



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**“NOTAS AL PROGRAMA”  
“DE LA ÓPERA BARROCA  
AL POST-ROMANTICISMO EN  
EL LIED Y LA CANCIÓN DE ARTE”**

## **OPCION DE TITULACION**

PARA OBTENER EL TITULO DE  
**LICENCIADA EN CANTO**

QUE PRESENTA :

**MARIA SOL HERRERA CALDERON**

ASESORES

DR. FELIPE RAMIREZ GIL

CÁTEDRA: LIC. RUFINO MONTERO

PROGRAMA ECOES: LIC. HAYDEE TUTIER



MÉXICO, D.F.

FEBRERO 2007



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AVENIDA DE  
MEXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR  
SUBDIRECCIÓN DE CERTIFICACIÓN Y CONTROL DOCUMENTAL  
DEPARTAMENTO DESERVICIOS ESCOLARES EN LA  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA  
OSELM/013/038/07**

**CITATORIO**

Comunico a ustedes que en ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA tendrá lugar el examen profesional de licenciatura del alumno:

HERRERA	CALDERÓN	MARÍA SOL
<b>Apellido paterno</b>	<b>Apellido materno</b>	<b>Nombre (s)</b>
08768011-3	LICENCIADA EN CANTO	
<b>Número de cuenta</b>	<b>Carrera</b>	

**EXAMEN TEÓRICO**

19	FEBRERO	2007	12:00	SALA HUEHUECOYOTL
<b>Día</b>	<b>Mes</b>	<b>Año</b>	<b>Hora</b>	<b>Lugar</b>

**EXAMEN PÚBLICO**

20	FEBRERO	2007	17:00	SALA XOCHIPILLI
<b>Día</b>	<b>Mes</b>	<b>Año</b>	<b>Hora</b>	<b>Lugar</b>

**PRESIDENTE:** MTRO. RUFINO MONTERO GUTIÉRREZ      **Firma:** 

**SECRETARIO:** DR. FELIPE RAMÍREZ GIL      **Firma:** 

**VOCAL:** MTRA. GUADALUPE CAMPOS SAENZ      **Firma:** 

**SUPLENTE:** MTRA. MARÍA TERESA MARTÍNEZ MONTOYA      **Firma:** 

**SUPLENTE:** MTRO. DAVID DOMÍNGUEZ COBO      **Firma:** 

**ATENTAMENTE**  
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"  
Coyoacán D.F., a 18 de enero de 2007

  
**Prof. Jorge A. Moreno Cortés**  
Jefe Del Departamento De Servicios Escolares  
Propedéutico y Licenciatura

## AGRADECIMIENTOS

*Quiero agradecer en primer lugar al colectivo de hombres y mujeres que han sido mis maestros, que me han iniciado y guiado por el mundo del arte y de la música desde mis inicios \_en mi ya lejana infancia\_ hasta el día de hoy.*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Música, que han sido mi fundamento; especialmente al Dr. Julio Viguera y a la Maestra Artemisa Reyes por su invaluable apoyo.*

*Mi más profunda gratitud va al Sr. Rector de la UNAM, Dr. Juan Ramón de la Fuente y al Sr. Don Emilio Botín, Presidente y Fundador de Grupo Santander, porque gracias a la iniciativa y voluntad de ambos, fue posible la creación en México del Espacio Común para la Educación Superior, (ECOES) a través del programa de Movilidad Estudiantil, para que las sucesivas generaciones de estudiantes e investigadores de nivel superior puedan ensanchar sus horizontes académicos a lo largo y ancho del territorio nacional, apoyo del cual tengo el gusto y el privilegio de ser la primera beneficiaria en la Escuela Nacional de Música de dicho programa. A Carlos Juárez, responsable operativo de ECOES- UNAM, le agradezco su entrega, entusiasmo y compromiso por dar un paso adelante respecto a la endogamia académica que tanto ha detenido el crecimiento profesional en México.*

*Así mismo, mis agradecimientos van al Sr. Rector de la Universidad Michoacana, Maestro Jaime Hernández, Institución Receptora de mi estancia académica durante el segundo semestre del 2006, al Dr. Orépani García, Director de la Escuela Popular de Bellas Artes y a la Lic. Haydée Tutier, por el trabajo de asesoría conjunto al del Lic. Rufino Montero, ambos de gran calidad humana, artística y pedagógica, que han aportado su experiencia y conocimientos a mi formación vocal y académica, así como a mi proyecto de titulación, que ha sido dirigido por el Dr. Felipe Ramírez.*

*Especial mención quiero hacer del maestro David Domínguez, de quien agradezco sus conocimientos, apoyo, generosidad y amistad.*

*Al Lic. Daniel Villanueva, Coordinador de Acervos Musicales de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música y a la Lic. Patricia González, Encargada de Acervos Generales de la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, así como a todo el personal de ambas instituciones.*

*Agradezco también a quien fuera Director General del al Instituto Nacional de Bellas Artes, en la administración 2000-2006, Maestro Saúl Juárez, y al Maestro Anthar López, por haberme dado un voto de confianza y haber apoyado mi trayectoria artística y durante su gestión.*

*También agradezco de manera especial a los maestros del Congreso "Vienna Voice Virtuosity" en Viena, Austria que se realizara en el Programa del "Año Mozart 2006", especialmente a la gran Mezzosoprano Christa Ludwig, Hartmut Krones y Johan Sudberg, entre otros, a mi madre, por haber hecho posible mi escuela de verano en Viena, a la Universität für Musik und Darstellende y a las autoridades vienesas por el incomparable recibimiento con honores a los participantes del programa.*

*DEDICATORIA*

*A la memoria de mi amada hermana  
Teresita Nóchitl, quien fuera mi alma gemela  
y mi inspiración.*

*A mi amada hija Yuria, quien ha sido mi  
motor y a quien le he cantado desde que era  
parte de mí.*

*A Nuestro Creador, quien en su inmensa  
sabiduría y generosidad nos ha dado la  
capacidad de regocijarnos en la música,*

## INDICE GENERAL

1. PIANGERÓ LA SORTE MIA	G. F. HAENDEL	6
1.1 Contexto histórico del compositor		
1.2 Aspectos biográficos		
1.3 Análisis de la obra		
2. MI TRADI QUELL' ALMA INGRATA	W. A. MOZART	13
2.1 Contexto histórico del compositor		
2.2 Aspectos biográficos		
2.3 Análisis de la obra		
3. SELVA OPACA	G. ROSSINI	34
3.1 Contexto histórico del compositor		
3.2 Aspectos biográficos		
3.3 Análisis de la obra		
4. QUI LA VOCE SUA SOAVE	V. BELLINI	40
4.1 Contexto histórico del compositor		
4.2 Aspectos biográficos		
4.3 Análisis de la obra		
5. CHI IL BEL SOGNO DI DORETTA	G. PUCCINI	48
5.1 Contexto histórico del compositor		
5.2 Aspectos biográficos		
5.3 Análisis de la obra		
6. QUIETLY NIGHT	I. STRAVINSKY	57
6.1 Contexto histórico del compositor		
6.2 Aspectos biográficos		
6.3 Análisis de la obra		
7. TRES CANCIONES	CARLOS JIMENEZ MABARAK	66
7.1 Contexto histórico del compositor		
7.2 Aspectos biográficos		
7.3 Análisis de la obra		
8. VIER LETZTE LIEDER	R. STRAUSS	81
8.1 Contexto histórico del compositor		
8.2 Aspectos biográficos		
8.3 Análisis de la obra		

## **ANEXOS**

<b>ANEXO 1</b>	104
TRADUCCIONES DE LAS OBRAS	
<b>ANEXO 2</b>	112
INDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	
<b>ANEXO 3</b>	113
INDICE DE MAPAS Y OTROS GRAFICOS	
<b>ANEXO 4</b>	114
<b>BIBLIOGRAFIA:</b>	
BIBLIOTECAS NACIONALES	
BIBLIOTECAS EN EL EXTRANJERO	
REFERENCIAS ELECTRONICAS	

**PIANGERÓ LA SORTE MIA**

**GEORG FRIEDRICH HAENDEL**



## 1.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

La mayor parte de su obra se desarrolló en el período del Alto Barroco, en el que predominaban las formas musicales italianas. No obstante, hubo movimientos de nacionalización, y nos referiremos particularmente al género operístico, al menos como tentativas para imponerse a la poderosa influencia de los italianos.

En Alemania, la ciudad hanseática de Hamburgo, emancipada de las estrechas limitaciones impuestas por la vida cortesana, pudo ofrecer a la ópera un ambiente de amplia democracia burguesa y un contacto más estrecho con la vida popular. El Teatro de ópera se convirtió en el centro más importante del arte dramático-musical alemán.

El ambiente hamburgués era extraordinariamente propicio para el desarrollo de la música escénica, porque el público de esta ciudad cultivaba esa larga tradición.

Figuras como Kusser, Reinhard Keiser, Matheson y Tellemán llevaron al punto culminante a la ópera henseática, pero hizo falta la necesaria profundidad espiritual para consolidar definitivamente el género operístico auténticamente alemán, decadencia que ocasionó que la empresa cerrara definitivamente sus puertas a la ópera alemana en 1738. Dos años después se introdujo la primera compañía italiana de ópera.

Esta decadencia no se explicaría exclusivamente por razones de índole musical. Lo que fracasó en primer lugar fue la colaboración de los poetas contemporáneos en la ópera alemana. El nivel medio de sus libretos fue aún más mediocre que el de los italianos de la misma época, con su pobreza y sus incongruencias, y desde que Keiser se encargó de la dirección, decayó más y más el gusto del público, quien en conjunción con los autores, preferían cuentos de bandidos a los antiguos argumentos dramáticos. En una palabra: la ópera se convirtió cada vez más en un estrepitoso espectáculo de circo y decayó en un género obscuro y grosero, no sólo en las escuelas locales, sino en las predominantes italiana y francesa.

Resultó una verdadera fatalidad histórica el hecho de que la personalidad predestinada por su genio para salvar esta situación dolorosa, fuera entonces demasiado joven y llegara, por una diferencia de pocos años, demasiado tarde a Hamburgo. El día 9 de julio de 1703, Mattheson, quien tenía entonces 22 años, se encontró en el órgano de una Iglesia con un desconocido, 3 años más joven que él, quien se le presentó como un colega. Generosamente, Mattheson asumió el papel de protector, le introdujo en la casa paterna y le procuró una colocación como segundo violín en la orquesta del Teatro de la Opera.

