



Universidad Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

Opción de titulación

“NOTAS AL PROGRAMA”

para obtener el título de

Licenciada en Canto

Presenta

ANDREA ESPINOSA CORREA

Director de notas al programa: **Dr. FELIPE RAMIREZ GIL**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios por concederme realizar este sueño, gracias a mi madre por sus consejos, por su amor, por estar siempre a mi lado, a mis hermanas, Paty, Gaby y Lili, que las quiero mucho y son un gran ejemplo a seguir, al Doctor Felipe Ramírez Gil, mi guía, mi amigo, que sin su apoyo no se hubiera realizado este trabajo, al maestro Enrique Jaso Mendoza por su paciencia y su cariño, a todos mis maestros, a mis sinodales; la Maestra Pilar Vidal, María Teresa Montoya, Eva del Carmen Medina, Maestro Enrique Jaso Mendoza, a todos mis compañeros, a todos los trabajadores que forman parte de esta familia de la Escuela Nacional de Música, a Alejandro Paz, mi ángel, a Germán mi hermano adoptivo, siempre dispuesto a ayudarme, a mis alumnos que han enriquecido mi experiencia como maestra y ser humano, al Dr. Julio Viguera por su apoyo, a Ubaldo Arturo por su compañerismo y sinceridad, espero siempre estar rodeada de todos.

Mil gracias.

INDICE

	página
INTRODUCCION	1
1. Chi vuol la zingarella	Giovanni Paisiello
	(1741-1816)
1.1 Marco histórico	3
1.2 Aspectos biográficos	6
1.3 El arte operístico de Giovanni Paisiello	9
1.4 Cronología de la obra vocal de Giovanni Paisiello	15
1.5 Análisis de la obra	18
1.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	20
2. Father of Heaven!	George Frideric Haendel
	(1685-1759)
2.1 Marco histórico	21
2.2 Aspectos biográficos	24
2.3 Los oratorios de Haendel	27
2.3.1 Judas Maccabaeus	29
2.3.2 La historia de Judas Maccabaeus	30
2.4 Oratorios y dramas musicales	31
2.5 Análisis de la obra de Father of Heaven	33
2.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	34

3. Erbarme dich, mein Gott	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	
3.1 Marco histórico		35
3.2 Aspectos biográficos		39
3.3 Bach y el oratorio en la Pasión según San Mateo		42
3.4 Análisis de la obra		44
3.5 Sugerencias técnicas e interpretativas		45
4. Mon coeur s'ouvre á ta voix	Camilles Saint-Saës (1835-1921)	
• Amour viens aider		
De la ópera Sansón y Dalila		
4.1 Marco histórico		46
4.2 Aspectos biográficos		49
4.3 Saint-Saëns y su obra operística		51
4.4 La grand opéra		55
4.5 Análisis de la obra		57
4.6 Sugerencias técnicas e interpretativas		62

5. Les berceaux	Gabriel Fauré	
• Aprés un reve	(1845-1924)	
5.1 Marco histórico		63
5.2 Aspectos biográficos		67
5.3 Melodías en la obra vocal de Gabriel Fauré		70
5.4 Análisis de la obra		72
5.5 Sugerencias técnicas e interpretativas		76
6. Rhapsodie für Alt Männerchor und piano Fragment aus Goethes Harzreise im Winter Opus 53	Johann Brahms	
	(1833-1897)	
6.1 Marco histórico		77
6.2 Aspectos biográficos		79
6.3 La obra vocal de Brahms		85
6.4 Brahms y su obra		87
6.5 Análisis de la obra		90
6.6 Sugerencias técnicas e interpretativas		94
7. Habanera	Georges Bizet	
De la ópera Carmen	(1838-1875)	
7.1 Marco histórico		95
7.2 Aspectos biográficos		98
7.3 La ópera Carmen en el contexto de su producción		101
7.4 Argumento de la ópera Carmen		103
7.5 Análisis de la obra		105
7.6 Sugerencias técnicas e interpretativas		107

8. Me doy cuenta de que me faltas

Julio César Oliva

- **Yo no lo sé de cierto**
- **Los amorosos para soprano**
Flauta, violoncello y guitarra.

1947

8.1 Marco histórico	108
8.2 Aspectos biográficos	110
8.3 Catálogo de obras	112
8.4 Análisis de la obra	114
8.5 Sugerencias técnicas e interpretativas	120
Conclusiones	121
Bibliografía	122

INTRODUCCION

La realización de este programa, fue estructurado, en base al manejo de los diferentes estilos de canto como son; oratorio, lied, arias de ópera, canción francesa y canción mexicana contemporánea.

El objetivo principal del cantante es ser el instrumento entre el compositor y el oyente, quien dará a conocer la obra de la manera más fiel posible tomando en cuenta el entorno histórico del compositor, su estilo, su propia biografía, etc.

Es como transportarse a través del tiempo, y traer al público esa composición y con la cual quiso expresar a través de su música, sus propias emociones y sentimientos.

El intérprete con sus propias y únicas características irrepetibles de cada individuo

y rodeado en un contexto diferente al del compositor, evalúa los aspectos anteriores para fundirlos con su propia naturaleza para a conocer de esta manera, la obra, además de las cualidades de su instrumento vocal, timbre, volumen, agilidades, y capacidades interpretativas.

Todo lo anterior lo he tomado en cuenta, al elegir mi repertorio, cada intérprete, debe ser muy cuidadoso en los requerimientos vocales y de proyección las cuales varían según la época, pues conforme pasa el tiempo los intérpretes van desarrollando cada vez más la técnica vocal.

Sumando todo lo anterior, pienso lograr adentrarme más en el estilo de cada compositor, previamente investigado su vida, su entorno histórico, pero sobre todo tratar de no limitar o forzar la emisión de la voz por las características naturales de mi instrumento.

Por ejemplo para la interpretación de las melodías francesas es necesario mantener el legato de la melodía los más posible, en toda la canción y la parte del clímax de la obra no llevarlo al máximo de volumen como lo requiere una aria de ópera en la cual los requerimientos técnicos son mayores tanto vocales como técnicos, en la Rapsodia de Brahms, debido a la extensión de los intervalos es necesario realizar ejercicios de séptimas y de octavas cuidando mucho los cambios de voz, es decir la voz de paso que está en el registro

intermedio, para lograrlo es importante no dar mucho volumen en este registro para mantener el mismo color de la voz, en cuanto a la interpretación es muy importante darle la importancia al texto, y saber conducir la voz respetando la dinámica lo más posible que el compositor escribió. Posteriormente cada cantante debe de especializarse en determinado estilo, por ejemplo si su voz es muy grande en interpretar repertorio de Wagner, si es ligera, repertorio de Mozart, y cada uno con el apoyo de su maestro y la sabiduría de ambos descubrir su camino.

GIOVANNI PAISIELLO

1.1 MARCO HISTÓRICO

En la segunda mitad del siglo XVIII, se prepara un gran cambio en la geografía musical europea; Italia la verdadera Universidad musical, como la había calificado Schütz todavía en 1648, el país que desde el fin de la guerra de los treinta años había invadido casi toda Europa, convirtiéndose en la tierra de los cantos y de los sonidos por autonomasia va a perder su primacía, a entrar en un periodo de eclipse que pesará sobre toda su historia futura.

Podremos constatarlo a finales del siglo. Los maestros de primera magnitud no serán italianos. Los más importantes están en el extranjero y asumen maneras extrañas a las de su país de origen.

La música instrumental se convierte en el sector guía, el eje de las novedades y de las transformaciones, pero Italia ha agotado sus reservas seculares en este campo. Naturalmente esta es una valoración posterior, para los contemporáneos; Italia sigue siendo la patria de la música.

Nápoles es un centro de irradiación de primera magnitud con sus conservatorios y su fama internacional.

En lo que se refiere al desarrollo de la ópera italiana, podemos hacer notar algo novedoso e importante, esto es; la creación de dos tipos diferentes de recitativos, uno de ellos al que más tarde, se le denominó recitativo secco y que sólo estaba acompañado por el clave y un instrumento bajo de apoyo, se utilizaba principalmente para resolver lo más rápidamente posible, largos trechos de diálogo o monólogo con una forma lo más parecida al habla; el segundo tipo de recitativo obligato, más tarde llamado *accompagnato* o *instrumentato* (recitativo orquestalmente acompañado), se empleaba para situaciones dramáticas especialmente tensas; los rápidos cambios de sentimientos en el diálogo se veían subrayados por la orquesta, la cual tanto acompañaba al cantante, como puntuaba sus frases mediante breves irrupciones instrumentales.

A veces se usaba un tipo de melodía, que no era tan rítmicamente libre, como el recitativo, ni tan regular como el aria, sino que se hallaba situado en un punto intermedio entre ambos, este tipo de melodía, se denomina arioso, es decir recitativo del aria.

Este estilo se puede observar en el desarrollo de las obras de Alessandro Scarlatti y Giovanni Paisiello.

La ópera seria, el drama musical a la italiana. Al cual se habían adaptado también los compositores extranjeros, se estableció en los teatros europeos, tanto en los de la corte, como en los privados o llevados por empresarios que los dirigían por sí mismos o por cuenta de otros. Unos contratos regulares obligaban a los libretistas, músicos, cantantes y escenógrafos a una producción que precisaba, ser renovada siempre y que por lo tanto imponía tiempos de realización extremadamente breves, y una utilización de los recursos puestos a disposición de los operadores.

Así se explica el imponente número de óperas, que a menudo ronda y supera el centenar, creadas por varias decenas de compositores, desde los más grandes, a los menos importantes, sin excepción.

Se llamaba a menudo al músico, para que compusiera una ópera en pocas semanas, utilizando generalmente un libreto impuesto y que, en los casos más conocidos, era elegido por el cantante, porque se identificaba, mejor con el personaje. A veces para aliviarle del trabajo, se le eximía de componer los recitativos, cuya realización se confiaba en cambio a otro maestro, al servicio del teatro, para el cual la ópera iba destinada.

Afortunadamente para Paisiello, la Emperatriz Catherine II, le propuso renovar su contrato en Septiembre de 1779 por otros tres años con un incremento de salario de 4000 rublos, y en 1781, ella le ofreció a él cuatro años más. Paisiello aceptó esta oferta, también el había empezado a tener dudas acerca de permanecer en Rusia por mucho tiempo y en Noviembre de 1783 abandona Rusia, el Rey Fernando IV de Nápoles le ofrece el 9 de Diciembre de 1783 el cargo de “compositor de la música dramática” de la corte napolitana. Este fue el resultado de una decidida campaña por Paisiello para persuadir al Rey y existió la intercesión de amigos e intermediarios para darle a él una posición oficial en la corte, durante esta campaña Paisiello envió su último trabajo a Fernando IV, por correo diplomático.

Su nominación fue anunciada 17 días después del “Barbero de Sevilla” (una de las óperas que había enviado a Rusia), fue presentada en el palacio de Caserta en presencia del Rey, el 22 de Noviembre de 1783. Después del estreno de “Antígona”, el 7 de Marzo, el Rey otorgó una pensión; la condición del acuerdo

fue publicado en la gaceta cívica napolitana el 18 de Marzo, Paisiello se comprometía a escribir una ópera anual para el San Carlo y música ocasional según se necesitara, a su regreso el recibiría 1200 ducados anualmente, la mitad para el castillo y la otra mitad para el San Carlo, le fué prohibido dejar Nápoles y componer para alguien más sin permiso real.

La guerra y las condiciones políticas en Italia al terminar el siglo, tuvo un efecto considerable en la carrera de Paisiello. En Enero de 1799, los republicanos ganaron el control de Nápoles y establecieron la llamada República Parthenopaen.

El Rey Fernando IV y su corte huyó a Sicilia, pero Paisiello permaneció ahí.

El 4 de Mayo el era nombrado “maestro de capella nazionale” para la República pero posteriormente rechazó este nombramiento.

Después las fuerzas reales recuperaron Nápoles, a fines de Junio de 1799, su participación en el asunto de la República fué oficialmente investigado y él fué suspendido de todas las tareas de la corte.

Fuó hasta el 7 de Julio de 1801 que fué perdonado y reinstalado en su antiguo puesto. Uno de los más grandes admiradores de su música en estos tiempos, fue Napoleón Bonaparte, primer consul de Francia.

Para finales de 1801. Napoleón negoció con Fernando IV, para que Paisiello, fuera a París, esto ocurrió el 19 de Enero de 1802, cuando Paisiello pidió a la corte de Nápoles, pagar su salario mensualmente a su abogado, durante su visita en Francia.

En 1806, José Bonaparte, hermano de Napoleón desbancó a Fernando IV y se autonombró Rey de Nápoles. Paisiello que gozaba de la simpatía de la Familia Bonaparte, fue ahora nombrado director de toda la música sacra y secular de la corte de José Bonaparte. El sucesor de José, Joachim Murat (Rey de 1808-15) confirmó este puesto, pero cuando Murat perdió el control de Nápoles y el Rey Fernando IV regresó al poder en 1815, Paisiello perdió todos sus nombramientos reales, excepto el de director de la capilla de la corte. En realidad como un resultado de la amnistía, declarada en Nápoles el 23 de Mayo de 1815, el compositor recuperó sus nombramientos hasta el día de su muerte.

1.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Paisiello Giovanni nació en Roccaforzata, Taranto, el 9 de Mayo de 1740, murió en Nápoles el 5 de Junio de 1816. Compositor italiano, fue uno de los más exitosos e influyentes compositores del siglo XVIII.

Vida: Paisiello recibió su primera educación en la Escuela Jesuita en Taranto entre 1754 y 1763, en el conservatorio de San Onofrio, Nápoles¹ fue alumno de Durante del cual más tarde fue maestro suplente. Según su autobiografía resumida publicada en "Choron y Fayolle".

El compuso su primera ópera pequeña, un intermezzo cómico, mientras todavía era estudiante en el conservatorio. Cuando el se alejó de San Onofrio, el atrajo la atención de un hombre de la nobleza Giuseppe Carafa, quien lo nombró director de una compañía pequeña de ópera que él estaba formando.

Paisiello adquiere su primera comisión en composición para el Teatro Marsigli-Rossi en Bolonia en 1764. La segunda de éstas fue "I francesi brillanti" terminada en ésta primera presentación, pero tuvo más éxito, cuando la presentó en Modena, dos semanas después.

Con esto recibe una misión de Modena para la nueva música de una ópera original por Guglielmi, "La donna di tutti carateri". La revisión de Paisiello de "Madam l'umorista" contiene más música nueva, este suceso tiene importancia en torno a peticiones para nuevas óperas para teatros en el norte de Italia.

Paisiello, se consideraba a sí mismo Napolitano y prefería vivir y trabajar en Nápoles como compositor independiente, su principal actividad, estaba asentada en óperas cómicas para el nuevo teatro Florentino, donde su principal rival era Piccini. Pero el también era feliz de aceptar encargos de óperas serias, en el San Carlo, firma un contrato para la corte y en particular el Rey de Nápoles Fernando IV está de acuerdo con su música; son las tres óperas:

- 1.- Lucio Papirio dittadore
- 2.- Olimpia
- 3.- Fiesta teatrale in musica

¹ Britannica Book of Music Edited by Benjamín Hadley- Page 604-

que son estrenadas entre Julio de 1767 y Mayo de 1768. El recibió más adelante reconocimiento de la corte hasta 1774, cuando su pequeño “divertimento de numi” fue presentado en el palacio real y más adelante, la comisión viene de San Carlo hasta mediados de 1776.

Paisiello, no estaba libre para cumplir ésta comisión, porque en 1776 el recibió y aceptó una invitación de Catherine II de Rusia para ser el maestro de capilla en San Petersburgo, por tres años, con un salario de 3000 rublos. El dejó Nápoles por Rusia para ser el maestro de capilla el 26 de Julio. Su responsabilidad en San Petersburgo incluía componer piezas teatrales ordenadas por la corte, dirigir la orquesta y componer óperas para la corte.

Sus nuevos mecenas mantenían su pequeña compañía de ópera italiana.

Su relativa indiferencia a la explicación musical, quizá fue porque Paisiello compuso menos obras en Rusia que las que había hecho en un comparable periodo de tiempo en Nápoles, en Noviembre de 1783 abandona Rusia y la razón principal fue su nominación por el Rey Fernando IV de Nápoles de 1783, como compositor de música dramática, como compositor del Rey, Paisiello no tuvo tareas regulares en la corte y tampoco salario fijo, quizá por ésta razón se fue en Octubre o Noviembre de 1784, y pasó el verano de este año en Viena, donde el compuso, “El Rey Teodoro en Venecia”, Su primer ofrecimiento para la corte Napolitana después de su regreso, fue “Antígona” estrenada en el San Carlo el 12 de Junio de 1785.

Ultimamente el recibiría, la pensión aunque él no pudiera componer mucho al servicio de su majestad. Paisiello obedeció las condiciones por los próximos cinco años y no escribió óperas para teatros fuera de Nápoles, durante este periodo.

El 29 de Octubre de 1787, el Rey también lo nombró “maestro della real camerata”, con un salario anual de 240 ducados.

Este nombramiento puso a Paisiello a cargo de toda la música secular de la corte.

Su posición como compositor de la corte y maestro de la real camerata con su gran pensión y salario, hizo de él, el músico favorito de la Ciudad.

En 1790 Paisiello creyó haber sufrido una especie de quebranto mental. El tuvo compromiso para escribir 3 óperas para diferentes teatros napolitanos, en otoño e invierno, estaciones de 1789-90.

Cuando el Rey Fernando, le dio el encargo extra de componer “Nina, la pazza per amore” estrenada el 25 de Junio de 1789.

Esto lo puso en problemas con los otros trabajos, el estaba disponible para terminar el primero “I zingari in fiera” basicamente a tiempo, para el teatro en el otoño.

Pero el segundo para el teatro Florentino y San Carlo, el cual se debió presentar después del carnaval, apareció hasta finales de año. La tardanza de “Zenobia in Palmira” le causó disputas con el empresario del San Carlo, quien sostuvo que él había suspendido para cumplir su contrato anual. Paisiello, le pidió al Rey ser liberado y una vez más, concedió sus deseos. El 30 de Octubre de 1790 el Rey Fernando IV, ordenó que el podía recibir su pensión, sin la obligación de escribir música para el San Carlo. Esto lo dejaba libre para escribir óperas para teatros fuera de Nápoles, si él quería, y así lo hizo, escribió tres trabajos para Padua, Londres y Venecia durante 1791, en el segundo período después de 1792 su producción de óperas nuevas, bajó lentamente, por 1800 tuvo un cese virtual y subsecuentemente escribió sólo dos trabajos de escena completos. El 4 de Mayo fue nombrado “maestro di capella nazionale”, para la ya República de Nápoles, pero posteriormente rechazó dicho nombramiento.

Por invitación de Napoleón, el llegó a París en Abril y le ofrecieron un salario mensual de 1000 francos, más casa y carruaje, para dirigir la música de la capilla consular y componer dos óperas por año y una marcha militar cada mes. Paisiello tomó la responsabilidad de maestro de capilla, pero básicamente ignoraba las otras tareas.

Durante su estancia de dos años en Francia, sólo escribió una ópera “Proserpina”, ésta fracasó cuando se presentó en Marzo de 1803. Los periódicos reportaron que el próximo año consideraría componer una ópera de Eurípides. Pero él probablemente no tomó en serio este proyecto. En realidad por estos días estaba resuelto a regresar a Nápoles una vez más y obtener su liberación de capilla la cual no la recibió inmediatamente hasta el 10 de Abril de 1804.

El dejó París por Nápoles el 29 de Agosto y llegando a esta última a finales de Septiembre de 1804, para posteriormente recuperar todos los nombramientos hasta el día de su muerte acaecida en Nápoles el 5 de Junio de 1816.

1.3 EL ARTE OPERISTICO DE GIOVANNI PAISIELLO

TRABAJOS: No se puede precisar el número de óperas que escribió Paisiello, pero son alrededor de 80 trabajos que se le atribuyen. Durante la primera parte de su vida creativa él fue más demandado como compositor de óperas cómicas, para las cuales su natural efervescencia y gracia musical fueron particularmente adecuadas, durante su primer periodo conocido como Napolitano (1766-76), él demostró su astucia al elegir trabajar con Giambattista Lorenzi, el mejor libretista napolitano del siglo. Lorenzi le dio textos de contenido pleno de humor y buena coordinación de argumentos. La primera de sus colaboraciones *L'ídolo cinese* (1767), fue también el primer gran éxito de Paisiello en Nápoles. Su música fue notable por simples armonías, usó constantemente la fórmula de cadencia tradicional, combinando frases de staccato y legato con frecuentes repeticiones de cortas figuras en el acompañamiento. Él fue, el primer napolitano en descartar el segundo y tercer movimiento de la obertura de la ópera. Durante su período en Rusia (1776-84) Paisiello tuvo que escribir de manera más concentrada, como Catherine decidió probablemente en 1778, que óperas en su corte pudieran no sobrepasar más de una hora y cuarto.

Componiendo ópera italiana para una corte donde el italiano no era un lenguaje hablado comúnmente, él tuvo que crear altamente su música, para compensar algunas faltas en la comprensión del libreto. Esto dio como resultado, su poder en la caracterización, agudizó su orquestación con más color y sus melodías adquirieron gran calidez. En este tiempo apareció en su estilo melódico el regreso de las frases que influirían a Mozart; posteriormente Mozart mismo después de escuchar "*Il Re Teodoro in Venezia*" en Viena en 1784 y quizás también el "*Barbero de Sevilla*", primera presentación ahí en 1783 demostrando Mozart² refinados trazos del estilo de Paisiello en "*Le nozze di Figaro*" y "*Don Giovanni*".

Más adelante Paisiello regresó a Nápoles en 1784, sus melodías empezaron a simplificarse y a ser más populares en su atractivo. Algunas de sus canciones de estos tiempos empezaron a ser grandes favoritas del público, la más

² the new dictionary grove –page 826-

importante quizá “Nel cor piú non mi sento” del (L´amor contrastato³), muchos compositores, incluyendo a Beethoven, utilizaron esta canción como tema para variaciones o fantasías libres. La òpera en la cual tiende Paisiello a elevar los tonos simples, se muestra en Nina (1789) un trabajo que es importante, porque excepcionalmente es un gran clásico del siglo XVIII.

Las óperas de Paisiello, heróicas o trágicas no han sido muy tomadas en cuenta en tiempos recientes, particularmente porque su música ha sido considerada muy superficial y frívola por la sobriedad natural del género.

El toma sus composiciones en serio y la realidad de todo, pero una de sus óperas más plenas escritas después de 1792, tienen textos trágicos y heróicos, sugieren que él anticipa un afecto para este género más grande, **”el de la ópera cómica”**. El admiraba a Metastasio, de quien tomó los libretos para sus alumnos no siguiendo los ejemplos de Gluck, en tomar radicalmente los pasos para remediar el principal error de la ópera heroica, el cual era permitir a los cantantes oportunidades de demostrar virtuosismo en momentos inapropiados, en el drama; el limitó los abusos de los cantantes. Su postura hacia el tema se definió en el período Ruso.

Acerca de la escena de “Alcide al bivio” de Metastasio (1780 Sn Petersburgo) escribiendo...”He trabajado muy duro en esto, desde que decidí sacar de él, inconveniencias creadas en los teatros italianos y tengo completamente excluidas las vocalizaciones, cadencias y ritornellos y he definido casi todos los recitativos con acompañamiento orquestal”...

