin, parmi des fleurs sans nombre.</i>	Pero no, tú te vas demasiado lejos entre las innumerables flores.
<i>Vous fuyez!</i>	¡Tú huyes!
<i>Et moi je reste seule à voir tourner mon ombre.</i>	¡Y yo me quedo sola viendo al voltear mi sombra
<i>A mes pieds!</i>	a mis pies!
<i>Tu fuis, puis tu reviens, puis tu t'en vas encore</i>	Te vas, luego regresas, ¡después te vuelves a ir
<i>Luire ailleurs!</i>	a otro lado!
<i>Aussi me trouves-tu toujours à chaque aurore</i>	Y así me encuentras tú siempre en cada aurora
<i>Tout en pleurs!</i>	¡Toda en llanto!
<i>Oh! pour que notre amour coule des jours fidèles,</i>	Ah! Para que nuestro amor transcurra en días fieles,
<i>Ô mon roi!</i>	¡Oh, mi rey!
<i>Prends comme moi racine, ou donne-moi des ailes</i>	Echa como yo raíces ¡o dame alas
<i>Comme à toi!</i>	como tú!
Victor Hugo	

En un poema posterior, Víctor Hugo dice a Jouliette Drouet:

"... Observa es la tierra; (...) contempla es el cielo; (...) ve dentro de nuestros corazones (...) es mucho más que el cielo y la tierra, es el amor".

Todo esto induce a pensar que Víctor Hugo, viéndolo desde la perspectiva de estos poemas, jugaba el papel de la mariposa y de la flor al mismo tiempo;

yendo y viniendo entre las "flores", pero al mismo tiempo, sintiéndose encadenado y bajo la sombra del amor de una u otra.

*"Porque yo puse mis labios en tu copa todavía llena,
puedo todavía decir a los años rápidos: pasen todavía, yo no
voy a envejecer,
váyanse con sus flores abiertas **yo tengo dentro del alma una
flor que nadie puede cortar. Su ala en vuelo no va a
recuperar nada...**" **

Víctor Hugo

*"Rosas y mariposas, la tumba nos reúne tarde o temprano.
¿Por qué la espera? Di. ¿No quieres que vivamos juntos?
¿En qué lugar?
En algún lugar en los aires, si es ahí donde meces tu vuelo.
En los campos si es en los campos que tu cáliz vierte su tesoro
Donde tú quieras. Qué importa. Sí, que tú seas aliento o color.
Mariposa Radiante Oh! Corola medio llena. Ala o flor.
Vivir juntos antes que nada. Es el bien necesario. Es real.
Después se puede escoger al azar.
O la tierra o el cielo."*

(Víctor Hugo, 7 de diciembre de 1834)

En la *mélodie* de Fauré que musicaliza este poema, la melodía fluye naturalmente, mostrando la habilidad natural del joven compositor, de apenas 16 años de edad. Sin embargo, en lo que se refiere a la escritura vocal, el énfasis de las palabras cae, algunas veces sobre las sílabas de manera incómoda, lo cual, no hubiera aceptado el maduro Fauré.

Su Op. I, No. I, "Le papillon et la fleur", se caracteriza por utilizar frases cortas y un ritmo muy elemental. En esta pieza, si bien Fauré utiliza un sistema

* Este es otro de los versos que hablan del amor de Hugo por Juliette Drouet.

inexperto, logra crear una canción encantadora y llena de un movimiento animado que, aparte de evitar la monotonía, describe, con sus escalas y su ritmo ternario, las imágenes del texto y el contenido emotivo del poema.

"... alguien debería haber dicho a la "pouvre fleur" que, contentarse con lo poco que hay, es siempre una forma de felicidad.

Seamos prácticos: si la gente de hoy no se contenta con lo poquito que puede ir recogiendo del suelo o de la basura, va a vivir infeliz con lo que sueña y desea, y amargada con esos pesados grilletes y cadenas.

*Y, al final, ¿quién quiere eso?
¿Quién quiere una vida llena de sueños
por realizar, ensueños y deseos por satisfacer?*

Es un grito que no llama a nadie a la ventana.

*Sólo las pobres flores del ochocientos soñaban todavía
e iban también hablando enérgicamente a las mariposas.*

Pobres y desgraciadas flores".⁹

*"Flores (...) que ensartan su sueño de vida
en guiraldas sin fe (...)
Flores desechables
campanillas del antojo,
flores sin primavera ni estación,
flores comiendo sobras del amor."*

Silvio Rodríguez

¹ CASINI, *HISTORIA DE LA MUSICA*, 9, *El Siglo XIX (Segunda parte)*, p. 3 – 80.

² GROUT, *Historia de la Música Occidental* 2, p. 709 - 713

³ http://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Fauré

⁴ NOSKE, *French song form Berlioz to Du Parc*, p. 1-92, 253 – 272
(Traducción al español: Guadalupe Peraza).

⁵ <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/autores/vhugo/vhugo.htm>

⁶ GREGH, *de l'Académie française, Victor Hugo, Sa vie. Son oeuvre*, p. 36 – 70.
(Traducción al español: Luis Mora)

⁷ *Victor Hugo, Oeuvres Complètes, Tome Cinquième. Les chants du crépuscule*, p. 375 – 455
(Traducción al español: Daniel Cervantes).

⁸ (IDEM)

⁹ http://www.desejocasar.blogspot.com/2003_08_24_desejocasar_archive.html
"Escrevia assim o Senhor Visconde Victor Marie Hugo".
(Traducción al español: Alejandro Buenrostro y Pedro Garaude)

Le papillon et la fleur, Gabriel Fauré

Análisis musical

La pieza, en Do M, con ritmo de Vals (6/8), tiene una introducción pianística de nueve compases, que con sus escalas, llenas de ligereza, podría estar representando a la mariposa.

Posteriormente, presenta un tema A ("La pobre flor decía a la celeste mariposa...") de ocho compases (10 – 17) que empieza en la tónica y termina en la dominante, formando dos frases de cuatro compases cada una.

Introducción:

1. Allegro non troppo.

PIANO

La pauvre fleur di... sait au pa-pi-lon cé-le-ste. Ne fais pas!

Vois-tu que des... fleurs sont différents. Je ris - te. Tu en vas!

El tema B (compás 18) también está formado por dos frases de cuatro compases cada una. La primera ("Sin embargo nosotros nos amamos...") empieza en la tónica y, a manera de respuesta, la segunda ("Y nos parecemos...") empieza en el segundo grado (compás 22) con función de subdominante y termina otra vez en la tónica.

18 *Parfait nous nous aimons, nous vivons sans les hommes. Et lui deux!*

22 *Et nous nous ressemblons et l'on dit que nous sommes frères sœurs!*

II₆ I

Sigue un pequeño interludio de piano de cuatro compases (compases 25 - 28).

...

A partir del compás 30 se presenta una vez más el tema A (con un compás de introducción) con otro texto ("Pero ¡Ay! El aire te lleva y la tierra me encadena...") con ligeras variaciones rítmicas en la melodía. (Compases: 9 - 17 = 29 - 37).

Esto seguido de otra presentación del tema B con otro texto ("Pero no, tú te vas demasiado lejos..."), y la repetición del pequeño interludio de piano (Compases: 18 - 28 = 38 - 48)

Lo mismo ocurre con las frases subsiguientes en que los compases 49 - 57 vuelven a presentar el tema A con su compás de introducción, con un último texto distinto ("Te vas, luego regresas, ¡después te vuelves a ir..."), y los compases 58 - 69 presentan el tema B ("Ah! Para que nuestro amor transcurra en días fieles..."), concluyendo con la misma parte de piano. (Así, los compases 9 - 28 = 29 - 48 = 49 - 68).

Le papillon et la fleur

Op. 1, No. 1

(Original key)

Allegro non troppo.

PIANO *p legg.*

p

La pauvre fleur di..

sait au pa - pil - lou cé - les - te. Ne fais pas!..

Vois comme nos des - tins sont différents, Je res - te. Tu t'en vas!

cre - scen - do,
 Pourtant nous nous aimons, nous vivons sans les hom - mes. Et loin deus!

mf Et nous nous ressemblons et l'on dit que nous , sommes Fleurstousdeux!
rall. p

dolce.
 Mais hélas, l'air tem - porte, et la ter - re renchéai - ue. Sort cru - el!

de voudrais embau_mer ton vol de mou lia _ lei _ ne, Dans le ciel! —

cre - scen - do.
Mais non, tu vas trop loin, parmi des fleurs sans nom - bre, Vous fuy - ez!

cre - scen - do.

mf Et moi je reste seule à voir tourner mon om - bre, A mes pieds *rit.* *p*

mf *rit.* *pp* *à Tempo.*

più animato.
Tu fais, puis tu re - tiens, puis tu l'en vas en - co - re L'aire ailleurs! —

più animato.

Aussi metrouves - tu toujours à chaque au - ro - re Tout en pleurs! —

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

cre - scen - do.
 Ah! pour que notre a - mour coule des jours fi - dè - les. Ô mon roi!

cre - scen - do.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *cre - scen - do.* above it. The piano accompaniment also has a *cre - scen - do.* marking below it. The piano part features a consistent rhythmic pattern with chords.

f sempre. Prends comme moi ra - cine ou donne-moi des ai - les Comme toi! *rit.*

mf sempre. *rit.* *a Tempo.*

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *f sempre.* and ends with *rit.* The piano accompaniment starts with *mf sempre.* and ends with *rit.* and *a Tempo.* markings. The piano part features a consistent rhythmic pattern with chords.

The fourth system shows the piano accompaniment for the final part of the page. It consists of two staves with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a steady bass line.

"Verborgtheit", Hugo Wolf

Antecedentes

Entre finales del S. XIX y principios del S. XX, tuvieron lugar las últimas etapas del Romanticismo. El lenguaje romántico tardío se fue transformando en un nuevo lenguaje musical. Este movimiento se produjo principalmente en Alemania que, después de la Guerra Franco-Prusiana de 1870-1871, se convirtió en un imperio unificado y en potencia de primer orden.

La música alemana llegó a ocupar una posición dominante con respecto a los demás países; sin embargo, se presentaron dos fuerzas importantes que desafiaron dicha posición: El nacionalismo, que surgió en Rusia y Bohemia, con su rápida difusión hacia los países bálticos y escandinavos, así como a España, Italia, Hungría, Inglaterra, Norteamérica y a la nueva escuela de composición francesa.

El comienzo del siglo XX se caracterizó por un creciente desasosiego social y un aumento de la tensión internacional, que culminó en la catástrofe de la Primera Guerra Mundial". Esto se manifestó también en el ámbito musical en que, tras diversos experimentos radicales, no sólo se concluyó con el período clásico-romántico, sino también con todo el concepto de tonalidad que se practicó en los siglos XVIII y XIX.

Uno de los grandes innovadores en este campo fue Wagner (1813 – 1883) quien, en el último cuarto del S. XIX ejerció una enorme fascinación sobre los músicos europeos que, en su mayoría, luchaban conscientemente por no imitarlo.

Hugo Wolf fue un entusiasta wagneriano. Las cinco canciones compuestas por Wagner en 1857-58 sobre poemas de Matilde Wesendonck son precedentes de sus lieder.

"Wolf adaptó discriminadamente los métodos de Wagner: la fusión de voz e instrumento se logra sin sacrificar ninguno de ambos al otro". (Grout)

Dentro de sus composiciones de mayor importancia se encuentran 250 lieder, "excelente continuación de la tradición romántica alemana de la canción solística con acompañamiento de piano, a la cual incorporó asimismo algunos elementos que pueden atribuirse en gran parte a la influencia de Wagner. La mayoría de las canciones de Wolf fueron producidas en breves períodos de intensa actividad creadora durante la década comprendida entre 1887 y 1897, apareciendo editadas en seis colecciones principales, cada una de ellas consagrada a un solo poeta o grupo de poetas, de la siguiente manera: **53 sobre poemas de Eduard Mörike** (1888 - 89); 20 de Eichendorff (1889); 51 de Goethe (1890); el Spanisches Liederbuch (1891), 44 canciones sobre traducciones de poemas españoles; el Italienisches Liederbuch (Primera part, 1892; Segunda Parte, 1896), 46 musicalizaciones de traducciones del italiano; y tres poemas de Miguel Angel, en traducción alemana (1898).

[Wolf] se concentraba en un solo poeta por vez, y situaba el nombre del poeta por encima del compositor en los títulos de sus colecciones, con lo que indicaba una nueva concepción de la relación entre texto y música en el lied, derivada de los dramas musicales wagnerianos, **un ideal de un tipo particular de igualdad entre poesía y música, y de medios técnicos particulares para lograr tal igualdad**" (Grout).

Llegó a realizar arreglos orquestales de las partes de piano de algunos de sus propios lieder. También escribió piezas para piano, coros, obras sinfónicas, una ópera completa (Der Corregidor, 1896), un cuarteto para cuerdas y la Serenata Italiana para pequeña orquesta (1892; originariamente compuesta como movimiento para cuarteto de cuerda en 1887)¹.

Hugo Wolf. Su vida

Hugo Wolf, el cuarto de seis hermanos, nació en Windischgrätz (Slovenigradec), pequeña ciudad al norte de Eslovenia, el 13 de Marzo de 1860.