Este joven, que parecía una persona extremadamente tímida, se llamaba Georg Friedrich Händel. Este hubiera sido el hombre con el criterio justo que tanta falta hacía en el ambiente operístico de Hamburgo, quien a pesar de obtener gran éxito como clavicembalista en su primera ópera Almira, y que aún no estaba en plena posesión de su maestría, reconoció que Hamburgo ya no le podía ofrecer terreno adecuado para el desarrollo de su talento., y parte a Italia, visitando todos los centros importantes de cultura musical: Roma Nápoles, Florencia y Venecia.<sup>1</sup>

En las óperas italianas de Händel resultaba fundamental el *aria da capo*. En ésta, el cantante recorre todo el material musical para retornar después a la primera parte. En este retorno, se esperaba que exhibiera todo un caudal de variaciones vocales, y que embelleciera, adornara y ornamentara la melodía, por lo que sus óperas son,

---

<sup>1</sup> Enciclopedia de la Música, Hamel y Hürliman, Volumen 1, Editorial Grijalbo

fundamentalmente, una sucesión de *arias da capo*, con unos pocos dúos y a veces conjuntos más amplios. Escasean los coros y los interludios musicales.

En este tipo de ópera se requería de un canto espectacular, y Händel disponía de tales cantantes con los castrati.

Los castrati eran los varones castrados. Se les conocía en la antigüedad, y reaparecieron al servicio de los papas durante el Siglo XII. Las voces femeninas habían sido excluidas de la iglesia y los castrati vinieron a remplazarlas; fueron admitidos oficialmente en la Capilla Sixtina en 1599. Se practicaba la operación antes de la pubertad y eran puestos al servicio de la iglesia y después de varios años de entrenamiento riguroso, los cantantes llegaban a desarrollar voces femeninas con pulmones masculinos. Tal era la eficacia de su canto que comenzaron a presentarse en público. Podían realizar maniobras increíbles. Algunos tenían registros cercanos a las cuatro octavas, con voz plena aún en los más agudos, y eran voces duraderas. Caffarelli pareció tener la voz de un joven a los 70 años. Orsini suscitó furor con su hermoso canto en Praga a los 73, y a los 83, impresionó a la emperatriz María Teresa. Bannieri cantaba aún a los 97, falleciendo a los 102 años. A menudo estos cantantes eran verdaderas ruinas físicas: demasiado corpulentos, muy adiposos, con el pecho dilatado y las extremidades adelgazadas. Pero parece que la vida sexual de estos personajes no se veía afectada. Algunos eran homosexuales. Otros tenían relaciones con mujeres, y algunos se casaron. Estas figuras famosas pero desmañadas eran perseguidas por las damas hastiadas que buscaban enamoraciones distintas. Además sabían, que, en todo caso, no habría hijos.

Poseían un tipo asexuado de voz femenina, de una dulzura excepcional. Uno de los trucos vocales era la capacidad de prolongar una nota, hasta más de un minuto, y parte de la diversión de ir a la ópera era el encuentro entre un castrato y un trompetista o flautista.

En definitiva, el castrato siempre vencía. Cuéntase que en una ocasión, el joven Farinelli sostuvo una nota al unísono con el instrumentista, continuó cantando y dejó que aquél se quedara sin aliento. Mientras el público esperaba que el cantante estallase, Farinelli se lanzó a una difícil *cadenza ex tempore*, y sólo entonces se detuvo para retomar el aliento.

Los castrati florecieron en la ópera durante un período de aproximadamente 100 años, de 1673 a 1783, cuando falleció Caffarelli.

El último de los castrati fue Giovanni Battista Vellutti, extinguiéndose definitivamente con Alessandro Moreschi, quien muriera en 1922.

Lo que los castrati representaban vocalmente eran el control y la flexibilidad vocales. Las partituras de Händel muestran pasajes de coloratura de 32 notas seguidas, que continúan sin dar tiempo al cantante para tomar aire. Poseían una gran capacidad para ésto y para resolver cualquier tipo de figuración complicada sin indicios de tensión vocal.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Los Grandes Compositores Harold, Schonberg

## 1.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Nace en Halle, Turingia el 23 de febrero de 1685.

Muere en Londres, el 14 de abril de 1759

Su padre, Georg Händel, chambelán del duque de Sajonia-Weissenfels, mantenía amistad con los artistas de la corte, pese a tener poca inclinación artística.

El joven Händel realizó importantes estudios generales en el *gymnasium*<sup>3</sup> de Halle (1692-1702), y pese a que su padre se oponía a su vocación musical consiguió, siendo muy joven, aprender a tocar el órgano y el clave, al parecer con la complicidad de su madre, Dorotea Taust.

A la edad de 7 años, llegó a tocar el órgano en la capilla de la corte, en presencia del duque y su maestro de capilla, J.P. Krieger, quien, maravillado, insistió en que el hijo de su chambelán tomase lecciones con Zachow, en Halle. Durante 3 años, este excelente maestro enseñó al muchacho aquello que le quedaba por saber sobre la interpretación en instrumentos de teclado, descubriéndole asimismo las reglas de la composición mediante el análisis de sonatas alemanas e italianas.

Poco después, fue nombrado organista adjunto (1697) y posteriormente, titular de la catedral de Halle (1702). Al salir del *gymnasium* en ese mismo año, entra en la universidad para estudiar derecho según la voluntad de su padre; allí traba una amistad duradera con Telemann. Pero un año después, impulsado por una firme ambición y una vocación que lo llaman a horizontes más amplios, abandona Halle, su órgano y su universidad por Hamburgo, que era entonces una de las capitales musicales de Europa. Allí obtiene un modesto puesto como *violino di ripieno* y posteriormente otro, más importante, el de clavecinista en la orquesta de la Opera, que dirigía el célebre Keiser.

En 1705 sus dos óperas *Almira* y *Nerón* son representadas en Hamburgo con razonable éxito. Pero el futuro en esta ciudad le parece incierto, y un año después decide partir a Italia.

Se hace oír en Florencia, donde compone cantatas italianas y hace representar con apoyo de Fernando de Médicis su ópera *Rodrigo*; en Roma frecuenta los palacios del cardenal Ottoboni y del príncipe Ruspoli, conoce a Corelli y a los Scarlatti, entre otros; en Nápoles, donde pasa casi un año, el cardenal Grimani le proporciona el libreto para *Agripina*, representada triunfalmente en Venecia al año siguiente. En 1710 deja Italia por Hannover, donde gracias a la amistad e influencia de Steffani es nombrado en su sustitución Kapellmeister del elector Jorge de Hannover. Apenas instalado en sus nuevas funciones, Händel obtiene un permiso para visitar Inglaterra, donde establece ciertos vínculos gracias al embajador británico en Venecia.

Londres es entonces (15 años después de la muerte de Purcell) un bastión de la ópera italiana. El compositor se rodea allí de un círculo de admiradores, y obtiene un enorme éxito con la ópera *Rinaldo*, compuesta en 15 días.

Regresa a Hannover tras una ausencia de seis meses, pero al parecer su patrón le perdona esta dilación, ya que en 1712 le concede unas nuevas vacaciones para viajar a Londres (con la condición de regresar con un retraso razonable). Händel compone allí un *Te Deum* por la paz de Utrecht y una oda por el cumpleaños de la reina Ana, lo que le hace gozar del favor de la soberana, hasta el punto de verse gratificado con una pensión real y olvidar por completo la corte de Hannover.

---

<sup>3</sup> Escuela equivalente a nivel medio superior en México

En 1714 muere la reina Ana, y su sucesor no es otro que su primo lejano, el elector de Hannover (coronado como Jorge I), que naturalmente está mal dispuesto hacia quien fue su infiel Kapellmeister.

Pero gracias al éxito de sus primeras óperas londinenses y a la benevolencia del soberano, Handel recupera pronto el favor de éste, que, según la leyenda, en ocasión de una fiesta acuática en la que se tocaron fragmentos de *Water Music*, le agradó tanto a Jorge I, que la pensión que le había asignado la reina Ana fue pronto restablecida y aumentada al doble<sup>4</sup>.

Tras ocupar por un tiempo las funciones de maestro de capilla del duque de Chandos, Handel asume en 1719, junto con Bononcini y Ariosti, la dirección de la recién creada *Royal Academy of Music*, con sede en el teatro *Haymarket*. El compositor alemán, que se naturalizará inglés en 1726, consagra buena parte de su carrera a escribir óperas italianas para el público inglés.

A esta época y estilo corresponde la ópera *Giulio Cesare*, con libreto de Nicola Francesco Haym. Fue estrenada el 20 de febrero de 1724, en el *King's Theatre* de Londres.

La ópera se convirtió inmediatamente en un éxito, y fue representada con algunos cambios en 1725, 1730 y 1732; fue estrenada también en París Hamburgo y Brunswick, pero al igual que otras óperas serias de, *Giulio Cesare* fue olvidada durante el siglo XIX.

Los personajes de *Cesare*, *Sextus* y *Ptolemy* fueron escritos para castrati<sup>5</sup>.

El prestigio y lucimiento de la *Royal Academy of Music* es total al principio, pero los desorbitados honorarios que exigen las estrellas como la soprano *Cuzzoni* y el castrato *Senesino* pronto comprometen el equilibrio financiero de la "Academy". Sobre todo las violentas disputas, surgidas de los celos, perjudican la reputación de la empresa y la calidad de los espectáculos. Handel, apoyado por el rey, se opone a su propio socio, Bononcini, apoyado por el príncipe de Gales; ante los éxitos del primero, Bononcini desarrolla un resentimiento sólo comparable al del príncipe de Gales respecto del Soberano. Surgen camarillas, y, para colmo del desorden, Handel, excesivamente arriesgado, contrata a la célebre Bordonni (esposa del compositor Hasse), a quien tiene la temeridad de juntar en escena con la Cuzzoni en su ópera *Alejandra*. Como era de temer, ambas *prime donne* se pelean durante una representación, pese a la presencia en la sala de la princesa de Gales. La empresa del Haymarket recibe el golpe de gracia en 1728, cuando *The Beggar's opera* (*La ópera de los Mendigos*) de Pepush es representada en *Lincoln's Inn Field*, teatro rival en funcionamiento desde 1715, obra que obtiene un enorme éxito, por lo que la *Royal Academy of Music*, cuyo déficit se hacía inquietante, se resigna a cerrar sus puertas.