Después de su regreso a Nápoles en 1784, él no estaba muy dispuesto a trabajar para una reforma comprensiva de la ópera heroica por la necesidad de agradar el gusto de los lugareños, la cual era una posición conservadora.

Sin embargo en varias de sus últimas óperas faltan vocalizaciones y pausas para cadencias, pero algunas cuentan con interesantes fiorituras experimentales.

“Pirro”(1787) usa ensambles finales de un tipo hasta entonces destinado para la ópera cómica, en el cual la acción dramática continúa en progreso. “Elfrida” (1792 , la primera de dos óperas con textos escritos para él por Calzabigi), es inusual en destinar a alguien todas las arias solas para el personaje principal.

³ 1788 después conocida como la molinara

“Proserpine” (1803) la única ópera francesa de Paisiello, tiene un acompañamiento orquestal para todos los recitativos, como se usaban en la gran ópera francesa del período. Esta característica era muy rara en la ópera italiana contemporánea.

La popularidad de Paisiello fue aumentando durante los últimos 20 años del siglo XVIII. En ese tiempo sus trabajos aumentaron su demanda fuera de Italia como dentro de ella.

En Viena por ejemplo la compañía de ópera italiana, instalada por José II, estrenó más trabajos de Paisiello durante 1780 que ningún otro compositor.

Londres fue otra ciudad donde el espectáculo de su ópera y música se presenta parcialmente a finales del siglo.

La decadencia en la demanda de su música, la cual empieza a hacerse notar en todas partes después de 1800, fue signo de que el buen gusto había cambiado. Los trabajos que anticiparon su gran popularidad fueron; su gran ópera cómica “Il barbiere di Siviglia”, “L’amour contrastato”, y “Nina”, aunque estas estuvieron fuera de repertorio alrededor de 1820 sus composiciones tienen por lo tanto un calibrador de que el público de finales del siglo XVIII, lo consideró como excelente.

Coincidentalmente ella también son una fuente de comparación con las óperas de Mozart, quien supo de lo establecido por Paisiello, el tuvo que latir para ganar el corazón del público operístico.

Giovanni Paisiello



Fig. 1 www.batguano.com

Teatro San Carlos



Fig. 2 www.realcasadiborbone.it
Ciudad de Nápoles, Italia



Fig. 3 www.megadominios.net

Rey Fernando IV de Nápoles



Fig. 4 www.ispana.es

1.4 CRONOLOGÍA GENERAL DE LA OBRA VOCAL DE PAISIELLO

Il ciarlone , Bologna, Marsigli-Rossi, 12 de mayo de 1764.

I francesi brillanti, Marsigli-Rossi 24 de junio de 1764.

Madama l'umorista Modena, Rangoni, 26 de febrero de 1765:La donna di tutti Carateri,1762.

L'amore in ballo, Venice, S Moisé, 1765.

Le virtuose ridicole, Parma, Ducale, 1765.

Le nozze disturbate, Venice, S Moisé, 1766.

Le finte contesse, Rome, Valle, febrero de 1766.

La vedova di bel genio 1766.

Le mbroglie de le Bajasse 1766.

La serva fatta padrona, 1769.

L'idolo cinese, G, Lorenzi, 1767.

Lucio Papirio dittadore, junio de 1767.

Il furbo malaccorto, 1767.

Olimpia, 20 de Junio de 1768.

Festa teatrale in musica 31 de mayo de 1768.

La luna abitata, 1768.

La finta maga per vendetta,1768.

L'osteria di Marechiaro, 1768.

Don Chisciotte della Mancia 1769.

L'arabo cortese,1769.

La Zelmira, verano de 1770.

Le trame per amore, 7 de octubre de 1770.

Demetrio, Modena, corte, 1771.

Annibale in Torino, Turí, Regio, 16 de Junio de 1771.

La somiglianza de ínomi, 1771.

I scherzi di amore e di fortuna, verano de 1771.

Artaserse, Modena, corte, 26 de diciembre de 1771.

La Semiramide in villa, Rome, Capranica,, carnaval de 1772.

Moctezuma, Rome, Dame, junio de 1772.

La Dardané, primavera de 1772.

Gli amante comici, veranode 1772.
Don Anchise Campanone, Venice, S. Samuele, verano de 1773.
L'innocente fortunata, Venice, S. Moisé, carnaval de 1773.
Sismano del Mogol, Milán, Regio Ducal, 30 de Junio de 1773.
Il tamburo, primavera de 1773.
Alessandro nell'Indie, Modena, corte, 26 de diciembre de 1773.
Andrómeda, Milan, Regio Ducal, carnaval de 1774.
Il duello 1782.
Il crédulo deluso, septiembre de 1774.
La frascatana, Venice, S. Samuelle, otoño de 1774.
Il divertimento de' numi, Naples, Reale, 4 de diciembre de 1774.
Demofonte, Venice, S. Benedetto, carnaval de 1775.
La discordia fortunata, Venice, S. Samuelle, carnaval de 1775.
Le astuzie amorose, primavera de 1775.
Socrate immaginario, octubre de 1775.
Il gran Cid, Florence, Pergola, otoño de 1775.
Le due contesse, Rome, Valle, 3 de junio de 1776.
La disfatta di Dario, Rome, Argentina, carnaval de 1776.
Dal finto il vero, primavera de 1776.
Nitteti, St. Petersburgo, Imperial, 28 de junio de 1777.
Lucinda ed Armidoro, St. Petersburgo, otoño de 1777.
Achille in Sciro, St. Petersburgo, 26 de junio de 1778.
Lo sposo burlato, Peterhof, 13/24 de julio de 1778.
I filosofi imaginari, St. Petersburgo, Hermitage, 3/14 de febrero de 1779.
Demetrio, Tsarkoye Selo, 13/24 de junio de 1779.
Il matrimonio inaspettato, St. Petersburgo, 21 de octubre de 1779.
La finta amante, Moghilev, Poland, 25 de mayo 1780.
Alcide al bibio St. Petersburgo, Hermitage, 25 de noviembre de 1780.
La serva padrona, Tsarskoye Selo, 30 de agosto de 1781.
Il barbiere di Siviglia, St. Petersburgo, Hemitage, 15 de septiembre de 1782.
Il mondo della luna, St. Petersburgo, 24 de septiembre de 1783.

Il Re Teodoro in Venecia, Vienna, Burg, 23 de agosto de 1784.
Antígono, 12 de junio de 1785.
L' amore ingegnoso, Rome, Valle, carnaval de 1785.
La grotta di Trofonio, otoño de 1785.
Olimpiade, 20 de Junio de 1786.
Le gare generose, primavera de 1786.
Gli schiavi per amore, London, King's, 24 de abril de 1787.
Pirro, 12 de junio de 1787.
Giunone Lucina, 8 de septiembre de 1787.
La modista ragiratrice, otoño de 1787.
Fedra, 1 de junio de 1788.
Catone in utica, 5 de febrero de 1789.
Nina ó La pasta per amore, Sn. Leucio, Belvedere, 25 de junio de 1789.
I Zingarini in fiera, Naples, Fondo, 21 de noviembre de 1789.
Le vane gelosie, primavera o verano de 1790.
Zenobia in Palmira, 30 de mayo de 1790.
Ipermestra, Padua, Nuovo, junio de 1791.
La locanda, London, Panteón, 16 de junio de 1791.
I giuochi d' Agrigento, Venice, Fenice, 16 de mayo de 1792.
Elfrida, noviembre de 1792.
Elvira, 12 de junio de 1794.
Didone abbandonatta, 4 de noviembre de 1794.
La Daunia felice, Foggia, Palazzo Dogana, 25 de junio de 1797.
Andromaca, 18 de junio de 1797.
L'inganno felice, Naples, Fondo, invierno de 1798.
Proserpine, París, Opera, 29 de marzo de 1803.
Epilogue for S. Mayr, 19 de marzo de 1807.
I pittagorici, 19 de marzo de 1808

1.5 ANALISIS DE LA OBRA

Chi vuol la zingarella

Esta obra está en la tonalidad de fa mayor, se presenta el primer teclado del compás 1 al 8, y en el quinto grado anacruza al diez, entra la cantante en tónica, en el compás 14 hay un quinto grado, en el 16 se va a un acorde con séptima de dominante , en el 21 regresa a la tónica y a partir del compás 25 combina tónica y quinto grado, en el compás 32 hace una cadencia perfecta V, I , en la misma tonalidad la melodía desarrolla el tema haciendo variaciones rítmicas, en el compás 36 aparece un acorde de segundo grado, en el compás 43 está en la tónica y en el 44 se va al quinto al quinto al grado en primera inversión, regresa a la tónica y en el número 46 otra vez está en quinto grado en primera inversión, en el compás 51 en sol menor y el 52 hace una cadencia perfecta y regresa a Fa mayor, en el compás 59 está en segundo grado, en el 63 regresa a la tónica, en el compás 70 está en segundo menor, en el 71 regresa a la tónica hace una cadencia y termina en el 77 en la tónica.

Es una forma rondó y cada tema está formado por 8 compases cada uno terminado en una cadencia plagal I, IV, V, I

Forma Rondó

Chi vuol la zingarella

A A'B	A A'C	A A'D	Cadenza
-------	-------	-------	---------

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Grados	I	I	VI					IV ₆	V	I	VI	II		V ₇	I	IV ₆	V	V	I	V ₆

Compases	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
Grados	I	V _{6/4}	I	V ₆	I	I	V	I	V		V	I	V	I	VI ₇	ii			I

Compases	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
Grados	ii ₆	I	V _{6/4}	I	V ₆	I	V ₆	I	V ₆	I	V/ii		V	I	V/ii				

Compases	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77
Grados	ii	V	I	ii	I	I		ii ₆	I			ii ₆	I	IV	I	I	I	I	I

1.6 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

En esta obra de Giovanni Paisiello, sugiero que al inicio de la pieza, el tema no se cante muy fuerte, debido a velocidad de la pieza y se marquen muy bien los puntillos de las figuras del compás 13 y 14, y cuando aparece el segundo tema en la variación que sigue para marcar los treintaidosavos es necesario cantar suavemente una letra g para que se escuchen claras estas figuras y al final de este tema en el compás 33 respetar el realentando. Cuando retoma el tema en el compás 34 sugiero hacerlo un poco más fuerte que el primero para dar una variación del primero, en la cadencia que sigue, nuevamente hay que tener mucho cuidado en los puntillos y marcarlos muy bien y al final acelerar, manteniendo el aire lo más posible para que se marque más la cadencia de la obra.

GEORGE FRIDERICH HAENDEL

2.1 MARCO HISTORICO

La cantata sacra y la música para teclado alemanas son factores decisivos en el desarrollo artístico de Bach, que ejercieron una función mucho menos importante en la carrera creativa del joven **Haendel**. Para este compositor no fueron más que una parte del aprendizaje técnico general que después aplicaría a otros géneros musicales. 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 bajo 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; varias de las tragedias históricas alemanas, las llamadas Haupt-und staatsactionen¹, son en realidad adaptaciones de libretos de óperas italianas.

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. A la corte de München, le proporcionaba óperas Steffani y después su alumno Torri; en Hannover encontramos de nuevo a Steffani y más adelante a **Haendel**, en Dresden, se hallaban Strungk, Lotti y posteriormente Hasse; Viena capital principal de la ópera, podía enorgullecerse de contar con maestros como Caldara, Conti, los hermanos Bonocini y el austriaco Fux.

Las óperas de **Haendel** y de Hasse se interpretaban en la corte austriaca.

La ópera alemana no alcanzó su total florecimiento, hasta el barroco tardío, después de varios intentos esporádicos en el siglo XVII al introducir la ópera en lengua vernácula.

Las cortes de Brunswick-Wolfenbüttel y de Weissenfels fueron los centros de la

¹ Acciones principales y de estado (Fuente Alejandro Paz Traductor)

ópera cortesana alemana. Las primeras óperas representadas en Hamburgo, inspiradas todavía en el estilo barroco medio, tuvieron unos orígenes muy humildes, como los Singspiele² y dramas representados en las escuelas con diálogos hablados al mismo tiempo que muchas otras, debidas a compositores italianos, Steffani alcanzó su cumbre más alta.

Las formas concisas de arias, los temas iniciales estereotipados, las pautas quasi ostinati del bajo, y los obligati instrumentales con un estilo de concierto en parte vago, pertenecen a la herencia de la ópera veneciana moderna, sin embargo, las arias relativamente numerosas con acompañamiento de continuo, indican la tendencia conservadora de Steffani a emplear el estilo operístico del barroco medio. Su predilección por usar en la orquestación, instrumentos de viento, rasgo que aparece también posteriormente en **Haendel**, refleja la práctica germana, mientras que los recitativos acompañados por toda la orquesta, apuntan más bien a los modelos franceses que italianos, la uniforme coordinación de estilos nacionales, llevada a cabo por Steffani en sus óperas, sería un factor decisivo para la música de **Haendel**. La ópera italiana alcanzó su perfección en la corte vienesa.

La ópera seria austriaca difería de la italiana en su esplendor orquestal. A lo largo del período barroco fue la ópera la que sirvió generalmente de modelo al **Oratorio**.

En Viena, sin embargo el contrapunto exuberante, cultivado ampliamente en el oratorio, se apoderó con firmeza del estilo operístico.

A poco de iniciarse la década de 1730, los teatros de óperas dejaron de montar óperas alemanas, y cerraron sus puertas porque cayeron en manos de los italianos. La ópera en Alemania volvió a ser lo que ya había sido en sus inicios, un producto cortesano importado.

Los oratorios y pasiones semiprofanos que florecieron en las ciudades en especial en Hamburgo fueron la única salida de una música de carácter dramático y altos vuelos, Keiser, Haendel, Telemann y Matheson compusieron obras de este género entre las que destaca un oratorio de pasión basado en la poesía teatral del senador de Hamburgo, Brockers. Al igual que este libretista,

⁵ Juegos cantados (fuente Alejandro Paz, Traductor)

los cuatro compositores, se enfrentaron al problema bíblico con un espíritu, más bien operístico que devoto.

De acuerdo con las nuevas ideas de la ilustración, Brockers y su círculo, dieron a la pasión el carácter de una tragedia individual, que el poeta podía contar con sus propias palabras en una serie de experiencias edificantes. La pasión despojada así de la objetividad litúrgica, resultó ser más adecuada para una sala de conciertos que para la iglesia.

El oratorio semiprofano influyó de modo directo en la concepción ética del oratorio de **Haendel** que interpretaba los temas bíblicos como ejemplos ilustres de la eterna experiencia humana.

Durante el verano de 1745, Carlos Estuardo subleva a Escocia contra Inglaterra, llega con sus tropas a Derby, se hace proclamar Rey y se acerca a Londres. El miedo y la consternación reinan en la capital.

A fuerza de voluntad Haendel lucha contra la enfermedad, recobra fuerzas y se suma al ardor patriótico inglés componiendo un himno para los voluntarios de Londres **A song for the gentlemen volunteers of City of London.**³

En 1746, Carlos Estuardo es derrotado al fin en Culloden, por el duque de Cumberland en el mes de Abril. **Haendel** compone un himno de victoria sobre los rebeldes y dos grandes oratorios patrióticos:

- Oratorio ocasional (sobre los salmos y poemas de Milton.)
- Judas Maccabeus

³ Una canción para los caballeros voluntarios de la ciudad de Londres (Alejandro Paz, Traductor)

2.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Nació en Halle el 27 de Febrero de 1685, murió en Londres el 14 de Abril de 1759.

Compositor inglés de origen alemán. Estudió, órgano, clavecín, violín y oboe, así como contrapunto y composición con el organista, Friedrich Wilhelm Zachaw, en Halle, fue primero organista en su ciudad natal en 1702, para pasar después, hasta 1707 a trabajar como director de orquesta en la ópera de Hamburgo. Permaneció en Italia hasta 1710, ahí fueron representadas sus óperas. Destacó como intérprete de órgano y clave, era reconocido como uno de los compositores más grandes de su época, así mismo como intérprete, posteriormente estuvo al servicio del príncipe elector de Hannover y recibió en 1741, una beca para ir a Londres, donde se estableció en 1712. Compuso regularmente hasta el final de la década de 1730, óperas italianas para el público inglés. En 1719 ingresó en la Royal Academic of Music. En 1739 comenzó a componer oratorios en inglés sobre temas bíblicos convirtiéndose en el más grande compositor nacional inglés.

Su reputación desde su muerte hasta el siglo XX, descansó largamente en la popularidad de un pequeño número de trabajos orquestales y oratorios. “El Mesías” en particular. De hecho el contribuyó a que todo el género musical en su tiempo se desarrollara a su máximo esplendor; tanto el vocal como el instrumental. Aún las composiciones de óperas basadas en libretos italianos, dominaron sus actividades alrededor de unos 35 años, ellas fueron realizadas, como otras en su música, en ambos precedentes alemanes e italianos, modificados para satisfacer sus íntimas preferencias artísticas y a ser adecuado el contexto inglés en el cual muchos de ellos fueron producidos y son los últimos, de su tipo.

Haendel estaba siempre inclinado a componer para el teatro y mantenía un compromiso para la música dramática.

OBRAS

Su producción dramática, es inmensa. Comprende 40 óperas, he aquí algunos ejemplos:

OPERAS	AÑO DE ESTRENO
Almira	1705
Agripina	1709.
Rinaldo	1731.
Acís y Galatea	1718.
Radamisto	1720.
Roselinda	1725.
Orlando	1733.
Alcina	1735.
Giustino	1737.
Jerjes	1738.
Deidemanía	1741.

Su ópera más famosa, fue Julio César estrenada en 1724.

Aproximadamente un tercio de las óperas de **Haendel**, se consideran perdidas o son conocidas sólo fragmentariamente, compuso 30 oratorios.

ORATORIOS	AÑO DE ESTRENO
Saul	1739
Israel en Egipto	1739
El Mesías	1742
Judas Maccabeus	1747
Jephté	1752

Además compuso cantatas, anthems, cánticos para coral, obras para órgano y clave, conciertos y concerti grossi, suites, música acuática en 1717 y música para los reales fuegos artificiales en 1749 así como sonatas, música de cámara, etc.

George Friedrich Haendel



Fig.5 www.ilpaesedeibambinichesorridono.it

Ciudad de Halle, Sajonia



Fig. 6 www.deutsche-schutzgebiete.de

2.3 LOS ORATORIOS DE HAENDEL

Los oratorios ingleses de **Haendel**, tienen apenas una pequeña conexión con los oratorios latinos o italianos del siglo XVII, aún con su propio “la resurrezione “ (la resurrección 1708).

Es inútil generalizar sobre ellos o agruparlos en varias categorías. De un lado del espectro están aquellos como (el Mesías 1742), e (Israel en Egipto 1739) que carecen de drama dramática, y por el otro, aquellos que son virtualmente óperas. Por ejemplo, el oratorio profano (Semele 1743), si se monta con acción trajes y escenografía podría ser una verdadera ópera inglesa. El hecho de que el oratorio no era así escenificado constituye un punto de distinción esencial.

La puesta en escena fue evitada en gran medida porque después de una presentación escenificada de “Esther” hecha por una compañía no autorizada por **Haendel**, se dijo que el Obispo de Londres, Dr. Edmund Gibson, había prohibido nuevas representaciones teatrales de esta historia bíblica.

El oratorio tiene los mismos ingredientes que la ópera, pero mezclados en proporciones diferentes. La función de la obertura, los recitativos y las arias son la misma, que en la ópera, pero el coro asume un papel más importante, y es precisamente la escritura coral, la que vincula al oratorio con la tradición musical inglesa porque proviene de la experiencia de **Haendel** con el número de **ANTHEMS**.⁴

Durante el periodo que va entre 1717 y alrededor de 1719, cuando **Haendel** trabajó como compositor para James Brydges, duque de Chandos, escribió en la residencia de éste en Cannons doce anthems, conocidos como “ Los anthems de Chandos”. En ellos demuestra haber estudiado los anthems de Purcell, quien a su vez, había absorbido la herencia de la literatura inglesa protestante de anthems que se remonta al motete del renacimiento.

Aunque quizás no sea su mejor obra desde ningún punto de vista, (Salomón 1749)

Presenta tres facetas importantes del Oratorio Haendeliano. Tiene junto con Messiah, algunos de los más grandes coros de **Haendel**. Como el siempre

⁷ Anthems: himno. Diccionario Larousse pag. 14.

popular. JUDAS MACCABEUS, es en gran medida ceremonioso, no tan exitante como drama bíblico, como lo es Saul, que se basa en una importante escena de uno de los episodios más cautivantes del antiguo testamento, el Juicio de Salomón ante las dos madres. En su totalidad es un canto de alabanza al Rey Jorge II de Inglaterra. Mientras retrocede hacia fórmulas exitosas del pasado vuelve la espalda a ciertos aspectos del barroco, contrastes violentos y gestos osados, sus acompañamientos concertados, las grandes formas “da capo” y el virtuosismo vocal.

La melodía de **Haendel** alcanza al fin de su vida una suavidad clásica, una pureza de línea y una expresión casi abstracta, que en esencia tiene mucho en común con el naciente clasicismo. Pero musicalmente abre un sendero propio que nadie volvería a recorrer hasta después de la exhumación de su música en el siglo XIX.

Judas Maccabeus



Fig. 7 www.haendel.it

2.3.1 JUDAS MACCABEUS

El reverendo Thomas Morell (1703-1784), es una importante figura en la última etapa de la vida y trabajo de Haendel. Un compañero de clase del King's College, Cambridge, vivió en Buckland en Hertfordshire, pero vivió más en Turnham Green y parecía haber tomado menos interés en su grey que en el arte, incluyendo el de la amistad. El fue autor de poemas en temas divinos originales y transcripciones del latín... con largas anotaciones (1732) y espera. Hizo un poético ensayo en la gracia cristiana, en tres libros, de los cuales sólo el primero alcanzó, la seguridad de impresión (1745). Entre sus trabajos escolásticos está un libro de lenguaje de prosodia griega y ediciones del CANTERBURY TALES, cuentos de Canterbury, traducido al inglés, las cartas de Séneca y varios dramas griegos. Los cuales le dieron a ganar imprecisas alabanzas, Su "Hécuba" de acuerdo a la crítica contemporánea era muy débil e inútil y su "Prometeo", aunque no impregnado con el fuego de "Aesquilus" a sido usado para los jóvenes estudiantes. El empleó su escolaridad en un debate controversial con los metodistas. Tenía muchos conocimientos de música y en septiembre de 1746 el año de "Judas Maccabeus" fue invitado a predicar el sermón del tercer festival de coros en la Catedral Worcester. Esta oración autoriza "El uso e importancia de la música en el sacrificio de acción de gracias".

Fue impreso el año siguiente, muy abastecido con alusiones de la Biblia y los clásicos, repone el alimento intelectual y espiritual , embelleciendo el estilo.

Morell enfatiza los valores en la práctica musical reteniendo la atención de una congregación y engaña la irreligiosidad dentro de la piedad y repite su estilo en el "Judas Maccabeus".

2.3.2 LA HISTORIA DE JUDAS MACCABEUS

Es muy conocida, la dirección en la cara del **acto I**, lee “coro de israelitas, hombres y mujeres lamentando la muerte del padre de Judas Maccabeus”. Ellos claman por un nuevo líder, Simón, siente la deidad dentro y señala a su hermano Judas, como futuro liberador. Judas recuerda la tradicional ayuda de Jehová y su padre moribundo le dice que resuelva entre libertad ó muerte, negando ambición personal, el conduce al pueblo a la batalla.