Su padre, Philip Wolf se dedicaba al piano y al violín. Hugo empezó a estudiar desde pequeño los mismos instrumentos y mostró una memoria excepcional para la música. Muy pronto se distinguió tanto por su talento como por su carácter intransigente "que a veces disimulaba bajo un velo de ironía"ⁱⁱ.

Por otro lado, sus estudios generales dejaron mucho que desear. Fue expulsado de dos Institutos al cabo de seis meses, ingresando así a los 13 años en una escuela secundaria fuera de su pueblo natal, en Masrburg an der Drau (hoy Maribor). En general era "mal visto por su carácter franco hasta la indiscreción, con humor variable; después triste y de pronto burlón, con feroz deseo de libertad personal"ⁱⁱⁱ. También resultó evidente que no soportaba la disciplina y que la música era lo único que contaba para él. De hecho, comenzó a componer ya sin descanso. Así, su padre decidió enviarle a casa de una familiar en Viena para que entrara estudiar en el Conservatorio.

"En 1875, el Conservatorio de Viena había adquirido una importancia de primer orden desde su traslado, cinco años antes, a los nuevos locales del Musikverein. Estaba subvencionado por el emperador⁴, aunque seguía siendo una institución privada y no dependía en absoluto de la corte. Su director [era] Joseph Hellmesberger [que] ocupaba en el Musikverein una situación privilegiada.

ⁱⁱ Francisco José I. Austria, Viena (1830 – 1916)

Nieto de Francisco I y descendiente directo del archiduque Francisco Carlos. Asume el trono en 1848, tras la abdicación de su tío Fernando. Sus primeras decisiones políticas están marcadas por la influencia de su primer ministro, de tendencias absolutistas. Con el paso del tiempo su implicación política es mayor. Las agitaciones que caracterizaron esta época le obligaron a suavizar sus inclinaciones autoritarias. En 1867 los Habsburgo ven como se divide su territorio. De esta partición resulta el Imperio Austro-húngaro, Austria y Hungría, por lo que en este mismo año Francisco José se declara rey de Hungría. A partir de 1907 su ideología experimenta un cambio hacia posturas más democráticas. Establece el sufragio universal. La muerte de su sobrino en 1914 será uno de los hechos que desencadena la I Guerra Mundial.

(<http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/personajes/6728.htm>)

En cierto modo, [era] símbolo de una tradición muy antigua que seguiría encarnando hasta 1893, año de su retirada. Ciertamente, era un director de orquesta mediocre, aunque un violinista de alto nivel, uno de los fundadores de la escuela vienesa de violín. Varios de sus antiguos y numerosos alumnos alcanzaron la celebridad" (De La Grange).

El profesor de historia y de estética de la música August Wilhelm Ambros (1816-1876), fue una de las mayores personalidades del Conservatorio de Viena. Desempeñó un papel determinante en la vida musical vienesa gracias a los artículos críticos y a las reseñas que redactaba con regularidad para la *Wiener Abendpost* y para numerosas revistas, siempre "en un estilo de fantasía romántica". Publicó un libro llamado *Die Grenzen der Musik und Poesie* (Los límites de la música y de la poesía, 1856); por otro lado, fue el primero en incluir un estudio sistemático de las civilizaciones musicales de la Antigüedad.

Wolf, entre otras clases que llevaba en el Conservatorio, tomó lecciones de piano con Wilhelm Schernner. Durante sus dos años ahí llegó a ser condiscípulo de Mahler. Ambos jóvenes no cesaban entonces de hacerse favores mutuos, compartiendo la misma habitación o las mismas comidas y, sobre todo, tocándose las últimas composiciones. De hecho, ambos se vieron obligados a mudarse sin cesar, y a menudo por culpa suya.

Wolf se vio atraído con pasión por todos los recursos musicales y artísticos de la capital, y empezó a frecuentar, con mayor regularidad que Mahler (cuyos medios económicos eran más modestos), los teatros, los conciertos y la Ópera (en un diario detallado registró todas estas nuevas experiencias). Se ganó a duras penas la vida impartiendo clases particulares y hasta llegó a tocar el piano en las tabernas.

Su admiración por Wagner era tan fuerte, que a finales de 1875 logró contactar con su ídolo y le enseñó sus primeras partituras, recibiendo consejos del "venerado maestro". En 1877, en el Conservatorio, uno de sus compañeros, con el fin de gastarle una broma, le envió al director una carta de amenaza de

una violencia inusitada y éste, que ha aprendido a desconfiar de las explosiones de Wolf, no le permitió siquiera justificarse y lo expulsó inmediatamente por "infracción a la disciplina". Así, en marzo de ese año, Wolf regresó a su casa, enfrentándose a la consternación familiar.

Seis meses más tarde obtuvo la autorización para volver a Viena, donde no contó con otros recursos que las sumas que recibía de su familia cuando les pedía auxilio y las demasiado escasas lecciones de música que le procuraban sus amigos, salvo los años en los que escribió regularmente en el *Wiener Salonblatt*, semanario vienés "de tono frívolo y mundano" en el cual se vio obligado a trabajar como crítico entre 1884 y 1887, por la necesidad urgente de sobrevivir.

Escribió, casi cada domingo, una reseña de un concierto o de una ópera, haciendo críticas con vivacidad y talento, así como con una "independencia de espíritu y una libertad de expresión extremadamente raras en la prensa vienesa". Ahí se vio reflejada una buena parte de su personalidad.

"Al final de su vida, el propio Wolf considerará que estos años de crítico musical constituyen un desdichado paréntesis y se encolerizará en todo momento con aquellos que se esfuerzan en recordárselos. En cualquier caso, le habrán valido la hostilidad irreductible del clan de los conservadores, una camarilla cada vez más poderosa de Viena" (De la Grange).

Después de la muerte de su padre, sólo pudo salvarse de la miseria gracias al apoyo incondicional de sus amigos y de los adeptos que le admiraban y creían en su genio.

En 1878, al visitar por primera vez un prostíbulo, contrajo la sífilis, enfermedad entonces temible a consecuencia de la cual habían fallecido ya varios músicos vieneses. Ese mismo año conoció a Vally Franck, una joven francesa de la que se enamoró perdidamente, pero con la cual, no podía permitirse esperanza alguna de matrimonio a causa de su estado de salud y de su situación material. Ella le inspiró en seguida un número considerable de Lieder.

Por otro lado, un gran número de amigos creían firmemente en él y en su genio creador. Todos ellos lo apoyaron y le ayudaron con una generosidad incansable. En 1881, su único intento para ganarse la vida como Kapellmeister de teatro, en Salzburgo, resultó un fracaso al cabo de pocas semanas, lo cual sumergió a su familia y sobre todo a su padre en la desesperación más completa.

En 1883, su pasión por Wagner —que acababa de morir— se ve exacerbada por un viaje a Bayreuth, para asistir a una de las primeras representaciones de *Parsifal*. Los años 1887 y 1888 se hallan entre los más productivos de toda su vida. Termina algunas de sus grandes obras como *Christnacht* (Nochebuena), *Italienische Serenade* y los *Eichendorff Lieder*. Éstos últimos revelan los rasgos principales de su gran estilo: "la preocupación por poner de relieve la cadencia del verso y su significado se suman ahora un sentido dramático muy fuerte, que convierte a cada pieza en una escena teatral en miniatura. Wolf comienza a proceder de una manera que le es propia. Crea sus distintas recopilaciones por crisis sucesivas y cada racha propicia el nacimiento de un número impresionante de Lieder. De esta manera, tan sólo durante el mes de marzo de 1887, que pasa solo en Perchtoldsdorf, al sur de la capital, compone veinticinco, a los que se suman otros cuarenta y tres hasta el mes de mayo. Al año siguiente escribe de una tirada los cincuenta y un Goethe-Lieder. Tan sólo en 1889 nacerán hasta ciento dieciséis Lieder" (De La Grange).

El año de 1888 estuvo marcado por las primeras audiciones públicas de sus obras y por el comienzo de los conciertos privados del "*Wagner-Verein*", que apoyará a partir de entonces a Wolf todo lo posible. Numerosos cantantes comenzaron a interesarse por él, entre ellos la contralto Rosa Papier y el tenor Ferdinand Jäger. El compositor llegó a aceptar, en ocasiones, acompañar los recitales de sus obras, pero sus intérpretes no sabían siempre a lo que se exponían cuando tenían esa oportunidad.

"En general, [Wolf] se sienta ante el piano sin conceder la menor atención al público. Si cree que el cantante es capaz de excederse en la lentitud o en el sentimiento, duplica el tempo de la introducción y, cuando no está

satisfecho, no duda en dirigir públicamente reproches a su intérprete. Si el público aplaude prematuramente, llega a hacerle callar con una cascada de acordes improvisados, tocados *fortísimo*" (De La Grange).

Este comportamiento escandaloso no impidió que comenzaran a llegarle ofertas de todas partes. Todos los éxitos subsecuentes inspiraron a Wolf el deseo de no limitarse a ser un compositor de Lieder y empezó a soñar en escribir una ópera que, como era habitual, pudiera consagrarle como creador con todas las de la ley. Sin embargo, aunque era un maestro incomparable de la música vocal, carecía por completo del menor sentido teatral. Así, consagró un año entero, 1895, a la composición de *Der Corregidor*, que no contó con éxito alguno.

Alrededor de 1897 la salud de Wolf comenzó a declinar, siendo víctima de profundas crisis de depresión. Los médicos detectaron un principio de parálisis de los reflejos de las pupilas, signo que anuncia el último estado de la sífilis. "Una melancolía abrumada impregna entonces los tres *Michelangelo-Lieder*", compuestos en el mes de marzo de ese año. Sin embargo, Wolf aún se lanzó entusiasmado a la realización de los primeros esbozos de una nueva ópera procedente de un cuento de Alarcón, con un libreto redactado para él por uno de los miembros del Hugo Wolf-Verein (segunda sociedad que llevaba su nombre fundada por Haberlandt).

Todo el verano de 1897 lo pasó en una especie de trance enfermizo trabajando sin cesar en esta partitura que no concluyó jamás. En septiembre de ese mismo año, Wolf se encontraba ya pálido, más delgado, y "con los ojos brillando con una extraña luz" que preocupaba desde hacía unos meses a su entorno.

El 19 de septiembre de 1897, después de una encarnizada discusión con Mahler, se presentó de improviso en casa de unos amigos, anunciando su nombramiento de subdirector de la ópera del Estado de Viena y dando explicaciones sobre los ascensos o dimisiones de algunos artistas; poco

después, estas personas se dieron cuenta de que todo era un desvarío, y que Hugo W. "ya no era dueño de sí mismo"^v.

Fue sometido a tratamiento médico, y descubrieron que la lucidez de la razón, del todo perdida para él, podía recobrarla solamente cuando se sentaba ante un piano. Los síntomas de parálisis progresiva empezaron a ser notorios, así que fue internado en una casa de reposo.

Segula con una idea obstinada referente al nombramiento de director de la Ópera y, "a veces, también creía que era el director del manicomio, pidiendo que le trajeran a Nietzsche para curarlo. A pesar de todo, conseguía trabajar con la música y leía a Kleist ininterrumpidamente con la idea de realizar una ópera del poema dramático 'El príncipe de Homburg' "^v.

El 24 de enero de 1898, aparentemente bastante mejorado, salió de la casa de reposo y, acompañado de su hermana o de su gran amiga Mélanie Köchert pudo realizar algunos viajes. Para entonces ya no le era posible ocuparse de nada; "no era capaz de otra cosa que de mirarse a sí mismo..." Por lo que *Der Corregidor* se montó sin él en Estrasburgo, lo cual lo dejó desolado. En otoño, en casa de los Köchert, a orillas del Traunsee, se vio invadido por un acceso de demencia e intentó suicidarse lanzándose al lago. Él mismo solicita ingresar de nuevo en el asilo, donde pasará los últimos cinco años de su triste existencia. La interminable agonía se vio alternada por unos pocos momentos de remisión, en los que era capaz de tocar a cuatro manos y garabatear algunos compases de una música incoherente. Pero las crisis eran cada vez más terribles, pues la degeneración del sistema nervioso avanzó de forma inevitable, provocándole trastornos en la visión, un habla dubitativa y una escritura irreconocible.

"Los últimos meses, todo su cuerpo se vio sacudido por impresionantes convulsiones. La familia Köchert, Haberland y Werner se relevaron junto al enfermo, pero no había nadie presente cuando, el 22 de febrero de 1903, Wolf [a sus 43 años] expiró al fin en los brazos de su enfermero" (De La Grange).

A lo largo de esos cinco años de martirio, los gastos del internamiento de Wolf corrieron a cargo del *Wolf-Verein*, de sus amigos e incluso del emperador. Por otra parte, el ministerio de Cultura aportó una subvención especial para la difusión de sus obras, puesto que el músico acabó siendo reconocido, demasiado tarde, como una gloria de la nación.

Wolf deseaba ser enterrado en Perchtoldsdorf, donde había pasado tantos momentos felices componiendo en el silencio de la exaltación interior. Pero "como un ilustre entre los ilustres", fue conducido con gran pompa hasta la tumba de honor que se le atribuyó en el Zentralfriedhof¹.