Tras nuevos intentos con poco futuro en su carrera de director teatral, Handel, hastiado de los ataques de sus adversarios, se vuelca con criterio en el género del oratorio a partir de 1738, género que transformaría hasta el punto de convertirlo en típicamente británico, más dramático que religioso; el oratorio tenía la ventaja de ser la única forma de espectáculo autorizada durante la cuaresma, lo cual reducía considerablemente la competencia en esta época del año.

El autor cosechaba grandes éxitos como virtuoso improvisando al órgano o interpretando conciertos. El estreno de *El Mesías* en Dublín (1742) constituyó uno de los grandes triunfos de su carrera.

En 1750, durante un viaje a Holanda y Alemania, la salud de Handel se vio gravemente afectada por un accidente de coche. Pronto su vista disminuyó de forma

<sup>4</sup> Nuevo Diccionario de la Música. Volumen II Compositores de Ronald De Candé

<sup>5</sup> Liga: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

inquietante. Fue sometido a tres operaciones, las dos primeras efectuadas en 1752 por W. Bromfield, y la tercera en 1758 por el célebre cirujano Taylor, que había operado a Bach sin éxito. Perdió la vista y dejó de componer, aunque siguió interpretando sus obras durante los últimos 6 años de su vida.

Murió en su casa de *Brook Street (Grasvenor Square)* al amanecer del 14 de abril de 1759, y fue enterrado el día 20 en la abadía de Westminster, donde una estatua fue erigida sobre su tumba.

En el Reino Unido se le considera un músico inglés.

### 1.3 ANALISIS DE LA OBRA

La Opera *Giulio Cesare* es una ópera seria convencional, de proporciones excepcionalmente largas, pero la intensidad con la que Handel lleva a cabo su cometido, refleja que fue hecho *con la fiama del amore*.

A lo largo de ésta, César y Cleopatra tienen ocho arias cada uno y dos sustanciales recitativos acompañados, así como dos duetos al final del Acto II, lo cual refleja el temperamento del score. Cada una de las ocho arias contribuye a crear el retrato psicológico del personaje.

Handel nunca se cansó de representar las agonías, indecisiones y exaltaciones del amor.

Durante el Acto I han quedado asentados el poder político del que gozan ambos personajes, la glorificación de la pasión desinhibida, animada por una delicada ironía, juguetes, frivolidades, cortejos, y Handel hace un gran despliegue de recursos para la seductora Cleopatra, en la escena del Parnaso, mediante el uso de dos orquestas.

Sin embargo, en el Acto II suceden grandes cambios: la intensidad emocional de la música revela los sentimientos más íntimos de los protagonistas, y no queda duda de que Cleopatra está enamorada, a pesar de toda su seducción.

También denota el infortunio en el que se ven envueltos.

Sus tropas caen derrotadas, ella misma es capturada, lanzada en prisión y encadenada por Tolomeo y corre la noticia de que su amado César ha muerto.

La elección de una tonalidad mayor para el aria ***Piangeró la sorte mia*** \_tonalidad en la que se desarrollarán todas sus arias a lo largo de la ópera\_ (su propio Mi Mayor) y una melodía y acompañamiento de la mayor simplicidad fue un golpe de genialidad del compositor.

Contiene muy pocas notas, con grandes intervalos, pero dispuestas con rara habilidad artística.

El Tema I está construido con el siguiente motivo rítmico-melódico

·♩ Largo  
Cleopatra

Wei-ne nur, kla-ge nur, weil du ver-las-sen,  
Pian-ge-rò, pian-ge-rò la sor-te mí-a,

Todo el Tema I es una concatenación de continuidad melódica, constantemente prolongada más allá de la expectación del oído por cadencias interrumpidas, melismas y, cuando la voz pausa para respirar, los ecos e intersecciones del acompañamiento responden y confirman los motivos melódico-emocionales.

Mientras que en el bajo hay un dibujo en progresión, que se repite a lo largo del tema en diferentes momentos, a lo largo de esta primera sección



El movimiento del bajo es constante con algunas variantes, por lo que presenta ciertas connotaciones de variaciones de bajo ostinato.

El demandante Tema II alude al mismo material del Tema I, pero en modo menor (en su relativo do # menor)

El Allegro nos indica un cambio de carácter, así como el cambio de compás, a 4/4, un cambio de tiempo y de textura en la orquestación.

La brava coloratura ilustra la promesa de Cleopatra hacia Tolomeo de que no lo dejará descansar aún después de la tumba, a él que ha sido el causante de su infortunio, haciendo más conmovedor el retorno al pathos (patetismo) da capo.



**MI TRADI QUELL' ALMA INGRATA**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

## 2.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

### LA RAMA AUSTRIACA DE LOS HABSBURGO EN EL SIGLO XVIII

Los Habsburgo fue la familia-dinastía reinante en Austria desde 1278 hasta 1918. Toma su nombre del castillo Habichtsburg, construido en el Siglo XI en Suiza; en esa época inicial sus dominios se extendían al norte de Suiza y Alsacia. Con el transcurrir de los siglos, su dominio se extendió a otros territorios, originando guerras diversas entre sus contrincantes para adquirir el dominio territorial.

La guerra entre la Corona Española y la Dinastía Borbón por el dominio de los Países Bajos e Italia, revirtieron a la rama austriaca de la familia, (representada por Carlos VI del Sacro Imperio Romano Germánico), ya emperador desde 1711.

Tras su muerte, sin descendencia masculina directa, desencadenó la intervención de las potencias europeas, que dio lugar a la guerra de Sucesión Austriaca.

Por aquella contienda se afirmó en el trono austriaco la hija de Carlos VI, María Teresa I, quien, -sin embargo- no fue emperatriz de Alemania, arrebatando esa dignidad a los Habsburgo el Príncipe Elector Carlos Alberto de Baviera.

María Teresa se casó con el duque Francisco de Lorena, a quien hizo elegir emperador en 1745.

A partir de 1756 (año de nacimiento de Mozart) Austria salió mal librada. A la pareja imperial le sucedió el hijo de ambos, José II, emperador desde la muerte de su padre (1765) y rey de Austria desde la muerte de su madre en 1780.

Una de sus hermanas, María Antonieta, se casó con el rey de Francia Luis XVI, y otro de sus hermanos, Leopoldo II, le sucedió al frente del imperio, de 1790 a 1792.

Los personajes supracitados fueron contemporáneos de Mozart durante su vida.

### SALZBURGO

Europa en el siglo XVIII se recuperaba después de los excesos de sangre cometidos en el siglo anterior por las guerras religiosas, las que mainaron la población de Germania y la fragmentaron políticamente. Mientras las grandes naciones-estado se repartían el territorio entre sí, en la parte central del continente proliferaban reinos independientes, ducados, principados y ciudades aisladas en algo llamado Sacro imperio romano de naciones Germanas, que abarcó desde el Báltico Norte hasta los Alpes. Su emperador fue el descendiente espiritual de César y Carlomagno. La emperatriz Astrid fue la heredera del imperio de los Habsburgo.

Incómodamente situada entre Austria y la vecina Bavaria, había una pequeña ciudad-estado llamada Salzburgo.

En el Siglo XVIII, Salzburgo fue un "principado-eclesiástico", administrado por el príncipe-arzobispo. El último de ellos fue el Conde Hieronymus Colloredo. La mayoría de ellos eran marcadamente indiferentes a sus súbditos. Sin embargo, su contribución más importante a la cultura europea fue su sólido apoyo hacia las artes, principalmente hacia la música. Por eso, Salzburgo llegó a ser una gran ciudad musical, enriquecida por la influencia de centros musicales como Venecia, Mantua y Milán por un lado, y Viena y Praga por el otro lado. Aquí los temperamentos Latino y Teutónico se amalgamaron.



## 2.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Nace en Salzburgo, el 27 de enero de 1756

Muere en Viena, el 5 de diciembre de 1791

JOANNES CRISOSTOMOS, WOLFGANG GOTLIEB

Este fue el nombre con el que Leopold Mozart bautizara a su hijo varón.<sup>1</sup> En el calendario católico romano, enero 27 corresponde a John Crisóstomo, Patriarca de Constantinopla.

*Gotlieb*, o “Amado de Dios”, vertido al latín es Amadeus.

*Wolfgang* fue en honor a su abuelo materno, Wolfgang Nikolaus Pertl.<sup>2</sup>

En lo que *\_considero en lo personal\_* hay un consenso unánime de aprobación a Leopold es en haberle otorgado al que llegaría a ser el compositor más grande de todos los tiempos el segundo nombre de *Amado por Dios*, o **Amadeus**.

Hijo menor del compositor Leopold Mozart, músico extraordinariamente culto y de gran talento pedagógico, y de Anna Pertl, mujer delicada, dulce y poco instruída.

Casados en 1747, los Mozart tuvieron 7 hijos, de los que sólo sobrevivieron 2: María Anna, apodada Nannerl, excelente clavecinista y pianista, y Wolfgang Amadeus. Este se casó en 1782 con Constanze Weber.

Wolfgang y Constanze tuvieron 6 hijos, de los que sólo sobrevivieron 2: Carl Thomas comerciante y funcionario, y Franz Xaver Wolfgang, compositor y pianista.<sup>3</sup>

Desde la edad de tres años, Wolfgang Amadeus manifestó excepcionales disposiciones para la música, asistiendo con interés a las clases de su hermana, que le impartiera su padre, Leopold, músico en la corte Arzobispal de Salzburgo, en donde ocupó más tarde el cargo de segundo director de orquesta. Su “Manual de violín”, impreso en el año de nacimiento de Wolfgang Amadeus, constituyó, para muchas generaciones de violinistas una obra fundamental, por lo que era de esperar que su propio hijo fuera también instruído en dicho instrumento.

Tan pronto como su padre descubre su infalible instinto musical, su memoria prodigiosa y la finura y precisión absoluta de su oído, se decide a hacer de él un músico, y a consagrar su vida a la educación de sus hijos. Wolfgang no tuvo otro maestro que él.