En el **acto II**, los judíos aparecen en una larga y considerable victoria sobre Apolonius y Seron.

Un mensajero anuncia que Antíoques, rey de Siria ha enviado una gran fuerza bajo Gorgias para contener a los judíos y destruir el templo. El espíritu de las personas estaba decaído, pero otra vez Judas los convoca a las armas, ellos aceptan la agradable pero fatal llamada y aventajados por Judas marchan armados.

Simón dejado atrás asume la tarea de purgar el templo de ritos paganos, de Júpiter, Baco , Ashtoreth, y Clep´d, la reyna de los cielos.

Acto III Encuentra a los judíos celebrando el banquete de luces en el recuperado santuario.

Un mensajero lleva con él, la nueva, que el Capharsalama Judas los ha derrotado con una gran matanza, una multitud seguida por Lysias, el árabe Timoteo, el blasfemo Nicanor y un escuadrón de enormes elefantes por detrás, ninguno de quienes habían sido mencionados como en el campo. Judas entra y ordena obsequios para los muertos con especial referencia a Eleazar asesino de los distinguidos elefantes.

Después aparece Eupolemus “el embajador judío de Roma”, con una señal, un tratado del senado garantizando la libertad e independencia de Judea. El oratorio termina con un premio en honor a la paz. Es imposible compartir la admiración de algunos escritores para el texto. Rockstro encuentra esto “.uno de los mejores dramas sagrados.” Haendel hizo el mejor, y Dent amplía en el estudiante esmerado y capaz de los versos de Morell en general.

2.4 ORATORIOS Y DRAMAS MUSICALES

Tanto **Haendel** específicamente decidió abandonar la ópera italiana en este momento, pero tal decisión, fue tomada por el tiempo que el estaba escribiendo su próxima aventura una serie de oratorios y otro concierto, trabajos presentados en Dublin entre diciembre de 1741 y junio de 1742. Antes de dejar Londres el había compuesto el oratorio “El Mesías” y el esquema de Sansón. Justo antes de su salida Haendel también vió la primera producción “El pasticcio Alejandro in Persia”

De una nueva y exitosa temporada promovida por Hiddlesex en el King`s.

El después reportó a Charles Jennes que le dió a él...”una gran alegría en su viaje”... La primera presentación del Mesías fue el 13 de abril , formó el climax en la temporada de Haendel en Dublin. Como última despedida a la ópera italiana.

Haendel había presentado una versión en concierto de “Idomeneo” el 24 de marzo con Sussana Ciber como Tirinto. El éxito de la temporada en Dublin dió a Haendel la confianza de encarar Londres otra vez, puramente como compositor de conciertos ingleses presentados bajo su único control y permitiéndole así el uso de coros una expresión musical que era posible en el tiempo de la ópera.

Con esta obra da comienzo la colaboración de Haendel y el reverendo Morell, gran aficionado a la música, erudito y verdadero poeta... “A pesar de mi gran amor a la música, nunca había pensado en una colaboración cuando el señor Haendel me pidió un poema”... Al cabo de dos o tres días, le llevé el primer acto de Judas Macabeo. Me dijo ...”Está bien. Pero ¿cómo va usted a seguir?”... Hablando trazaron el asunto, el plan de las escenas, etc. Y Haendel apremia al escritor para que le entregue el texto lo mas rápidamente posible.

La obra es una de las más populares de su autor; el vigor de los ritmos, los solos unidos a los coros, las majestuosas imploraciones o, por el contrario, el delirio de la victoria hasta el aleluya final, contribuyen a hacer este oratorio una obra de elocuencia comunicativa directa y persuasiva.

Dada por primera vez en el Covent Garden en 1747, ésta obra hizo recordar a Haendel su gran popularidad en todos los medios londinenses. Por otra parte el asunto, que era alusión a la victoria inglesa sobre los escoceses.

A través de la evocación de la rebelión de los judíos contra los romanos, tuvo también la aprobación y la gratitud de los judíos londinenses.

El Covent Garden

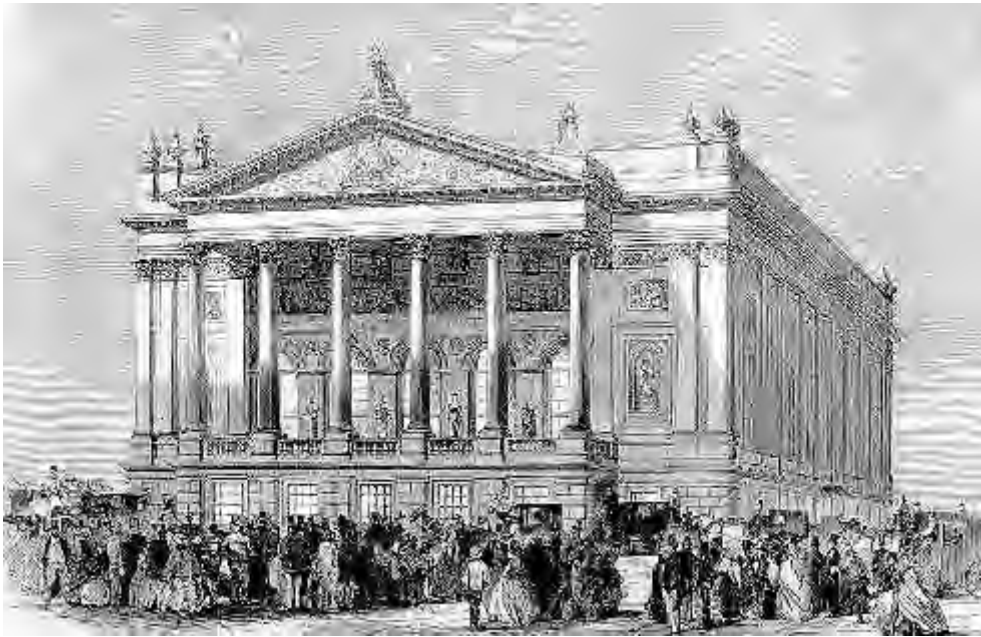


Fig.8 www.antiquemapsandprints.com

2.5 ANALISIS DE LA OBRA FATHER OF HEAVEN

Al iniciar estamos en la tonalidad de fa mayor y aparece la presentación del tema en los primeros 6 compases, en el compás número 7 aparece el tema con la cantante y el piano toca un segundo grado menor y en el compás número 9 le responde a la cantante en primer grado, en el compás 11 pasa por un segundo grado menor y en el compás 14 regresa a la tónica, del compás 16 al 17 hay una cadencia rota y en el 18 regresa a la tónica, en el número 20 se va al quinto grado y regresa al primero.

En el compás número 22 está en primer grado terminado en el 24 en quinto grado, en el compás 29 termina en quinto grado, en el 30 se va a tónica, 34 y 35 se va también a quinto grado, en el compás 39 se va un quinto menor con séptima de dominante. En el compás 43 termina en quinto grado, en el 47 termina en cuarto grado y en el compás 49 retoma el tema la cantante.

Del compás 53 al 60 retoma el tema con pequeñas variaciones la cantante y el acompañante y para terminar hace una cadencia plagal.

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Grados	I	I	V	V	V ₆	I	ii	I	I	I	ii	V	I	I	Vii ₆	V

Compases	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
Grados	V	V	I	I	V ₇	I	V	I	I	IV	I		V	I	V	I

Compases	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Grados	V	V	V	I	I	IV	IV	I	I	I	V	V	I	V	IV	V

Compases	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
Grados			I		V	V	V	V	I	IV	I	IV	I	IV	I	I

2.6 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

Los requerimientos vocales en cuanto a la emisión de voz son muy parecidos a los del aria de Johann Sebastián Bach, pero las escalas de esta aria , varían debido a las figuras rítmicas con puntillo, hay que mantener muy abajo la respiración, manteniendo muy firme el diafragma, y no dar mucha presión o volumen, también hay que tener en cuenta que por ser una obra polifónica hay que respetar el diálogo constante que se presenta con el pianista, y dar énfasis al inicio de cada frase, en cuanto a la interpretación, en el oratorio hay que dar la mayor línea posible.

JOHANN SEBASTIAN BACH

3.1 MARCO HISTORICO

La palabra barroco ha sido incorporada en fecha reciente al vocabulario de la historia de la música para designar, tanto un periodo cronológico que se extiende desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, como el estilo musical típico de ese periodo.¹

Tal como ocurre en el caso de otras épocas los límites cronológicos son siempre sólo aproximaciones contingentes puesto que muchas características de la música barroca se manifestaron antes del 1600, y muchas otras estaban desapareciendo antes de 1750. Pero es posible y conveniente tomar esas fechas como límites aproximados, dentro de los cuales se desarrollaron ciertas maneras de organizar el material musical. Ciertos ideales de sonoridad musical, y ciertos tipos de expresión musical para convertirse en un sistema afianzado y practicable, cuya culminación testifican las obras de J. S. Bach y G. F. Haëndel. ¿Cuáles son las características principales de la música barroca? Para responder a ésta pregunta, debemos considerar en que medida se relaciona ésta música con el entorno que la produjo. El empleo del término barroco para calificar a la música del 1600-1750 sugiere que los historiadores creen que sus atributos se asemejan en cierto modo a los de la arquitectura, la pintura y la literatura contemporáneas y acaso también a los de la ciencia y la filosofía de la época.

Para comprender la magnificencia de ésta época en la historia de la civilización occidental no hace falta más, que recordar los nombres de algunos de los grandes escritores y artistas que actuaron durante el siglo XVII.

En Inglaterra John Dunne y Milton, en España Cervantes, en Francia Corneille, Racine y Moliere. Los neerlandeses relativamente suspensos en el terreno musical, produjeron las pinturas de Rubens, Rembrandt y muchos otros artistas casi igualmente famosos, España un tanto aislada y de importancia secundaria en la música, podría jactarse de las obras de Velázquez y Murillo, Italia tenía al

¹ Designaciones anteriores, como período del bajo continuo o período del estilo concertado, sólo se refieren a aspectos técnicos de la música, sin dar cuenta de sus importantes vinculaciones con otros aspectos de la cultura de esa época, además ni el bajo continuo, ni el estilo concertado se hallan presentes en todo este período.

escultor Bernini "éxtasis de Santa Teresa, 1647" y el arquitecto Borromini "Iglesia de San Ivo en Roma, 1645".

Sobre todo el siglo XVII fue una de las grandes épocas en la historia de la filosofía y de la ciencia la obra de Bacon, Descartes y Leibniz, de Galileo, Kepler y Newton, colocó los cimientos del pensamiento moderno.

Una definición breve y suficientemente exacta de vida intelectual de las razas europeas durante los dos siglos y cuarto que siguieron hasta nuestros días, sería la de que éstas han vivido del capital acumulado de ideas de que los proveyó el genio del siglo.XVII.²

Debemos creer que existe una conexión, no sólo en el siglo XVII, sino también en todas las épocas, entre la música y las restantes actividades creadoras del hombre, que la música producida en cualquier época debe reflejar la manera apropiada a su propia índole, las mismas concepciones y tendencias que se expresan en otras artes contemporáneas con ellas.

La música barroca estuvo dominada por ideas italianas. Desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, Italia fue la nación musicalmente más influyente de Europa.

Debiéramos decir región antes que nación puesto que la península Itálica estaba escindida en zonas gobernadas por España y Austria, los Estados Pontificios y media docena de estados independientes, más pequeños, que se aliaban de tanto en tanto, con potencias europeas mayores. Venecia fue una ciudad musical de primer orden durante la mayor parte del siglo XVIII. Roma ejerció una constante influencia sobre la música sacra, y durante un lapso en el siglo XVII, fue un importante centro de la ópera y la cantata, Florencia tuvo un período de esplendor hacia comienzos del siglo XVII.

En cuanto a los demás países europeos durante el período barroco, en la década de 1630, Francia comenzó a desarrollar un estilo musical nacional que resistió a las influencias italianas durante más de un siglo. En Alemania la cultura musical ya debilitada del siglo XVI fue avasallada por la calamidad de la guerra de los 30 años (1618-48) pero a pesar de la desunión política hubo un poderoso resurgimiento en las generaciones siguientes que culminaron en J. S. Bach.

² Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World*, Nueva York, 1925, 57-58.

En Inglaterra, las glorias de los períodos, Isabelino y Jacobino se esfumaron con la época de la guerra civil y de la commonwealth³ (1642-60) un breve y brillante resurgimiento hacia fines del siglo fue seguido por una casi completa capitulación antes del estilo italiano.

La supremacía musical de Italia durante el Barroco, no fue absoluta, pero ni siquiera los países que desarrollaron y conservaron su propio lenguaje nacional distintivo, pudieron substraerse a la influencia italiana. Esta destacó especialmente en Francia durante la primera mitad del siglo XVII, el compositor cuyas obras contribuyeron en mayor medida a establecer el estilo nacional francés después de 1660, Jean Baptiste Lully, era Italiano de nacimiento. En Alemania durante las postrimerías de la centuria, el estilo italiano fue el cimiento principal sobre el que edificaron los compositores alemanes, incluso Bach debía mucho a Italia y la obra de Haëndel, fue tan italiana como alemana. En efecto hacia fines del período barroco, la música se había convertido en una lengua internacional con raíces italianas.

Los años comprendidos entre 1600 y 1750 durante los cuales se colonizó el nuevo mundo, fueron un período de gobiernos absolutistas en Europa. Muchas de las cortes europeas eran importantes centros de cultura musical. El más importante de ellos y modelo para todas las instituciones menores de fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, fue en la corte de Luis XIV en Francia (quien reinó entre 1643-1715.) Otros patrocinadores de la música comprendían a papas, emperadores, reyes de Inglaterra y España, gobernadores de estados menores italianos y alemanes.

Los estados-ciudades, como Venecia y muchas de las ciudades alemanas del norte también mantenían y reglamentaban instituciones musicales, tanto eclesiásticas como profanas. Por supuesto que la propia iglesia seguía fomentando la música junto con el patrocinio aristocrático o cívico, en muchas ciudades las “academias” (es decir organizaciones privadas) mantenían las actividades musicales. Sin embargo, los conciertos comerciales tal como los conocemos en la actualidad, accesibles al público a cambio del pago de una entrada no constituían un rasgo del Barroco.

La primera empresa de este tipo se realizó en Inglaterra en 1672, Alemania y

³ Commonwealth:comunidad.- diccionario larousse. Pag 66.-

Francia la siguieron en 1722 y 1725, respectivamente pero este movimiento no se difundió con amplitud hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

En el campo del protestantismo también tuvieron lugar cambios profundos.

La contrareforma produjo una voluminosa literatura panfletista que recordaba los días del Lutero militante, que había hecho de la palabra impresa su arma más poderosa el catolicismo no admitía que a la religión se la considerase como una ciencia, su hálito vital era lo emocional. Reclamaba completa sumisión a sus normas y una fe inquebrantable, quería infundir el temor místico y que el hombre se sumiese en los secretos de la devoción. Al ir desarrollándose la música protestante, se fue afirmando como la expresión más genuina del protestantismo, respondía a sus doctrinas y aspiraciones y fue en este arte que alcanzó plenitud de expresión todo lo que les faltó en las demás.

Con Buxtehude, Pachelbel, y el alsaciano Jan Adamas Reinken (1623-1722) entramos ya en el alto barroco esto es el período de **Bach y Haendel**.

Martín Lutero



Fig.9 www.antroposmoderno.com

3.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750.

Huérfano desde los diez años de edad, Bach encontró un refugio en la casa de su hermano mayor, en Ohrdruf. Al cabo de algunos años y puesto que la familia de Johann Christoph aumentaba sin cesar, se sintió en el deber de no permanecer a su cargo y resolvió subvenir sus propias necesidades. Gracias a su hermosa voz pudo entrar como corista en el internado del liceo de Lüneburg, cursando todas las clases. Por supuesto, nada le hubiera agradado más que continuar los estudios en la Universidad a fin de completar su cultura general pero, antes de filosofar había que comer y en consecuencia, Bach debió aceptar las funciones de violinista en la orquesta del príncipe de Weimar. Unos meses más tarde, en 1704, fue nombrado organista en Arnstadt donde acababa de instalarse un nuevo órgano. Pemaneció allí cuatro años. Finalmente y a raíz de las disensiones que tuvo con el consejo a propósito de ciertas vacaciones que prolongó dos o tres meses sin permiso ni aviso a sus superiores, debió renunciar al cargo. Además se sentía muy pequeño para él y por lo tanto, fue con real satisfacción que en 1707, aceptó el cargo de organista en Mühlhausen, donde de inmediato se casó con su prima segunda María Bárbara Bach. En junio de 1708 dejó Mühlhausen por Weimar donde desempeñó durante nueva años las funciones de organista de la corte y músico de cámara, títulos a lo cuales agregó en 1714 el de (concertmeister) o sea, segundo director de orquesta. Pero, cuando se produjo la vacante de (Capellmeister), cargo al que Bach, se sentía con buenos antecedentes para optar, el príncipe, en cambio de ofrecérselo, lo ofreció a un músico insignificante, Johann Wilhelm Drese, cuyo único mérito consistía en ser el hijo del anterior (Capellmeister). En tales condiciones, Bach no podía quedarse y puesto que el príncipe de Göthen le ofrecía el puesto de (Capellmester) en su corte, lo aceptó desempeñando esas funciones desde 1717 a 1723. A la larga se cansó de ellas pues no respondían a la vocación que lo animaba.

En efecto no era sino director de la música de cámara del príncipe, en la corte que, como la de Prusia, no era luterana sino reformada, no se ejecutaban

cantatas, el órgano de la capilla de la corte era un pequeño instrumento que contaba apenas con diez registros y además, Bach no era el organista titular. A todo esto debe sumarse que el príncipe Leopold comenzó a perder interés en el arte. Había otras razones aún que decidieron a Bach, sus hijos crecían y era menester pensar en su educación. En este sentido Cöthen casi no ofrecía posibilidades. Parece que se decidió por Hamburgo, pero triunfaron las intrigas y el dinero de su competidor.

Sin embargo al morir Buxtehude en 1722 y quedar vacante el puesto de Thomascantor es decir de maestro de capilla de las iglesias de Leipzig, Bach dudó varios meses antes de presentarse como candidato.

En el año 1723, después de la muerte de Kuhnau, fue nombrado Bach director de música y chantre de la escuela de Santo Tomás, en Leipzig⁴.

En este puesto permaneció hasta el fin de su vida. El príncipe Leopoldo de Anhaltköthen lo estimaba mucho, Bach dejó su servicio a disgusto. Pero la muerte casi inmediata de ese príncipe le demostró que la providencia lo había conducido bien. Para este fallecimiento tan doloroso para él, compuso una música fúnebre, con muchos y hermosísimos dobles coros y la dirigió el mismo en Köthen. El, que durante su cargo actual fuese nombrado además director de orquesta por el duque de Wiessenfels y en el año 1736, compositor de la corte del rey de Polonia y elector de Sajonia, son cosas accesorias; sólo es de observar que éste último título fue ocasionado por circunstancias a las que Bach había llegado como Chantre de la escuela de Santo Tomás.

La fama del arte sobresaliente de Bach se había esparcido tanto en esa época, que también el rey Federico el grande había oído a menudo hablar de él y halagarlo. Estaba por eso ansioso de oír y conocer personalmente a tan gran artista. Tenía el rey en ese tiempo todas las noches un concierto de cámara en el cual el mismo tocaba algunos conciertos para flauta de aquella noche e invitó al que ya entonces llamaban el viejo Bach a probar sus pianos Silbermann⁵ que estaban en distintas salas del castillo. El rey se maravilló de la manera tan

¹¹ Es sabido que Bach recibió esta puesto tan sólo al resaltar infructuosos los esfuerzos del consejo de la Cdad. De contratar a Telemann y después de la negativa de este, al director de orquesta, Chr. Graupner, de Darmstadt, quien no obtuvo la licencia de su soberano y quien recomendó cálidamente a J.S. Bach.

⁵ Los pianofortes de Silbermann de Freiburg, gutaban tanto al rey que junto 15 de ellos. (Nota de Forkel)

erudita, como improvisando, fue desarrollando su tema y probablemente para ver cuan lejos podía ser llevado el arte, expresó el deseo de oír una fuga con seis voces obligadas. También quería conocer el rey su arte de organista, Bach fue llevado al día siguiente, a todos los órganos de Postdam, como antes hizo con los pianofortes. A su retorno a Leipzig desarrolló el tema dado por el rey, en tres y seis voces, les añadió varios cañones artificiosos lo hizo grabar en cobre, bajo el nombre de ofrenda musical y lo dedicó al autor del tema.

Bach gozaba de una salud excelente, excepción hecha de una indisposición que en 1729 le impidió ir a Halle para saludar a Haendel, no se sabe de ninguna enfermedad grave que haya limitado sus actividades. Su parte débil eran los ojos.

Era miope de nacimiento y al escribir música y grabarla el mismo en cobre, no contribuía a mejorar su vista, a la que, durante los dos últimos años de su vida, se debilitó progresivamente. En el invierno de 1749-50 un cirujano inglés de paso por Leipzig, le practicó una operación que lejos de curarlo, lo acarreó las más funestas consecuencias, pues no solamente quedó ciego sino que su salud se resintió de manera considerable. El 18 de julio de 1750 recuperó la vista súbitamente por algunas horas para caer luego fulminado por un ataque de apoplejía. Murió en la noche del 28 de julio y fue enterrado el viernes 31 en el cementerio de San Juan

Johannes Sebastian Bach y familia



Fig.10 <http://cantatas.iespana.es>

3.3 BACH Y EL ORATORIO DE LA PASION SEGÚN SAN MATEO

Bach estrenó su Pasión según San Mateo BWV 244, el día de Viernes Santo de 1729. No sabemos cuanto tiempo estuvo dedicado a la colosal tarea de su composición. Parece que mientras estaba trabajando en esta obra le llegaron noticias de que el 9 de noviembre de 1728, su querido antiguo patrono, el Príncipe Leopold de Anhalt Köthen, había fallecido de modo repentino y se esperaba de él que compusiera y ejecutara música para un servicio en memoria suya en la primavera siguiente. Nada parecía más apropiado que emplear algunos fragmentos de su sublime obra nueva para tal propósito, y por ello, Picander, el libretista de la Pasión según San Mateo, fue requerido para que parafraseara el texto de nueve piezas. La cantata fúnebre *Klagt Kinder* (lamentaos niños) BWV 244, fue interpretada el 24 de marzo de 1729, en Köthen. Poco después, el 15 de abril, la imponente Pasión propiamente dicha resonaba en Santo Tomás.

La Pasión según San Mateo representa el punto culminante de la música que Bach dedicó a la Iglesia protestante. La idea que el propio compositor tenía de la importancia de su obra se ve claramente en la primorosa partitura que preparó para una posterior interpretación, partitura que es única, incluso entre sus numerosos y bellos manuscritos. Trabajó con regla y compás, empleó tinta roja para las intervenciones “recitativos” del Evangelista, para distinguir el mensaje divino del resto del texto. El compositor deseaba que esta Pasión llegara a todo el mundo, y desde luego se dan en esta obra una simplicidad y una franqueza que no se encuentra muy a menudo entre las grandes composiciones de Bach.