El Lied

Además de las vastísimas producciones sinfónicas y las grandes producciones líricas que se desarrollaron en el S. XIX, mismas que se llevaban a cabo en las salas de conciertos y los coliseos de ópera, se desarrolló una manifestación lírica "de carácter mucho más recogido, la cual se denomina *Lied* (canción) en suelo alemán, que es donde tuvo sus más felices y fecundos cultivadores este género."^{vii}

El *Lied* se halla mucho más allá de lo popular, de lo folklórico y de lo castizo, aunque puede asumir rasgos de todo ello, como eventualmente los asume si la situación lo impone o legítima.

Se ha visto en éste "una cristalización de las sensaciones poéticas percibidas por una raza y mantenidas en estado latente en cada uno de los individuos participantes de tal herencia; considerado así, puede hallárselo recorriendo cualquier país" (Subirá).

La gloria y la importancia de Wolf radican completamente en sus composiciones de *Lieder* que siempre tienen "un fondo de angustia y de entusiasmo, de felicidad y de espasmo febril"^{viii}

Wolf deja ver en sus *Lieder*, su poder de "hacer revivir el secreto de cada poesía lírica". No vivía más que en la poesía y en la música. "Llevaba siempre

en el bolsillo el libro de algún poeta y si, de tanto en tanto lo abría en presencia de amigos, era para leer en voz alta; los oyentes, a la vez, declaraban que nunca habían oído nada semejante¹⁹.

"Cuando Wolf leía, las palabras asumían una verdad prodigiosa; se volvían esencia corpórea. Verdaderamente se tenía la impresión de que el cuerpo del lector se transformaba de repente en la encarnación de las palabras; como si aquellas manos, que nosotros vemos despuntar en la sombra de la habitación, no hubiesen pertenecido nunca a un hombre, sino a las palabras por él pronunciadas" (Hermann Bahr)

En sus *Lieder*, Wolf "se sumergía en la esencia de las palabras como si fuesen la esencia de su vida". Provisto de un altísimo gusto literario, tuvo como dos de sus poetas favoritos a **Mörike** y a Goethe. Durante todos los años difíciles de su vida, compuso, como ya se ha mencionado, unos doscientos *Lieder* para canto y piano, entre los cuales se encuentran **cincuenta y tres Poesías de Mörike (1888)**.

A veces pasaba meses y meses sin conseguir escribir una nota, y de repente como si estuviese saturado de imaginación e inspiración, llegaba a escribir hasta tres *Lieder* en un mismo día, y así podía estar semanas. Wolf logró entrar de alguna manera en el alma del poeta, nunca lo anulaba ni le olvidaba.

Trabajó la voz de forma dramática, la cual, en sus canciones, "emerge del riquísimo tejido pianístico porque nunca es 'una parte' de él, sino que sigue líneas del todo independientes por los ritmos, por las distribuciones de los puntos de pausa (...). Es más bien la voz la que, a menudo, determina con sus notas el sentido armónico o incluso, una nuevas determinaciones de armonía que el piano parecía haber ya definido. La revelación de este poder 'armónico' en el órgano de la voz humana, que siempre se había considerado 'instrumento melódico', es otra de las muchas 'novedades' de Wolf²⁰.

Lo que más importa en el *Lied* de Wolf es "la sustancia y no la forma"; su "verdad musical y poética. La armonía que utiliza es cambiante y se extiende hacia límites extremos de tonalidad y modalidad, lo cual, como medio par la

comunicación de múltiples pensamientos, lleva necesariamente hacia un desarrollo "insólito" la interpretación pianística.

Con respecto a los textos, más que ir de un poeta a otro, buscó hasta casi agotarse el mundo de unos pocos y concretos autores.

Wolf y Mörike

En el verano de 1890, cuando Hugo Wolf estaba tratando de explicar su filosofía del arte a su nuevo amigo, el compositor nacido en Stuttgart, Emil Kauffmann (1836 – 1909), le citó trabajos de Eduard Mörike como un perfecto ejemplo del estilo de verdad artística que él también buscaba crear. La razón para que Wolf leyera poesía fue la búsqueda de textos que pudieran cantarse. En febrero de 1888, se encontraba en total posesión de sus poderes de composición, que manifestó ese año bajo la influencia de Mörike.

Una de las fuentes del amor de Wolf por este poeta, era la naturaleza de la creatividad como ambos hombres la habían experimentado. Para ellos, la creación artística era un asunto de visitas inexplicables por una Musa poco confiable en sus llegadas y partidas; ambos hombres sufrieron horriblemente durante sus frecuentes ausencias.

En una carta a su amigo Friedrich Vischer en 1832, Mörike escribe: "Vivo aquí en el lugar que mi Musa (y eso que yo tengo una muy subjetiva y voluntariosa Musa) no pudo haber encontrado mejor". Para este compositor era una muerte en vida invernal cuando no podía componer y era como el primer día de la creación cuando sí podía hacerlo.

Otra de las fuentes para la atracción de Wolf hacia la poesía de Mörike era, seguramente, lo multifacético y escurridizo de su categorización. Él no podía idealmente ser puesto en el nicho de un romántico total, neoclásico. Escribió poemas de muchos tipos. Sus trabajos contienen sonetos de amor, canciones populares, tonaditas, verso libre, rima justa, sarcasmo, humor de buena naturaleza, poesía acerca de la poesía, rollenlieder (poemas de personajes, en

los cuales personajes estereotípicos hablan), baladas de lo sobrenatural, dinggedichte (poemas-cosa, en los que vastos recovecos de significado se avistan en aparentes objetos insignificantes), erotismo que raya en la pornografía, poemas de ocasión, poesía religiosa, fantasía y mundos de cuentos de hadas, poemas a la naturaleza, además de poemas que rompan los límites de la convención. Su amor por las máscaras encantaba a Wolf, quien también se enorgullecía él mismo de su acto de carnaval de un solo hombre, en la variedad de personajes que podía arropar en música.

Las predilecciones armónicas, procesos guiados por la voz, texturas y demás que Wolf había hecho, son un manifiesto en cada canción y pudo reclamar a Mörke como su propio descubrimiento para la canción, quién no había sido reconocido hasta 1888 como uno de los mejores poetas alemanes, a pesar de que un par de críticas habían comenzado a señalar su importancia; fue Wolf quien encendió una hoguera desde las ascuas de la modesta reputación del poeta y difundió su nombre como nunca antes.

La defensa de Wolf por su poeta fue difícilmente desinteresada: había nacido de la gratitud hacia Mörke al haberlo ayudado a crearse como músico. Entre el 16 de febrero y el 18 de mayo (tan solo 3 meses), Wolf compuso 43 canciones, (la décimo segunda canción de esa producción fue **Verborgenheit (13 de marzo de 1888)**). Wolf evidentemente dedicó considerable reflexión al orden en que las canciones de Mörke aparecieran, de modo que los compradores pudieran reconocer cierta coherencia operativa en cada una y pudieran estar atraídos a comprar la próxima serie.

El esquema en Wolf, particularmente serio, era usualmente seguido por un aligeramiento del paisaje musical en el comienzo de su próxima serie, la cual entonces se ensombrecería con mayor seriedad hacia el final. La tercera serie, por ejemplo, es un racimo de obras maestras **teniendo que ver con los más serios asuntos del alma, con la muerte, el abandono hacia uno mismo, la memoria, creatividad, pérdida del amor e inminente pérdida de la lucidez** (del 11 al 15, "An eine äolsharfe"; **Verborghelt**, "Im Frühling", "Agnes", "Auf einer wandrung"), mientras la cuarta serie es un cuento de hadas que agrupa

elfos al final y al principio (los números 16 a 21, "Elfenlied" y "Auf eine Cristblume I y II") y "Um Mitternacht" como su centro de gravedad. Al final de una serie, Wolf pudo en ocasiones anticipar los grandes temas del siguiente grupo, lo mismo cuando el cuarto grupo concluye con dos canciones religiosas que anticipan las canciones del siguiente.

En el poema titulado **Verborgenheit** se ve claramente reflejada la **contradicción** como uno de los artilugios de Mörke para **evocar la intensidad, complejidad, ambigüedad y sufrimiento de la vida**. "Eso está escrito con sangre", declaraba Wolf.

<u>Verborgenheit</u>	<u>Misterio</u>
Lass, o Welt,	Dejame, ¡oh mundo!,
o lass mich sein!	¡déjame ser!
Locket nicht mit Liebesgaben,	No me tientes con regalos de amor
lass dies Herz alleine haben	Dejen que este corazón
seine Wonne, siene Pain!	tenga sus propias alegrías y su propio dolor!
Was ich traure, weiss ich nicht,	¿ Qué es lo que me aflige?, No lo sé;
es ist unbekanntes Wehe;	es un dolor desconocido;
immerdar durch Tränen sehe ich	Constantemente a través de lágrimas
der Sonne liebes Licht.	veo la querida luz del sol
Oft bin ich mir kaum bewusst	Muchas veces, casi sin darme cuenta
und die helle Freude zücket	brota la luminosa alegría
durch die Schwere,	a través de la pesadumbre,
so mich drücket,	y me oprime
wonniglich in meiner Brust	deliciosamente el pecho
Lass, o Welt,	Dejame, ¡oh mundo!,

o lass mich sein!	¡déjame ser!
Locket nicht mit Liebesgaben,	No me tienten con regalos de amor
lass dies Herz alleine haben	Dejen que este corazón
seine Wonne, siene Pein!	tenga sus propias alegrías y su propio dolor!

Las referencias a Mörike recurren como un motivo conductor en las cartas de Wolf durante años, después del milagro de 1888. Pero es quizás justamente porque Wolf sólo conocía los trabajos poéticos de Mörike (excepto el Nachlass) dado que su entusiasmo por el poeta como hombre, ya no como artista, disminuyó cuando lo fue conociendo en otros ámbitos.

El 17 de mayo de 1895, Wolf escribió a Melani Köchert que había leído las cartas de Mörike* en el tren de camino a la Villa de Lipperheides en Matzen, y las había imaginado como las más perspicaces y más originales; sin embargo, encontró en ellas un cierto tono anticuado muy prominente "... sospecho que nosotros no hubiéramos podido llevarnos bien después de todo".

Tal vez tenía razón. Las cartas entre Mörike, Storm y Swind vienen de momentos posteriores en la vida del poeta y no de los años juveniles en que Mörike escribió muchos de los poemas que Wolf musicalizó; aún así, quizás no hubiera podido encontrar las primeras cartas mucho más motivadoras. Mörike era monárquico en lo que a la pequeña política se refiere; él estaba dispuesto a exponer conservadoramente en muchas de sus visiones, mientras que Wolf no; por otra parte se dirigió hacia su familia en algunas maneras que Wolf no lo hizo; y Mörike estaba lleno de ira en asuntos de amor y sexo donde Wolf no lo estaba. El antiwagnerismo de Mörike pudo haber encendido la ira de Wolf, además de haber podido estar horrorizado por la filosofía de Nietzsche, a quien Wolf admiraba. Incluso sus dudas religiosas, un elemento

* Con la excepción de la correspondencia entre Hermann Kurz y Mörike publicada en 1885, las cartas de Mörike empezaron a emerger de la imprenta después de la composición de las canciones de Wolf basadas en sus textos.

aparentemente en común entre el poeta y el compositor, eran dispares bajo la superficie.

A pesar de todo esto, en 1888, Wolf no pudo encontrar falla en el "divino" Mörike y por eso el mundo de la música es afortunado. Protegido por una circunstancia histórica del conocimiento que hubiera mellado su relación con la poesía de Mörike, Wolf era capaz de afirmar al poeta como su propia música. Wolf pudo haber sabido por trabajos de Mörike, que el poeta amaba la música (Emil Kauffmann, músico e hijo de músicos, pudo haberle dicho más acerca de la pasión de Mörike por la música). Sin embargo, Mörike, pudo no haber entendido ni gustado de la música que Wolf utilizó para sus textos.

A pesar de su amor por la música, Mörike tenía un entendimiento técnico limitado de la misma; incluso pudo haber rechazado, consciente o inconscientemente, el conocimiento especializado por temor de cómo eso podría haber afectado la influencia de la música en sus escritos. Para él, la música era una fuente de belleza y una fuerza peligrosa que podía causar que los escuchas perdieran su firmeza del mundo concreto; los trabajos del músico se relacionaban gracias a esto a efectos similares escritos por Eros y la creatividad.

En una de sus tantas poesías, seguido se pone nostálgico por el mundo del tardío siglo XVIII y de sus dos dioses: Goethe y Mozart. Todo lo que Mörike encontró apremiante en la música estaba relacionado con Mozart, Haydn y Beethoven; especialmente con el Mozart de las óperas maduras, y habla un poco de su propio siglo en la música que le gustaba. Más poeta que estudioso, Mörike era un clasicista que atesoraba la antigüedad griega y romana.

Lo que Wolf conocía mejor acerca de Mörike fue la antología poética de talla mediana del poeta. Respecto a esas obras, Mörike escribió de su cuarta edición a su hermano Kart que "solamente había revestido viejas preocupaciones", pero esas "viejas preocupaciones" son trabajos de su belleza poética autosuficiente y del relleno de 57 canciones del Wolf.