A los 6 años, Wolfgang Amadeus llegó a improvisar pequeñas piezas en el clave que su madre anotaba cuidadosamente (Minuetos K 1-5) así como a interpretar a primera vista toda la música que se le presentaba de un modo tan notable, que el padre se decidió a exhibirlo por toda Europa, junto con su hermana Nannerl, de un talento musical igualmente sobresaliente.

---

<sup>6</sup>Según se lo comunicó a su amigo y editor Johann Jacob Lotter en una carta fechada en febrero 9 de 1756.

<sup>7</sup> Traducción de “The Mozart Project” por SOL HERRERA CALDERON

<sup>8</sup>Nuevo Diccionario de la Música ,Volumen II Compositores. Ronald De Candé

## EL GRAN VIAJE (1762- 1766)<sup>4</sup>

En 1762, los Mozart emprenden un primer viaje corto a Munich para dar a conocer el talento de los “niños prodigio”, y de mediados de 1762 a finales de 1766 realizan *la grand tournée*, siendo recibidos por reyes, príncipes, emperadores de todas las cortes europeas, así como por las familias de los nobles y ofreciendo conciertos públicos, en lo que hoy correspondería a los siguientes países: Alemania, Bélgica Francia, Inglaterra, Holanda y Suiza.

Estos años transcurren bajo el mismo esquema:

El primer concierto es ofrecido en la corte más influyente, después los nobles “pelean” por ser los primeros en la lista; más tarde, los conciertos públicos, que representaban siempre grandes altibajos y al final *\_invariablemente\_* alguno de los Mozart cae enfermo.

A medida que Leopold se esforzaba más en hacer fortuna con sus pequeños bajo la justificación de “hacer de ellos verdaderos músicos”, más acontecimientos inesperados ocurrieron en este largo viaje, especialmente en lo relativo a la salud de la familia Mozart.

Wolfgang Amadeus cae gravemente enfermo a finales de octubre de 1762. Es diagnosticado de fiebre escarlatina (que como ahora se sabe) correspondería más a una erupción reumática nodular, asociada con tuberculosis, por lo que los Mozart regresan a Salzburgo durante un lapso breve, y el 5 de enero de 1763, Wolfgang cae nuevamente enfermo en plena gira, de una aguda crisis de artritis reumatoide.

Pero nada parece detener la fuerza creadora de Amadeus quien compone sus primeras obras sin importar su estado de salud, los largos trayectos de viaje, las enfermedades propias y del resto de la familia, guardando sus composiciones en la memoria y escribiéndolas después.

En una carta escrita muchos años después, Nannerl narra lo siguiente:

*“...En este viaje “**Wolferl**” (como llamaba cariñosamente a su hermano) dejaba volar su imaginación mucho más lejos que las ruedas del carruaje, inventando una tierra imaginaria que la llamó **Reino del regreso**. Este reino y sus habitantes estaban dotados con todo aquello que pudiera ser bueno y hacer felices a los niños fuera de él. El propio **Wolferl** era el rey del regreso, y llegaba a sumergirse tanto en su administración, que persuadía al sirviente de la familia, Sebastián Invierno, de hacer un mapa de todo lo que ocurría mientras ellos estaban fuera del reino, con los nombres de todas las ciudades, villas, mercados, canciones y composiciones que se le iban ocurriendo, dictadas por **el rey del regreso**”...<sup>10</sup>*

Wolfgang vuelve a enfermar en febrero de 1764, y tan sólo cuatro días después, reanudan su gira hacia Londres, y al final de la primavera Leopold cae gravemente enfermo recuperándose unos cuatro meses después, tiempo que Wolfgang aprovecha muy bien para componer sus primeras sinfonías, y poco después Nannerl contrae (probablemente) fiebre tifoidea, entrando en tan severa crisis de salud, que sus padres comienzan a hablarle de “las vanidades de este mundo y la dulzura de la

---

<sup>9</sup> Información organizada según el criterio del instituto “Da ponte” en la exposición: *“Mozart, vida y trabajo en el contexto de su tiempo”* presentada en el museo Albertina, en Viena, durante el presente 2006, denominado *“Año Mozart”* en conmemoración del 250 aniversario de su natalicio

<sup>10</sup> THE LETTERS OF MOZART AND HIS FAMILY. Cronology arranged, translated and edited by Emily Anderson

muerte de los niños”. No obstante, se recupera 4 meses después, cediendo turno a Wolfgang, quien se contagia de la misma enfermedad en noviembre, quedando “absolutamente irreconocible” según lo expresara su padre.<sup>11</sup>

En camino hacia Holanda, en agosto de 1765, Leopold y Wolfgang vuelven a enfermar ambos, y en septiembre, la madre de los niños Mozart, Maria Anna, toma ahora el turno de la enfermedad, con tal gravedad, que en octubre recibe la absolución, recuperándose más tarde, para que al siguiente mes Wolfgang volviera a caer de fiebre intestinal.

La ruta París- Londres- Países Bajos cobró a muy alto precio el éxito, regresando a Salzburgo en noviembre de 1766, después de tres años y medio de ausencia.

Wolfgang\_ de 10 años de edad\_ ya ha compuesto *El libro de música de Nannerl*, minuetos, sonatas, sinfonías, su primer trabajo vocal (un aria para tenor), sonatas para violín y teclado, sonatas para cuatro manos al teclado, su primer motete para iglesia *Gott ist unsere Zuflucht* y la Sinfonía en Si bemol, entre otras.

En ese corto período de estabilidad en su ciudad natal de tan sólo unos 9 meses, Wolfgang compone *Apollo et Hyacinthus*, primer antecedente de una representación escénica, que tiene su estreno en la Universidad de Salzburgo, como reconocimiento a Wolfgang después de que había sido aclamado por toda Europa. También compone sus 4 primeros conciertos para piano.

En septiembre de 1767 el celoso instructor-padre considera que debe fortalecer más aún la carrera de sus hijos, así que emprenden su segundo gran viaje Viena- París, arribando a Viena en enero del siguiente año.

Son recibidos nuevamente por María Teresa y su hijo José II como nuevo emperador, quien le encarga a Wolfgang una ópera bufa, entregándola unos meses después, *La finta semplice*, aunque sin haberse representado, de lo cual Leopold culpa a los compositores vieneses. Mientras tanto, Wolfgang compone *Bastien und Bastienern*, entre otros muchos trabajos. Durante 1769 es representada *La Finta Semplice* en Salzburgo y una de las 2 misas que compone en ese año; es nombrado maestro honorario de la orquesta de la corte de Salzburgo, y en diciembre Wolfgang y Leopold emprenden su siguiente gira.

### **VIAJES A ITALIA (1769-1771)**

Realizan 3 viajes, respectivamente en 1769, el primero, llegando hasta Nápoles; el segundo en 1770 y el tercero en 1771, en ambos llegando hasta Milán.

Ahora no sólo son recibidos y aclamados en las cortes, sino que entre los primeros intérpretes de las arias de Wolfgang, se encuentran miembros de la nobleza; también son recibidos por el Papa Clemente XIV dos veces en este primer viaje, y en la segunda ocasión, unos meses después, condecora a Mozart \_como antes a Gluck\_ con la Cruz de Caballero de la Espuela Dorada.

También en Roma, en la Capilla Sixtina, anota de memoria el célebre *Miserere* de Allegri, perteneciente al repertorio secreto de la capilla pontificia.

En Bolonia gana la amistad de Giovanni Battista Martini, el cual era considerado máxima autoridad de su tiempo en cuestiones musicales.

Fue acogido unánimemente como compositor en la Academia Filarmónica Bolognesa, aún a sus 14 años, así como en la Academia de Verona.

---

<sup>11</sup> Idem





13

---

<sup>13</sup> Cruzando el canal. Extensión del viaje París Londres



Escribe su primer cuarteto para cuerdas, y la primera ópera de las que serían conocidas después como “Operas de Milán”: *Mitridate*, *Re di Ponto*, entre otras muy importantes obras, estrenándose en el Teatro Regio de Ducal, en Milán, con 22 muy exitosas presentaciones.

En marzo de 1771 le es encomendada la segunda ópera de Milán *Lucio Sila* y la composición de una obra sacra, la *Betulia Liberata*, por Don Giuseppe Ximena de Padua, Príncipe de Aragón, mientras realiza también ofertorios, sinfonías, divertimentos, y las óperas *Il Sogno di Scipione* y *Ascanio in Alba*.

En diciembre de ese año, mientras regresan a Salzburgo, muere el Arzobispo que tanto apoyo brindó a su compositor–niño, ahora en pleno dominio de su genio, aun cuando contara con sólo 15 años de edad. En este período, inicia una segunda fase de su evolución, de creciente madurez artística y de emancipación personal.

En marzo del siguiente año, es elegido Hyerónimus de Colloredo nuevo arzobispo de Salzburgo, quien no se mostraba muy dispuesto a la música en general, ni a los Mozart en particular, no obstante haberse representado en su honor *Il Sogno di Scipione*, en la residencia episcopal, y el único beneficio que Wolfgang obtiene es que su puesto de *Konzertmaister* (primer violín), se le comienza a remunerar con la ridícula cantidad de 150 florines al año.

Padre e hijo emprenden su tercer viaje a Italia, y en diciembre de 1772 es estrenada *Lucio Sila*, con exitosas 26 representaciones consecutivas.

### **DESPIDO DE SALZBURGO**

Durante los siguientes 5 años las salidas de los Mozart de Salzburgo son cortas, aunque constantes, lo que genera conflictos y desacuerdos con Colloredo, que culminaron en 1777 en que se les niega a los Mozart una licencia para salir de Salzburgo, y padre e hijo son despedidos, aunque después a Leopold se le concedería el lugar de *Kapellmeister*, y Wolfgang sería acompañado por su madre a su siguiente gira.

### **SEGUNDO VIAJE A PARIS- EPOCA GALANTE (1777- 1778)**

Nuevamente viaja por lo que correspondería hoy a Alemania y Francia, en donde espera encontrar un empleo seguro, y aunque son recibidos por el elector de Baviera Maximiliano III José, el puesto que tanto desea no le es ofrecido. Sólo le esperan tristezas y decepciones.

Pero otro acontecimiento de gran relevancia ocurre: conoce a la familia Weber en Mannheim, en enero de 1778 y de inmediato se enamora de Aloysia, la mayor de ellas, que\_ a decir de Amadeus\_ “...canta admirablemente bien y tiene quince años...”<sup>15</sup> y aunque ésta acepta cantar dos de sus arias de *Lucio Sila*, no corresponde a los sentimientos de Wolfgang.