El texto de la Pasión según San Mateo aparece en la segunda parte de la obra de Picander *Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte*⁶, publicada en 1729. Spitta señaló que el autor se limitaba a reproducir los poemas madrigalescos, mientras que omitía tanto los textos bíblicos como los de los corales. Esto indicaría que Bach en persona era el autor de la elección de los textos sagrados y quizás ejerciera alguna influencia en el estilo de Picander, pues el libreto contiene ciertas alusiones a poemas de Salomón Franck. El texto que

⁶ Poemas realgraciosos y satíricos de Picander Fuente: Alejandro Paz, Traductor

resultó estaría así, por completo, de acuerdo con los deseos del compositor. Las arias están en su mayor parte en forma da capo y, como en las cantatas, con frecuencia están concebidas como una especie de dúo entre un cantante y un instrumento de poco más o menos su misma tesitura. En la Pasión según San Mateo el compositor evita la repetición de coros.

Johann Sebastián Bach



Fig.11. www.fh.huji.ac.il

3.4 ANALISIS DE LA OBRA

ERBARMER DICH, MEIN GOTT

Aparece el primer tema en anacruza en si bemol menor, en el tercer compás se va al quinto grado y la melodía del piano va haciendo una progresión, en el número 4 se va acuarto grado.

En el compás 8 entra el primer tema, en el 11 está en el cuarto grado para después irse a la tónica en el compás 13, primero con séptima de dominante en el compás 14, también modula a fa sostenido menor, la melodía desarrolla el primer tema en el compás 19 donde aparece un segundo tema en progresión y en el compás 25 está en cuarto grado de la tonalidad. En el compás 27 modula a si bemol menor y del compás 28 al 33 hay un puente, en el compás 34 aparece una reexposición que permanece hasta el compás 47. Del compás 49 al 54 toca el piano material de la introducción esta es una forma tripartita ABA.

	Tonalidad si bemol menor												
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	Primer tema Exposición A												

Compases	14	15	16	17	18
	Desarrollo del primer tema en fa sostenido menor				

Compases	19	20	21	22	23	24	25	26	27
	Segundo tema Exposición B								

Compases	27	28	29	30	31	32	33
	Puente en do sostenido menor						

Compases	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
	Reexposición en si bemol menor A'													

Compases	48	49	50	51	52	53	54
	Coda con material de la introducción						

3.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

En esta aria la principal dificultad es en relación a las notas largas, y para tratar de mantener el fiato, es muy importante no cantarla muy lenta, y hacer las respiraciones muy profundas, el peso de la voz debe ser ligero, por la velocidad de las figuras en toda el aria y también mantener la voz muy arriba, para así tener un resultado satisfactorio. Para tener una buena dicción hay que articular lo más posible, y respetar todo el juego polifónico que se da durante toda la pieza, entre la voz del violín, el piano y la cantante.

CAMILLE SAINT-SAENS

4.1 MARCO HISTORICO

En Febrero de 1848 se proclamó la segunda república, (la primera tuvo una vida breve durante la revolución de 1792) y se eligió por unanimidad a Luis Napoleón Bonaparte que cuatro años más tarde asumiría el título de emperador de los franceses con el nombre de Napoleón III. El segundo imperio, que concluiría en 1870, fue un período de relativo liberalismo, aparecieron numerosas obras literarias de denuncia y rebelión, mientras que en París dominaban las audaces transformaciones urbanísticas del barón Georges Haussman que, durante 40 años obligaría a los parisinos a caminar en medio de la tierra por todas las obras que dotarían a la capital de una de las calles más hermosas del mundo. Pero la ciudad sufriría graves destrucciones en el curso de la desastrosa guerra franco-prusiana y en los meses siguientes, cuando el ejército regular francés estrechó el sitio de la capital, en la cruenta tentativa de dominar la insurrección que estalló tras la rendición. Napoleón III, trató de hacer frente a las exigencias de un país en transformación. Durante esa época se multiplicaron calles, canales y redes ferroviarias, se iniciaron las calles rectilíneas y se dio paso a las plazas y a los edificios suntuosos, la actitud de Napoleón III tendía a retomar la misión de la Francia revolucionaria pero la guerra de 1870, aplacó esa euforia y puso las bases para la caída del régimen imperial. La rebelión explotó en París el 18 de marzo de 1871, la comuna constituyó en gobierno revolucionario.

En efecto la tercera república nació tras los violentos choques entre la Asamblea Nacional (todavía controlada por los monárquicos) y el gobierno revolucionario, llamado comuna, instaurado en París el 18 de marzo de 1871. En pocas semanas este nuevo régimen revolucionario logró demostrar la validez del socialismo aplicado, acontecimiento que en el futuro seguiría de estudio a Carlos Marx. El regreso de la paz coincidió con el nacimiento de la corriente del impresionismo. El período romántico comienza al atardecer de los últimos días trágicos de la revolución y de la epopeya napoleónica. No cabe buscar en la literatura los orígenes del romanticismo francés, aún admitiendo que el movimiento en sí fuera enteramente literario, los hallaremos en la vida,

en la historia de Francia. En efecto, más tienen que ver las causas históricas y psicológicas que las corrientes románticas procedentes de Inglaterra y Alemania. Los hijos de los hombres de la Revolución y de la epopeya napoleónica, cuya juventud había presenciado los horrores del tumulto de la guillotina y, más tarde, la gloria del imperio, pusieron a buen precio su imaginación, que era lo único que les quedaba. Querían emplear las mismas actitudes en su vida privada que sus padres tras las barricadas y en los campos de batalla. Reducido a la inactividad por virtud de los acontecimientos históricos, el pueblo francés empleó las dos décadas entre 1825 y 1845 elaborando en su imaginación cuanto ya no podría realizar. Desde que no le sería dado vivir grandes gestas, pagábase con leer y escuchar acerca de ellas. En esta atmósfera fue donde brotaron, íntimamente vinculados entre sí, el drama romántico y la grand opéra, y esto da también la pauta de la importancia que el romanticismo atribuye al teatro, y asimismo de la decadencia de la música instrumental, lo cual vale tanto como decir el ocaso completo de la refinada escuela sinfónica tan auspiciosamente iniciada por Gossec, Méhul, Cherubini y otros. A lo largo de las décadas siguientes, con excepción de Berlioz, quien se declaraba tres cuartas partes alemán, la música había de ser para los franceses sinónimo de escena lírica.

Las nuevas aspiraciones y las inquietudes políticas y sociales, la invasión del espíritu burgués y el ahínco con que se corría tras el dinero y el placer, dieron cuenta de la atmósfera de espontaneidad con que brotaron los primeros fervores del movimiento romántico. El espíritu burgués respiraba a plenos pulmones en dos géneros de arte: el drama seudoclásico y la grand opéra. Los autores dramáticos del primer período del romanticismo seguían escribiendo sus piezas dentro de moldes clásicos. Era mucho, dos siglos de clasicismo para decidirse así como así a sacudir el yugo de la tradición. Chateaubriand y Madame de Staël intentaron volver los ojos hacia la Edad Media y la literatura nórdica, más la gran mayoría seguía mirando hacia Atenas y Roma. Auger, celoso académico, censuraba los dramas que en lo romántico no alcanzaban a representar el género.

Aquellos aspectos propios de imaginación, fantasía, libre construcción amplia y variada, y de acciones sorprendidas aparecieron primero en el melodrama, “la tragedia de la canalla” El drama romántico contaba sus buenos treinta años de

edad cuando Dumas y Victor Hugo alcanzaron el éxito. De no ser así el trecho que corre entre Hernani y los Burgraves parecería increíblemente breve. El drama romántico brotó del melodrama al finalizar la Revolución, y tras de una incubación de treinta años en su forma popular en los teatritos parisinos, adquirió jerarquía de género literario con su ingreso en la Comédie Française en 1830. La distancia ilusoriamente corta entre el melodrama y el drama histórico fue cubierta, con notable celeridad, en muy poco tiempo, y mucho se simplificó de tal modo la faena del drama romántico.

Napoleón III



Fig.12 www.empereurperdu.com

CAMILLE SAINT-SAENS

4.2 ASPECTOS BIOPGRAFICOS

Saint-Saëns Charles Camille nació en París el 9 de Octubre de 1835, murió en Argelia el 16 de Diciembre de 1921, es una de las más gloriosas figuras del arte sinfónico francés de nuestra época. En sus juveniles años estudió el piano con Stamaty y el órgano con Benoist, alcanzando pronto justa fama de admirable pianista y organista. Detalle curioso, fue siempre desaprobado cuando se presentaba en el conservatorio al concurso del premio de Roma, concurso en donde se prefería la música teatral. Saint-Saëns no se desanimó y continuó escribiendo: a los 25 años había compuesto una Oda a Santa Cecilia, tres sinfonías, el oratorio de Noël, el quinteto para piano e instrumentos de cuerda, y el concierto de violín. Al mismo tiempo conquistaba lauros como pianista y como organista; la educación organista le hacía conocer la forma de Bach y adquirir la independencia polifónica, que caracteriza su escritura. Su estilo es ecléctico y la forma reflexiva convive con el sentimiento creador. La elegancia melódica de Saint-Saëns ha hecho que se le llame el Mendelssohn francés. Estas cualidades y el equilibrio en la forma y orquestación (cuyas bellas sonoridades nunca resultan violentadas) se ven claramente en sus sinfonías. Así mismo en las obras de carácter pintoresco, logra efectos admirables de color orquestal que no prodigó tanto en las sinfonías.

Merecen citarse entre las obras maestras de nuestro autor, las sinfonías (sobre todo la de do menor), los hermosos conciertos (piano y orquesta, violín y orquesta, viloncello y orquesta), los tríos, cuartetos, quintetos, las suites (la algerienne) y las rapsodias, además de multitud de obras para órgano, para canto, piano u otros instrumentos, mención especial merecen los poemas sinfónicos en donde sigue las huellas de Liszt y muestra una notable fantasía para instrumentar, la célebre danza macabra es un prodigio de humor, que recuerda los dibujos de Holbein. Además y sin contar las óperas de las que se hablará más adelante, ha escrito Saint-Saëns grandes cantatas y oratorios tales el diluvio, la lira y la harpa, etc.

El espíritu musical de nuestro autor se manifiesta por medio de una forma impecable, clara y flexible.

Sobresale en lo pintoresco, el famoso violín de la muerte y la danza de

esqueletos semi-cómica, las bellas perspectivas de “Blida en Argelia”, la carrera trágica del sol (Phaéton) aparecen como otras tantas creaciones admirables por sus efectos rítmicos y orquestales.

En el género sinfónico y de cámara, Saint-Saëns a sido el educador y aún el iniciador de la escuela de compositores franceses de la escuela de compositores franceses a fines del siglo XIX. Murió en Argel el 16 de Diciembre de 1921.

La Iglesia de la Madeleine



Fig. 13 www.emprenderviajes.com

4.3 SAINT-SAENS Y SU OBRA OPERÍSTICA.

Dentro de un vasto rango de actividad desarrolla un ávido interés en la ópera. Compuso 12 óperas, con ballets, música incidental, trabajos dramáticos corales y regularmente una partitura de filme y actuó como su propio libretista cuando necesitó. También muchas de sus óperas fueron presentadas y actuadas en su vida, a excepción de **Sansón y Dalila** que fue retenida y constantemente presentada en el repertorio del siglo XX.

En el conservatorio de París (1848-52) su éxito como un virtuoso impidió su reputación como un compositor y no ganó el Prix de Rome en contraste con más compositores franceses, el compuso sinfonías y música de cámara, más que óperas, aunque sus intereses en ópera fueron despertadas por su maestro Halévy, por el temprano apoyo emocional de la cantante Pauline Viardot y por Gounod. Tan pronto como en 1854, el empezó una ópera cómica de un tema persa pero pronto lo abandonó. Existen obras no publicadas que datan de fines de 1850 una titulada “La toilette de la marquise de Présale”, y otra de la sonámbula escena de Macbeth.

De 1858 para 20 años sus deberes como organista de la Madeleine en París y su carrera como pianista, ocuparon sus principales energías y un gran número de sus composiciones fueron trabajos religiosos.

Pero su interés en el teatro fue entusiasta, el escribió un drama cómico en tres actos y sostuvo un número de amistades literarias. Durante la estancia de Wagner en París de 1860 a 61, el tuvo la oportunidad de tocar Lohengrin, Tristán y Rheingold en piano en presencia del compositor. Por su entusiasmo por Wagner aceptó ir a Munich en 1869 a escuchar Rheingold y a Bayreuth en 1876 a escuchar el Ring.

Después Saint-Saëns otra vez no logró concursar para ganar el premio de Roma en 1864, Auber, director del conservatorio, Carvalho, director del teatro lírico lo persuadió a encontrar un libreto de ópera, quizá como consolación Carvalho le ofreció, Barbier y Carré's, Le timbre d'argent, un fantástico cuento en la manera de Hoffman, los cuales podían haber estado esperando a disfrutar el mismo acontecimiento como recientemente Gounod a Fausto. Aunque Sain-Saëns compuso una ópera entre un año ó dos, ésta fue terminada 12 años antes, “Le timbre d'argent” fue representada con muchos contratiempos y malentendidos que llegaron en este camino, principalmente

estaba en contra la opinión de críticos y representantes “porque un pianista quien escribía sinfonía no podía introducirse con una ópera”.

Su próxima ópera, **Sansón y Dalila** fue también retrasada, ciertamente si Liszt no hubiera mostrado su legendaria fe en jóvenes compositores, estrenándola en Weimar en 1877, el trabajo posiblemente hubiera esperado más de lo que lo hizo. Su tercera ópera “La princesse jaune”, fue la primera en ser representada. Una no muy ambiciosa ópera cómica para sólo dos cantantes con un tema holandés-japonés, fue tocada por la ópera cómica en 1872 sin mucho éxito.

Esta fue la primera de muchas colaboraciones con Louis Gallet, muerto en 1898.

Los próximos años fueron más relacionados con poemas sinfónicos, trabajos corales y el correr de la Sociedad Nacional de Música, la cual fue fundada por Saint-Saëns durante la confusión política de 1870 -71. Pero la eventual representación de “Le timbre d’argent” en el teatro lírico en febrero de 1877 y de **Sansón y Dalila** en Weimar a finales del mismo año le dio a Saint-Saëns el compromiso y la confianza en sí que el necesitaba, con respecto a la ópera.

Cada 3 ó 4 años regularmente el producía un nuevo trabajo, cada uno inmediatamente estrenado hasta que la serie la cerró con “Déjanire” en 1911.

Su profundo patriotismo después de la experiencia de la guerra Franco-prusiana, tomó la iniciativa a favor de los temas trazados de la historia francesa.

El aceptó el modelo estandar de la gran ópera con ballets y grandes escenas y adoptó el estilo lírico de Gounod. El opuesto modernismo para su propio bien y gusto, a usar históricos y regionales pastichos para evocar escenas de tiempos y lugares lejanos.

El caso más extremo de ello fue hacer algo para recrear la música de los griegos para su música incidental Antígona de Sófocles en la comedia francesa en 1894.

La primera ópera histórica de Saint-Saëns fue “Etienne Marcel”, representada en Lyons en 1879 y basada en un evento en París en 1358. Gallet dio el libreto. Este acontecimiento fue sólo moderado y nunca estuvo al alcance de representarlo en la ópera de París. “Enrique VIII” la próxima, fue más aceptada y encargada por la ópera. Este fue el primer trabajo que se tocó ahí.

Tampoco el libreto fue escogido por Saint-Saëns, el hizo para sí mismo el

trabajo de encontrar el tono inglés correcto para la música, lo cual no fue fácil. Esta ventaja desempeña un papel quizá secundario en **Sansón y Dalila** en cualidad e invención. Antes de su próxima ópera, "Proserpine" (estrenada en 1887), él consideró una ópera cómica titulada "Guillery", basada en una historia de Edmond, pero pronto abandonó la idea. "Proserpina" el libreto de Gallet se basó en una obra de Augusto Vaquerie, una historia de intriga y celos presentada en el siglo XVI en Florencia, "Proserpina" se suicidó porque el hombre que ella ama se casa con su rival Angiola. La ópera cómica, donde esta fue representada, ha empezado a levantar el nivel dramático de este repertorio, esta es la última composición de drama lírico, no frívola con diálogos. Pero el teatro se quemó a dos meses después de abierto, cortando estas presentaciones. La próxima propuesta de Gallet una Brunilda y un Arturo, historia llamada "Drougha", ambas de las cuales Saint-Saëns quizá sabiamente rechazó. "Agnés de Meranie" estrenada en 1896 en el reino de Philippe-Auguste, fue también rechazada. Él se decidió finalmente por "Ascanio" basada en una obra de Paul Meurice, escrita por Benvenuto Cellini quien elaboró un incidente durante la estancia de Cellini en la corte de Francisco I. Saint-Saëns agregó un elaborado divertimiento en un imaginario estilo renacentista, el trabajo fue tocado en el ópera en 1890, algunos días después **Sansón y Dalila** finalmente presentada en suelo francés, con una presentación en Rouen. Saint-Saëns que ahora invertía mucho tiempo en el extranjero por la enfermedad de su madre y posteriormente su muerte.

"Phryné", una comedia presentada en el siglo IV a.C. en Atenas, fue la próxima. Sibil Sanderson cantó el principal, ésta se estrena en el ópera -cómica en 1893, es brillante e ingeniosa y se convirtió en un extraordinario éxito.

Sin embargo "Fredegonde", escrita por Guiraud en el libreto de Brunilda de Gallet y obedientemente completada por Saint-Saëns, fue un fracaso en el ópera en 1895.

Por esta situación le habló deprimido de despedirse del teatro.

Pero encontró un renovado entusiasmo gracias a tres muy diferentes teatros en el sur de Francia, donde su música fue bienvenida: en Béziers, era un espacio al aire libre como una plaza, fue convertido en un teatro, Saint-Saëns fue invitado en 1898, para ser un asesor musical planeando un gran trabajo con Gallet en la historia de "Hércules y Dejanira", "Déjanire" fue una obra con texto

declamado, en el que fue la idea de ser una manera griega con música incidental para una gran orquesta y coros. “Les barbares”, otro trabajo a gran escala en tiempos romanos, por el tema era necesario intentarlo en un teatro al aire libre en Orange. Aunque, ese proyecto no salió bien “Les barbares” historia por Sardou, fue tocado en el ópera de París en 1901 y presentado en el repertorio hasta 1913, quizá porque les parecía pasado de moda.

“Parysatis”, con música incidental, desarrollado en Persia en el reino de Artaxerxes, fue su segundo trabajo para Béziers, el cual llevaba grandes coros y ballets otra vez requiriendo inmensas fuerzas. Este fue tocado en 1902. La rica decoración del Garnier Opera House en Monte Carlo, fue el escenario para las próximas tres óperas de Saint-Saëns. El príncipe Alberto de Mónaco lo patrocinó, y la dirección de Raoul Gunsbourg ofrecieron el más atrayente teatro para los compositores franceses de ese tiempo. Todavía recordando el mundo antiguo, Saint-Saëns, compuso una ópera de un acto “Helene” para la producción en Monte Carlo en 1904, seguido por “L’ancetre” dos años después. El tema habla de una enemistad en los tiempos napoleónicos fue también difícil para Saint-Saëns, comedir el lenguaje musical. Aunque los números individuales, como la evocación del tema y las largas vocalizaciones de Margarita son efectivas. Saint-Saëns cierra su carrera operística con una adaptación de “Déjanire” como una ópera, tocada en Monte Carlo en 1911.

Siguiendo tendencias moderadas, su estilo permaneció esencialmente sin alterar y fue consecuentemente también claro al ser un éxito en la era de Puccini y Strauss.

Saint-Saëns estaba celoso del Don de Massenet por sus grandes óperas y sentía franca hostilidad por Debussy.

Excepto quizá en Pryné, su admiración para Mozart tuvo ocasión de demostrar esto ya que el nunca estuvo preocupado de las grandes producciones operísticas en las cuales el pudo plasmar episodios de historias francesas ó escenas del mundo antiguo.

El legado de Meyerbeer y Guonod permanece en su obra. Sus óperas son fluidas, su buen arte es impecable siempre. El usó un sencillo marco de motivos en todas sus óperas. **Sansón y Dalila** debe este suceso a la intensidad emocional del segundo acto, el exótico color de la música de los filisteos y el final coral deriva de esta original a propósito como un oratorio.

4.4 LA GRAND ÓPERA

El arte y estilo internacionales típicos del siglo XVIII desaparecieron cuando la música germana tomó la delantera en la música instrumental y la ópera italiana perdió su monopolio. Aunque los germanos protestaban por la presencia de italianos en sus medios. Rossini y Bellini no tardaron en ver como todos, hasta los alemanes, se ponían a sus pies. Sin embargo, la música italiana, bien que admiradísima aún, cesó en su papel de la única dictadora de estilos. La música francesa elevábase a cumbres formidables en alas del movimiento romántico y reclamaba, cada vez más un puesto cardinal en la batalla de los estilos, habremos nosotros de tener en cuenta esta rivalidad triangular en la que cada parte reclamará para sí igualdad de derechos.

El siglo XIX vio el triunfo de la ópera francesa cuando los libretistas franceses, y más tarde los músicos de esa nacionalidad, asumieron el papel principal en el campo de la ópera. A partir de la segunda década de este siglo los libretistas italianos ven en la literatura francesa un venero inagotable del que no se cansan de surtirse. Se advertirá al punto que los italianos, aún siendo mediocres dramaturgos, tenían idea cabal de las necesidades y problemas de la escena musical, y eran además escritores dotados de talento musical.

En Francia por el contrario, los libretistas de óperas adolecían de la más crasa ignorancia en cuanto a los problemas musicales. No sabían resolverse a seleccionar ni a variar de ritmos, y recargaban sus melodías con versos que contribuyeron no poco a la monotonía ambiente en el arte del imperio, y esto a despecho de la circunstancia de que los más de estos autores presenciaban las representaciones en el Théâtre des Italiens, sede de la ópera popular italiana en París, donde debían de notar que cuando los versos eran cuidadosamente escandidos se tenía hecha la mitad del trabajo del compositor. Junto con tal ramplonería en la composición poética, corría un concepto estético convencional que sujetaba el meter a ciertas fórmulas. Y no aplicaban tales teorías a sus propios trabajos solamente.

Su predominio, ya indudable, hacía posible a los autores franceses en los trabajos de poetas foráneos siendo así como mutilaban versiones de textos de óperas hasta un grado en que quedaba bien poco del original así mismo, condenaban todo cuanto no se acomodaba a sus exigencias.

El distanciamiento entre el texto y la música alcanzó su punto de máxima expresión en el fruto más sazonado de la escena lírica del romanticismo, la grand ópera. Los grandes compositores del siglo XVII, así como Rameau y Glück, yacían olvidados, a Mozart y Beethoven se los rechazaba, y Rossini enfurecido, abandonaba la pluma, en tanto la grand opéra triunfaba como supremo espectáculo. Su aparatosidad cobraba magnitud incensantemente, se doblaba la orquesta, y el despliegue de ruidosas comparsas y acciones dramáticas tumultuosas y tableaux sentimentales llegaron a ser la única finalidad de compositores y poetas. La sarcástica expresión de Voltaire, tan injusta en tiempos de Glück, era ya una amarga verdad al promediar el siglo XIX, ... se va a ver una tragedia para conmove, a la ópera por no saber a donde ir ó para facilitar la digestión...

Fue precisamente contra esta grand ópera, soberana absoluta a lo largo del siglo XIX y aún hoy inspiradora inconfundible de no pocas sedicentes óperas modernas, que Wagner, Verdi y Debussy desenvainaron la espada. El público y el mundo literario no tardaron en descubrir los grandes valores artísticos que ella encerraba.

La actitud de los hombres de letras cambió radicalmente.