Edward Hanslick, no se predispuso del gusto por Wolf, una vez hecho el comentario ácido de que Wolf componía "no poemas sino poetas completos" y que Mörike fue el primer poeta que Wolf compuso en masa.

Se podría alternar entre el énfasis sobre la distancia y la diferencia entre los dos artistas y el énfasis de la agudeza literaria de Wolf que es apropiada solamente en este tema. La admiración de Wolf hacia Mörike es evidente en su famoso acto de dar al poeta el lugar de honor en la página título de su primera edición; pero el mito del siglo XIX de la unión perfecta poético musical no se encontrará aquí.

Él creía que ciertos poemas tenían que esperar por un idioma musical más tardío para así agruparse musicalmente de manera exitosa; el reconocimiento de las discrepancias está implícito en esa creencia; sin embargo, no dejaba de buscar el hecho de hacer audible en muchos niveles un significado poético que él pudiera asir. El mito de "artes hermanadas" parece confirmado donde palabras y músicas se cruzan, pero donde divergen es quizás la historia más interesante^{xI}.

-
- ⁱ GROUT, *Historia de la música occidental* 2, p. 677 – 679.
- ^h *Historia de la música y sus compositores*, Tomo IV, Traducción de G. Pérez Sevilla, p. 820 – 834.
- ⁱⁱⁱ (IDEM)
- ^{iv} (IDEM)
- ^v (IDEM)
- ^{vi} DE LA GRANGE, *Viena, una historia musical*, p. 273 – 289.
- ^{vii} SUBIRÁ, *Historia de la música, Tomo II*, p. 461-494
- ^{viii} *Historia de la música y sus compositores*, Tomo IV, Traducción de G. Pérez Sevilla, p. 820 – 834.
- ^{ix} (IDEM)
- ^x (IDEM)
- ^{xi} YOUENS, *Hugo Wolf and his Mörike Songs*, p. 1-17.
(Traducción al español: Armando Gama).

Verborgenhelt, Hugo Wolf

Análisis musical

La pieza, en *Re b Mayor* (original en *Mi b Mayor*) con forma "A - B - A", tiene dos compases de introducción; en el tercer compás presenta el tema A de ocho compases que contiene dos frases de cuatro compases cada una, de acuerdo con las frases del texto ("Déjame. ¡oh mundo!...")

Intra \downarrow *MNDlg und sehr innig*
(*Slowly and with great feeling*)

Mörke-Lieder Nr. 12

Laß, o Welt, o laß mich gehn! lo - cket nicht mit Lie - bes - ga - ben,
Tropf me not, o world, a - gain... here me not with joys that per - ish.

7

laß dich nicht an - lei - hen ha - ben, sag - ne Won - nit
let my heart, an - eye - see, other - ish all its
- ne, sei - ne Pein!
- fare, all its pain.

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

Verborgenheit / Secrecy

Original Es dur

Mörke-Lieder Nr. 12

Mäßig und sehr innig
(Slowly and with great feeling)

5

Laß, o Welt, o
Tempt me not, o

laß mich sein! lo - cket nicht mit Lie - bes - ga - ben,
world, a - gain... lure me not with joys that per - ish,

laß dies Herz al - lei - - ne ha - ben sei - ne Won - -
let my heart, un - spo - - ken, cher - ish all its woe - -

rit. a tempo

ne, sei - na Pein! Was ich trau - re, weiß ich nicht,
tune, all its pain. Un - known grief con - sumes my days,

rit. a tempo

mf

es ist un - be - kann - tes We - he; im - mer dar durch
it's with eyes all veiled by sor - row that, taken down, each

f

p

Trä - nen so - he ich der Son - ne lie - bes Licht.
hope - less mor - row, on the eth - erial sun - I gaze.

pp

nach und nach belebter und leidenschaftlicher
(with increasing passion and animation)

Oft bin ich mir kaum be - wußt
On - ly dream - ing brings me rest

pp

und die hel - le Freu - de zü - cket durch die Schwe - re,
 on - ly then a ray - of glad - ness, sent from Hea - ven,

so mich drü - cket, won - nig - lich in meiner Brust.
 chōra my sad - ness - - - lights the gloom with in my breast.

Tempo I

Laß, o Welt, o laß mich sein! lo - cket nicht mit Lie - bes - ga - ben,
 Tempt me not, o world, a - gain - - - lure me not with joys that per - ish,

laß dies Herz al - lei - ne ha - ben sei - ne Won - - ne, sei - ne Pein!
 let mine heart, un - spo - ken, cher - ish all its rap - - ture, all its pain.

(Marie Bolleau)

"¿Qué seré?". Alejandro Varela Chávez

Alejandro Varela Chávez nació en México, Distrito Federal, el 8 de diciembre de 1977. A los 14 años tuvo su primer contacto con la Música de manera empírica.

Tres años más tarde (1994), empezó a realizar estudios musicales con maestros particulares, aprendiendo piano, teoría, Historia de la Música, y composición, manifestando desde el principio un especial interés por esta última.

A los 20 años se inscribió en la licenciatura de piano de la escuela de Música del Centro Cultural Ollin Yoliztli.

Posteriormente cambió el rumbo de sus estudios y se involucró con el Jazz, estudiando con el maestro Antonio Bravo, quien lo instruyó en el desarrollo de este género, dándole una formación como ejecutante, arreglista y compositor. Es a partir de esta experiencia que Alejandro Varela se relacionó con el Jazz contemporáneo, siendo influenciado profundamente por los músicos europeos.

De este modo comenzó a forjar su discurso musical tomando como base a músicos como Esbjorn Svensson, Tord Gustavsen, John Taylor, Jason Moran, Keith Jarret, entre otros y aprovechó la profunda influencia de John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans, y Charles Mingus, por mencionar algunos.

Tras cuatro años de estudiar incesantemente las escuelas de Jazz norteamericana y europea, se interesó en la aplicación de los sistemas de composición de músicos como Nicolas Slonimsky, Yusef A. Lateef, y Antonio Bravo dentro del campo del Jazz contemporáneo.

Como antecedentes a su labor como compositor, realizó arreglos de música de Miles Davis, Bill Evans y algunos otros autores para diversos ensambles de Jazz, y más adelante escribió música para orquesta y ensambles con distintas dotaciones instrumentales.

Sumamente interesado en los ensambles pequeños, realizó arreglos y composiciones para dúo de guitarra y piano, trío de piano, contrabajo y batería, piano solo, así como voz y piano.

A raíz de los arreglos que realizó para el último ensamble que se ha mencionado, manifestó un particular interés por la voz, y compuso una colección de piezas de música contemporánea sin texto. Más adelante incorporó, en una nueva colección de piezas, los textos del poeta mexicano-estadounidense Ekiwah Adler-Beléndez.

En dicha producción exploró la relación de los armónicos que produce determinado desarrollo armónico en el piano, en conjunción con la resonancia de la voz dentro de un contexto temático, entablando diálogos entre los dos instrumentos.

"Después de haber ejecutado estas piezas con la cantante Guadalupe Peraza decidí escribir más música, pensando específicamente en su voz".

En la música de este compositor para voz y piano, guitarra y piano, y piano solo, se manifiestan las influencias impresionistas de Ravel, Debussy, y Satie.

Por otro lado, ha compuesto música para teatro, cine y proyectos alternos como interacciones de poesía y música, al igual que diseño sonoro.

Recientemente ha realizado estudios con Vincent Carver de música del S. XX.

A principios del 2005 sus obras fueron transmitidas en la radio italiana, y recibieron críticas bastante positivas. Ese mismo año colaboró con el guitarrista Josué Amador, en la realización de la música de audiosecuencia para cine, para el II Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México, obteniendo un reconocimiento.

² Alejandro Varela, comunicación personal.

En la actualidad persiste su interés en los ensambles pequeños desarrollando obras de mayor extensión para guitarra y piano, contrabajo y batería, así como una colección de piezas para piano solo.

La canción *¿Qué seré?*, pertenece a la segunda colección de piezas para voz y piano que Alejandro Varela escribió en los años 2003 y 2004 con textos de Ekiwah Adler-Beléndez (1987), pertenecientes a los libros "**Soy**" (2000), "Palabras inagotables" (2001), y "Weaver" (2003).

"Varias de las piezas contenidas en esta colección fueron escritas especialmente para Guadalupe Peraza".²

Es importante mencionar la situación especial de parálisis cerebral en la que Ekiwa se ha encontrado toda su vida, pues esto influye mucho en el contenido de sus obras.

Ekiwa asistió al Instituto Pető de Educación Conductiva (Hungría), donde comenzó a escribir y a desarrollar su talento a los 11 años. A sus 18 años cuenta con 3 libros de poemas y cuentos, y algunas obras de teatro presentadas en Morelos (de donde es originario) y en el Distrito Federal.

A los 13 años de edad escribió su obra *¿Qué seré?* (incluida en la colección de poemas del libro "Soy"), a modo de reflexión con respecto a sus inquietudes acerca de su vida en el futuro.

¿Qué seré?

¿Seré roca inmóvil,

pájaro sin alas?

¿Seré como la luna,

Una reflexión de la luz?

¿Seré fuego bailando?

² Alejandro Varela, comunicación personal.

¿Seré nube flotando?

¿Qué seré?

"Me puse a pensar en mi futuro. ¿Cómo va a ser la vida para mí cuando crezca?"

Ekiwa Adler-Beléndez

El poema fue musicalizado con el consentimiento del autor.

La primera parte de la pieza había sido escrita antes de seleccionar el texto y, al ajustarse el motivo melódico principal perfectamente con la métrica del poema, Varela desarrolló la siguiente parte de la canción, concluyendo así con su obra.

El resultado fue excelentemente recibido tanto por el poeta, como por los ejecutantes y el público.

En esta pieza coinciden con exactitud la rítmica, la intención del poema y la acentuación de las palabras con la música, lo cual genera un discurso en el lenguaje musical totalmente apegado a la proposición del texto.

Dicho discurso hace énfasis en el estado emocional que el contenido del poema produce en lo más interno del compositor.

En una de las visitas que Alejandro Varela y yo hicimos a Ekiwa en Tepoztlán, Morelos, el joven poeta se mostró sumamente entusiasmado ante la interpretación que realizamos para él de sus poemas musicalizados.

Esto, en conjunto con mi admiración al compositor y su música me llevó a tomar la decisión de seleccionar una de sus obras e incluirla en el programa dentro del género de música mexicana contemporánea.

"Para Lupita, que sabe elogiar al cielo, con amor, Ekiwa"²

² Dedicatoria que Ekiwa escribió en el libro "Soy", el cual me regaló en la última visita.

¿Qué será?, Alejandro Varela

Análisis musical

La pieza parte de un sistema simétrico de 3 tónicas (Si M, Re # M y Sol M) que se va desarrollando hacia diferentes direcciones a lo largo de la pieza. (Ver, Thesaurus of Scales and Melodic Patterns, Nicolas Slonimsky, Charles Scribner's Sons, New York, 1947, p. 27).

Estas tónicas van apareciendo en los compases nones. En los pares, aparecen acordes conectores. Ejemplo: compases 11, 13, 15, y 12, 14, 16, respectivamente.

Estamos hablando entonces de que la pieza está constituida de 3 tonalidades simultáneas.

La introducción (compases 1-10), está conformada por un Si menor con séptima menor que cambia de modo a un Si mayor con sexta (c. 1-4), hace un salto de tritono y modula por II-V-I a Mi bemol menor con séptima menor (c. 5-7), luego hay un par de modulaciones de II-V, que conducen de nuevo al Si menor (c. 8-10).

Melódicamente lo que sucede en la introducción es una variación de los primeros 8 compases del tema, poniendo énfasis en el $\frac{1}{2}$ tono existente entre la novena (invertida) y la tercera en los primeros 3 compases de esta introducción, creando un motivo con esta segunda menor.

La estructura de la pieza es: Introducción (c. 1-10) -A (c. 11-25) -B (c. 26-37) - Interludio (c. 38-57) -B (c. 58-65) -Coda (c. 66-71).

Una vez presentado el motivo principal (c. 11-13), que está estructurado en frases de 2 compases (como la mayoría de las frases de la pieza), la pieza cambia de dirección y hace una modulación a una tonalidad de paso: Si bemol menor, partiendo del IV grado (c.14-15).

Esto permite desarrollar el motivo principal y proponer otros contornos melódicos. Dentro de la tonalidad de Si bemol menor, hay movimientos hacia un Sol menor con sexta, (una de las tónicas del sistema simétrico), de paso, por acordes conectores (c. 16-17), y movimientos por grados de IV-II-V-I (c. 18-20).

En los compases subsecuentes es el bajo el que define la dirección armónica (c. 21-25) y regresa a un acorde de Si, sólo que esta vez es dominante con oncenava aumentada, y su función es de paso para hacer un movimiento de tritono hacia Fa menor (c. 26).

Mientras tanto la melodía presenta un desarrollo fragmentario del motivo principal, que nos conduce a un primer clímax (c. 20-25). Esta melodía está construida a partir de intervalos que aprovechen de manera efectiva los cambios armónicos, por medio de notas comunes.