Meses más tarde llega a París, e infundido por el entusiasmo del recuerdo de sus primeros éxitos, decide cambiar su segundo nombre “Amadeus” por el de “Amadée”. Pero los salones de antaño que se habían recreado con el niño prodigio, ahora le responden con total indiferencia.

Se suma ahora el grave estado de salud de su madre, quien fallece el 3 de julio de 1778.

---

<sup>15</sup> Gal, Hans, EL MUNDO DEL MÚSICO-CARTAS DE GRANDES COMPOSITORES, Siglo XXI Editores

## DE UNA PATADA EN EL TRASERO (1781)

Abatido, y después de pasar el fin de año con la familia Weber, se presenta en Munich ante la esposa del Elector, Maria Elizabeth, con seis sonatas para violín dedicadas a ella.

Regresa a Salzburgo en enero de 1779, solicitando el puesto de organista de la corte. Tras la desolación, luto y abatimiento que le ocasionó este viaje, retoma su segundo nombre como era habitual: *Amadeus*

A finales del año siguiente regresa a Munich para presentar y dirigir él mismo *Idomeneo Re di Creta*, a pesar de la angustia y dolor de los acontecimientos anteriores y la decepción que le ocasiona el casamiento de Aloysia.

En 1781 obedece el mandato de seguir al Príncipe Arzobispo Hyeronimus Colloredo a Viena como un lacayo más; tras un altercado relativamente intenso en el cual es insultado, es echado por el Conde Arco, chambelán del arzobispo, “de una patada en el trasero”<sup>16</sup>; decide abandonar todo aquello que tanto odiaba, y emanciparse definitivamente del pesado lazo que suponen su padre y Salzburgo, hospedándose temporalmente en casa de la familia Weber, recientemente asentados en Viena, antes de establecerse por su propia cuenta.

## LOS AÑOS VIENA (1781- 1791)

Amadeus da su primer concierto como artista emancipado, probablemente en el *Burgtheater* en marzo de 1782, y en junio del mismo, comienzan los ensayos de *El Rapto en el Serrallo*, estrenándose en julio. Éste es uno de los más grandes reconocimientos que le haya otorgado el público vienés durante su última década de vida.

Pronto descubre los inconvenientes de la soltería, y después de varias mudanzas (decide casarse, en agosto de ese mismo año (naturalmente) con una Weber: Constanza, rompiendo definitivamente la ya tensa relación padre- hijo.

Pronto quedó demostrado que Wolfgang había sobreestimado las cualidades de su esposa, aunque el matrimonio llevó una vida razonablemente feliz.

Al año siguiente, las constantes mudanzas continúan<sup>17</sup> y los acontecimientos dramáticos también, con el nacimiento de su primer hijo, y su muerte después de la primera visita a Salzburgo que hicieran como matrimonio.

En febrero de 1784, Mozart comienza a hacer su *Catálogo Temático*, y a partir de ese momento, siempre lo lleva consigo.

## ¿NIÑO PRODIGIO? ¡NO GRACIAS!

En septiembre de ese año se mudan a lo que será su hogar más estable, (y la única casa que es conservada. En algún tiempo, se le conoció como “Casa Fígaro” por haber compuesto la mayor parte de la ópera ahí. En la actualidad se conoce como la “Casa Mozart”, a unas cuadras de la Catedral de San Esteban, en el corazón de la ciudad)

En diciembre, es iniciado en la logia masónica.

Para 1785, el matrimonio Mozart pasa a segundo plano las dificultades económicas y llevan una vida muy sociable. Reciben invitados todos los domingos, charlan, tocan música, beben ponche, Amadeus adquiere una mesa de billar dedicando una habitación solo para salón de juegos, y se procura como mascota un ave canora.

<sup>16</sup> Exposición Museo Albertina, Viena Austria

<sup>17</sup> Mozart cambió de residencia 11 veces en 9 años.



18



<sup>18</sup> Lugares en los que Mozart vivió y trabajó en Viena.

En enero de ese año, Wolfgang y sus amigos interpretan 3 de los 6 cuartetos para cuerdas que más tarde se los dedicaría a Haydn y serían conocidos como *Cuartetos Disonantes*.

En febrero recibe la primera visita de Leopold en su nuevo hogar, quien se escandaliza por la vida despreocupada que lleva su hijo, y por la mala administración de Constanza y lo que a él le parecen sus escasas cualidades como esposa y madre, permaneciendo hostil a este matrimonio hasta su muerte.

Sin embargo, Amadeus invita a Haydn para celebrar la visita de su padre y para entregarle los cuartetos que le quiere regalar, y después de desentrañar estas obras maestras, Haydn declara entusiasmado “... *le juro por mi honor que su hijo es el más grande compositor que jamás haya conocido de oídas o en persona...*”

Leopold también es iniciado en la logia masónica a la que asiste su hijo, y regresa a Salzburgo unos días después, en abril.

En febrero de 1786 es estrenada su ópera *Der Schauspieldirektor*, en los naranjales del Palacio *Schönbrunn*.<sup>19</sup>

### **FIGARO (1786)**

El emperador le encarga una ópera al abate Lorenzo Da Ponte, libretista de la corte, quien le presenta el proyecto del libreto *Las Bodas de Figaro*, de Beaumarchais y obtiene la recomendación imperial de trabajar con uno de los compositores de mayor prestigio, por lo que Da Ponte - con su experiencia y visión- elige a Mozart.

En mayo se estrena *Le Nozze di Figaro*, nuevamente en el *Burgtheater*, con un total de 9 funciones de mayo a diciembre, causando amargura a su compositor por una acogida tan tibia, contribuyendo a éso factores tales como la deficiencia en los preparativos, la indiferencia del público, la reacción hacia un compositor que hasta ese momento no se había presentado en Viena con ninguna ópera italiana, con el consiguiente menosprecio del poderoso partido italiano cuyo liderazgo estaba en manos del director de orquesta imperial Antonio Salieri. Luego, el estreno de *Una Cosa Rara*, de Martín y Soler, y la enorme distracción que significó el ballet de la ópera *Le Nozze di Figaro*: todo Viena habló de ese ballet, que se bailó a un mecedor compás de tres por cuatro (ritmo al que pocos años más tarde la incipiente “nueva era” dio el nombre de *vals*), pero de la ópera toda, no se habló siquiera.<sup>20</sup>

### **PRAGA**

Entonces, llegó la invitación desde Praga, que debió ser para la joven pareja como un guiño del cielo. Esta invitación provenía de “...*la orquesta y una sociedad de grandes entendidos y amantes de sus obras*” pues desde *El Rapto en el Serrallo en 1783* que alcanzó un triunfo resonante, no decayó el interés por sus composiciones, así es como en diciembre se presenta en Praga *Le Nozze di Figaro*, con tal devoción del público que se cantan sus arias hasta en las calles...” la carta era una invitación para ser testigo personal del triunfo de su *Figaro*.<sup>21</sup>

Llegan a Praga, el 11 enero de 1787.

Las ovaciones llegaron al delirio cuando, el 20 de enero de 1787, Mozart dirigió en persona la orquesta y la función desde el clave, como era costumbre entonces.

Al final del concierto Mozart improvisó al pianoforte una media hora y, -según el testimonio de Johan Nepomuk Stepanek, más tarde director del teatro- “...*exaltó al*

<sup>19</sup> Finaliza traducción de The Mozart Project por SOL HERRERA CALDERON

<sup>20</sup> Colección “La Ópera en el Mundo” - Volumen “Don Giovanni” Kurt Pahlen, Editorial Vergara

<sup>21</sup> Ídem

máximo el entusiasmo de los embelesados bohemios, de modo que el estruendoso aplauso que le tributaron lo obligó a sentarse nuevamente al piano. La corriente de su nueva fantasía tuvo un efecto más poderoso aún, y se vio aclamado por segunda vez por los enardecidos oyentes. Su rostro irradiaba la profunda satisfacción por el entusiasta reconocimiento general de sus logros artísticos. Por tercera vez y con mayor inspiración ofreció lo que todavía jamás había ofrecido, cuando en medio del enorme silencio imperante, una voz estentórea se elevó para reclamar: ¡algo del *Fígaro!*, a lo cual Mozart atacó el motivo del aria favorita *No piú andrei farfallone*, e improvisó una docena de las más interesantes y artísticas variaciones...<sup>22</sup>

¿No debiera contarse este breve lapso entre el 17 y el 20 de enero de 1787 entre los puntos culminantes en la vida de Mozart? En su adultez no experimentó algo parecido a lo disfrutado en los lejanos días de niño prodigio.

Cuando todo ocurrió a medida de los deseos de Amadeus expresado en su diario, su corazón receptivo se expandió, y en gratitud a la dorada capital Bohemia, en febrero es estrenada la *Sinfonía Praga*.

A esto se deben agregar las ganancias de este viaje que su padre calculó en unos 1 000 gulden, una suma elevada.

Pero estos triunfos le trajeron a Mozart frutos de mayor alcance: Pasquale Bondinile, director del teatro en cuyo hermoso escenario se produjeron los sucesos narrados, propone al Maestro 100 ducados por una nueva ópera. No le impuso un tema determinado, pero le pidió premura en su composición para presentarla ese mismo año y aprovechar el triunfo del *Fígaro*. Es ahora Mozart quien elige a Da Ponte como libretista, siendo éste el que sugiere el tema.

## DON GIOVANNI

Durante la primavera y el verano realiza el gran trabajo \_ quizá el más rico en lo musical, dramático, intelectual y sentimental\_ que Mozart jamás creó: *Il Disoluto Punito ossia Il Don Giovanni- Drame giocoso*, al mismo tiempo que se recupera de la muerte de su hijo, (noviembre de 1786) de su padre, (mayo de 1787), de su mascota (junio de 1787) y de su médico de cabecera (septiembre de 1787). El mismo se restablece de un colapso que hace peligrar su vida, en mayo del mismo año.<sup>23</sup> Y, precisamente por aquéllos días escribía la única escena de muerte que aparece en una de sus óperas: el descenso de Don Giovanni a los infiernos.<sup>24</sup>

En septiembre, Mozart se instala en Praga nuevamente con su mujer, con el fin de terminar *Don Giovanni* y dirigir sus representaciones, que estaba programada para el 14 de octubre, pero fue pospuesta en varias ocasiones.