Lully y Rameau habían sido blancos violentos ataques; las mentes más esclarecidas de las letras francesas habían proclamado que la ópera era una forma de arte incongruente e imposible. La grand opéra forma de teatro que ofrecía un cuadro perfecto a todo cuanto había sido vituperado y difamado por las grandes figuras del pensamiento francés, originó a esta altura un cambio de opinión difícil de explicar

Los hombres de letras, hostiles hasta ayer a la ópera, que en los trabajos de Lully, Rameau y Glück había estado a un paso del ideal griego del drama, aplaudían entonces con entusiasmo obras escritas para uso y consumo de mercaderes burgueses.

El Opera Garnier de París



Fig. 14 <http://homepage.ntlworld.com>

4.5 ANALISIS DE LA OBRA

MON COEUR S'OUVRE A TA VOIX

Esta obra está en la tonalidad de Re bemol Mayor, manteniendo una nota pedal en la mano izquierda del piano, la mezo-soprano presenta el primer tema en el cuarto compás utiliza el do que es un bordado superior el acorde es sexto grado en segunda inversión.

El compás número 5 pasa al cuarto grado también en segunda inversión y en el sexto regresa a primer grado, del compás 7 al 12 sigue usando notas de paso para enfatizar el texto, en el compás 7, el acorde es séptima de dominante, el 8 tónica y en el 9 hay un acorde séptimo disminuido, en el 13 modula de Re bemol Mayor a Fa mayor y el 14 está en tónica segunda inversión.

En el compás 17 el piano responde con la melodía del primer tema de la mezo-soprano, en este compás desaparece de la nota pedal que venía desde el inicio, en el compás 19 hay un acorde de séptimo disminuido, en el 20 de tónica y en 22 tónica. En el compás 25 hace una cadencia y a partir del compás 31 hace una cadencia completa; tónica, ii, séptima de dominante y tónica. A partir del 39 modula a Re bemol Mayor y en el compás 41 ya estableció la tonalidad. En el compás hay un puente. En el 50 aparece un life motiv simulando el viento y el piano juega con escalas cromáticas descendentes, esto lo hace hasta el compás 57, en el compás 58 el piano toca el tema de la cantante y de un acorde séptimo disminuido pasa en el compás 60 al primer grado, en el compás 62 modula a Fa, en el 65 está en tónica, segunda inversión en el compás 64, acorde de quinta con novena en el compás 69, acorde de tónica en el compás 64 y modula nuevamente a Re bemol Mayor.

En el compás 77 y 78 alterna acorde de quinto grado y séptima de dominante.

La mezo-soprano canta un tema cromático descendente a partir del compás 87, la cantante marca la melodía con varias apoyaturas hasta llegar al clímax del Sol en primera inversión, en el compás 91 y en el 96 hay un acorde un acorde de sexta para terminar en el compás 100 en la tónica. Esto es una obra de forma binaria.



CAMILLE SAINT-SAENS
Fig. 15. www.danielmcadam.com

Pauline Viardot



A Pauline Viardot Saint Saëns le dedicó la obra de Sansón y Dalila

Fig. 16 <http://es.wikipedia.org>

MON COEUR S'OUVRE A TA VOIX

ESTRUCTURA DE LA OBRA

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
	Re bemol Mayor												Fa Mayor											

Compases	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
	Re bemol Mayor																

Compases	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	
	Puente en Re bemol Mayor												Re bemol Mayor										

Compases	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74
	Fa Mayor										

Compases	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	
	Re bemol Mayor												Coda									

Compases	96	97	98	99	100
	Cadencia Fin				

1-30	31-42	43-62	63-85	86-100
a	b	Puente	a'	b'
A			B	

AMOUR, VIENS AIDER

1-10	11-18	19-26
Introducción	a	b
	Tonalidad de La bemol Mayor	

27-34	35-42	43-47	48-52
c	d	Puente	Cadencia
Mi bemol Mayor			

53-61	62-69	70-76	77-85
a	b	b'	Cadencia
La bemol Mayor			

Es una forma ternaria A, B, A'

4.6 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS.

Para abordar este personaje es muy importante conocer el análisis, armónico y estructural de la obra, en el aria de la seducción, la psicología del personaje es que el motivo de la interpretación de esta obra para Dalila es, su intención de seducir a Sansón, para después traicionarlo, en la letra ella le ofrece su corazón, y le habla de lo maravilloso que es el amor, donde inicia la primera parte, hay que hacerla en velocidad moderada, pero cuando va al climax de la obra y canta un fa sostenido debe de ir en crescendo y progresivamente aumentar no sólo la velocidad, sino también el volúmen, y cuando retoma el tema de la primera parte, y el piano toca el life-motiv del viento hay que tomarlo con mayor velocidad desde el principio. La voz debe estar totalmente impostada, y se pueden hacer cambios de color es decir diferenciar la voz de pecho y cabeza.

En la segunda aria Dalila habla consigo misma de como va a consumir se venganza, de la manera que va a terminar Sansón frente a sus ojos y los de los suyos, es un aria que requiere de más contrastes por ejemplo en la primera parte sólo le pide al amor que le dé fuerza para seducirlo, pero contrasta con el deseo de su venganza y menciona que su padres quieren tener el corazón de Sansón y se promete a así misma, conseguirlo.

GABRIEL FAURE

5.1 MARCO HISTORICO

Del romanticismo al realismo.

Todo periodo de transición produce talentos cuyo papel predestinado es dar en tierra con lo viejo y configurar lo nuevo.

Son éstos algunas veces; críticos y ensayistas, literarios en otras, poetas y novelistas, y se dan casos en que todos trabajan por la consecución de una misma finalidad. Pertenece a los primeros Ludwig Borne (Lob Baruch 1786-1837), quien abogaba por lo “oportuno” y exaltaba la experiencia de “aquí” y “ahora” y predicó el odio a Goethe, el poeta de lo intemporal y volvió su ironía contra el romanticismo.

Su credo estético quería que el artista huyera de la soledad y se mantuviera alerta para volcar en su crisol, a cada momento el fervor y las inquietudes de los movimientos sociales. La realidad opaca y romantizada fue “desromantizándose” por el gran lírico de esta etapa de transición, Herrrich Heine (1797-1856).

Enteramente romántico en su primer estilo luego que se trasladó a París “adonde también Borne transfirió sus actividades) el programa moral-social de los sansimonianos cambió su filosofía respecto de la vida, y el arte de sus poemas rezuman toda la irritabilidad de una Europa aún jadeante entre dos revoluciones. Sus líricas amorosas van engarzadas en un fondo de romanticismo intelectualizado, el sansimonismo, los salones, las calles y lo aledaños de la ciudad.

En los más bellos y granados de sus versos brilla, sin embargo, una mirada, retrospectiva, una calma idílica tras las luchas en cuyos ecos habrán de resonar otras por venir. En fin, un lirismo cultural.

“El verdadero romanticismo es siempre optimista, creyente en sus visiones y alucinaciones en la omnipotencia de sus anhelos; ningún desastre podrá por lo tanto desencantarlo”.

El romanticismo de Heine en su última etapa literaria dista de ser tal, una desesperanza honda y sombría destella en la luz trágica de la insignificancia.

La liquidación de una época de infinita sensibilidad, femenina, anunciándose en

el alma de un lírico delicado, cuyo corazón sangra, sin embargo, de llevar puesto el gorro de cascabeles de bufo satírico.

El anhelo romántico de horizontes infinitos lo había hechado todo por la ventana, fuera del estrecho estudio, a cielo abierto, y en alas del impulso, se llevó el encasillado espíritu burgués a retozar por campos y bulevares, pareciendo como si, a mediados del siglo, el romanticismo -como fuerza espiritual- estuviese por exhalar el último suspiro. El problema del momento era el de las masas, de la sociedad toda y el espíritu que vigorizaba la vida era de sustancia netamente social.

Los contenidos sociales, patentes ya en los comienzos del racionalismo, fueron acentuándose al entrar el movimiento romántico en la fase que llegó a llamarse realismo. Al promediar el siglo, el socialismo se tornó en Weltanschauung en ideal social-cultural, y comenzaba ya a venerársele como verdadero reinado de Dios en la tierra. Un congreso de comunistas realizado en Londres pedía a Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895) la preparación del manifiesto comunista (1848). Que fue luego documento convertido en piedra angular de la doctrina comunista. En ese mismo año, Karl Johann Rodbertus (1805-1875), economista alemán, autor de sobreproducción y crisis, ocupó una banca en la Asamblea Nacional Prusiana, y sólo en virtud de que como socialista conservador que era, deseaba coadyuvar en la preparación de la transición entre el régimen capitalista existente y el futuro capitalismo de Estado, paso que creía inminente. El choque entre los ideales cristianos y los del capitalismo dieron nacimiento a otra variante socialista, el socialismo cristiano, cuyos paladines abogaban en favor de las clases trabajadoras en periódicos, folletos y novelas, y los mismos clérigos buscaban atraer a la propia iglesia a alistarse en la lucha en pro de las reformas sociales. Fue por estos años que August Comte (1798-1857) fundador de la escuela filosófica positivista, colocaba a la sociología otro nombre forjado de él, en primer lugar en su clasificación de las ciencias.

Gustave Courbet (1819-1877), el gran pintor francés que fuera nombrado director de Bellas Artes durante la Commune, declaraba que el “realismo es un arte esencialmente democrático”.

Los temas de los cuadros que exhibiera en 1855 eran fábricas, estaciones ferroviarias, y minas. Las caricaturas de la burguesía por Daumier, la apología

del trabajador por Millet, todo tendía, vigorosa e irresistiblemente hacia lo proletario, y con ello el realismo arrastró al tercer estado al peldaño inferior, el cuarto estado.

No va a interpretarse que la raíz romántica murió, pues no hizo sino dejar de crecer para continuar proliferando a ras de tierra. El romanticismo no es enteramente antagónico al realismo, la orientación de contenido social estaba en ciernes en el movimiento romántico y no puede desconocerse en el naciente realismo rasgos subjetivos. “El arte es un fragmento de naturaleza visto a través de un temperamento” dijo el propio Zola.

El realismo llegó a manera de cambio en la filosofía de la vida, y por ello afectó a todos los campos de la actividad humana. El realismo puede ser natural y obvio como en la poética homérica y las leyendas folklóricas. Pues ahí ni el narrador ni el público que le escucha ve ninguna diferencia fundamental entre las funciones de orden superior y las de orden inferior, entre detalles que han menester de ser subrayados y los que deberían omitirse. El placer que ahí se goza, es igual a los de cualesquiera otras representaciones de los fenómenos de la vida. Similarmente natural y palpable es el realismo contundente de Rabelais. Pero en la segunda etapa de su evolución, el realismo adquiere conciencia de sí, se transforma en divisa con ribetes idealistas, o seudorealistas, llega a la caracterización, a la que pretendía combatir en nombre de la verdad. El realismo moderno arranca, pues, de la convicción filosóficamente refutable de que la vida puede ser descrita tal cual es. Pese a todo lo dicho, el realismo no siempre es pura objetividad. Si bien selecciona ciertos detalles que transporta a primerísimo plano, el campo más extenso sigue en poder de lo subjetivo.

La consecuencia inevitable de mirar las cosas tan de cerca, desvía, empero el interés del escritor, o del artista, de la totalidad, de la forma y fatalmente le conducirá hacia los aspectos del arte que exigen formas libérrimas, esto es las menos integrales, la novela y la música de programa, de los músicos contemporáneos a Fauré podemos mencionar a Giacomo Meyerber, Offenbach, Gounod, Camille Saint-Saëns, George Bizet, Héctor Berlioz, Gaitano Donizetti, Vincenzo Bellini, Debussy, Wagner, Franz Liszt, Giuseppe Verdi, Brahms, Ruggiero Leoncavallo.

Gabriel Fauré



Fig. 17 www.edt.it

GABRIEL FAURE

5.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

En Panieres, capital del partido del Ariège, nació Gabriel Urbano Fauré, el 12 de Mayo de 1845; pero en Foix vivió su infancia el futuro músico, su padre era director de la escuela normal.

No parece que el temple de aceros, ni el comercio de granos (dos de las causas más directas de la actividad regional) hayan llamado nunca la atención de Gabriel Fauré. Sin duda un genio bienhechor había tocado la frente del recién nacido, para que no tuviera que sufrir ni el rudo calor de las forjas, ni el polvo cegador de las harinas.

En el sitio en donde se produjera el inmaterial contacto las facultades espirituales, se desarrollaron y como eran de ciencia divina, Gabriel Urbano Fauré, fue conquistado por la música.

Estudió en la Escuela Niedermeyer, sólida es la antigua prosperidad de esta escuela en donde más de un compositor hoy glorioso, hizo sus estudios; por ejemplo: Camille Saint-Saëns.

Como se ve, una leve diferencia de edades entre maestro y discípulo era entonces bastante. El autor de Sansón y Dalila, no dejó de recordarlo cuando, ha poco tiempo, al salir de un banquete de aniversario y designando a sus dos vecinos, Gigout y Fauré, dijo a la concurrencia ..."Antes señores, yo enseñaba música a estos dos jóvenes"...

Salió Fauré de la escuela cuando contaba 21 años, estudió órgano, piano, armonía y composición. Como había de ganarse el sustento, buscó una plaza de organista; la encontró en la iglesia de San Salvador de Remes, y tres años después en París en la iglesia de Nuestra Señora de Clignancourt.

Se acercaban días tristes: los de la guerra franco-prusiana de 1870. Como tantos artistas hoy ilustres, y que supieron en su juventud responder al llamado de la Patria cumpliendo su deber de hombres, Gabriel Fauré cumplió también el suyo. Soldado en el primer regimiento de la guardia imperial, se batió en Burget.

Gusta el maestro de recordar las horas de lucha, como les sucede a todos los que las han vivido, porque conserva como ellos, la íntima alegría del acto consentido. Y no lo dudéis: a la roja corbata de la legión de honor ganado por

la pluma del músico, Fauré prefiere secretamente la medalla “con pasador” ganada por el fusil del soldado. Eso se adivina oyendo al maestro contar su primera narración del regimiento.

Se había alistado; por la noche pasaba lista un sargento, deletreando con pena un nombre desconocido: Fortray.

Nadie respondía “Fortray” volvió a gritar.

El mismo silencio. Entonces un recluta se adelanta y dice:

-¡Tal vez será mi nombre el que usted no puede leer! me llamo Fauré.

-Es posible replicó el sargento -pero cuando yo llame Fortray debe usted de todos modos contestar.

La paz quedó firmada. El veterano “Fortray”, volvió a Niedermeyer, pero esta vez en calidad de profesor.

Fue sucesivamente organista de San Honorato de Eylau y maestro de capilla de San Sulpicio, con frecuencia hubo de reemplazar a Saint-Saëns, en los grandes órganos de la Magdalena, y cuando dimitió Saint-Saëns, le sucedió Teodoro Dubois, quedando así Fauré maestro de capilla.

Cuando murió Ambrosio Thomas y Dubois fue nombrado director del conservatorio, el maestro de capilla subió a su vez al órgano.

Los músicos, seducidos por las dotes improvisadoras de Gabriel Fauré, no han olvidado la misa de once, en que, de ordinario tomaba parte del maestro, Más de uno, que no frecuentaría mucho a la iglesia. Cada domingo a la puerta de la escalera de caracol, le esperaba una serie de amigos y admiradores.

En 1896, la dimisión de Massenet le valió a Fauré una de las clases de composición del conservatorio. Nombrado también inspector de la enseñanza musical en Francia, desde ahora fue objeto de distinciones y cargos oficiales que acabaron de poner en evidencia en nombre del compositor, famoso ya en los centros musicales de Europa.

Fauré aceptó así mismo en el diario “El fígaro” una colaboración regular. En 1905 el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes consagró definitivamente el nombramiento del maestro poniéndolo al frente del Conservatorio Nacional. La solemnidad de semejante cargo hizo que los miembros del Instituto, de que un famoso compositor no figuraba entre ellos.

En 1909 ocupó el puesto que antes había ocupado Reyer, como director del Conservatorio.

Más de una vez amplió programas que lo necesitaban, aumentó en importancia la enseñanza del contrapunto, dotándola de clases particulares, obligó a los cantantes e incluso a los profesores, a ir más allá de las fronteras musicales, escrupulosamente respetadas hasta entonces e hizo materia de cuidadosa atención a los fragmentos impuestos en los concursos.

A Fauré hay que agradecerle haber ampliado el repertorio de los virtuosos del arco y de la embocadura, pues pidió cada año a los compositores modernos nuevas obras de concurso.

En 1920 Fauré, deseando descansar ha hecho que le relevasen de sus funciones de director del Conservatorio.

Como crítico luchó por la buena causa con su pluma tanto en artículos sueltos como en diferentes periódicos.

En 1924 después de una enfermedad que lo postró, muere en París el 4 de Noviembre de ese mismo año.

Al respecto Saint-Saëns dice:

... “Gabriel Fauré no tiene edad, ni la tendrá nunca”...



Fig.18 w3.rz-berlin.mpg.de

5.3 MELODÍAS EN LA OBRA VOCAL DE GABRIEL FAURE

Primeramente cuando se hallaba en el comienzo de su carrera, Gabriel Fauré hizo sus primeros ensayos de canto. La melodía para voz acompañada le atraía. En consecuencia, produjo una primera colección de canciones, que vinieron a dar relieve al nombre del autor. La segunda colección es ya una obra maestro.

Su originalidad musical se afirma de modo notable. Sonoridades atrevidas, inesperadas y llenas de sabor, nacidas de una imaginación excepcional, envuelven la curva melódica, inédita, caprichosa y espontánea.

Las melodías de su segundo volumen han estado en muchas bocas; Adieu, Clair de lune, Roses d'Íspahan, cantan en muchos corazones.

Nunca se podrá describir con palabras el encanto, ligero unas veces, de las veinte melodías que componen el segundo volumen de Gabriel Fauré. Primitivamente eran 25; pero un arreglo hecho al publicarse la tercera edición, las redujo a veinte.

En cuanto a la “tercera manera” parece que debe comprender las cinco melodías llamadas de “Venecia” y las de la y las de la tercera serie, así como también la Bonne Chanson. Desde ahora el genio del músico está completamente abierto. Y a medida que se la aprecia mejor, asombra la variedad musical, imperiosa y sutil a la vez que pone de manifiesto. Porque en estas melodías y la buena canción aparecen en un haz magnífico los famosos “enlaces” peculiares de Gabriel Fauré.

Muy pronto aparece en Gabriel Fauré lo que se denominará “cuarta manera” y la obra que se titula canción de Eva, a estas combinaciones sonoras añade otras nuevas acabando de darle al compositor un vocabulario ideal propio para traducir los matices más diversos y las inflexiones más extrañas.

Llegados aquí, debemos notar lo siguiente a medida que se va acentuando la atención de Fauré por los detalles en la línea general consigue mayor grandeza, elocuencia y más sencillez. Así, llega a ser el arte de Fauré uno de los más perfectos que puedan darse. Complejo y claro a la vez, voluntario e impulsivo, emana juntamente del cerebro y del corazón.

Esta canción de Eva es armónica y melódica al, esta fusión la logra también en su única ópera **Penélope**.

Se ha hecho costumbre dar el nombre de Lied a las melodías de Gabriel Fauré, no creo que semejante denominación sea lógica, ni que caracterice con bastante precisión las obras de que se trate.

Un "Lied" es una canción que si no siempre es popular, es por lo menos sentimental, sencilla, simple y a menudo muy emparentado con la leyenda. Poco importa que tenga o no acompañamiento, ni que desdeñe una armonía compleja y modulante, de lo que se trata tan sólo es del género, y al que se refiere la palabra Lied¹ Y no al esfuerzo musical que despertó, las melodías de la palabra lied son indiferentes a la leyenda.

Fauré tenía tanto cuidado por la poesía como por la música. Jamás buscó un poeta de mediana calidad, jamás entorpeció el propio vuelo con rimas que no tuvieran también alas. Para cantar, él escogió, siempre cantores poderosos, pensadores, e inspirados como Armand Silvestre, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Juan Richepin, Alberto Samain, Villiers de L'Isle Adam y sobre todo Pablo Verlaine a ello fue a quienes llamó, para que volaran con él a espacios celestes.

En las melodías de Fauré se advierte que cada palabra, cada pie métrico tendrán su exacto valor rítmico. No habrá repeticiones de texto, ni sílabas demasiado largas, las frases se entrelazan unas a otras.

Nunca se mostró la música de Gabriel Fauré tan despierta, tan grave, tan fina y lánguida, tan sana y apta para cantarlo todo, tan fuerte tan poderosa, tan opuesta en fin, a ese prejuicio que persistiera durante tiempo y más tiempo, y que afirmaba ser el autor de esas melodías, un músico tan sólo para la intimidad.

¹ Lied: es canto popular en el sentido de raza, en dicha canción se condensa el alma de cada pueblo, reflejandolos infinitos matices de su vida sentimental, letra y música resultan en el lied nacidas de un mismo impulso poético. El creador del lied es el pueblo y si lo es un individuo determinado, su creación ha de poder ser por el pueblo comprendida. (nota del traductor).

5.4 ANALISIS DE LA OBRA

Après un Rêve

En esta canción estamos en la tonalidad de Do menor en el compás número 1 comenzamos en el primer grado en el tercero se va al cuarto menor con novena y en el quinto está en tercer grado con novena, para terminar la primer sección de 8 compases en la tónica. En el compás número 9 inicia la sección “b” con un segundo tema y en el 10 está en séptimo grado menor para irse en el compás 12 a un cuarto menor en primera inversión. En el compás número 14 termina en un séptimo grado y en el 16 termina esta sección en tercer grado aumentado en tercera inversión. En el compás 17 regresa al tema letra “a” entre comillas para pasar al compás 19 a un séptimo grado mayor con noveno. En el compás número 21 lo termina con un segundo grado disminuido y el 23 termina esta sección en séptima de dominante. En el compás 24 inicia un nuevo tema “b’ ”, en grado menor de la tonalidad. En el compás número 27 se va a la séptima de dominante, en el 28 regresa a la tónica y en el 30 termina esta sección con una tónica. En el compás número 31 inicia una nueva sección la sección “c” en un cuarto grado. En el compás número 33 se va al tercer grado con onceava y en el 35 a la tónica menor. Termina esta sección en el compás 38 en un acorde de séptima de dominante y comienza una cadencia o coda a partir a partir del compás 39 al 43 terminando este compás en la tónica menor. Del 44 al 48 combina los grados tercero, primero menor , quinto y primero menor. Esta es una forma tripartita.