Estos cambios son muy importantes porque van cambiando la intención de la pieza, es decir de un drama febril, casi trágico, a suavizarse a un momento de reflexión y calma. (el paso de A-B, c. 20-26).

Es después del acorde Fa menor (arriba mencionado), que la progresión cordal hace un movimiento por tonos enteros de La bemol mayor a Sol bemol mayor, conduciendo a un siguiente acorde de paso: Mi dominante con oncenava aumentada (acorde de aproximación, por $\frac{1}{2}$ tono descendente), (c. 26-29).

A partir de este punto el bajo vuelve a ser quien define la dirección de la armonía, avanzando ascendentemente sobre un modo eolio en Fa, hasta llegar a Si bemol dominante con novena alterada que resuelve a Mi bemol menor con sexta (enarmónico de Re sostenido, una de las 3 tónicas principales), (c. 30-34). La melodía presenta un motivo que se repite y va cambiando su sonido al cambiar los acordes, creando una tensión que se resuelve con el Mi bemol menor, llegando al segundo clímax, en el centro de la pieza y el más importante, por el énfasis dramático que da la música, al texto, (c. 35-37). Este clímax es armonizado con una progresión en la tonalidad de Si bemol menor:

IV-VI-II, hasta finalizar la primera exposición del tema en un Si dominante con oncena aumentada (c. 34-37); luego la pieza pasa al interludio que es una parte para piano solo, presentando un segundo tema.

Armónicamente el interludio parte de Si menor con séptima menor (una de las 3 tónicas principales), y realiza un cambio de modo a dominante con oncena aumentada, esta idea se repite en los 2 siguientes compases dando una sensación de ostinato (c. 38-41), la misma idea se aplica en los 2 compases siguientes pero con el acorde de Sol mayor (otra de las tónicas principales), para convertirse luego en Sol dominante con oncena aumentada (c. 42-43). El tema del interludio se va variando a medida que cambia la armonía, presentando un desarrollo fragmentario. La melodía se construye de la combinación de los tonos básicos de los acordes y de las extensiones, pasando de un acorde a otro por nota común.

Después del acorde de Sol, la pieza modula a la tonalidad de Re mayor, por medio del III y II grados (c. 44-46), y de ahí se regresa a un Si menor con séptima menor por medio de una progresión de II-V, dentro de la tonalidad de paso de Si menor (c. 47-49), repitiendo el mismo motivo que se empleó al principio del interludio.

A partir de este punto los acordes cambian de rumbo y en vez de irse del Si al Sol como sucedió antes, se dirige del Si menor a La bemol menor semidisminuido (progresando con el bajo por movimiento de tercera descendente), (c. 50-53). Luego la progresión cordal será por medio tono descendente hasta llegar a Mi dominante con oncena aumentada (c. 54-57), este acorde se utiliza como conector para ir a Fa menor con sexta (acorde pivote) y reexponer el tema, dando fin al Interludio. La voz reaparece cantando de B a la Coda (c. 58-65). Ésta última está escrita para piano solo, y es una progresión cromática descendente en los acordes (Si mayor, Si bemol menor, La mayor), con notas comunes que van ornamentando (c. 66-68) por medio de un desarrollo melódico, luego hay un salto de tritono de La mayor a Mi bemol dominante con bajo en Re bemol (salto de tercera para el bajo), resolviendo en

La bemol mayor con sus 3 extensiones (novena, oncená aumentada y trecena), (c. 69-71). Este último cambio es una levé modulaci6n de Si mayor a La bemol mayor (sustituci6n de acordes con intercambio modal), finalizando la pieza, con un cambio de intenci6n, que procura suavizar el contexto dramático del texto y cerrar la pieza con una sensaci6n de introspecci6n y esperanza. Es importante notar que la Coda (c. 66-71), comienza con la misma tónica, con la que comienza la Introducci6n (c. 3), la A (c. 11), y el interludio (c. 38), convirtiendo a Si, en el punto de referencia del sistema simétrico.

¿QUÉ SERÉ?

Poesía de
Ekiwah Adler-Beléndsz

Música de
Alejandro Varela Chávez

(♩=72)
Adagio

The score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a common time signature, and a tempo marking of 'Adagio'. The music features complex chords and melodic lines. The second system includes the first vocal entry with the lyrics '¿Qué se-'. The third system continues the vocal line with 'ré? ¿Qué se- ré? ¿Qué se- ré?' and includes a piano accompaniment with a 'rit.' marking. The fourth system concludes the piece with the lyrics 'ro-ca, ro-ca in-mo-vil, pa-jaro sin a-bis- sc- ré, se-'. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics (p, mp, mf), and performance instructions like 'Ped.' and 'rit.'. The piece ends with a final chord and a fermata.

1 Ped. 2 3 Ped. 4 5

mp

¿Qué se-

un poco rit. a tempo

3

rit.

6

6

ro-ca, ro-ca in-mo-vil, pa-jaro sin a-bis- sc- ré, se-

ré co-mo la lu-na? ¿Qué se- ré? ¿Qué se- ré? ¿se-

-ré, va-se- ré, se- ré? ¿se- ¿se- ¿se-

Ac-jo, un re- Ac-jo de la luz ¿Se- ré

fue-go bri-lan-do? ¿Se- ré nu-be flo-tan-do? ¿Se- ré fue-go flo-tan-do? ¿Se- ré nu-be bri-lan-do? ¿Qué se-

Handwritten musical score, first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*). The lyrics "ré, sé - ré, sé - ré." are written below the notes. The piano accompaniment includes a left hand with a bass line and a right hand with chords and arpeggios. Pedal markings are present at the bottom of the system, including "Ped. 0", "Ped. 31", and "Ped. 35".

Handwritten musical score, second system. It continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Pedal markings are visible at the bottom, including "Ped. 38", "Ped. 40", and "Ped. 42".

Handwritten musical score, third system. This system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more complex texture with arpeggiated figures in both hands. Pedal markings are present at the bottom, including "Ped. 45", "Ped. 47", and "Ped. 49".

Handwritten musical score, fourth system. It continues the musical piece with vocal and piano parts. The piano accompaniment includes triplet markings in the right hand. Pedal markings are visible at the bottom, including "Ped. 46", "Ped. 49", and "Ped. 51".

Handwritten musical score for the first system. The piano part includes triplets and dynamic markings such as *ped.*, *sf*, and *sfz*. The melodic line features a slur over a triplet and a *U.D.* (Unaccompanied) marking.

Handwritten musical score for the second system. The piano part includes triplets and dynamic markings such as *ped.*, *sf*, and *sfz*. The melodic line features a slur over a triplet and a *U.D.* (Unaccompanied) marking.

Handwritten musical score for the third system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: *fue-go hie-i-tan-do? - i se-re nu-be flon-tan-do? - e se-re Fue-go flon-tan-do? - e se-re nu-be hie-i-tan-do? e se-re*. The piano part includes triplets and dynamic markings such as *ped.*, *cresc.*, *sfz*, *sf*, and *sfz*.

Handwritten musical score for the fourth system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: *re? - re. - re. - re.*. The piano part includes triplets and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mf*.

Handwritten musical score for the first system. The system consists of two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The piano staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music includes eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are dynamic markings such as *mf* and *f*. Pedal markings are present: "Ped." with a downward arrow at the beginning, and "x 67 Ped." with a downward arrow and a circled "67" at the end of the system. The bass staff contains mostly quarter and eighth notes, with some rests. A circled "67" is also present at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. It continues with two staves: piano (treble clef) and bass (bass clef). The piano staff features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music includes eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are dynamic markings such as *mf* and *f*. Pedal markings are present: "Ped." with a downward arrow at the beginning, and "Ped." with a downward arrow and a circled "67" at the end of the system. The bass staff contains mostly quarter and eighth notes, with some rests. A circled "67" is also present at the end of the system. Performance markings include "in poco rit." and "sua.".

A series of empty musical staves, likely representing the continuation of the piece or a separate section. The staves are arranged in a vertical column and are completely blank, with no notation or markings.

"Pampamapa" Carlos Guastavino

Introducción

Antes de hablar acerca de esta obra, me parece pertinente mencionar que, a causa de que la bibliografía que se refiere a Carlos Guastavino (compositor casi contemporáneo, 1912 – 2000) es aún escasa, prácticamente toda la información que mostraré con respecto a este músico, estará basada en los artículos publicados por la Lic. Silvina Luz Mansilla (en colaboración con algunos de sus colegas) en la Ciudad de Buenos Aires; mismos que amablemente, la Lic. Mansilla me ha proporcionado por medio de la M.V. Paula Rafaelli que tuvo la gentileza de enviármelos a México vía mensajería.

Antecedentes

"La llamada Década de los Centenarios – entre 1910 y 1920, en torno a los recordatorios de la Revolución de Mayo y la Declaración de la Independencia es considerada como la etapa nacionalista de 'oro' [en Argentina]". En décadas posteriores, varios compositores, como Carlos Guastavino siguieron fieles en algunas de sus obras a los preceptos nacionalistas. Así, Guastavino imprimió en sus obras **"la construcción de una identidad musical argentina a través de elementos rítmicos que combina eficazmente con el lenguaje europeo"**, representando en ellas "de manera cabal y acabada, el nacionalismo refinado, nostálgico y emotivo a que aspiraban los compositores de su generación"ⁱⁱ.

Este intercambio cultural en Argentina se dio, en parte, a raíz de la llegada de numerosos grupos de inmigrantes que arribaron huyendo del hambre, la miseria y la persecución ideológica y social debido a las leyes nacionales de Inmigración, que pasaron del sistema de colonización al de arrendamiento.

Llegaron españoles, italianos, alemanes del Volga, franceses, judíos, árabes y vascos, con el propósito de trabajar un extenso territorio.

La cultura institucional argentina se traduce en una minoritaria herencia aborigen y una adaptación de culturas europeas a un medio no siempre semejante al de su lugar de origen"ⁱⁱⁱ.

Carlos Guastavino, su vida

La información recabada sobre la vida de Guastavino se obtuvo fundamentalmente del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, editado por la Sociedad General de Autores y Editores, en 1999.

Carlos Vicente Guastavino nació en Santa Fe, Argentina, el 5 de abril de 1912 y murió el 28 de octubre 10 del año 2000.

Fue descendiente de una modesta familia de italianos emigrados a Argentina, teniendo sus primeros contactos con la música de manera empírica.

Sus padres, Amadeo Eusebio y Josefina, ejecutaban guitarra y mandolín respectivamente. Su tío Pedro improvisaba en clarinete y su hermano mayor, José Amado, en piano.

"Su niñez transcurrió en su ciudad natal donde, como era habitual entonces en las ciudades de provincia, la vida musical era escasa y se reducía a encuentros informales en los que algún aficionado ejecutaba su instrumento".

A los cuatro años empezó a estudiar con Esperanza Lothringer y avanzó con rapidez, debutando a los pocos meses en público con la interpretación de una sonata de Mozart. Cuando su maestra se trasladó a Buenos Aires, lo sustancial de su formación se realizó sin auxilio docente. Se puso en contacto con la música popular rural y formó parte del coro de niños del Colegio de "La Inmaculada", donde cursaba a su vez los estudios generales.

A los diez años llegó a encargarse de acompañar en el órgano celebraciones litúrgicas dominicales completas, intercalando a veces algunos fragmentos de improvisación.

Al finalizar el bachillerato ingresó en la carrera de Ingeniería Química de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe) continuando paralelamente con el estudio del piano y realizando algunas audiciones públicas.

"En 1937 comenzó a trabajar con el pianista Héctor Ruiz Díaz, (...) cuyo ánimo le decidió a dedicarse principalmente a la música. Compuso diversas obras para dos pianos y accedió a una beca de perfeccionamiento del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de su provincia para proseguir estudios en la ciudad de Buenos Aires, donde ingresó en la carrera de composición del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Su permanencia en el conservatorio duró pocos meses. Conoció allí a Athos Palma, con quien prosiguió estudios privados, ayudándole a sistematizar el bagaje de conocimientos empíricos con el que contaba, especialmente en las disciplinas de armonía, contrapunto y morfología. Su etapa estudiantil en Buenos Aires también fue breve. [Ahí mismo], compuso y publicó sus primeros trabajos para voz y piano: "*Arroyito serrano*" y "*Tres canciones*" sobre texto de Frida Schulz de Mantovani (1939). En 1940 siete de esas primeras canciones obtuvieron el primer premio en el concurso anual de la Municipalidad de Buenos Aires".

Gastón Talamón, crítico cuya actividad fue de gran importancia para la construcción y divulgación de una estética musical nacionalista argentina, al escuchar las primeras piezas para piano de Guastavino, detectó en ellas elementos rítmicos y melódicos del folklore argentino. Guastavino afirmaba no haber sido consciente de ello cuando Talamón le hizo esta observación y éste jugó así un papel clave en la definición de la orientación estética del compositor.

"Más tarde, el trabajo con el guitarrista Eduardo Falú y con el poeta y músico Atahualpa Yupanqui, ambos folcloristas, le permitió adentrarse más en esta temática. En 1944 conoció a Manuel de Falla, de quien aprendió mucho de lo que atañe al oficio de composición musical".

En 1948 y 1949, becado por el British Council, viajó a Inglaterra; en Londres trabajó en la orquestación de "*Tres romances argentinos*", original para dos pianos. Su labor como pianista también fue destacada.