Mozart no estaba nada tranquilo en cuanto al éxito de *Don Giovanni*, por lo que preguntó a Kucharz \_ director de la orquesta de Praga\_ su opinión respecto a la ópera, y si encontraría el mismo eco favorable que *Fígaro*, siendo obras tan distintas. Cuando éste le dio las seguridades de que todo lo que proviniera de él sería recibido con entusiasmo por el público de Praga, Mozart respondió que el juicio de un conocedor como él lo tranquilizaba, pero que no había escatimado esfuerzos para ofrecer a Praga algo excelente, y que estaban equivocados los que creían que el arte ya le resultaba harto fácil y que nadie ponía tanto empeño en el estudio de la composición como él...<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Ídem

<sup>23</sup> Traducción de The Mozart Project por SOL HERRERA CALDERON

<sup>24</sup> Las Óperas de Mozart- Stefan Kunze

<sup>25</sup> Ídem

Mucho se ha rumorado en torno a esta ópera, por lo que es importante acotar que la manera de trabajar de Mozart era diferente a la de muchos compositores, incluidos algunos de los más grandes. Mientras muchos de ellos fantasean en el piano en busca de sonidos, Amadeus crea en la memoria reteniéndolo con absoluta certeza, guardando en su cerebro grandes obras completas a la espera de ser volcadas en el papel, en el momento y en el lugar que él consideraba propicio. Lo sabemos por su propia boca, como consta en la correspondencia familiar, cierto día que su padre lo amonestó en una situación similar, porque todavía no había “compuesto” cierto encargo, Wolfgang contestó *¡“Hace rato que está compuesta, sólo me falta escribirla en el papel” (como ocurría en el Reino del regreso)*

## DA PONTE

Mozart había quedado gratificado con la primera colaboración con Da Ponte, encontrando en él al hombre de ingenio, chispa, capacidad y oficio con el que se entendió de maravilla. En *Le Nozze di Figaro* Da Ponte despojó a la perfección el contenido revolucionario de la obra de Beaumarchais de tal modo que dejó muy satisfecho al Emperador y al público, al crear una obra cómica.

En el caso de *Il Disoluto Punito o sia Il Don Giovanni, drama giocoso*, Da Ponte tampoco creó algo propio, retomó una de las dos grandes tradiciones de la dramaturgia española que llegan a la literatura universal, dos arquetipos, por así decirlo: Don Quijote y Don Juan, el héroe y el antihéroe; éste, inflige a sus víctimas algo más que burla, las escarnece, las ultraja. Uno de los dramaturgos en los que se basó Da Ponte fue en Tirso de Molina, quien en su *Burlador de Sevilla*, vincula en su invención de Don Juan Tenorio a una leyenda mucho más antigua aún: la del “convidado de piedra” en la que un ser humano cínico y perverso desafía en imperdonable altanería a los muertos. Para su indomable rufián, Tirso inventa un castigo nada común: la intervención de poderes “sobrenaturales” para juzgar tanta perversidad.

Durante este período en la capital Bohemia, Mozart conoció a Casanova, que se había nombrado a sí mismo “Chevalier de Seintgalt”, se jactaba de sus miles de aventuras amorosas, que convirtieron sus libros en pilares de la literatura erótica clásica. En Venecia, Lorenzo Da Ponte y él habían sido compinches hasta que el primero fue expulsado de la ciudad, pues era abate, y el segundo fue a expiar sus locuras a la cárcel.

Por tanto, el de Da Ponte, que \_ aunque es un libreto excelente \_ está en grosera contraposición respecto al compositor que no poseía ni una sola de las propiedades del libreto, ya que en lo hondo, el argumento es diabólico, bajo, malicioso, inmoral.

Aquí se presentó el caso, en extremo raro, que un libretista cínico se encontró con un compositor ingenuo, que tal vez no advirtió siquiera a qué libreto insidioso le ponía música.

¿Pero, hasta dónde pudo influir Amadeus en su libretista? Sabemos que el joven compositor le ponía música a todo lo relacionado con los encargos de ópera. Pero en sus años de madurez, Mozart ejerció una acentuada influencia en los libretos que tenía qué transformar en óperas, no solo desde el punto de vista musical, sino desde el punto de vista dramático en general, tal vez intelectual. Mozart, el hombre de teatro nato, hizo posible que con la hechura de gran altura de su música, sublimara al tenorio, quien a pesar de sus felonías y delitos, sus engaños y embustes, este hidalgo se convierta en un gentilhomme, a quien la gente no sólo le perdona sino admira, pues quisieran ser como el Don Giovanni de Mozart aunque sea por un día, soñando tener a las mujeres rendidas a sus pies. La identificación del público con su figura

escénica determina su éxito; aunque no tanto la identificación con la realidad, sino con el sueño, al que Mozart contribuyó significativamente.

Así también, el mismísimo Mozart señaló a los cantantes algunos efectos escénicos y se los enseñó personalmente. Se ha citado a menudo que logró arrancar el aterrado grito de auxilio de Zerlina tal como quería oírlo, al agarrar sorpresivamente a la cantante Caterina Bondini durante la fiesta en la finca “Betramka” de sus amigos Duschek la víspera del estreno.

Las citas agregadas a la partitura son el fruto del buen humor durante los ensayos, mientras Amadeus recordaba con un dejo de ironía los sucesos musicales en la temporada anterior en Viena, e hizo tocar al pequeño conjunto del escenario fragmentos de tres de las óperas presentadas entonces: *Cosa Rara*, de Martín y Soler, *Fra i due litigante il terzo gode*, de Giuseppe Sarti y la melodía más popular de su Fígaro que dirige a Cherubino *No piu andrai* que cantó, silbó y bailó todo Praga.

Llegó la velada del 29 de octubre, fecha doblemente pospuesta del estreno, por tres razones fundamentales: las imputables a la mala organización de la empresa; las relacionadas con el elenco, que en su carta a su amigo Gottfried von Jacquin fechada el 15 de octubre, Mozart le dice que “...el elenco del teatro local no es tan diestro como el de Viena, para aprender semejante ópera en tan corto tiempo...”<sup>26</sup> y porque Mozart aún no escribía la obertura, lo cual hizo en la madrugada, y \_ gracias a los copistas diestros\_ llegó poco antes de la función. Dicho estreno fue en el Teatro Nacional de Praga, obteniendo un triunfo arrollador. El público aclamó a Mozart como nunca lo había hecho.

A decir del *Prager Oberpostamtszeitung* en la reseña del estreno “...los expertos y los musicólogos dicen que hasta ahora, no se ofreció en Praga nada igual. Al Señor Mozart se le tributó una triple ovación, que se repitió...Además, es una obra extremadamente difícil de ejecutar...Todos, teatro y orquesta empeñaron su mejor esfuerzo para demostrar su gratitud a Mozart...”<sup>27</sup>

Continuó el éxito. *Don Giovanni* se presentó cuatro veces en seis días.

Los últimos días en Praga transcurrieron con alegría; podríamos decir que fueron “auténticos días mozartianos”.

A su regreso a Viena, los copistas transcribieron los roles y éstos fueron asignados a renombrados cantantes del Teatro Nacional, entre los que se encontraba su ahora cuñada Aloysia. En los primeros meses del año 1788 se realizaron los ensayos; algunas modificaciones son creadas por Mozart especialmente para la ocasión, quedando como sigue:

- 1.- Sustitución del aria de Don Octavio “*Il mio tesoro intanto*” (Número 21) \_a causa de las coloraturas, que no satisfacían al tenor vienés Francesco Morella\_ por el aria “*Dalla sua pace*” (número 10 b), que a su vez fue incluida en un pasaje distinto, como parte de la escena decimocuarta del acto I, 13, escena de Don octavio/Donna Anna y aria de Donna Anna “*Or sai chi l'onore*”, núm. 10).
- 2.- Sustitución del aria de Leporello “*Ah pietá, signori miei*” (núm.20) tras el sexteto (núm. 19) del acto II, por un recitativo.
- 3.- Inclusión de una escena cómica entre Leporello y Zerlina y de un dúo (núm. 21 a) “*Per queste tue manine*” tras el recitativo de la escena décima del acto II, inmediatamente antes de la escena del cementerio (II, 12)
- 4.- Inclusión de la escena y aria de Donna Elvira “*In qualli eccessi, o Numi*”- “*Mi tradi quell' alma ingrata*” (núm. 21 c)

<sup>26</sup> Ídem

<sup>27</sup> La ópera en el mundo- DON GIOVANNI- Kurt Pahlen

### 5.- Posible supresión de la “scena ultima”<sup>28</sup>

Debido a estos cambios se le llamó a cada una como “versión Praga” y “versión Viena”, respectivamente.

Se plantea la siguiente pregunta ¿Cuál de las dos versiones responde a la voluntad de Mozart?

Desde la perspectiva de la situación histórica, todas las representaciones tienen el carácter de lo auténtico, siempre que las mismas se muevan en el marco de la tradición y de las exigencias teatrales, a lo cual nos es útil remitirnos a las anotaciones del compositor, en cuanto a que Mozart aceptaba los usos de su época. Por lo tanto, hay que admitir como elemento auténtico de aquella unidad ideal llamada obra, todo cuanto Mozart compuso con destino a *Don Giovanni*.

Finalmente, se representa *Don Giovanni* en Viena el 7 de mayo de 1788, en el *Burgtheater*. De las clamorosas ovaciones en Praga, *Don Giovanni* pasó a la indiferencia en Viena.

En sus Memorias, Da Ponte recuerda:

“...Sin embargo, esto no impidió al Emperador (José II) manifestar: “... Esta obra es celestial, es más bella aún que *Le Nozze di Figaro*, pero no es bocado para mis vieneses...” a lo que Mozart contestó, sin amoscarse “...**¡Déles tiempo para masticarla!...**” lo cual ocurrió muy lentamente ya que se presentó con un total de 15 funciones en más de medio año, cifra extraordinariamente baja.

En vida de Mozart, esta ópera no volvió a representarse en Viena, aunque terminaron por darle la razón a su compositor. Poco a poco, a los vieneses les gustó tanto, que la elevaron a categoría de obra maestra ... ¡aunque tomó tiempo!<sup>29</sup>

## 1789-1791

Mozart sucede a Gluck como compositor de cámara del emperador, pero con un sueldo ridículo, que no le sirve para cambiar en nada su verdadera situación en Viena. En abril de 1789, Amadeus hace una nueva gira, con el príncipe Carl Lichnowsky, otra vez a Praga y al norte de Alemania y en agosto es revivida *Le nozze di Figaro* en el *Burgtheater*.