Après un Rêve

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8
Grados	i		iv ₉	VII ₉			V ₇	i

Compases	9	10	11	12	13	14	15	16
Grados	I	Vii	Vii		i	VII	III	III ₆

Compases	17	18	19	20	21	22	23
Grados	i	IV ₉		III ₉		V ₇	V ₇

Compases	24	25	26	27	28	29	30
Grados	I	Vii		V ₇	I		I

Compases	31	32	33	34	35	36	37	38
Grados	IV ₇		III ₁₁		I	i V		V ₇

Compases	39	40	41	42	43	44
Grados	i	i ₆	IV ₇	VII ⁰	i	III

Compases	45	46	47	48
Grados	i	V	i	i

1-8,	9-16	17-23	24-30	31-38	39-44	45-48
a	b	a	b'	c	coda	cadencia
A		B		C		

LES BERCEAUX

ANÁLISIS DE LA OBRA

Esta obra está en la tonalidad de do menor, los dos primeros compases son una introducción del piano en la tonalidad, el compás 3 está en quinto menor y comienza el primer tema en quinto menor y en el compás se va a primero menor, en el compás 5 pasa a un tercero mayor en primera inversión y en el compás número 7 pasa de un primero menor a un quinto menor. EN el compás número está en quinto grado en primera inversión y en el compás 11 termina esta sección en quinto grado. En el compás número 12 comienza un segundo tema en el quinto grado y en el compás 14 se va a cuarto grado menor al llegar al compás número 16 toca un acorde de fa disminuido y comienza aquí un nuevo tema, letra "c" la cual termina en el compás número 20. Del 20 al 21 hay un puente. En compás 22 retoma el tema exactamente igual que en el compás 3, 4,5 y 6. En el compás número 26 se va al quinto grado y en el 28 comienza un nuevo tema en cuarto grado mayor con séptima terminado esta sección en el compás 31 un quinto grado menor en primera inversión. En el compás 32 comienza la cadencia en primer grado menor para irse en el compás 34 al acorde de séptima de dominante y terminar los últimos tres compases en tónica menor.

LES BERCEAUX

Compases	1	2	3	4	5	6
Grados	I	I	°v	°v ₆		i

Compases	7	8	9	10	11
Grados	i	°v ₆	i	V	V

Compases	12	13	14	15
Grados	i	VII	°v	i

Compases	16	17	18	19	20	21
Grados	ii	iv		III		V ₇

Compases	22	23	24	25
Grados	i	°v ₆	i	V

Compases	26	27	28	29	30	31
Grados	V	IV ₆	IV ₇		VI	i

Compases	32	33	34	35	36	37
Grados	i	ii ⁰	V ₇	i	i	i

1-6	7-11	12-15	16-21	22-25	26-31	32-37
a	a'	b	c	a	d	cadencia
A		B		A'		

5.5 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

Para estas obras de Fauré, por lo pausado y el texto, hay que imaginar el movimiento del mar en la primera, y dar el efecto de vaivén en toda la obra y también algunas veces hacer los acelerandos, como el propio movimiento del agua, de esta manera se va matizando la obra, como los propios cuadros de los impresionistas, los acordes que utilizó aquí Fauré son enlaces compuestos y abiertos, la voz y el volumen debe variar para respetar el énfasis natural que lleva implícita la melodía del compás 16 en adelante hasta llegar al climax del aria, a la vez ir en crescendo poco a poco hasta llegar a la nota sol bemol aguda. Al finalizar hay que ir haciendo con la voz un realentando para simular que los barcos se están alejando lentamente, al igual que en la segunda aria tratar de mantener la línea melódica de la voz lo más posible respetando tan sabias indicaciones en la dinámica de la obra.

JOHANNES BRAHMS

6.1 MARCO HISTÓRICO

Hemos subtitulado este capítulo, breve entreacto en el extenso drama del romanticismo, “contracorrientes”. Trataremos aquí de aquellos músicos que discordaban con las tendencias predominantes o que carecieron de aptitudes para elevarse hasta la poderosa corriente principal. Es cierto que hay contracorrientes en todos los periodos y en todas las artes, pero los disidentes son comúnmente los rezagados y es muy raro descubrir entre ellos a una personalidad artística en relieve. En el caso de los grandes artistas que parecen haberse manifestado tardíamente y que no encuadran en el marco general de su periodo o encontramos una suma indiferencia unida a un gran actividad creadora –Johann Sebastián Bach- o desdeñoso silencio –Rossini-.

Cuando los disidentes toman las armas contra los voceros de la filosofía dominante de ordinario convencen más con sus diatribas que con el arte que podrían oponer al estilo triunfante. Esta vez, empero, no encaramos únicamente a la acostumbrada legión de compositores secundarios descontentos, teóricos batalladores, virtuosos frustrados, críticos mordaces y filósofos obstinados, sino, allende y por encima de ellos a tres de los más grandes compositores que ha conocido el mundo Brahms, Bizet, y Verdi. Esta es por cierto una situación curiosa, tornada aún más sorprendente por tratarse de estilos y personalidades ampliamente diferentes entre sí. Sin embargo tenían los tres algo en común: no se oponían tanto al estilo musical en boga como a la orientación literaria y filosófica de esta música a sus cauces. Esta identidad de propósitos nos habilita para encarar su estudio del único modo que hará justicia a sus personalidades y a los papeles que desempeñaron en la historia de la música.

Entre las generaciones que siguieron al romanticismo, las tentativas hechas para asegurarse la herencia artística de Beethoven.

Wagner se hizo dramaturgo, Brückner sinfonista, Berlioz colorista, ninguno de ellos escribió música de cámara, ni para piano, ni canciones, eran incapaces de comunicarse con el alma.

No eran clásicos ni verdaderos románticos. Surgió entonces una vez más, un músico que a la par de Beethoven, aspiró a lo universal, quien se hallaba igualmente cómodo en cualquiera de los ámbitos de la música (salvo la ópera), que supo

interpretar el significado “da camera” y, o que la majestuosa sinfonía, el amplio oratorio y el siempre actual órgano reclamaban como verdadero y legítimo patrimonio: Johannes Brahms (1833-1897). De entre todos los compositores posteriores a Schubert, Brahms fue el único capaz de llevar a sus lares el trabajo sinfónico y vocal.

Ninguno entre sus colegas se aproximó tanto al ideal Beethoveniano y nadie lo igualó en la reconstrucción del verdadero pensamiento sinfónico, más ésta sola palabra “reconstrucción” califica todo su arte.

Johannes Brahms



Fig.19 www.carus-verlag.com

JOHANNES BRAHMS

6.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

El pastor Von Ahlsen debió de pensar que las los personas que iba a casar aquel 9 de Junio de 1830 en Hamburgo, formaban una extraña pareja. El hombre vestido con el impecable uniforme de la guardia ciudadana de Hamburgo, era joven, saludable y apuesto, la mujer en cambio parecía frágil, tenía una pierna más corta que otra y su gran atractivo eran los bellos ojos azules, Johan Jacob Bramhs, tenía 24 años y la novia Johanna Henrike Christiane Nissen había cumplido 41. Al principio los recién casados vivieron al día, mudándose con frecuencia de alojamiento según los altibajos de sus ingresos. Pronto comenzó a aumentar la familia primero fue una niña Elizabeth Wilhelmine Elise; después, el 7 de Mayo de 1833 un niño que recibió el nombre de Johannes y finalmente el 26 de marzo de 1835 un segundo varón Fritz Friedrich.

De hecho la personalidad de Christiane Nissen, por extraño que parezca, estimulaba uno de los rasgos más destacados del carácter de Johann Jacob, su ambición de ser algo en la vida.

Esta ambición le había traído del campo, a la ciudad y de la escala social más baja a una clase media respetable.

No transcurrió mucho tiempo para que los deberes perdieran protagonismo tanto para los padres como para el propio Johannes, pues lo que ya se podía adivinar en el niño y se iba haciendo más evidente día a día, es decir su irresistible inclinación por la música...

“Muy bien dijo Jakob, dejemos que Hannes se convierta en músico de orquesta como yo”... Johannes insistió en querer aprender el piano hasta que a los 7 años, comenzó sus primeras clases. El padre demostró un buen sentido al elegir como profesor a Friedrich Wilhem Cossel, excelente pianista y auténtico músico, discípulo a su vez de Eduard Marxen compositor y maestro muy respetado en Hamburgo. En su enseñanza Cossel combinaba el aprendizaje de la destreza técnica con la explicación detenida del íntimo sentido de cada compositor musical. No pasó mucho tiempo sin que Cossel se diera cuenta de que Johannes no sólo estaba excepcionalmente dotado sino que en él se daban todas las características de un músico notable y así entre profesor y alumno se desarrolló una relación entrañable.

Al principio, Eduard Marxen colaboró con Cossel en las enseñanzas, pero antes de los 2 años asumió la total responsabilidad. Marxen había estudiado con Seyfried, discípulo de Mozart y con Bocklet, amigo de Beethoven y de Schubert, por ello era Lógico que introdujera a Brahms ante todo en la música del periodo clásico y del primer romanticismo.

Posteriormente el brillante violinista húngaro Eduard Reméyi, obtuvo gran éxito en Hamburgo y se interesó por el joven pianista invitándole a realizar una gira de conciertos. Brahms aceptó entusiasmado el ofrecimiento. El 19 de Abril de 1853 el oscuro músico de Hamburgo abandona su casa a los 20 años, para volver pocos meses después convertido en un artista famoso. La siguiente etapa de su viaje fue a Weimar donde reinaba, el supremo Franz Liszt sobre una corte de entusiastas pianistas y compositores congregados en el Altenburg. Conociendo la extraordinaria afabilidad y buena disposición de Liszt hacia los artistas jóvenes, Joachim le había recomendado calurosamente a su nuevo amigo. Sin embargo, la visita al príncipe de la música en Weimar, no se desarrolló todo lo bien que cabía esperar.

Liszt que captaba fácilmente la personalidad ajena, quedó muy impresionado por las composiciones del joven hamburgués y se mostró dispuesto a facilitarle a Brahms el camino hacia la fama, siempre que este admitiera la indispensable condición de adherirse al credo artístico de Liszt y de sus seguidores. El famoso pianista se había dado ya cuenta de que una figura tan poderosa y tan bien dotada como la de Johannes podría serle de gran ayuda para conseguir la victoria de la denominada escuela “neo-germana” de música. Esta nueva escuela arrancaba de las obras de Berlioz y tendía a una cierta relajación de las reglas de la tonalidad, manteniendo correctamente las formas musicales que debían estar dictadas por el contenido de las ideas poéticas. Pero Brahms no veía ninguna posibilidad de integrarse en esta escuela como discípulo, ya que la música “neo-germana” tal como la conoció en las composiciones de Liszt le parecía vacía y sin valor.

Posteriormente, decidió trasladarse a Düsseldorf donde visitaría la casa de Schumann por primera vez, el 30 de septiembre, encontrándose desde el principio en un ambiente totalmente distinto al de Liszt en Weimar.

Le abrió la puerta una muchachita, la mayor de los 6 hijos del maestro, cuando Schumann pidió a Brahms que tocara para él, sólo había otro oyente en la habitación: Clara su propia mujer y también músico exquisito, al momento se encontró interpretando para los Schumann aquellas composiciones propias que la

habían resultado imposibles tocar ante Liszt haciendo surgir ahora todo el potencial de su arte, Schumann se sintió profundamente conmovido al comprender al instante que se encontraba ante un gran y raro talento.

Schumann lo recomendó a Breitkopf & Härtel, los importantes editores no tuvieron más remedio que ocuparse de él.

Brahms interpretó sus obras con éxito considerable no sólo en los hogares aristocráticos de Leipzig, sino también ante el público.

Brahms regresa a casa de sus padres el 1854, el 4 de marzo Schumann atormentado por sus desórdenes mentales, se arroja al río Rhin del cual fue salvado e internado en un manicomio.

Brahms ofreció todo su apoyo a Clara Schumann, teniendo en cuenta la personalidad y atractivo de Clara, resulta absolutamente natural que la respetuosa amistad sentida por Brahms en un principio, se fuera convirtiendo gradualmente en amor vehemente, el 29 de Julio de 1856 la muerte libera a Robert Schumann de sus terribles sufrimientos. En 1857 Brahms obtuvo su primer puesto oficial al ser contratado en la principesca corte de Deltmold, sus deberes consistían en dar lecciones de piano a la melómana princesa Friederike, dirigir el conjunto coral y actuar como pianista en los conciertos de la corte. Desde comienzos de 1860 el artista vivía la mayor parte del tiempo en su ciudad natal, como en casa de sus padres no podía disfrutar de la tranquilidad necesaria para su trabajo alquiló un apartamento con jardín. En 1862 se trasladó a Viena. El 16 de noviembre de este año Johannes compareció como compositor y pianista ante el público vienes teniendo un gran éxito, sus padres estaban encantados con las buenas noticias de su hijo favorito.

En 1870 fue a Munich para asistir a la representación de Das Rheingold y Die Walküre, y pasó unos días con Joachim en Salzburgo. Tenía la intención de visitar a Clara Schumann en Lichtental, pero se lo impidió el comienzo de las hostilidades franco-prusianas. Siguió todo el curso de la guerra con el mayor interés y la alegría que como patriota le produjo la victoria alemana, se plasmó claramente en el brillante Triumphlied “Canto del triunfo” dedicado al emperador de Alemania.

En las navidades de 1871, Brahms se instala en un piso en Karlgass No. 4 donde se encontró tan a gusto que lo conservó hasta el final de sus días.

Poco después de mudarse a su nueva casa le informaron de la gravedad de su padre por cáncer de hígado y se apresuró a viajar a Hamburgo, 11 días después su

padre falleció causándole un gran dolor, este acontecimiento.

En 1872 Brahms regresa a Viena, como director de los conciertos de la Gesellschaft der Musikfreunde¹ puesto al cual había dimitido Rubinstein tras un año de trabajo, le ofrecieron un sueldo anual de tres mil florines, y quedaba en sus manos la decisión final en todas las cuestiones artísticas.

En la segunda parte de los años setenta, comenzó para Brahms un periodo de numerosas giras y conciertos ahora casi nunca interpretaba obras de otros compositores. Su fama creciente se traducía en invitaciones de todas partes para que dirigiera o tocara sus propias composiciones. En 1879 se trasladó a Pörtlach y sólo cuando la creciente popularidad del lugar amenazó su tranquilidad, Brahms decidió irse a otro sitio. En otoño de 1879 hizo con Joachim una gira por Hungría y Transilvania todo salió muy bien y en 1880 realizan otra a Polonia, a pesar de tantos compromisos de trabajo y sociales, una obra nueva y de gran importancia, la poderosa cuarta sinfonía, progresaba de tal manera que Brahms se sintió absolutamente satisfecho en Müzzuschlag y volvió ahí en 1885 a terminar esta composición. Los tres años de 1886 a 1888, cuyos veranos pasó Brahms en Thun, muestran una clara disminución de sus actividades concertísticas pues ya sólo le preocupaba interpretar sus propias composiciones recién terminadas.

Al cumplir los 58 años, Brahms bosquejó su testamento en Ischl y lo incluyó en una carta enviada a su editor y amigo Fritz Simrock donde se proveía en primer lugar a su hermana Elise, pues su hermano Fritz había muerto en 1886, y a su madrastra en segundo lugar a su leal ama de llaves y a su casero. Hacía además donaciones a diversas asociaciones musicales de carácter benéfico de Viena y Hamburgo, así como a la Gesellschaft der Musikfreunde a la que dejaba aparte de sus libros y partituras una valiosa colección de manuscritos originales².

Sin embargo la muerte de Elise lo hizo modificarlo pensaba dejar la totalidad de sus bienes a la Gesellschaft der Musikfreunde.

En septiembre de 1895 se celebró en Meiningen durante tres días un festival musical

¹ Sociedad de los amigos de la música. Fuente: Alejandro Paz, Traductor

² Las piezas más notables, son sin duda las partituras completas de la sinfonía en sol menor de menor de Mozart y los 6 cuartetos "Sol" de Haydn, así como 2 pliegos de música con manuscritos de Beethoven en el anverso y de Schubert en el reverso, varias canciones y danzas de Schubert, numerosos bocetos de Beethoven, la primer versión de la sinfonía en re menor de Schumann y el final de la versión de concierto de Preludio Tristán e Isolda de Wagner.

bajo la dirección de Fritz Steinbach, donde se reveló de forma impresionante el dogma de las tres grandes B. de Hans Von Bulow.

Además de obras de Brahms, se interpretaron obras de Bach y Beethoven, pudiendo comprobar la concurrencia que el sitio de honor, junto a estos gigantes del arte de los sonidos correspondía por derecho propio al maestro todavía vivo.

También se rindió homenaje a Brahms en el festival de música de Zürich en octubre de 1895. Interpretándose el triumphlied antes de la novena sinfonía de Beethoven. Aquí Brahms tuvo también la satisfacción de ser honrado de forma especial pues en la decoración del techo de la recién terminada Tonhalle pudo ver su propio retrato al lado de Beethoven, Mozart y otros, la concesión de artes y ciencias otorgado por el emperador de Austria. Fue un época en que tales homenajes resultaron gratos al maestro, que se encontraba de un humor muy apacible.

El estado de salud de Clara Schumann llevaba algún tiempo siendo un tanto alarmante y el 26 de marzo de 1896 sufrió una apoplejía. Brahms no podía cerrar los ojos ante la gravedad de la situación y se había resignado a lo inevitable. No hacía más que pensar en su querida amiga y veía que las sombras de la muerte, se iban acercando cada vez más.

Al igual que 30 años atrás el artista no podía escapar de sus fúnebres pensamientos más que a través de la creación. Tras la muerte de su madre, había finalizado el réquiem, ahora sus temores por Clara, y el presentimiento de que se aproximaba el final de ella y también el suyo propio, encontraron su expresión en los Vierernste Gesange cuatro cantos serios, fue escrita en la primera semana de mayo de 1896 y terminada el día de su cumpleaños, esta obra que Brahms nunca quiso escuchar en un concierto por temor a que le afectara demasiado, Clara tuvo otro ataque el 20 de mayo de 1896 exhalaba su último suspiro.

Con su muerte Brahms perdió la amiga que en sus propias palabras..."Había sido la más hermosa experiencia de mi vida, la de mayor riqueza y más noble contenido"...

Viajó a Bonn para asistir a los funerales, el gran esfuerzo físico y aún más la gran tensión emocional dejaron huellas en el organismo de aquel hombre de más de 60 años, el maestro admitió que no se encontraba bien, lo revisó el famoso médico vienés Schrötter, el diagnóstico fue cáncer en el hígado. En el otoño de ese mismo año, todo el que veía a Brahms, sabía que era un hombre envejecido y enfermo. Su apariencia había cambiado de tal manera, que la gente que lo trataba a menudo no lo reconocía, en las fiestas se dormía de puro agotamiento, adelgazó mucho, sufrió

una apoplejía (reumatismo facial).

La nochebuena de 1896 la pasó como a él le gustaba, con los Fellingner, y el 2 de enero de año de 1897, asistió a una magnífica interpretación de su cuarteto de cuerda en Sol M. a cargo de “Joachim ensemble”, Joachim consiguió arrastrar al escenario al compositor, siempre reacio, lo que provocó un gran aplauso. Todavía más impresionante, fue el homenaje que le rindieron los vieneses el 7 de marzo de 1897 cuando Hans Richter dirigió la cuarta sinfonía en un concierto de la filarmónica. Brahms ocupó su sitio habitual en el palco del director de la Gesellschaft der Musikfreunde, el aplauso que brotaba después de cada movimiento era indescriptible, fue la última interpretación pública de una obra suya que el compositor iba a escuchar. Todavía, el 13 de marzo hizo un esfuerzo en honor de su querido Johann Strauss y asistió al estreno de su nueva opereta Die Göttin der Vernunft.³ A partir de entonces se limitó a visitar exclusivamente a sus amigos más íntimos. El 24 de marzo escribió a Joachim...”ya voy cuesta abajo, cada palabra escrita o hablada, es ya un esfuerzo...” Al día siguiente almorzó por última vez fuera de casa, el 26 de marzo ya no pudo levantarse, tenía periodos de inconciencia hasta que el 3 de abril de 1897 a las 8:30 de la mañana falleció, sin grandes sufrimientos.

Clara Schumann



Fig. 20 www.kb.dk

³ La Diosa de la Cordura Fuente: Alejandro Paz, Traductor

6.3 LA OBRA VOCAL DE BRAHMS

Brahms colocó la parte vocal en primer plano, y no permitió que el acompañamiento se arrogara derechos superiores al del papel esencialmente subordinado que le correspondía. Es digno de destacarse el hecho de que, a despecho de su gran admiración por Schumann como compositor de Lieder, Brahms se mantuviera mucho más cerca de Schubert, en sus propias palabras ...”No hay lied de Schubert del que no se aprenda algo...”

Su deliberado alejamiento de la expresión de un estilo favorable a una declamación inequívocamente clara y directa, lo coloca muy distante de Schumann y aún más de Wolf.

A partir de su primer lied, “ Liebestreue “ opus. 3, composición triste y pesimista el amor desdichado es el tema de la mayoría de sus canciones serias. Fue notoriamente partidario de la forma destrófica y compuso música para canciones infantiles y folklóricas, las que por su sencillez y sincero sentimiento, se cuentan entre lo más grande que ha creado este arte.

En la segunda mitad del siglo, el canto coral, que en un principio fuera campo de acción secundario para los grandes músicos, quienes quitaban así la oportunidad de ofrecerles competencia a los innumerables especialistas de menor categoría, halló en Brahms a un compositor que se le dedicó por entero y con la seriedad de propósitos propia de sus grandes obras.

Con parejo esmero se prodigó en la composición de magníficos motetes polifónicos, así como de danzas de sencillas, armonías con acompañamiento de piano y en ningún caso exhibe la voz, conductora en las partes medias, que afea tantos coros, aún los de Schumann. Sus trabajos corales culminan en el réquiem Alemán, el que perdurará como su obra más preciada.

Oficio protestante en sufragio de los muertos, como la música germana no conociera igual desde los grandes compositores bíblicos de la época barroca. Distinta a la misa de Réquiem latina, que prepara las almas para el Dies Irae, este Réquiem alemán conforta a los afligidos, al mismo tiempo que una atmósfera inefable de paz envuelve toda la obra, y solamente una vez, en los terribles pasajes unísonos de la misteriosa marcha fúnebre, se nos recuerda la tragedia de la muerte.

Brahms fue el guardasellos de la herencia clásica en que se reunieron todos los

hilos de la urdimbre por última vez antes de perderse en el caos.

Combatió en pro de la forma, la buscó y la creó, mientras Beethoven la sentía como resultante de su actividad creadora. No obstante este artista, serio, incorruptible y aplicado orgulloso de su obra y profundamente convencido de la justicia de su causa, tuvo siempre presente el verdadero estado de cosas, el que sintetizó irónicamente en un carta que escribiera en mayo de 1878...”El que el común de la gente no comprenda ni respete los hechos más sublimes, los conciertos de Mozart por ejemplo, nos permite a nosotros vivir y adquirir renombre...”

Después del réquiem el maestro ya no escribió más obras corales de estas proporciones, y a partir de entonces evitó por lo general, las grandes composiciones corales con varios movimientos o partes, prefiriendo formas más ligeras, aunque siempre de gran efecto por su expresividad y profundidad incluso en su brevedad.

Todo ello queda ilustrado de manera acabada por la primera de estas composiciones, “La rapsodia, opus 53 para contralto, coro masculino y orquesta, escrita por Brahms en el otoño de 1869. Al igual que Rinaldo, se basa en un texto de Goethe, algo problemático, aunque el resultado logrado por el maestro sea de gran sencillez y claridad, con una eficaz construcción y un acabado hermosísimo.

Johann Wolfgang von Goethe



Fig.21 www.goethezeitportal.de

6.4 BRAHMS Y SU OBRA

La austeridad de la concepción, la profunda fe en los grandes sinfonistas clásicos, y la calidad deliberadamente arcaica de su música dio la voz de alarma en otro campo en de la escuela neo-germana. No concebían estos como uno de sus coetáneos podía prescindir de casi todas las conquistas logradas en materia de música por la generación de Wagner y Liszt. Hugo Wolf, crítico a la sazón del elegante salón blatt vienés, expresó ese asombro con las siguientes palabras...”Los campeones del movimiento revolucionario musical posterior a Beethoven (entre quienes Schumann aguardaba convencido un Mesías y creyó haberlo encontrado en Brahms) han desfilado al lado de nuestro sinfonista sin dejar huellas”... Brahms escribe sinfonías sin importarle lo que pueda haber ocurrido en el ínterin.