Especialmente en las décadas de 1940 y 1950 él mismo se ocupó de la difusión de su obra, "lo cual le singulariza entre sus colegas argentinos y le aproxima a los compositores-pianistas del S. XIX".

Trabajó siempre de manera independiente, sin formar parte de ningún grupo ni haber sido patrocinado por ninguna sociedad de compositores, como era habitual en esa época.

Después de una gira artística por Rusia y de haber realizado varios conciertos y grabaciones, sus composiciones recibieron una divulgación relativamente rápida y grande, dentro y fuera de Argentina. De hecho algunas de sus obras fueron incluidas en los programas de estudios de conservatorios de su país y el extranjero (como el de Melbourne, Australia).

"Reconocidos intérpretes internacionales como Alfredo Kraus, Victoria de los Ángeles, Teresa Berganza, John Williams, Rolf Firkusny, José Carreras y Gerard Souzay, entre otros, han abordado su música en conciertos y audiciones. Su discografía es muy amplia (...). Algunas [de sus] canciones han sido traducidas incluso al mandarín y se escuchan en Indonesia, Japón y Australia, entre otros países, aparte de Europa y Estados Unidos. En 1987 la Organización de los Estados Americanos (OEA) y el Consejo Interamericano de Música (CIDEM) le otorgaron la máxima distinción de ese organismo, que consistió principalmente en un concierto-homenaje grabado y editado posteriormente. Además, recibió el Premio Consagración Nacional de la Secretaría de Cultura de la Nación (1992) y un premio a su trayectoria artística de la Asociación de Críticos Musicales de Argentina (1993). Trabajó también como docente. Fue profesor de Armonía en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires y, más tarde en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla de la misma ciudad, cargos que ocupó hasta 1973".

La producción de Carlos Guastavino es considerada la realización "poco menos que ideal del nacionalismo musical argentino. Se piensa, además que sus obras se desenvuelven dentro de un tono sentimental, melancólico y nostálgico, una estética correspondiente a la sensibilidad de fines del S. XIX";

sin embargo, Guastavino no permaneció al margen del tiempo, resistiendo a la historia; más bien, su identidad compositiva constituye un conglomerado o repertorio de identidades a las que el compositor recurrió en función de las necesidades estratégicas del momento como: expresar un estado de ánimo, poner en música un texto determinado, responder y contribuir a un movimiento de renacimiento de la música folklórica o proporcionar composiciones de calidad para escuelas o conservatorios.

Aparte de las influencias de la estética del nacionalismo musical que existieron en su producción, compuso canciones que representan musicalmente poemas españoles y chilenos, mediante elementos que evocan la música popular de cada uno de esos países, presentando en muchas de sus composiciones, elementos populares perfectamente definibles, trabajando con atmósferas antigua y nostálgica de Argentina y España, sin que sea siempre posible determinar la genealogía o la procedencia de las melodías, los ritmos, los giros armónicos o los procedimientos formales concretos utilizados en cada momento.

Entre la variedad de géneros que abordó, proporcionó una gran aportación al repertorio coral a través del gran número de transcripciones de canciones solísticas que el mismo compositor realizó, así como por medio de sus composiciones originales para el medio (canciones sueltas, una serie de arreglos de melodías folklóricas, dos series de Indianas y el extenso Romance de ausencias).

En algunas de sus obras compuso fugas sobre temas populares, con sentido didáctico (Arroz con leche, La torre en guardia para coro, Preludio No. 8 y Un domingo de mañana para piano).

Música vocal

A partir de 1939, Guastavino dedicó una parte sustancial de su producción al género vocal. A lo largo de más de cincuenta años compuso más de doscientas

canciones para distintas combinaciones de una o más voces solistas, coro o piano.

“La variedad de poemas que atrajeron a Guastavino es grande y, dado que uno de sus principales intereses era representar musicalmente el texto, el conjunto es notablemente rico”. Generalmente existe en sus canciones “una excelente correspondencia entre métrica poética y ritmo musical, entre entonación de la palabra escrita y fraseo de la melodía; muchas veces ésta parece emanar de las palabras de la manera más natural. (...) Su música da impresión de captar el clima de los poemas sin esfuerzo, reforzando su núcleo emocional más profundo y, a veces, ilustrando mediante el sonido algunas de las ideas o imágenes puntuales contenidas en ellos”.

Algunas de sus canciones nacionalistas son transcripciones de melodías folklóricas que armonizó escribiéndoles acompañamientos elaborados e idiomáticos para piano, respetando texto, melodía, ritmo y forma de dichas canciones, e imitando las sucesiones armónicas de las mismas en su ambiente original.

“Otra variante presente dentro de las canciones nacionalistas corresponde a aquellas en las que las referencias al repertorio criollo no son directas ni textuales, sino que consisten en elementos musicales aislados, desarrollados o reinterpretados en un nuevo contexto (un esquema rítmico característico, el perfil melódico, una célula melorrítmica) o, simplemente, en la evocación de una atmósfera de quienes conocen el repertorio folklórico reconocen como saturada de asociaciones, pero cuya ‘folkloreidad’ resulta difícilmente definible por medio del análisis musical”.

Compuso además una gran cantidad de canciones escolares, en las cuales los textos responden a propósitos didáctico-nacionalistas.

En la década de 1940 musicalizó poemas de escritores españoles e hispanoamericanos, más que argentinos (Rafael Alberti, Luis Cernuda, Gabriela Mistral, Francisco Silva, Pablo Neruda), creando varios de sus éxitos

como "Se equivocó la paloma" (Rafael Alberti, 1941) y "La rosa y el sauce" (Francisco Silva, 1942), dos de sus composiciones que se ejecutan con mayor frecuencia.

Más tarde, la mayoría de sus canciones serán sobre textos argentinos de inspiración popular de poetas como León Benarós, **Hamlet Lima Quintana**, Atahualpa Yupanqui y Jorge Luis Borges, entre otros.

Entre 1968 y 1974 se dedicó a la creación casi exclusiva de series de canciones unificadas temáticamente (*Edad del asombro*, *Flores argentinas*, *Los ríos de la mano*, *Canciones del alba*), mostrando preferencia por las letras de Benarós. De hecho, varias de estas series fueron compuestas al mismo tiempo por el poeta y el músico, en estrecha colaboración, como llegó a hacerlo también en algunas de sus obras con Hamlet Lima Quintana.

En la obra de Guastavino es posible hallar evocaciones de canciones con estilos como la Tonada (Pueblito, mi pueblo), la Milonga (*Siesta*, *La tarde en Rincón*, *El sampedrino*, *Canto popular no. 4*) y la Vidala (*Préstame tu pañuelito*), entre otros; así como de ciertas danzas del centro de Argentina, tales como el Gato, la Chacarera o el Bailecito (*Bailecito*, *Gato*, *Tierra linda*, etc.), la Zamba y la Cueca (*El sauce*, *Romance de Cuyo*, *Cantos populares no. 2 y 8*, *Severa Villafañe*). (en la mayor parte de los casos se trata de géneros de carácter o influencia europeos)^{lv}.

Pampamapa "Aire de huella", (dedicada a Carlos Vilo) es una pieza para canto y piano con **texto de Hamlet Lima Quintana** que puede ubicarse dentro de la producción nacionalista de Guastavino. Ésta evoca el género de música (y danza) folklórica argentina denominado "Huella", con el ritmo rápido que maneja en los interludios de piano, combinados con pasajes líricos de la voz más lentos.

La "Huella" es interpretada dentro de la música folklórica con instrumentos como guitarra y bombo legüero, intercalando el rasgueo de la guitarra con un

ritmo rápido con la intervención contrastante, libre y tranquila de cada una de las frases cantadas.

Un ejemplo ilustrativo de este estilo se encuentra en *La Peregrinación* (Huella pampeana) de la Misa Criolla de Ariel Ramírez, o en la huella "La cuatrecuada", canción popular con poesía de Lima Quintana.

Guastavino representa en esta pieza el nacionalismo refinado, nostálgico y emotivo a que aspiraban los compositores de su generación, aparte de subrayar, a través del texto, su interés y competencia para manejar a voluntad el poder de la música de representar emociones, afectos o climas nacionales, aunado a su capacidad para utilizar un **"complejo de elementos musicales cargados de poder evocativo."** (Mansilla, 2001).

Por su parte, Hamlet Lima Quintana (1923 - 2002) fue uno de los más importantes nombres de la literatura y la música folklórica argentina.

Entre las décadas de 1940 y 1960, fue músico y cantante del género folklórico y su obra abarca más de 25 libros de poemas, una biografía y más de 400 canciones (entre otras), con las cuales le dio un color distinto a la canción popular, un tono de abrazo fraternal y solidario ante el dolor de otros pueblos.

Participó en el movimiento *Nuevo Cancionero Popular*, parte del cambio del folklore de los 60's, donde la obra de los creadores del mismo tenía un innegable sello militante, donde las personas son siempre seres sociales (esta corriente está integrada por figuras de la talla de Mercedes Sosa y Oscar Matus, por mencionar algunos).

También contribuyó a la defensa de la Revolución Cubana (1959), lo cual fue uno de los aspectos más destacables de su militancia política y humana.

* Es importante mencionar que, tanto Guastavino como Hamlet Lima Quintana vivieron la época de la Dictadura de Videla en Argentina que tuvo lugar entre 1976 y 1981. Este gobierno, involucrado con la CIA y Estados Unidos, se caracterizó por sus terribles y numerosos crímenes, así como por diversas violaciones a los derechos humanos.

Lima Quintana llevó sus poemas y canciones por toda América, quedando éstos en la voz de su pueblo que constantemente interpreta sus obras, llevándolas a su vez a escenarios de todo el mundo.

Como sus letras rompían los moldes poéticos aceptados hasta ese momento, fue criticado por los sectores más conservadores del folklore, lo cual no evitó que su obra fuera muy bien recibida por intérpretes y compositores así como por el público.

El poeta, **profundamente enraizado en el paisaje pampeano**⁷⁷, plasmó en su obra los colores, los sabores, las personas y las costumbres de la Pampa húmeda. De ahí, su poema *Pampamapa*:

⁷⁷ La Provincia de La Pampa es uno de los estados más jóvenes de la República Argentina, ya que accedió al reconocimiento político en 1952. Se ubica en el centro del país representando el 6% del total nacional.

La vastedad de su naturaleza configuraba en sí un escenario mítico. Lo fantástico residía en la experiencia tangible. La música acompañó las vicisitudes de los migrantes, los cuales hallaron en su medio a los payadores, que cantaban leyendas, mitos y las propias experiencias de vida.

En la Pampa, a las expresiones naturales y a las materiales del hombre se han sumado también las del espíritu, las de la creatividad humana en el mundo del arte, las letras, las artesanías, que se han ido perfilando con un carácter propio.

Con el correr del tiempo en una sociedad más consolidada, aparecen los artistas que se preguntaron cómo enunciar lo que ven y sienten cada día y nace una necesidad estilística, un enfoque particular, y con ellos un documentalismo que plasma al paisaje desde una óptica impresionista, precedido por la figura humana. La literatura continúa poblada de fenómenos naturales y la dimensión envolvente de la llanura, pero ahora el hombre es su protagonista central. Indudablemente el escritor toma conciencia de su condición de latinoamericano. El relato breve y la poesía lírica prevalecen sobre la novela.

Los escritores, plásticos y músicos se organizan y agrupan, impulsados por la necesidad de indagar su propio devenir cultural. Los músicos abrevan en la poesía regionalista y comparten obras de carácter folklórico en las que se advierte la presencia de música cuyana y del sur argentino. A su vez, y sucesivamente, estas obras se toman cada vez más estilizadas y, por ende, más originales; y es en el folklore donde se pasa, sin intervalos, de la interpretación al hecho creativo. (<http://www.lapampa.gov.ar/>)

Pampamapa

*Yo no soy de estos pagos
Pero es lo mismo
He robado la magia
De los caminos.*

*Esta cruz que me mata
Me da la vida,
Una copla me sangra,
Que canta herida.*

*No me pidas que deje
Mis pensamientos,
No encontrarás la forma De atar al viento.*

*Si mi nombre te duele
Échalo al agua,
No quiero que tu boca
Se ponga amarga.*

*A la huella, mi tierra,
Tan trasnochada.
Yo te daré mis sueños,
Dame tu calma.*

*Como el pájaro antiguo
Conozco el rastro,
Sé cuándo el trigo es verde,
Cuando hay que amarlo.*

*Por eso es que, mi vida,
No te confundas,
El agua que yo busco
Es más profunda.*

*Para que fueras cierta
Te alcé en un canto,
Ahora te dejo sola,
Me voy llorando.*

*Pero nunca, mi cielo,
De pena muero,
Junto a la luz del día
Nazco de nuevo.*

*A la huella, mi tierra,
Tan trasnochada.
Yo te daré mis sueños,
Dame tu calma.*

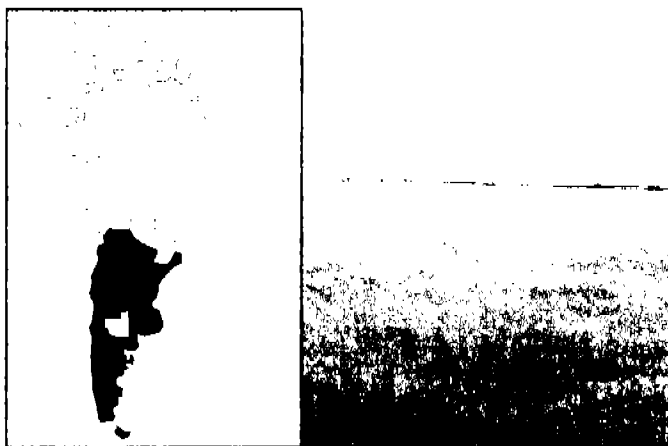
Hamlet Lima Quintana supo revolucionar la estética folklórica, convirtiendo el costumbrismo y el paisajismo en poesía plagada de metáforas apuntando hacia lo humano, como un compromiso de vida e ideología con el hombre.