Aunque los tres últimos años de su vida fueron los más penosos en el plano material y moral, fueron sumamente fecundos e interesantes en el plano artístico.

Sus tres últimas sinfonías, las más bellas, fueron compuestas en seis semanas.

En enero de 1790 comienzan los ensayos para *Così fan tutte*, encargada por el Emperador, la última con libreto de Da Ponte estrenándose en el *Burgtheater*.

En junio Mozart va a visitar a Constanze a Baden, donde pasa unos días durante un nuevo embarazo y de septiembre a octubre vuelve a realizar otra gira a Alemania.

El primer semestre de 1791, Constanze permanece en Baden para continuar con su “tratamiento”, a donde su esposo la visita con frecuencia, y en julio va por ella, para que asistan a Praga junto con Süsmayr, para la coronación de Leopoldo II, un mes después.

<sup>28</sup> Las Óperas de Mozart- Kunze, Stefan- Editorial Madrid Alianza

<sup>29</sup> La Ópera en el Mundo- Volumen Don Giovanni- Pahlen, Kurt- Editorial Vergara



30

<sup>30</sup> *Territorio recorrido por Mozart durante su vida*

Durante septiembre trabaja en la composición de *La Clemenza di Tito* (estrenada el 6) y *Die Zauberflöte*, (estrenada el 30) encargada por Schikaneder, director de teatro y autor del libreto, (engañando a Mozart en cuanto a las regalías)<sup>31</sup>, y en un encargo que le hiciera un desconocido para una misa de muertos.

También dirige *Don Giovanni* durante un festival en Praga en honor al emperador, quien asiste a la función, (2 de septiembre); dirige el estreno de *La Clemenza di Tito* y dirige también el estreno en Viena de *Die Zauberflöte*, en el *Freihaus Theater*, en los suburbios vieneses.

En octubre, Constanze nuevamente se va a Baden y Mozart va por ella, mientras compone un concierto para clarinete, y en noviembre, la cantata *Laut Verkunde unsere Freunde*, para la dedicación del nuevo templo masónico, (19 de noviembre) mientras continúa trabajando en el *Requiem*.

Al día siguiente, cae en cama, sólo, y una semana después los doctores Closset y Salaba consideran su situación como de suma seriedad.<sup>32</sup>

## REQUIEM

Durante este agotador año, Mozart sufrió una profunda crisis depresiva. Aquejado de desmayos, estaba convencido que trabajaba en su propio *Requiem*<sup>33</sup>, de que sus días estaban contados.

Al terminar el *Lacrymosa*, se deshace en lágrimas asegurando que no puede continuar su trabajo.

A la edad de 35 años el más extraordinario genio de la historia musical se extinguió hacia la una de la madrugada del 5 de diciembre de 1791.

Sin duda, dio instrucciones a su amigo Süsmayr, que no se separaba de él desde hacía unos meses.

Con un talento y respeto admirables, éste completó - tras la muerte de Mozart- las lagunas de la partitura, escribiendo íntegramente el *Sanctus* y el *Agnus* con las palabras *Cum Sanctus Tuis*.

Las causas de la muerte del gran compositor siguen siendo inciertas, y pudieron ser múltiples. No debemos especular al respecto, ya que al haberse perdido el cuerpo, jamás se tendrá certeza de éllo.

Desde la infancia su frágil salud, sometida a duras pruebas, se había visto afectada por numerosas enfermedades.

Pero a principios de 1791 parecía gozar de buena salud, lleno de vida y energía, y durante este intenso año parecía estar en excelente forma.

Lo que sí podemos saber ahora, es que su situación de insolvencia económica casi permanente y el tan esquivo como esperado y bien remunerado empleo que le diera la estabilidad que él deseaba \_a pesar de tanto éxito\_ se debió a una serie de factores, como: las intrigas de sus contemporáneos, la indiferencia y vaivenes políticos de las cortes imperiales, así como a la falta de malicia del compositor en asuntos de empresa, su gran afición por el juego, con sus extraordinarias y elevadas pérdidas, y la consiguiente adquisición de deudas con usureros, que \_aprovechándose de la situación\_ le prestaban a intereses altísimos. Al observador

---

<sup>31</sup> Robbins, Landon Traducción: Gabriela Bustelo y Beatriz EL ÚLTIMO AÑO DE MOZART- Ediciones Siruela-Madrid, España 1989

<sup>32</sup> Traducción de The Mozart Project por SOL HERRERA CALDERON

<sup>33</sup> Después quedó esclarecido que el misterioso personaje que hizo el encargo de la misa de difuntos era el Conde Walsegg, aficionado que, deseoso de pasar por un gran compositor, hizo ejecutar más tarde el Réquiem como obra suya.



actual, algunas situaciones hacen dudar de la idoneidad de Constanze como esposa, madre y administradora; por otra parte, lo antes mencionado fue terreno fértil para muchos oportunistas, entre ellos algunos de sus colaboradores cercanos. Todo esto en su conjunto contribuyó al fatídico desenlace y uno de los más ominosos en la historia de la cultura occidental.<sup>34</sup>

### **ALGUNAS PALABRAS FINALES**

Mozart abrió nuevas sendas y se convirtió en inimitable creador de la ópera romántica, precisamente con una obra como *Don Giovanni*.

Wagner lo llamó *“genio de la luz y del amor... por encima de los maestros de todas las artes y de todos los siglos...”*

Del discurso que pronunciara Ferruccio Buzón hace 100 años, destaco

*“... la jovialidad es su rasgo sobresaliente; con una sonrisa cubre de flores aún lo más desagradable...”*

Entre los grandes músicos que admiran con mayor entusiasmo a Mozart se encuentra Richard Strauss, quien dijo *“... la melodía ... se encuentra entre los regalos más sublimes de una deidad invisible... son símbolos que anuncian las verdades más nobles del alma...”*

*“... El nacimiento de la melodía mozartiana es la revelación del alma humana buscada por todos los filósofos...”*

Y, como digno broche, recurriremos a las palabras que el poeta Herman Hesse tuvo para el Don Giovanni: *“... lo último perfecto hecho por mano humana...”*<sup>35</sup>



*Monumento a Mozart, en Viena  
Agosto de 2006*

<sup>34</sup> Instituto Da Ponte, Exposición “Mozart, vida y trabajo en el contexto de su tiempo”-Museo Albertina Viena, Austria

<sup>35</sup> Pahlen, Kurt -DON GIOVANNI-La Ópera en el Mundo -Editorial Vergara

## 2.3 ANALISIS DE LA OBRA

La gran escena y aria de Donna Elvira en el Acto II, antes de la escena del cementerio, comienza con el recitativo acompañado *In qualli eccessi, o Numi*, que fueron compuestos ambos por Mozart para el estreno en Viena, con su correspondiente aria *Mi tradi quell'alma ingrata*.

Forma también de los más fuertes de la partitura, como ya lo indica la introducción orquestal.



Como un meteoro, sola, majestuosa en su irritación, Donna Elvira aparece a lo largo de la ópera de improviso, como un ángel triste, acusador y salvador, sin rumbo y a la búsqueda del culpable de su existencia desarraigada.

Sus gestos de desesperación son como un leitmotiv gestual.

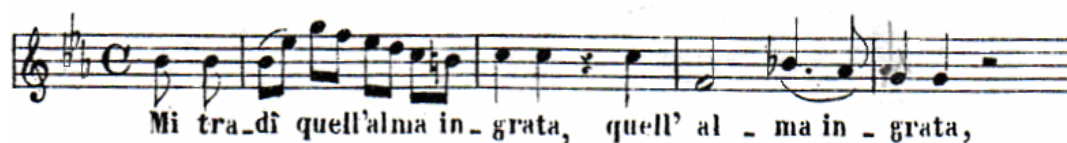
Asimismo, la voz cantante es de la mayor fuerza expresiva, y esta escena no podría estar mejor fundada como su última aparición aislada de la atribulada Donna Elvira y como par dramático de la escena y aria de Donna Ana, antes del *finale*.

La aparición de las dos grandes antagonistas de Don Giovanni antes de otros cambios decisivos de escenas da lugar a un importante paralelismo dramático, que queda subrayado por el hecho de que ambas arias son *rondós*, aunque Mozart no los califica de tales.

Antes de que los acontecimientos sigan su curso, ya no impulsado por fuerzas humanas, las mujeres vuelven a aparecer, en su grandeza heroicamente solitarias, como ángeles que advierten y que exigen una reparación.

El aria de Donna Elvira *Mi tradi quell'alma ingrata* habla de lo profundamente infeliz que la ha hecho su antagonístico, como podemos ver en la exposición del

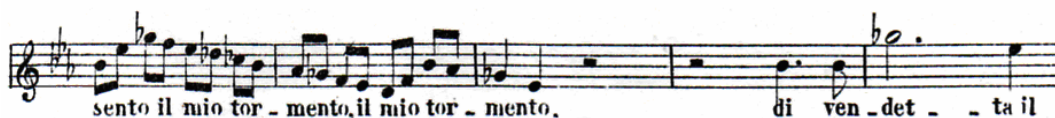
Tema I (A) en la que se expresa la ambivalencia de la situación: el dolor y la ira provocados por el abandono, la burla y la humillación, expresados en una tonalidad mayor, (Mi bemol), así como la indicación de Allegretto proporcionan un contraste músico dramático que es todo un reto para la intérprete.



Pero todavía siente piedad por él, como lo veremos en la exposición del Tema II (B), casi siempre en la dominante, en Si bemol Mayor.



El Tema III (C) se desarrolla casi en cualquier tonalidad, menos en la dominante. En todo caso, vemos un claro contraste entre el original Mi Bemol Mayor y su homónimo, mi bemol menor, con el que Mozart delinea magistralmente la lucha interna de Elvira, mientras expresa “cuando siento mi tormento el corazón me pide venganza...pero si lo veo, el corazón se me ablanda”



Y el continuo retomar del tema A, diferenciado con los vívidos colores de las variaciones y coloraturas, muestran, sin duda, un corazón dividido.