Brahms conocía la vena romántica que corría en su sangre, pero conocía aún más la oposición fundamental del romanticismo a la lógica sinfónica; no satisfecho pues con una pródiga lógica temática y arquitectural necesitaba apuntalar su edificio sinfónico con aquellos elementos de la música contemporánea que se prestaron a la plasticidad sinfónica.

Puede apreciarse ya en su primera sinfonía la aplicación de la *idée fixe* en la forma de un estribillo que suspende la sinfonía más allá y por encima de la lógica de la composición temática. Elabora esta idea empleando uno de los grandes recursos del arte clásico: la variación.

Este recurso o más bien principio, aplicado por los compositores clásicos en los movimientos lentos y finales de sus cuartetos y sinfonías, aparece con Brahms en las grandes construcciones de la sonata añadiendo así, un nuevo elemento de cohesión a la construcción sinfónica.

La *idée fixe* no está circunscrita a un solo movimiento, sino que intenta ceñir todas las partituras.

Sus sinfonías conservan los principios Beethovenianos hasta en lo referente a la modulación y relación tonal, notoriamente ausentes en la sinfonía romántica propiamente dicha. Aferrábase Brahms a la sonata bitemática en cada una de sus composiciones, y hasta acentuó este principio en las variaciones de *basso ostinato* de su cuarta sinfonía. Su conocimiento del espíritu de ciertas fases de la historia musical era tan cabal y certero como el de cualquier otro musicólogo de su tiempo.

Brahms orilló el scherzo en sus primeras tres sinfonías a que el endiabladamente rápido e irresistible scherzo era el epítome del arte sinfónico clásico y a menos que fuera llevado con un élan⁴ verdaderamente sinfónico, se habría transformado inevitablemente en un juego de gracia. Mendelssohn compuso algunos scherzo de delicada factura artística, pero Brahms sabía que la esencia de estos era la audacia y no la gracia, y por ello prefirió volver a las formas más antiguas en los movimientos sinfónicos centrales, hasta que, al escribir scherzi en su música de cámara aprendió a tratarlos del modo más adecuado. Schubert había presentado las ventajas de este procedimiento, ya que compuso minués durante largo tiempo antes de aventurarse en el scherzo sinfónico.

Sin embargo, los de Brahms, en su música de cámara, son frecuentemente dignos de la más fina tradición vienesa.

Es muy significativo que los scherzo de sus tres primeras sinfonías lleven todos la indicación de que han de ejecutarse con movimiento moderado, así el allegretto gracioso y el quasi andantino.

Son scherzo melódicos y reposados, que nos traen a la memoria el espíritu del minué clásico; únicamente su cuarta sinfonía contiene uno impetuoso.

El más arcaico de todos los movimientos es el de esta cuarta sinfonía que es una gran diacona... movimiento de cantus firmus en una sinfonía de fines del siglo XIX.

Pero el hombre que la había compuesto era uno de los grandes maestros germanos en el arte de la variación, quien había traído consigo, desde sus comarcas norteñas, recuerdos de suites orquestales, con sus coros para instrumentos de viento y cuerdas, de los grandes órganos de las catedrales de Lübeck y Hamburgo y el arte vigoroso, fantástico y mayestático de Buxtehude, Reinken y Bach, que ahora conjugaba en su nueva patria con la afiligranada escritura sinfónica de la escuela vienesa. El cantus firmus se reitera 30 veces sin interrupción, y este esquema aparentemente rígido, se integra en una construcción de tipo sonata cuya música evocadora despierta inquietantes pensamientos. La maravillosa técnica contrapuntística y de la variación nos ofrece imagen tras imagen de profunda meditación y los lúgubres trombones vuelven una vez más (decimacuarta variación), para recordarnos que es ésta una misa de réquiem por el eterno reposo del alma de la sinfonía. Así a diferencia de Schubert, abandonó ya desde los albores de su

⁴ Ímpetu, arrojo. Diccionario Cuyás Francés-Español Página 151

carrera la sonata para piano limitándose a escribir piezas más breves.

Franz Schubert



Fig.22 www.music-with-ease.com

6.5 ANALISIS DE LA OBRA

Cualquiera que lea las tres últimas estrofas tomadas por Brahms del poema de Goethe "harzreise" (viaje del invierno por el Harz) se sentirá sorprendido por la insólita libertad personal asumida por el poeta para descubrir a un misántropo, aislado de la sociedad de los hombres, así como la invocación final al (padre del amor). En la composición Brahms, sin embargo en la primera y más rapsódica de las tres estrofas, con preeminencia de la orquesta y de la solista en una especie de relativo, proporciona la introducción necesaria a la segunda, que asume la forma de un aria en tres secciones. Las dos primeras estrofas a su vez encuentran su plena culminación en la profunda emoción de la tercera, donde el coro acompaña por primera vez a la solista.

El pequeño drama se desarrolla de una manera lógica y lúcida, hasta que es invocado el amor, en un final transfigurado y genuinamente Brahmsiano. Hay que destacar que la intensa emoción de esta música está totalmente alejada de cualquier sentimentalismo enfermizo. Es una obra de arte grande y sencilla, y no es ninguna casualidad que los grandes intérpretes del Ofeo de Gluck y, en particular Amalie Joachim fueran precisamente las que brillasen más como solistas en la **Rapsodia para contralto**. Encontramos aquí por vez primera en una obra de Brahms, el espíritu helénico que posteriormente resplandecería en las composiciones del maestro.

Se han conservado apuntes muy interesantes, de la rapsodia así como del réquiem, que en sus rasgos principales están muy en línea con los borradores que el compositor preparó para otras obras vocales.

En ello puede verse que cuando Brahms anotó con gran rapidez estas ideas escribió la voz alta y el bajo (éste en algunos momentos incluso con cifras que indican las armonías); sin embargo por regla general, el maestro trazaba la partitura propia de la parte pianística con las voces intermedias.

Casi siempre los meros apuntes iniciales corresponden, de una forma bastante precisa, con la versión final; rara vez se introducen alteraciones, los primeros 16 compases son prácticamente idénticos a los de la partitura impresa y editada en versión para piano, pero luego repentinamente se interrumpe la voz media de la parte pianística. Los audaces saltos que caracterizan la versión impresa en los compases 17 a 22 del poco andante fueron escritos a lápiz en el boceto como idea

posterior.

Amalie Joachim



Fig.23 www.blb-karlsruhe.de

Salvo algunas excepciones (Rapsodia con voz de alto, por ejemplo) su obra no ofrece originalidad formal.

Pero su invención es lo bastante generosa y personal para que hoy jamás parezca retrógrada: acusación que le hacían sus detractores contemporáneos. Se distingue por un sentimiento de plenitud, de equilibrio, de buena medida, por la elección de las soluciones más justas, especialmente en la instrumentación.

Vicent d'Indy encuentra que sus sinfonías están mal orquestadas; pero Ravel, autoridad suprema en esta materia se siente maravillado. El tejido sonoro es pesado y suave, como los son los buenos tejidos; carece de transparencia, pero es cálido.

La armonía tradicional pero rica contribuye a dar esta impresión. No obstante, lo que

por encima de todo preserva a Brahms de toda sequedad académica es la generosidad de su invención melódica. Con frecuencia en el inagotable repertorio de Volkslied.

Por otra parte, desarrolla esas largas frases apacibles de andadura regular en las que es inevitable: la que forma la última estrofa de su Rapsodia para voz de alto, coro de hombres y orquesta. Es una de las bellas melodías en la historia de la música.

En la variación, forma por la que Brahms siente particular afecto, de un tema generalmente sencillo hace nacer ideas melódicas nuevas en las que en el tema conserva su identidad, como el buen actor, a la vez el mismo y otro, sin que ni aun hayan necesidad de traje para dar la ilusión de desdoblamiento de la personalidad.

En los primeros 17 compases la orquesta o reducción de piano, toca todos los temas que posteriormente va a desarrollar.

Del compás 18 al 40 termina el primer movimiento en adagio, para comenzar en el 48 el poco andante en la tonalidad de do menor la cual es una fuga que está en 6 cuartos y el mismo tema se repite tres veces terminando la fuga modulando a do menor y el tercer y último movimiento es un adagio en esta parte entra el coro de voces masculina apoyando a la mezzo-soprano.

Posteriormente en el compás modula a si bemol mayor y el piano alterna un ostinato entre la mano derecha y la izquierda. En el 138 entran sólo las voces masculinas, en el acorde tónica menor. Del 140 al 145 regresa a la tonalidad de do mayor repitiendo el tema de la letra "a". En el compás 158 modula a MI bemol mayor comenzando en un acorde tónica en segunda inversión y para terminar en el compás 164 hace una coda en anacruza más cinco compases terminando en el compás 170 en una cadencia en la tonalidad de do mayor.

Análisis de la Rapsodia Harzreise

Primer movimiento adagio			
1-18	18-27	28-37	38-47
Introducción de piano	a	b	b'

Segundo movimiento fuga				
48-59	60-72	73-89	90-108	109-115
a	b	a'	a''	Puente

Tercer movimiento adagio						
116-127	128-138	138-145	146-157	158-163	164-168	169-175
a	b	Puente modula do mayor	a'		Coda	Cadencia
					Puente	C

6.6 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

En la rapsodia de Brahms, técnicamente tiene muchas dificultades, debido a que en la parte intermedia de la obra hay saltos de más de una octava y se utilizan los dos registros de la voz, para ello es conveniente hacer ejercicios de vocalizaciones de intervalos abiertos de octavas, para lograr que se escuche un poco más homogénea, al interpretar las dos primeras partes la solista, debe conducir la voz lo más pareja posibles y dar los acentos naturales a la obra, y cuando entra el coro masculino, el tema de la contralto es apoyada por todas las voces, la cantante debe de subir el volúmen un poco más que en las dos primeras partes de la obra.

GEORGES BIZET

7.1 MARCO HISTORICO

Al promediar el siglo XIX se llamó a sosiego la fogosidad y fuerza expansiva del romanticismo francés. El gusto literario, cansado ya de los vuelos desenfundados de la imaginación de los eternos asuntos cuya complicada artificialidad se contradecía con la vida, exigió una organización nueva más a tono con los fenómenos de ella. De este modo el naturalismo llegó como oposición directa como reacción conciente al romanticismo. El terreno había sido pródigamente abonado por la escuela filosófica de Comte y por publicaciones de poderosa influencia como la traducción francesa de "El origen de las especies" de Darwin (1862), "La vida de Jesús" de Renan (1863), y los muchos volúmenes de Claude Bernard sobre medicina experimental. Fue este mismo clima el que engendró a los realistas románticos, Balzac y Flaubert, antecesores inmediatos del naturalismo, Edmond Goncourt (1822-1896) y Jules Goncourt (1830-1870), quienes según sus propias palabras ... "escribían novelas realistas aunque el público prefiriese las falsas y artificiosas..." Querían pintar seres humanos con aspiraciones humanas con la exactitud visual del retrato discípulo de los Goncourt fue Alphonse Daudet (1849-1897), el poeta de la novela cuyo naturalismo se vió atemperado todavía por un delicado sentimiento y un fino sentido del humor que nos recuerda a Dickens.

Sin embargo los verdaderos campeones de la novela naturalista fueron Guy de Maupassant (1850-1893) uno de los grandes maestros del arte narrativo y Emile Zola (1840-1902), cuyas novelas se convirtieron, bajo la influencia de estudios científicos y sociológicos en documentos en vida y costumbres sociales.

Bien que el naturalismo produjo un caudal impresionante de poetas y novelistas, nunca logró conquistar realmente el teatro. Esta falta de vigor en el teatro francés fue provocada, hasta un grado no comprendido por los historiadores literarios por la intrusión de la música en el teatro dialogado. A mediados del siglo, el gran éxito de las operetas y de la grand opéra tentaron a otras instituciones parisinas a invadir sus campos de acción; casi todos los teatros se creían en condiciones de poner en escenas obras musicales. Otro factor más que tendía a socavar los cimientos del teatro, era el abuso de color localista. Uno de los rasgos característicos de los hombres de letras románticas, era su menosprecio por el presente y su veneración

del pasado y del exótico mundo oriental, el amor por el folklore y lo exótico ya patente con anterioridad, en el mismo siglo se tornó popular en todo el país.

La gran popularidad de la escena musical y la predilección por los temas exóticos, produjo una de las óperas más dramáticas en la historia del teatro lírico, obra que se eleva por encima de todas las comedias y óperas de ese periodo: Carmen texto de Meilhac y Halèvy, música de Bizet.

El talento musical de Georges Bizet (1838-1875) se explaya a edad tan precoz que sólo cuenta con nueve años, cuando es ya alumno del conservatorio, estudiando piano con Marmontel y composición con Halèvy, su futuro padre político. No tenía 20 años cuando se hizo acreedor al Prix de Rome, y su estancia en la Villa Medici comenzó con una ópera a la italiana "Procopio" seguida de varias piezas sinfónicas. Luego de regreso en París, compuso las óperas "Les pecheurs de Perles, (Los pescadores de perlas 1863) y "La jolie fille de Perth (La linda muchacha de Perth 1867) sin causar empero sensación. La siguiente obra lírica en un acto, de vena más superficial, "Djamileh" (1872), fue mejor recibida, y en ella aletea de verdad una deliciosa música ligera tan incongrua en el mundo de la grand òpera. Bizet esperaba su consagración definitiva con la música de escena que escribió para la Arlesiana de Daudet, pero acogida friamente por el público, los amigos de Daudet llegaron hasta a temer que la mala impresión causada por la música y arrojáse una sombra sobre el fondo mismo de la obra.

Resultado, se recuerda la obra de Daudet gracias a la música de Bizet, tan fresca, clara, y picante como rara vez se oyera en la segunda mitad del siglo, y que debería hacer la delicia de un mundo amante de armonías, ritmos estereotipados, melodías elaboradas y coloridos artificiales. Resulta curioso que las dos suites orquestales compuestas, para la Arlesiana sean calificadas de "música ligera" y ejecutadas por lo común, por bandas al aire libre, orquesta populares y otros conjuntos de gusto poco refinado.

El trabajo de mayor embergadura de Bizet, "Carmen" (1875), estuvo a punto de fracasar, y su compositor que venía padeciendo una dolencia del corazón murió unos meses después.

La historia de Carmen no concluyó con su estreno ni tampoco con la muerte de Bizet. Su forma original, una sucesión de diálogos hablados y piezas musicales, no resultaba indicada para su representación fuera de Francia. Ya para su primera

función en Viena, Ernest Guiraud tuvo que completarla con diversos recitados. En esta forma, que acercaba la antigua ópera-comique a la grand opéra, fue como esta ópera se hizo mundialmente famosa.

Sólo en Francia donde comenzó su marcha triunfal tras su reposición en el año 1883, se representó intacta en su versión original.

No será hasta la legendaria puesta en escena de Walter Felsenstein en la ópera cómica de Berlín, en 1949, cuando algunos teatros líricos, y por consiguiente también algunas grabaciones discográficas, volverán a la versión dialogada.

Ciudad de París, Francia



Fig.24 www.hoffmann.caltech.edu

GEORGE BIZET

7.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

El 25 de octubre de 1838 en la familia de Adolphe Armand BIZET nació un niño, que en el Registro de Nacimientos fue anotado con los nombres Alexandre César Léopold. Ya en el año 1840, cuando el pequeño tenía casi un año y medio, fue bautizado en la Iglesia Notre-Dame de Lorette, en París, momento en el que le pusieron el nombre de Georges y ninguno de los anteriores. El talento musical del niño se descubrió muy pronto: a los cuatro años sabía leer partituras, y a los diez, en el año 1848, por resolución firmada por Daniel François AUBER, famoso compositor de aquel entonces, fue admitido como alumno en el Conservatorio de París, aunque no había alcanzado la edad mínima estipulada por los estatutos del establecimiento. Es un niño precoz de la música. Georges BIZET se incorpora a la clase de piano de Antoine-François MARMONTEL, que lo calificó de "notable niño prodigio del teclado". Además, estudia órgano con François BENOIST, teoría con Pierre Joseph Guillaume ZIMMERMANN, músico entrado en años que, a veces, mandaba a enseñar en su lugar a su yerno, el más tarde famoso compositor Charles François GOUNOD, y composición con Jacques Fromental HALEVY, que a partir del estreno de su ópera "LA JUDÍA" fue considerado como uno de los músicos más renombrados de Francia.

En los años 1851 - 1856 gana numerosos concursos de solfeo, piano, fuga y órgano. En octubre de 1855 comienza la composición de una sinfonía en Do mayor que queda concluida al mes siguiente. Esta obra no se estrenó en la vida del compositor, y sólo en el año 1935, al llegar al poder de la Biblioteca del Conservatorio de París, se estrenó en Basilea bajo la batuta de Félix WEINGARTNER.

En el año 1857 BIZET consigue el Premio de Roma, instituido por Napoléon en 1803. Este "Prix de Rome" le permitió estudiar tres años en Italia con ayuda de una beca. Ya era autor de varias composiciones, entre ellas la opereta "EL DOCTOR MILAGRO".

A comienzos del año 1858 aborda el tren en Livorno y después de pasar por Pisa, Pistoia y Florencia llega el 27 de Enero a Roma; se aloja en la Villa Medici y cumple religiosamente con las condiciones del premio otorgado. Cada año envía a París una obra; la primera es un Te Deum.

En 1860 llega a Villa Medici Ernest Guiraud con el que traba amistad. Bizet concluye entonces Vasco de Gama y una suite para orquesta.

En Septiembre regresa a París donde encuentra a su madre gravemente enferma. Poco después ésta muere. Compone la ópera "La guzla de l'Emir" pero antes de su estreno la retira puesto que el Teatro Lirico le encarga una ópera larga: Les Pêcheurs de Perles (Los pescadores de perlas).

El 13 de Marzo de 1861 se presenta por primera vez en París "Tannhäuser" que logra una gran impresión en Bizet.

" Los pescadores de perlas" se estrena por fin en el Teatro Lirico el 29 de Septiembre de 1863; desde entonces Berlioz se convierte en su celoso defensor.

Comienza a dedicarse a una nueva ópera "Ivan el Terrible", pero sus necesidades economicas le impiden concentrarse en la obra.

Por fin en 1865 en una carta a un discipulo suyo le informa de su finalización pero tras la ruptura con el Théâtre Lyrique retira la obra; probablemente fue porque la Grande Opéra se había puesto en contacto con él. Durante mucho tiempo no se encontró la partitura hasta que en 1951 se pudo hacer su estreno después que apareciera en la biblioteca del Conservatorio de París.

En 1868 Bizet se ocupa de la ópera póstuma inconclusa del que fuera su maestro, J.F. Halévy: "NOE" e incluye en ella algunas piezas propias.

Bizet ideó diversos proyectos para ópera en 1870, dos de los cuales comenzó, pero no los concluyó (Grisélidis y Clarisse). Un fragmento de la primera sería incorporada en Carmen: el aria de Micaela. Bizet es elgido miembro del jurado del Premio de Roma. Al estallar la guerra contra Prusia, se alista en la Guardia Nacional.

Bizet entra en la Société Nationale de Musique, fundada por Camilo Saint-Saëns en 1871 . Compone "Juegos de Niños" para piano. La Opéra Comique invita a Bizet a poner música a namouna de Alfred de MUSSET, que en la ópera se llamará Diamileh.

El 22 de mayo de 1872 se estrena Diamileh y llega a las diez representaciones. En una carta del 17 de junio, Bizet menciona por primera vez el pedido de la ópera Comique de una ópera cuyo libreto habría de confeccionar el prominente binomio Henri Meilhac y Ludovic Hal évy. Se trataba de Carmen .

En 1873 compone la "Obertura Dramática" para orquesta, que tituló "Patrie" Tal vez comenzó a trabajar en Carmen, en otoño.

En la primavera de 1874 concluye la composición de Carmen. En ese momento , no abarcaba aún algunos de los fragmentos que serían luego los más famosos (la Habanera de Carmen, la Canción del Torero, el Aria de Micaela, etc.). El 2 de Octubre realiza el primer ensayo de entendimiento con la protagonista principal, Célestine Galli-Marié, quien, a partir de su interpretación del papel de Mignon en la ópera homónima de Ambroise Thomas (1866), pas ó a formar parte de las celebridades.

Después de centenares de ensayos, retoques y cambios, protestas del coro y de la orquesta que se sentían demasiado exigidos, Carmen se estrena el 3 de marzo de 1875 en la Opéra Comique de París. El 3 de Junio, día en que se completaban las treinta y tres representaciones, Bizet falleció a la edad de treinta y siete años a causa de una angina pultácea, afección que lo había atacado con frecuencia.

El 23 de Octubre se escuchó, por primera vez, Carmen en idioma alemán, en la ópera Real de Viena. El éxito arrollador, le abrió a la obra las puertas hacia el mundo y significó para Bizet ser reconocido como uno de los grandes compositores de todos los tiempos.

7.3 LA OPERA CARMEN EN EL CONTEXTO DE SU PRODUCCION

Carmen representa una orientación totalmente nueva, no sólo en la ópera en general sino en el propio estilo musical de Bizet.

Su tema fue extraído del conocido cuento breve homónimo de Prosper Mérimée.

La versificación de Meilhac y Halévy no va más allá de los ideales poéticos de Scribe, pero abundan las escenas en prosa, y en conjunto no es el libreto de inferior jerarquía ni sufre mengua, la prístina belleza ruda y realista, del cuento de Mérimée. Nos hallamos frente a una obra dramático-musical, de sin par pujanza, de audaz verité dramatique, cuyos pasajes líricos derraman una melancolía tierna y suave y en donde nada es estilizado, sino que palpita con fuerza casi brutal y naturalidad. Es que hay aquí un drama popular tan poderosamente concentrado, como no se había dado aún en el género de la grand opéra, drama que sólo reaparece una generación más tarde, aunque con convicción artística y poder creador un tanto disminuídos, en la escuela verista italiana de Puccini, León-Cavallo y Mascagni, quienes tuvieron a Carmen por modelo. Fue este drama, con su música ágil y espontánea, de fogoso temperamento meridional, orquesta resplandeciente y vibrante, de maravillosas armonías y melodías inolvidables, el que provocó el entusiasta homenaje de Nietzsche, quien veía en Carmen el modelo sempiterno del drama lírico.

Este homenaje quiso ser al mismo tiempo, una requisitoria contra la estética operística Wagneriana.

Carmen fue rechazada por el público francés y el mundo musical a pesar de que su espontáneo poder efectivo se eleva por encima de todo cuanto produjo esa generación. A fin de comprender el porque de la actitud de los críticos, citaremos pasajes del artículo dedicado a Carmen, en el autorizado Dictionnaire lyrique de Clement y Larousse, que apareció poco después del estreno de esta ópera. Es un documento importante para la valoración de las concepciones operísticas del siglo XIX.

..."La opera de Bizet contiene algunos bellos fragmentos, pero el extranjerismo del tema lo condujo a la extravagancia y la incoherencia. Sería necesario reescribir el libreto, eliminando sus vulgaridades y su realismo fuera de lugar en un trabajo lírico. Correspondería hacer de Carmen un caprichosa muchacha gitana y no representada como ramera y de Don José, criatura vil y odiosa en el libreto un hombre poseído por

el amor...”