*"Romperá la tarde mi voz
hasta el eco de ayer
voy quedándome solo al final
muerto de sed, harto de andar
pero sigo creciendo en el sol vivo".*

Hamlet Lima Quintana

Guastavino y Lima Quintana trabajaron juntos para la creación de algunas canciones así como en la suscripción del libro de canciones escolares *Edad del asombro*.

La Pampa argentina



"... muchas vivencias geográficas se encuentran en los protagonistas de la geografía: los hombres. Entre ellas la vocación regional, en forma de sentido de pertenencia".

Fernando Aráoz. ("La Pampa Total").

ⁱ MANSILLA, Silvina Luz. "Problemas historiográficos en torno al nacionalismo musical argentino. Una aproximación a partir del estudio de las Seis Canciones de Cuna de Carlos Guastavino". Actas de las V Jornadas 2002, "Estudios e Investigaciones". Octubre, 2002. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

" Mansilla Silvina Luz (2001): La música de Carlos Guastavino para el ballet "fue una vez..." Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año XVII, No. 10, Buenos Aires, Argentina, pag. 43-60.

ⁱⁱⁱ <http://www.lapampa.gov.ar/>

^v Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Director y coordinador general, Emilio Casares Rodicio. Directores adjuntos: José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta. Secretaria técnica: María Luz González Peña, Sociedad General de Autores y editores, 19999. Artículo: Bernardo Illari/Silvina Mansilla/Melanie Plesch.

^v <http://www.650m.com/usuarios/diarioacclon/agenda/musico.htm>

Pampamapa. Aire de Huella. Carlos Guastavino

Análisis musical

La pieza, en *do # menor*, con la estructura de una Huella argentina, tiene once compases de introducción para piano. El ritmo del piano, contrastante con el de los pasajes líricos en que interviene la voz (más lentos), evoca el rasgueo de la guitarra.

El primer motivo de la parte cantada (A) que aparece después de la Introducción (compás 12), está conformado por dos frases de cuatro compases cada una, que corresponden a las frases del poema ("Yo no soy de este pago...").

Musical score for the piano introduction of "Pampamapa". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked "ALLEGRO" with a metronome marking of quarter note = 104. The introduction consists of 11 measures. The first measure is marked with a "1". The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some measures containing triplets. The bass line is simple, with some notes marked with "do" and "fa".

Musical score for the piano introduction of "Pampamapa". This section covers measures 6 to 11. The piano part continues with the same rhythmic pattern as the previous section. The bass line is simple, with some notes marked with "do" and "fa".

Musical score for the piano introduction of "Pampamapa". This section covers measures 12 to 15. The tempo is marked "MENO". The piano part continues with the same rhythmic pattern as the previous section. The bass line is simple, with some notes marked with "do" and "fa".

Musical score for the piano introduction of "Pampamapa". This section covers measures 16 to 19. The tempo is marked "ALLEGRO". The piano part continues with the same rhythmic pattern as the previous section. The bass line is simple, with some notes marked with "do" and "fa".

— he robado la verdad de los ca-mi-nos —
sé cuando se van de la vida, cuando hay que ir-lo.

El interludio de piano (compases: 19 – 23) empieza en el último compás de la segunda frase de la voz, siendo sus primeros cuatro compases idénticos a los primeros cuatro compases de la introducción (compases: 1 - 4 = 19 - 22)*

A partir del compás 24 comienza otro motivo (voz) de ocho compases (B) formado por dos frases de cuatro compases cada una. La primera de ellas ("Esta cruz que me mata..."), salvo una ligera variación armónica al final, es esencialmente igual a la primera frase del primer tema, con texto distinto.

La segunda frase ("una copla me sangra..."), se encuentra en una zona de ambigüedad tonal que va de do # m a la región de la dominante menor (sol # m) en los compases: 28 – 31.

23

MENO

Es-ta cruz que me ma-ta no he co-n-que-das

do # m

28

ALLRGO

una co-pla me san-gra que cae sa-ben-el-do
el a-gui-lla que cae más pa-ra-ten-er-la

sol # m

El siguiente interludio de piano (compases: 31 – 35) continúa en sol # m.

32

A partir del compás 36 empieza un motivo C ("No me pidas que deje mis pensamientos...") de ocho compases (formado también por dos frases de cuatro compases cada una) que empieza en sol # m y termina en Sol # M.

MENO

no me pidas que de - je mis pen - sa - mien - tos
pa - ra que fue - ras acer - ta - do al sa - lu - va - ción - ta

sol # m

...nue - va con - tra - ría la for - ma de - ser si via - so -
aho - ra te de - jo so - la me - vor ho - ran - do -

V → sol # M

En el motivo D (compás 44 - 53) se encuentra el clímax de la pieza ("...si mi nombre te duele..."), y la tonalidad regresa a do # m. La segunda frase ("No quiero que tu boca...") tiene una extensión cadencial de dos compases en que se repite la última parte del texto ("...se ponga amarga") que resuelve a do # m presentando en el compás 51 la subdominante, en el 52 la dominante y en el 53 la tónica.

si mi nom - bre te due - le - che - lag - la -
pe - ro nun - ca mi que - ro, de pe - na nue - ro -

ALLEGRO, ma non tanto

no que - ro que me sep - ca se pon - ga - mar - ga se pon - ga - mar - ga -
un ba - be - do de - ra - da - co de nue - vo

IV V I
cadencia do # M

Se presenta otro interludio de piano de siete compases (53 - 59) en do # m.

Siendo los compases 53 - 56, exactamente iguales a los compases 19 - 22 y 1 - 4, y manejando el mismo motivo de todos los interludios de piano hasta el compás 59.

El último motivo (E) que presenta la voz ("A la huella mi tierra...") empieza en Do # M y termina en la tonalidad inicial de la pieza, do # m (compases: 60 - 67).

MENO

60 A la huella mi tierra... do

do # m

68 yo te da... Para Da Capo 16 Letra Para Fin 21

IV V I do # m

La obra, después de haber regresado al Da Capo para presentar el siguiente texto del poema ("Como el pájaro antiguo..."), concluye con un pasaje de piano en do # m.

69 do # m

CANCIONES POPULARES

PAMPAMAPA

AIRE DE HUELLA



PROP. ARTURO RODRIGUEZ T.

Poesía de HAMLET LIMA QUINTANA.

Música de CARLOS GUASTAVINO

ALLEGRO $\text{♩} = 104$

TEMPO

Yo no soy dees-ree pa go, per roes lo mis mo
co no es el mis mo

— he ro-ba-do la ma-gia de los ca-mi-nos —
 sé cuan do el tri-que-ver-de, cuan-do hay que a-mar-lo.

MENO

Es-ta cruz que me ras-ta me
 por e-se es que mi vi-da no

da la vi-da re-con-fun-das — u-na co-pla me san-gra que can ta he-ri-
 el a qui que yo bus-co es más pro-fun-

ALLEGRO

da

FRANCISCO RODRIGUEZ T.

MENO

3

no me pi-das que de-je mis pen-sa-mien-tos - uoqn con-tra-rís la
 pa-ra que se re-sacien ta tan al-de-ma can-to, a-ho-ra te de-jo

for-ma des-car al vien-to - si mi nom-bre te due-le c
 so-la me vez ho-ran-do - pe-ro nun-ca mi sie-lo, de

- cha-loí a - gua - no quie-ro que tu bo-ca se pon-ga a mar -
 Pe-na nue-ro fun-te la boz del ofe-naz-co de nue-

ALLEGRO, ma non tanto.

- B²
 VO se pon-ga a mar-ga -

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major. The piano part includes a 'dim.' marking.

MENO

A la hue-lla mi tic-rra - tan tras - no - cha - da

Piano accompaniment for the second system, including a 'p' dynamic marking and a triplet.

yo te da-ré mis sue-ños da - me tu cal - ma - ma -

Para Da Capo 12 Para Fio 22

Piano accompaniment for the third system, including a 'p' dynamic marking and a triplet.

Musical score for the fourth system, including the vocal line and piano accompaniment. It features a 'dim.' marking and a 'ff' dynamic marking.

Notas al programa

Cantatas de Haendel y Bach

La forma de las Cantatas Italianas de Haendel es esencialmente la misma que la de la ópera distinguiéndose de ésta únicamente por su duración (mucho más breve) y uso de la escenografía.

En la cantata "Mi palpita il cor" el protagonista se queja con Clori (Diosa de las flores y de la primavera) y Nume (Cupido, hijo de Citerea o Afrodita, Diosa del amor, la belleza y el deseo sexual) por un amor no correspondido, ofreciendo sus reverencias a los Dioses si éstos le ayudan a cumplir algún día los deseos de su corazón.

Las obras de Bach seleccionadas en el programa son fragmentos de 3 de las aproximadamente 300 cantatas religiosas que compuso en el período en que vivió en Leipzig como Cantor de la Thomasschule (Escuela de Santo Tomás), aparte de un aria de la Pasión Según San Juan; mismas que fueron creadas entre los años de 1724 y 1725.

La música de estas cantatas está escrita sobre textos inspirados en la Biblia o en la devoción personal del libretista, basando su contenido en la teología fundamental de la Alemania Luterana (explicada en *El libro de la Concordia*). Éstas funcionaban como homilía musical que solía enmarcar el sermón.

Erich Fromm, en su libro *El miedo a la libertad* señala "la depravación de la naturaleza del hombre y su absoluta falta de libertad para elegir lo justo" como uno de los conceptos fundamentales del pensamiento de Lutero:

"El individuo podía tener la esperanza de ser aceptado por Dios no solamente por el hecho de reconocer su propia insignificancia sino también humillándose al extremo, (...) renunciando a su fuerza individual y condenándola.

La relación de Lutero con Dios era de completa sumisión".

El Libro de *la Concordia* plantea, entre otras cosas, dos aspectos:

- **La Ley**, como doctrina divina que enseña "lo que está bien y agrada a Dios" y que condena todo lo que es pecaminoso, y
- **El Evangelio**, doctrina que enseña que Cristo ha satisfecho y pagado toda culpa, y sin el mérito del hombre, ha ganado para él el perdón de los pecados, y la vida eterna.

Así, La Ley condena y El Evangelio convierte. Esto se encuentra en la estructura conceptual de muchas de las cantatas de Bach.

La Cantata 78 fue escrita para el decimocuarto domingo después de la Trinidad (10 de septiembre de 1724). Cada uno de sus movimientos emplea un himno que Johann Rist escribió en 1641, así como algunas paráfrasis del mismo. El evangelio del día, el episodio de los diez leprosos sanados por Jesús (San Lucas 17₁₁₋₁₉) se refleja en cada una de las estrofas.

El dueto *Wir allen*, plantea la implicación de que los seres humanos se ven afligidos por el dilema del pecado (condena de la Ley), y ruegan por su liberación.

La Cantata 91 se escribió para la Navidad de 1724, basándose en las siete estrofas del himno homónimo de Lutero.

El dueto *Die Armut so Gott* plantea el mensaje de Salvación a través de los sacrificios de Cristo, en este caso la Pobreza y el Sufrimiento (Evangelio).

La Cantata 103, con libreto de Mariane von Ziegler, escrita para el tercer domingo de Pascua (22 de abril de 1725), hace alusión a la parte del Evangelio: San Juan 16₁₈₋₂₄.

"(...) De cierto os digo, que vosotros lloraréis y lamentaréis, (...) pero vuestra tristeza se convertirá en gozo".

El aria *Keln arzt ist ausser dir zu finden*, en una parte del texto hace alusión al Bálsamo de Galilea, un producto obtenido de una planta y que tenía importancia entre los judíos para la preparación de perfumes religiosos.

Es impresionante la manera en que Bach (gran conocedor de la Biblia, así como de los escritos de Lutero) percibe y a su vez, plasma el texto de las Escrituras a través de su música.

Los libretos de las cantatas desde el punto de vista literario, encierran un fuerte dramatismo: a veces profunda desesperación, dolor, miedo, esperanza, fe, etc.; que a su vez es reforzado por cada uno de los elementos musicales de los cuales se vale el compositor, penetrando así en los sentimientos más profundos del mismo intérprete y del espectador atento.

La Pasión Según San Juan de Bach, basada en el libreto de Barthes H. Broches, fue escrita para la celebración de las Vísperas del viernes Santo del 7 de abril de 1724. Es una meditación musical que incluye la propia narración bíblica de esta parte del Evangelio.

La obra relata desde el momento en que, a causa de la traición de Judas, Jesús es sometido a una serie de torturas hasta ser llevado a la Cruz por orden de Poncio Pilatos.

Desde la Cruz, Jesús dijo sus últimas palabras:

“¡Todo se ha consumado!”

“E inclinando la cabeza, entregó su espíritu”

“... la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los sepulcros y muchos santos que habían muerto, resucitaron”.

El texto del aria “Es ist vollbracht” es una meditación sobre estas últimas palabras de Jesús.

Una voce poco fa, G. Rossini

El Barbero de Sevilla (1816), con libreto de Cesare Sterbini, está basado en la obra de Beaumarchais (París, 1732 – 1799) que constituye la primera parte de una trilogía que continúa con "Las Bodas de Fígaro" y "La madre culpable".

La historia se desenvuelve, a grandes rasgos de la siguiente manera: El Conde de Almaviva, pretendiente de Rosina, muchacha encantadora que se encuentra bajo la tutoría de Don Bartolo (viejo celoso y cascarrabias, doctor en medicina), se presenta ante ella como Lindoro, muchacho humilde que sólo puede ofrecerle su corazón.

Don Bartolo planea casarse con Rosina lo más pronto posible y ella, por un lado, ante la desesperación por salir de ese dilema y su fuerte atracción por Lindoro, se propone casarse con él a como de lugar.

En complicidad con Fígaro, que realiza diversas maniobras llenas de creatividad, el Conde y Rosina se unen en matrimonio en la propia casa de Bartolo, a quien no le queda más remedio que resignarse ante ese hecho.

En la ópera, Rosina refleja una mezcla de perversidad ingenua, de malicia y de sinceridad, que es precisamente lo que la hace adorable y temible al mismo tiempo.

La obra de Beaumarchais contiene una profunda crítica social, acorde con algunas de las nuevas ideas del revolucionario S XVIII en que, en cierta medida, **se dignifica la posición de la mujer en la sociedad.**

Por primera vez la mujer adquiere su derecho a elegir y a protestar cuando su felicidad está en juego.

"Algunos inteligentes se han dado cuenta de que yo tenía el inconveniente de hacer crítica..." Beaumarchais

El Barbero de Rossini se lleva a la escena en un momento en que las prohibiciones y la censura recaían fuertemente sobre la ópera italiana.

*"(...) el que censura nuestras debilidades
está inflamado en deseos de compartirlas"*

Beaumarchais

Werther! Qui m'aurait dit la place. J. Massenet

La ópera **Werther** de Massenet está basada en la novela de Goethe, que a su vez refleja una etapa de la vida del escritor, en la cual éste se enfrenta con el amor no correspondido por Charlotte Buff, muchacha comprometida con Johann Christian Krestner.

En el libreto de Edouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann, Werther, joven de 23 años, hace su primera visita al Magistrado, en la cual, conoce a su hija Charlotte, quedando profundamente enamorado de ella.

Charlotte le había hecho la promesa a su difunta madre de casarse con un hombre honrado llamado Albert. Sin embargo, no tarda en volver completamente su amor hacia Werther. Al sentir que las cosas empiezan a salirse de control, Charlotte, que no puede dejar de ser fiel dicha promesa ni a su marido, le pide a Werther que se aleje, sugiriéndole que vuelva, como amigo, para Navidad.

En la víspera de Navidad, Charlotte, desesperada, lee una y otra vez las terribles cartas que ha recibido de Werther durante su ausencia.

Poco después, Werther la sorprende y le declara su amor fervientemente. Charlotte, a punto de ceder, vuelve en sí y se marcha despidiéndose de él: "¡Adiós!, ¡Por última vez!"

Werther, después de desesperados ruegos, se marcha decidiendo su destino. Charlotte sólo lo verá por última vez en su despacho herido de muerte, donde alcanza a darle el primer y último beso. En medio de cantos de Navidad de los niños, Werther, en brazos de su amada, llega a su fin.

El libreto presenta algunas diferencias relevantes con respecto a la novela. Por ejemplo, en la novela no existe la promesa que Charlotte hace a su madre en la ópera, y Werther muere solo sin la oportunidad de volver a ver a su amada.

Le papillon et la fleur, G. Fauré

Gabriel Fauré, fue uno de los compositores que cultivaron la *mélodie* francesa.

Le papillon et la fleur, escrita sobre un poema de Víctor Hugo, fue la primera canción de Fauré. Este poema hace referencia a la experiencia de Víctor Hugo ligada a sus dos amores paralelos con su amante, y con su esposa. Representa el movimiento del poeta yendo hacia un amor y alejándose del otro, estableciendo **una nueva relación entre la naturaleza y el hombre**.

"Rosas y mariposas, la tumba nos reúne tarde o temprano.

(...) Vivir juntos es el bien necesario (...)

Se puede escoger al azar.

O la tierra o el cielo."

Victor Hugo

*"...pobres flores del ochocientos; soñaban todavía
e iban hablando enérgicamente a las mariposas".*

"Flores desechables (...)

flores sin primavera ni estación,

flores comiendo sobras del amor."

Silvio Rodríguez

Verborgenheit, H. Wolf

Hugo Wolf difundió el nombre de Mörike, que aún no era muy reconocido, con sus *Lieder* sobre poemas de este escritor (1888).

El poema titulado *Verborgenheit* trata, como varios de los poemas de Mörike, de los más serios asuntos del alma, haciendo referencia a la contradicción para evocar la intensidad, complejidad, ambigüedad y sufrimiento de la vida. *"Eso está escrito con sangre"*, declaraba Wolf.

¿Qué será?, Alejandro Varela

Alejandro Varela, compositor mexicano, realizó sus estudios más relevantes con el maestro Antonio Bravo, quien lo instruyó en el desarrollo del Jazz, dándole una formación como ejecutante, arreglista y compositor.

La canción *¿Qué será?*, pertenece a la segunda colección de piezas para voz y piano que escribió en los años 2003 y 2004 con textos de Ekiwah Adler-Beléndez (1987). Esta obra refleja las inquietudes del poeta con respecto a su vida en el futuro.

Ekiwa se mostró sumamente entusiasmado ante la interpretación de las composiciones que Alejandro Varela hizo sobre sus textos.

"Para Lupita, que sabe elogiar al cielo, con amor, Ekiwa"
(Dedicatoria en uno de sus libros).

Pampamapa, Aire de Huella, Carlos Guastavino

Esta obra con texto de Hamlet Lima Quintana puede ubicarse dentro de la producción nacionalista de Guastavino (compositor argentino).

En ella el compositor intercala pasajes pianísticos (con ritmo rápido que evoca el rasgueo de la guitarra) con la presentación del texto mediante frases líricas más lentas, tal y como se interpreta la Huella (género de música y danza folklórica argentina) tradicionalmente en la cultura popular, pero con instrumentos como guitarra y bombo legüero, entre otros.

Guastavino subraya, a través del texto, el poder de la música de representar emociones, afectos o climas nacionales, utilizando un **complejo de elementos musicales cargados de poder evocativo**.

Hamlet Lima Quintana (1923 – 2002), deja ver en su obra un claro sello militante. En muchos de sus poemas proyectó su profundo enraizamiento con el paisaje de la Pampa argentina en la cual, la vastedad de la naturaleza configura en sí un escenario mítico.

* Síntesis del trabajo de investigación y análisis musical.

Bibliografía:

- ADLER BELÉNDEZ, Ekiwah. *Soy; poemas y cuentos*. 2ª ed. México, Con Nosotros / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2001. 47 p.
- ALAIN, Olivier. *Bach*. Tr. de Felipe Ximénez de Sandoval. 6ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1981. 125 p.
- ALIER, Roger. *Conocer y reconocer la música de Bach*. México / Barcelona, Daimon, Manuel Tamayo, 1985. 175 p.
- AVIÑO, Xosé. *Conocer y reconocer la música de Georg F. Haendel*. Barcelona / México, Daimon, Manuel Tamayo, 1985. 121 p.
- BEAUMARCHAIS, *Teatro; El barbero de Sevilla, El casamiento de Figaro, La madre culpable*. Tr. de A. Cardona. Barcelona, Bruguera, 1973.
- BRANCOUR, René. *Massenet*. Tr. De Francisco Courolle. Buenos Aires, Tor, 1943. 189 p.
- BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca; De Monteverdi a Bach*. Tr. de Clara Janes y José María Martín Triana. Madrid, Alianza, 1986. 477 p.
- BUTT, John. *Vida de Bach*. Tr. de María Condor. Madrid, Cambridge University, 2000. 384 p.
- CAMINO, Francisco. *Barroco: historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*. Madrid, Ollero y Ramos, 2002. 436 p.
- CASINI, Claudio. *El siglo XIX: segunda parte*. Tr. de Carlos Alonso. Madrid/ México, Turner/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999. 197 p. (Serie Historia de la música v. 9)
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general, Emilio Casares Rodicio. Directores adjuntos: José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta. Secretaria técnica: María Luz González Peña, Sociedad General de Autores y editores, 19999.

Artículo: Bernardo Illari/Silvina Mansilla/Melanie Plesch.

FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. México, Paidós, 1988. 282 p.

GERALD, Abraham. *Historia de la Música Universal*, Altea / Taurus / Alfaguara.

KAHN, Ruth. *Goethe, J.W. Alrededor del amor*. México, 1945. (Colec. Arco Iris)

GOETHE, Johann Wolfgang. *Las desventuras del joven Werther*. Tr. de Manuel José González. Buenos Aires, Sudamericana, 1999. 163 p.

GREGH Fernand, de l'Académie française. *Victor Hugo; Sa vie. Son oeuvre*. Flammarion, 1954.

Traducción al español de los fragmentos utilizados: Luis Mora

GROUT, Donald Jay. *Historia de la música occidental*. 3ª ed. Madrid, Alianza, 2001. 2 v.

Versión española de Leon Mames; revisión y ampliación de Blanca García Morales de acuerdo con la quinta edición.

Historia de la música y sus compositores. t. IV. Tr. de G. Pérez Sevilla. Euroliber, 1992.

HOGWOOD, Christopher. *Haendel*. Madrid, Alianza, 1988. 301 p.

LA GRANGE, Henry-Louis de. *Viena, una historia musical*. Tr. de José María Pinto. Barcelona/México, Paidós, 2002. 425 p.

MANSILLA, Silvina Luz (2001): *La música de Carlos Guastavino para el ballet "fue una vez..."*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año XVII, No. 10, Buenos Aires, Argentina, p. 43-60.

MANSILLA, Silvina Luz. *Problemas historiográficos en torno al nacionalismo musical argentino. Una aproximación a partir del estudio de las Seis Canciones de Cuna de Carlos Guastavino*. Actas de las V Jornadas 2002, "Estudios e Investigaciones". Octubre, 2002. Instituto de Teoría e

Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Buenos Aires.

NOSKE, Frits. *French song form Berlioz to Du Parc*. Tr. de Rita Benton. 2ª ed.
New York, Dover, 1970. 454 p.

Traducción al español de los fragmentos utilizados: Guadalupe
Peraza.

OSBORNE, Richard. *Rossini*. Tr. De Anibal Leal. Buenos Aires / Madrid /
México / Santiago de Chile, Javier Vergara, 1988. 358 p.

PLATINGA, Leon. *La música romántica. Una historia del estilo musical en la
Europa decimonónica*. Tr. de Celsa Alonso. Madrid, Akal, 1992. 532 p.

RIQUER, Martín de y José María Valverde. *Historia de la literatura universal*.
v. 7, "Romanticismo y realismo." 2ª ed. Barcelona, Planeta, 1991.

RUKSER, Udo. *Goethe en el mundo hispánico, lengua y estudios literarios*. Tr.
de Carlos Gerhard. México, Fondo de Cultura Económica, 1977. 336 p.

The New Grove Dictionary of Opera. Londres, Macmillan, 1992. 4 v.

VICTOR HUGO. *Oeuvres Complètes*. t. V "Les chants du crépuscule."
Cronologique, Club français du livre, 1967.

Traducción al español de los fragmentos utilizados: Daniel Cervantes.

VITOUX, Frédéric. *Rossini*. Tr. De Daniel de la Iglesia. Madrid, Alianza, 1989.

YOUENS, Susan. *Hugo Wolf and his Morike songs*. Cambridge, Cambridge
University, 2000. 203 p.

<http://www.550m.com/usuarios/diarioaccion/agenda/musico.htm>
[http://archive.operainfo.org/broadcast/operaMain.cgi?id=88&language=2,](http://archive.operainfo.org/broadcast/operaMain.cgi?id=88&language=2)
http://www.desejocasar.blogspot.com/2003_08_24_desejocasar_archive.html

http://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Fauré
http://es.wikipedia.org/wiki/Jules_Massenet
<http://www.geocities.com/ubeda2002/bach/pasionjuan.htm>
<http://www.lapampa.gov.ar/>
<http://mysite.verizon.net/vze1kejc/cantatasdebach/index.html>
<http://perso.wanadoo.es/rftorregrosa/werther.htm>
<http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/autores/vhugo/vhugo.htm>

www.kareol.com