En Carmen contemplamos el drama vigoroso y la vida palpitante llevados frescos y vívidos al escenario, pero ni el relato, ni la música, sensitiva y gallarda gozaban de noble prosapia en opinión de las autoridades de la escena lírica acostumbradas como estaban a las simplezas de la grand opéra. Tal clima dramático habríase granjeado el placer oficial en el drama hablado, pero una ópera no debía quebrantar el rígido código de la estética músico-dramática, atendida la concepción del estilo operístico francés. Carmen perdurará como una de las creaciones más grandes del teatro musical como obra cuya popularidad será difícilmente superada por drama lírico alguno, pues se realiza en ella el drama ideal al gusto del conocedor y del no iniciado por igual.

George Bizet



Fig.25 www.music-with-ease.com

7.4 ARGUMENTO DE LA OPERA “CARMEN”

Acto I

Frente a la fábrica de cigarros de Sevilla se encuentra un puesto militar. La joven campesina Micaela busca a su amado José, un sargento. En la fábrica es la hora del descanso y las trabajadoras pasean por los alrededores con sus galanes. La gitana Carmen admirada por todos los hombres entra en escena de manera espectacular sólo José se mantiene impassible. Carmen advierte su presencia y lo saluda provocativamente. La insolente sensualidad de Carmen confunde al joven soldado quien encuentra de nuevo el sosiego en Micaela. En ese momento se produce un gran alboroto en la fábrica. Se ha desatado la pelea entre las mujeres y Carmen ha herido a una de ellas. El teniente Zúñiga ordena su detención, la cual debe llevar a cabo Don José ella le hace perder la cabeza y él la deja huir por lo que es arrestado.

Acto II

La taberna de Lillas Pastia es el lugar de encuentro de una banda de contrabandistas a la que también pertenece Carmen, Don José acaba de ser liberado tras pasar un mes en la cárcel. Carmen lo espera. El famoso torero Escamillo marcha por las calles aclamado por todos, al entrar en la taberna de Lillas Pastia, ve a Carmen y queda fascinado por su encanto. Pero ella que está agradecida a José, canta y baila para su salvador.

Al ser llamado al cuartel, Don José vacila entre el amor y el deber. Sorprendido por el teniente Zúñiga, que persigue a Carmen, Don José amenaza a su superior con el arma, los contrabandistas los separan. A Don José sólo le queda una salida unirse a los contrabandistas.

Acto III

Por las noches los contrabandistas descansan en su guarida situada en la montaña. Carmen ya está harta de Don José y junto a sus amigas, consulta su futuro en las cartas. Su intuición sobre su inminente muerte acaba confirmándose. Una parte de

la banda actúa en el camino, y con ellos van las muchachas para distraer a los aduaneros. Don José se queda para vigilar el resto de la mercancía. Escamillo está buscando a Carmen y llega a las manos con Don José en una lucha con cuchillos. Carmen se interpone y Escamillo la invita a su próxima corrida de toros en Sevilla. Entonces aparece Micaela que está buscando a su amado para darle noticias de su madre, ésta se halla a punto de morir y desea ver a su hijo por última vez. Don José que duda en abandonar a los contrabandistas, sigue a Micaela, pero amenaza a Carmen con un nuevo encuentro.

Acto IV

La corrida de toros es una gran fiesta popular y un triunfo para Escamillo. Carmen se ha convertido en su pareja y se muestra exultante entre la alegría de la plaza. En la entrada, José espera a Carmen en actitud amenazante. El joven le implora su amor e incluso se lo exige.

Carmen le lanza a los pies el anillo que un día le regaló. Don José presa de la ira y los celos, le clava un cuchillo cuando Carmen se dispone a entrar a la plaza.

Gladys Swarthout (1900-1969)



Fig.26 www.bassocantante.com

7.5 ANALISIS DE LA OBRA

La Habanera

Hay tres diálogos entre Carmen y Don José. No se puede hablar de dúos, ya que ninguno de ellos mantiene las convenciones de los dúos amorosos italianos o franceses, en los cuales las voces ambos cantantes se aúnan logrando una tranquila armonía. Bizet renuncia al mundo formal tradicional de la ópera-comique en el gran dúo del acto segundo, que comienza con una copla cantada por Carmen y acompañada por ella misma con castañuelas la genial aportación de Bizet consiste en matizar esta melodía más tarde a través del toque de retreta de las trompetas. La investigación musicológica sacó a la luz el origen hispánico de tres melodías. La más famosa se encuentra en la primera canción de Carmen, "La Habanera, la cual retrata perfectamente la forma de ser libre y natural de la protagonista. Esta surge de la pluma del popular compositor Sebastián de Iradier y encaja perfectamente con el estilo de Bizet, por el contraste entre su fino cromatismo y su diatonismo brillante.

En esta aria aparece una introducción en los cuatro primeros compases en la tonalidad de re menor. El primer tema lo presenta en una melodía cromática descendente del compás 5 al compás 12 y del compás 13 al 20, vuelve a presentar el tema. A partir del compás 21 al 28 aparece nuevamente el tema pero esta vez en Re Mayor interpretado por el coro y a partir del compás 29 al 30 desarrolla un segundo tema, del compás 37 al 44 desarrolla este segundo tema manteniendo esta tonalidad. En el compás 45 canta este tema el coro, empezando en la tónica, después acorde de V_7 y en compás 48 regresa a la tónica, del compás 53 al 60 repite este segundo tema para regresar después de un puente del 61 al 64 a la tonalidad de re menor, del compás 65 al 72 regresa al tema de la primera parte y del 73 al 80 lo repite. Posteriormente hace otra modulación y en el compás 81 al 88 regresa a Re Mayor con el tema cromático de la escala descendente.

Del compás 89 al 96 presenta nuevamente el segundo tema b del 97 al 104 repite el segundo tema, del 105 al 112 el coro canta el segundo tema y del 113 al 120 repite el segundo tema. Es una estructura bipartita, cada período es de 7 compases y en cada sección presenta 7 veces el tema.

LA HABANERA

1-4	5-12	13-20	21-28	29-36
Introducción	a	a	a'	b
	Primer tema re menor		Primer tema Re mayor	

37-44	45-52	53-60	61-64
b	b	b	
Segundo tema Re mayor			Puente

65-72	73-80	81-88	89-96	97-104
a	a	a'	b	b
Primer tema re menor		Primer tema Re mayor	Segundo tema Re mayor	

105-112	113-120
b	b
Segundo tema re menor	

7.6 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

En esta aria, que es una obra de seducción al igual que la de Dalila pero en otro contexto, la intérprete debe hacer gala de la coquetería y “desparpajo” que exige el propio personaje de la obra y dejar fluir el texto con el cual hace una definición de lo que para ella significa el amor. En esta aria se pueden combinar los colores de voz sobre todo alternar la voz de pecho con la voz de cabeza, también hay que hacer distinta cada exposición pues lo repite varias veces algunas veces en tono menor y otras en tono mayor la voz debe ser plena cuando alterna con el coro mixto.

JULIO CÉSAR OLIVA

8.1 MARCO HISTÓRICO

A principios del siglo XX y antes del 20 de Noviembre de 1910, México vivió musicalmente influenciado por la música europea. La Producción de la música mexicana fue escasa. Los Compositores e intérpretes mexicanos, formados en el estilo romántico, produjeron obras que más bien eran copia o imitación de la música europea, pero no reflejaban su propia personalidad musical. Durante esta etapa se produjeron Valses, Danzas de salón, Gavottas, Marchas, Romanzas, Fantasías, Capriccios y en general todos los estilos de Música de Cámara y la mayor parte de estas composiciones eran para piano solo. De los compositores mexicanos de esta época los más destacados son: Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy y Juventino Rosas Cadenas.

Las convulsiones populares, originadas por la Revolución y la lucha por el poder, influyeron para que se suspendieran las actividades musicales en el país. Cuando torna la calma, se fundan en la Ciudad de México academias de piano, violín y canto y en algunos estados se fundan Conservatorios de Música. En esta etapa se inicia en México el Movimiento Nacionalista, introducido en el país por Manuel M. Ponce e impulsado por el primer Secretario de Educación Pública José Vasconcelos. Otro músico sobresaliente de esta época es José Rolón.

Esta es la etapa más importante en la historia de la música mexicana, ya que en ella se reorganiza el Conservatorio Nacional de Música, se funda la Orquesta Sinfónica de México (hoy Orquesta Sinfónica Nacional) en 1928, siendo su director el maestro. Carlos Chávez; Julián Carrillo descubre el Sonido 13; Los músicos, cantantes, compositores y directores de orquesta mexicanos, ocupan un lugar importante a nivel internacional, como por ejemplo los compositores Silvestre Revueltas, Candelario Huizar, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, Blas Galindo Dimas, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak, Mario Lavista y Daniel Catán; En el Bel canto destacan las sopranos Irma González, Ernestina Garfías, Violeta Dávalos, Rosario Andrade, las mezzosopranos Oralía Domínguez, Encarnación Vázquez, María Luisa Tamez, Ana Caridad Acosta, la contralto Fanny Anitúa, los tenores José Mojica, Francisco Araiza, Alfredo, José Guadalupe Reyes, Jorge López-Yañez,

Fernando de la Mora y Ramón Vargas, los barítonos Guillermo Sarabia y Jesús Suate y el bajo Rosendo Flores, por mencionar algunos; En el rubro de la dirección Orquestal destacan, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Díaz Muñoz, Eduardo Mata (Finado), Enrique Batiz, José Guadalupe Flores, Enrique Patrón de Rueda y Enrique Diemecke.

Conservatorio Nacional de Música



Fig. 27 <http://i.esmas.com/image>

8.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Nació en Ciudad de México el 16 de enero de 1947, comenzó a estudiar guitarra con su padre y posteriormente entró a la Escuela Superior de Música bajo la dirección del maestro Alberto Salas.

Se ha destacado como interprete ejecutando por primera vez la obra completa de Juan Sebastián Bach transcrita para guitarra.

Ha escrito varios métodos para guitarra y tiene varios arreglos de música popular. Obtuvo el primer lugar en el concurso nacional de obras para guitarra, en Michoacán.

Valle de Bravo, México – Uno de los más prestigiosos compositores y guitarristas de México, ofrecerá un concierto único como parte de la programación del ciclo “Solistas del Milenio”

El programa estará integrado por una síntesis de las obras del propio Julio César Oliva y por otras como “Tres canciones latinoamericanas”, “Sonatango” , “Tres Cuadros Mágicos”, la “Suite Montebello” y “Tres canciones mexicanas”

Julio César Oliva Guitarra universal. En 1970 fue el primer guitarrista que tocó un programa con música de Bach y en 1976 fue el primer músico solista invitado para la inauguración de la Sala Nezahualcóyotl. Desde 1984 se ha presentado en los más importantes festivales del país y , en 1990 ofreció recitales en Italia y Francia con el Terceto de Guitarras de la Ciudad de México y como solista en el Festival Internacional de Costa Rica 2002.

Es compositor de un extenso catálogo de más de cien obras para guitarra sola, ensambles de guitarras y obras para diversos instrumentos varias de ellas han sido interpretadas en festivales y cursos nacionales e internacionales y han sido publicadas por los magazines Guitar International (Inglaterra), Gendai Guitar (Japón), Soundboard (USA) y por las editoras Henry Lemoine, Ricordi, Music Publishers, Musikart, Musica Iberoamericana y GSP Publications.

En su discografía destacan: Guitarra Mexicana, La Guitarra en el Mundo, terceto de Guitarras de la Ciudad de México; para la marca Urtex Classical: Plenilunio, México Mágico y la Guitarra de Cristal considerado este último disco de cinco estrellas en Classical Music Shopping y siendo incluido en exclusiva para el catálogo New Releases Classical y en Tower Records (Inglaterra).

En 2003 cumplió 40 años de actividad musical y fue homenajeado en el Sexto Concurso y festival Nacional de Guitarra de Taxco, Guerrero así como en otras ciudades del país. Guitar Foundation of America le encargó componer una obra para el International Guitar Competition.

Su nombre figura en la Enciclopedia de México, Diccionario de Compositores de México, Cincuenta años de Música del Palacio de Bellas Artes, Catálogo de obras para Guitarra de Compositores Mexicanos, Enciclopedia Della Chitarra, Table of Classical Guitar Composers, Neuerschinnungen Für Gitarre, Catálogo Schuwann, A seis cuerdas, Sala Nezahualcóyotl... Una vida de conciertos.

Las más de 200 composiciones del maestro Julio César Oliva y sus más de 100 arreglos, están básicamente inspirados en el amor y la pérdida del mismo, en la literatura y la pintura - sobre todo de autores surrealistas - , en la danza - en particular - el tango y el flamenco, en la naturaleza; sobre todo el mar y los paisajes mexicanos, en la música - en especial la de Chopin y la música popular.

8.3 CATALOGO DE OBRAS

Solos:

- Suite montmatre
- Dos estampas españolas
- Catorce estudios a través de la escala
- Epitafio a García Lorca
- Lauriana
- Debussyana
- El retrato de Dorian Grey
- Serenata póstuma
- El juego de abalorios
- Variaciones sobre una canción catalana
- El hijo del Brahman
- Kamala
- Laberintos
- Mantra estelar
- Sonata uno transfigurada
- Sonata dos trágica
- Romeo y Julieta
- Sonata tres de la muerte
- Sonata cuatro enigmática
- Sonata 5 del destino
- Tres instantes de amor
- Sonata 6, del amor
- Variaciones sobre una canción de cuna
- Tres plegarias místicas
- Cuadros mágicos
- Recuerdos de infancia
- Sonatina mágica
- Pedro páramo

Duos:

- Caballo de Troya

- La pietá
- Suite Montebello
- El hechizo de las sirenas

Tríos

- La lejanía de los perfumes
- Siddartha
- Las enseñanzas de Don Juan
- Fantasía del eco
- Nostalgia del Río de la Plata

Conjuntos instrumentales

- Raveliana
- Necronomicón
- La lejanía de los perfumes

Voz y guitarra

- Los amorosos
- No es que muera de amor
- Me doy cuenta de que me faltas
- Yo no lo sé de cierto

8.4 ANALISIS DE LA OBRA

YO NO LO SE DE CIERTO

Esta canción fue compuesta por Julio César Oliva en la Ciudad de México en 1997, y le texto está basado en un poema de Jaime Sabines, esta obra está en la tonalidad de Sol mayor en los primeros cinco compases toca la guitarra sola empieza en acorde de tónica pasa a un quinto regresa a la tónica y empieza la cantante. En el compás 7 hay un acorde cuarto menor en el 8 está en la tónica en el número 9 un acorde de sexto menos en el 11 un cuarto menor en segunda inversión en el 12 regresa a la tónica, en el número 14 se va al quinto grado mayor en el 15 está en cuarto menor en segunda inversión en el 16 regresa a la tónica y en el 19 está en quinto grado. Aquí termina la primera parte de la canción y comienza la segunda como una variación del primer tema, en el compás número 20 está en un cuarto grado en el 22 cuarto grado en segunda inversión, en el 25 se mantiene en este acorde en el 26 regresa a la tónica y del 29 al 30 hace una cadencia hasta terminar. Esta es una canción binaria.

YO NO LO SE DE CIERTO

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Grados	I	V	I		V	I	ii̇v	I	vi̇			I		V		I		I	V

Compases	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Grados	IV	iii	iii		V7	vi̇	I			I	I

1-19	20-30
a	b
Tonalidad en Sol Mayor	

ME DOY CUENTA DE QUE ME FALTAS

La compuso en 1997 y forma parte del tríptico en homenaje a Jaime Sabines está en la tonalidad de la menor. En los primeros cinco compases entra la guitarra sola haciendo figuras de tresillos en progresión manteniéndose en la tónica y conociendo la voz melódica haciendo una melodía cromática descendente. En el sexto compás la guitarra toca un acorde de séptima de dominante y entra la cantante. En el compás número 6 da un acorde de tónica con séptima menor, en el compás 10 la guitarra toca al acorde tónica y la cantante va desarrollando el tema. En el compás número 11 la guitarra toca un acorde sexta con séptima mayor, en el compás 13 la guitarra la apoya con un acorde de sexta en primera inversión. En el compás número 17 hace una pequeña cadencia y en el número 18 entra la cantante con un segundo tema. En el compás número 20 toca un acorde de sexto disminuido sostenido. En el 24 finaliza la tónica y para terminar toca un acorde de tónica en segunda inversión. Esta canción tiene una estructura binaria.

ME DOY CUENTA DE QUE ME FALTAS

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Grados	I	I	VII	I		V ₇	I ₇		VI ₇	I		v ₇		I ₉		III+	iv ₆

Compases	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Grados		I ₇				V ₉	I			V ₁₃	I _{6/4}

1-17	18-28
a	a'
Tonalidad en la menor	

Julio César Oliva



Fig.28 www.guitarristas.com

LOS AMOROSOS

Esta canción la compuso en 1990 y también está basado en un poema de Jaime Sabines. Está en la tonalidad de mi menor.

Del primer compás al número 8 sólo tocan los instrumentos y en el compás número 9 entra la cantante recitando los cinco compases siguientes. Y en el compás 14 en tiempo de largueto entran todos y la cantante empieza con el tema ya escuchado por la flauta en los cuatro primeros compases, la guitarra está en un acorde de sexto mayor. En el compás número 17 hay un compás de sexta mayor y en el compás número 20 hay un acorde de tónica con novena aquí termina el primer tema. Empieza un segundo tema a partir del compás número 21, la guitarra hace arpeggios y está en acorde de tónica en primera inversión. En el compás 23 se va al cuarto grado, y en el 24 termina este tema en un acorde de tónica con séptima, posteriormente en el compás 25 comienza un molto adagio y la cantante nuevamente recita el texto en los instrumentos esta vez el violonchelo lleva la melodía. En el compás número 28 terminamos esta sección y empieza nueva sección, la cantante sigue recitando y en el compás número 29 está en séptimo grado primera inversión, en el 31 se va a un cuarto menor con séptima en el 34 hay un grado séptimo grado mayor y en el compás 35 finalizamos esta sección. En el 36 comienza el tema de la primera parte pero esta vez lo hace una segunda abajo, en el 42 termina esta sección. En el 43 inicia un nuevo tema para terminarla en el compás 47 en séptimo de dominante. A partir del 48 empieza exactamente igual el tema que en el compás número 14 y hace una cadencia a partir del 54 para terminar en el 57 en tónica.

LOS AMOROSOS

1-8	9-13	14-24	25-28
a	b	a'	Puente
Introducción	Molto adagio	Largueto	Molto adagio

29-35	36-42	43-47	48-53	54-57
b'	a''	d	a	Cadencia
Andante				

8.5 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

Para interpretar las canciones de Julio César Oliva, hay que hacerlo con mucha delicadeza, para no opacar el acompañamiento de guitarra, dando los matices necesarios, respetando el fraseo del autor y tener mucho cuidado en la dicción, de cada obra. En la parte cantada y la parte recitada como sucede en la canción de los amorosos, cuando la cantante recita parte del texto, los instrumentos de cuerda y aliento sobresalen interpretando su propia melodía.

Y como el propio Julio César, me comentó ...”Estas canciones son sencillas y no hay que interpretarlas con mucho peso en la voz”...

He tratado de hacerlo así para respetar los requerimientos del propio compositor, dando los matices naturales necesarios y evocando el texto tan bien logrado por el poeta Jaime Sabines.

CONCLUSIONES.

Al termino de esta investigación que realice bajo la acertada dirección y apoyo del Dr. Felipe Ramírez Gil, la cual me sirvió para ampliar mi visión, ya que al interpretar una obra, no sólo se requiere solfearla, aprender la letra, marcar los matices y la dinámica, es ir más allá, con la investigación del entorno histórico del compositor, su biografía, la estructura de la pieza, el análisis armónico de la misma, se descubre un mundo maravilloso, no sólo a los ojos de la investigación misma, sino también a los del espíritu, por ejemplo, ahora cuando interpreto a Fauré o a Saint-Saëns, puedo percibir diferentes sensaciones, imaginar, el ambiente propio de París en su época, recordar las imágenes de los cuadros de los impresionistas, pensar en el compositor y lo que quería transmitir a través de su obra, con ello pudo percibir, lo “no claro” de los acordes, la “impresión” velada de los paisajes de los pintores o el juego del lenguaje de los poetas, es poder tocar tangiblemente lo intangible y tenerlo muy claro dentro de mi, he descubierto una metamorfosis al momento de interpretar una obra.

Es por ello que en base a mi experiencia, propongo, que este trabajo de investigación guiada se les provea a los alumnos a partir de un cuarto semestre de licenciatura, pues ampliaría la concepción y la visión de cada alumno, con respecto a las obras y los estilos, no es lo mejor interpretar muchas obras y superficialmente, sin conocer lo anteriormente citado; la forma, el estilo, la traducción, etc. Ya que lo importante es la calidad y no la cantidad de repertorio.

En mi punto de vista, estas son las conclusiones a las que he llegado a través de esta investigación y así cada alumno encontrará su propia verdad en el ámbito de la interpretación artística a través de los conceptos descubiertos por el mismo.

BIBLIOGRAFIA

Abbiati, Franco.

“Historia de la Música”

Editorial Hispanoamericana, imprenta Nuevo Mundo. S.A.

Año de edición 1960.

Bukofzer, Manfred F

“La Música en la época barroca de Monteverdi a Bach”

Editorial Alianza S.A. Madrid

Año de edición 1986.

De Candé, Roland

“Historia Universal de la Música”

Tomo II

Editorial Española Aguilar.

Año de edición 1981.

Epstein, Ernesto

“Bach, pequeña antología biográfica”

Editorial Ricordi Americana S.A Buenos Aires.

Año de edición 1950.

Grout, Donald J y Palisca Claude V.

“Historia de la Música Occidental”

Editorial Alianza Música Madrid

Año de edición 1984.

Lang, Paul Henry

“La música en la civilización occidental”

Editorial Universitaria de Buenos Aires

Traducción: José Clementi

Año de edición 1963.

López Chavarri, Eduardo
"Historia de la música"
Tomo IV
Editorial Imprenta Elzeviriana y librería Camí, S.A.
Barcelona
Año de edición 1929

Sadie Stanley
"The new grove dictionary of opera"
Tomo III
Editorial Sadie Stanley
Traducción Andrea Espinosa Correa.
Año de edición 1992

Sadie Stanley
"The new grove of music and musicians"
Tomo XIV
Editorial Sadie Stanley
Traducción Andrea Espinosa Correa.
Año de edición 1878

Salazar Adolfo
"La Música en la sociedad europea"
Tomo II
Editorial Fondo de Cultura Económica
Año de edición 1944.

Schweitzer, Albert
"Johann Sebastian Bach el músico poeta"
Editorial Ricordi Americana S.A Buenos Aires.
Año de edición 1950

Talamon O, Gaston
"Historia de la música del siglo XVIII"
Editorial Ricordi American Buenos Aires
Año de edición 1942.

Vuillemin, Lous

“Gabriel Fauré y su obra”

Traducción y notas por: Eduardo L. Chavarrí

Editorial Bilbao-Madrid-Barcelona-Santander-Alicante.

Año de edición 1921.

Winton Dean

Handel’s Dramatic Oratorios and Masques

Editorial Oxford University U.S.A

Traducción:Andrea Espinosa Correa.

Año de edición 1990.

Wolf Johannes

“Historia de la música”

Editorial Labor, Barcelona

Año de edición 1934.