El último retorno al Tema I (A), en el que implora contundentemente piedad para el villano, tiene un carácter de coda, conclusivo, y ratificador de la tonalidad inicial.

**SELVA OPACA**

**GIOACCHINO ROSSINI**

### 3.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

Rossini nace hacia el final del Siglo XVIII, en el pleno desenvolvimiento del liberalismo, 3 años después de la revolución francesa, y apenas unos meses después de la muerte de Mozart.

Las ideas de Adam Smith \_ entre otros\_ en Gran Bretaña, pretenden propagar las conquistas sociales de la Ilustración por Europa y Norteamérica, dando fin al antiguo régimen.

Acaba la sociedad estamental que se viene arrastrando desde el feudalismo, y se consolida una nueva clase social que venía gestándose decenios atrás, la burguesía, que adquiere conciencia de su poder económico y su impotencia política, de forma que conquistará el gobierno de su destino a lo largo del siglo siguiente a través de diversas revoluciones (1820, 1830, 1848) en que va ampliando su presencia en los órganos políticos del estado, relegando a la aristocracia a un papel subalterno.

El liberalismo promueve las libertades individuales y el máximo límite al poder coactivo de los gobiernos sobre las personas.<sup>36</sup>

Esto permite que, en el campo de las artes, dichas libertades se expandan, dando surgimiento a nuevas corrientes de expresión.

En el escenario operístico, se retomaba la tradición surgida en el Siglo XVII con los castrati, aunando a éllo las innovaciones del momento: nos referimos al *Bel Canto*.

Significa literalmente “Canto hermoso”, y se trata de la técnica vocal que se originó en Italia y que alcanzó su máxima expresión a principios del XIX. Así, muchas de las óperas compuestas entre 1810 y 1830 son consideradas óperas bel cantistas. Los compositores que se asocian comúnmente al estilo son Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti.

El estilo está relacionado con el canto florido, adornado con muchas coloraturas y ornamentaciones que acentúan las dificultades vocales.

Existe el consenso de que el bel canto se relaciona con la técnica de trabajo e impostación de la voz para conseguir sonidos más agudos, mayor ligereza, mejor manejo del aire para emitir frases cada vez más largas sin cambios bruscos en el órgano vocal, (legato) exactamente como lo hacían los castrati desde el barroco, y que Rossini tuvo oportunidad de escuchar a algunos de éstos, contemporáneos suyos.

Las óperas se componían más o menos con arreglo a una fórmula:

A un coro inicial seguían las arias, cavatinas y cabalettas, cuidadosamente calibrados. La cavatina, lenta y lírica debía demostrar la línea del cantante, su capacidad para sostener una larga frase sin pérdida de la belleza del tono, matiz y color. Le seguía la cabaletta, en la que el cantante debía demostrar su virtuosismo en las cadenzas, coloraturas e improvisación, adornando tanto hasta hacer casi irreconocible la composición original.

Los dos actos terminaban cada uno con un coro resonante, durante el cual los principales cantantes avanzaban hasta el borde del escenario e interpretaban su parte final e imponiéndose al público.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Reacción, progreso y otros ensayos musicales- Theodor Adorno

<sup>37</sup> Los Grandes Compositores – Schonberg, Harold

### 3.2 DATOS BIOGRAFICOS

Nace en Pésaro, 29 de febrero de 1792

Muere en París 13 de noviembre de 1868

Rossini comenzó su insólita vida más o menos abandonado a su suerte, ya que su padre y su madre, respectivamente, trompista y cantante de teatro, estaban continuamente en giras (su padre había sido trompetista municipal e inspector de mataderos, pero sus ideas republicanas le hicieron quedarse sin empleo).

Un salchichero de Bolonia a quien fue confiado el niño le hizo dar clases de música, aunque a los 13 años ya encontró pequeños empleos en el teatro como cantante o instrumentista.

Demostró tener inmensa habilidad para tocar el piano, el violín y la viola. Además cantó ópera antes de que le cambiara la voz.

Un rico protector le permitió finalmente entrar en el *Liceo Musicale* de Bolonia, donde completó sus conocimientos musicales con Teseo (canto) y el padre Mattei (contrapunto y composición).

Después de estudiar, comenzó su carrera operística cuando, a los 18 años, escribió una comedia en un acto para Venecia. (*La cambiale di matrimonio*)

Pronto respondió a encargos de Bolonia, Ferrara, Venecia y Milán, donde una de sus óperas que más éxito tuvo fue *La Pietra del Paragone*, en “*El Teatro a’ la Scala*”, de Milán, en 1812. Esta fue una de las 7 óperas escritas en 16 meses, casi todas cómicas. Este nivel de actividad continuó en sus años siguientes. Sus primeras óperas en ganar aclamación internacional datan de 1813 y fueron escritas para distintos teatros venecianos: La ópera seria *Tancredi*, y la cómica *L’italiana in Algeri* (*La Italiana en Argel*).

Pero en 1815, Rossini viajó a Nápoles como director musical y artístico del Teatro San Carlo, lo que condujo a una concentración en la ópera seria.

Sin embargo, se le permitía componer para otros teatros y de este período datan dos de sus mejores comedias, escritas para Roma: *Il barbiere di Siviglia* (*El barbero de Sevilla*) y *La Cenerentola* (*La Cenicienta*). La primera, considerada como la más grande de todas las óperas cómicas italianas, fue compuesta en 1816. Inicialmente fue un fracaso, pero rápidamente se convirtió en la más querida de sus óperas bufas, admirada de igual modo por Beethoven y Verdi. Y al año siguiente apareció *La Cenerentola*, un cuento sentimental en que la heroína se traslada desde melodías casi populares a brillantes y elaboradas coloraturas.

Las óperas más importantes de Rossini que siguieron fueron creadas en Nápoles. El tercer acto de su *Otello* (1816), con su estructura profundamente unitaria, marca su madurez como dramata musical.

Las óperas napolitanas, aún cuando dependieron mucho de un canto solista altamente florido, revelaron una enorme expansión de los medios musicales y vocales, con conjuntos más extensos y el coro como activo partícipe. El recitativo acompagnato es más dramático y la orquesta adquiere una mayor prominencia. Rossini también abandonó las oberturas tradicionales, probablemente en un intento por involucrar a sus audiencias en el drama desde el comienzo.

Fue en Nápoles que el compositor se involucró con la soprano más famosa del ambiente, Isabella Colbran, quien después de ser amante del empresario Barbaia, se convirtió en pareja de Rossini y en 1822 su esposa. Sin embargo, la felicidad del matrimonio no duró mucho

Entre las obras maestras de este período están *Maometto II* (1820) y *Semiramide* (1823), esta última escrita para Venecia en sus últimos años en Nápoles.

Barbaia preparó una temporada en Viena en 1822, Rossini y su esposa retornaron a Bolonia, luego viajaron a Londres y París en 1823.

En la capital francesa, el maestro ejerció como director del *Theatre-Italien* y compuso tanto para éste como para el de la ópera de París.

Algunas de sus partituras de la capital francesa fueron adaptaciones, como *Le Siège de Corinthe* (El asedio de Corintio), *Moïse et Pharaon* (Moisés y el faraón).<sup>38</sup>

La ópera cómica *Le Comte Ory* (El Conde Ory) no fue del todo nueva y *Guillaume Tell* (Guillermo Tell) lo fue por completo. Esta última aparece como una extensa pero rica muestra de su música más inspirada, con elaborada orquestación, muchos conjuntos, espectaculares ballets y procesiones en la tradición francesa, opulenta escritura orquestal y una nueva amplitud armónica.

Basada en relatos legendarios con altas dosis de fantasía y motivos folclóricos, los rasgos de Guillermo Tell se le atribuyen a algún personaje que luchó por la independencia de Suiza de principios del Siglo XIV. Con el transcurso de los siglos, la figura de Guillermo Tell encarnó los ideales de lucha por la libertad e independencia de Suiza, primero, y después los del amor paterno y la lucha por la justicia. Numerosos autores, especialmente durante el romanticismo, encontraron en aquél su fuente de inspiración.

Friedrich von Schiller se basó en esta leyenda para escribir un drama en verso, en cinco actos. Con este libreto se afirman dos imágenes principales: la grandeza y la armonía de la naturaleza, y el carácter desorganizador e imprevisible del hombre civilizado.

Por su parte, Rossini utilizó la obra de teatro, adaptada al francés por Victor Étienne y por Hippolyte Bis a partir del texto de Schiller, para componer la ópera, que se estrenó en París en 1829. Su obertura es mundialmente conocida y popular.

Con este gran tema central, redondea satisfactoriamente casi veinte años de permanente actividad creadora.<sup>39</sup>

Y luego... el silencio... contaba con 37 años de edad y estaba en el punto más alto de su popularidad, pero razones personales, artísticas y políticas llevaron a Rossini a dejar la creación lírica e iniciar un período de silencio que se mantuvo casi hasta su muerte.

Claro que en estas 3 décadas pasaron varias cosas. El maestro retornó a Italia y comenzó a sufrir una prolongada y penosa enfermedad.

Isabella murió en 1845 y, un año más tarde, se casó con Olympe Pelissier, con quien había vivido los pasados 15 años y quien le había atendido durante su enfermedad.

Después del *Stabat Mater*, que había escrito en París, no volvió a componer sino hasta su retorno a Francia en 1855. Entonces su salud y ánimo mejoraron, así como la necesidad de crear.

De estos años datan una serie de obras para piano y voces, que con agudeza y refinamiento llamó "*Péchés de vieillesse*" (Pecados de la vejez), así como la *Pequeña Misa Solemne*.

Reconocido internacionalmente falleció en 1868.

Durante ese tiempo, la ópera seguía sufriendo cambios notables, y la mayoría de ellos no habría sido posible sin el notable aporte realizado por Gioacchino Rossini al arte lírico.

---

<sup>38</sup> Liga: <http://www.beethovenfm.cl>

<sup>39</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

Fue el compositor más prestigioso, aclamado e influyente de su época; como tal, produjo una reforma considerable al arte lírico y estableció nuevas convenciones que dominarían la ópera por más de medio siglo.

Bajo el “Código Rossini”, los lenguajes básicos de comedia y tragedia llegaron a ser uno solo, transformándose en el punto de referencia para juzgar el trabajo de la mayoría de sus contemporáneos y seguidores inmediatos (entre los que encontramos a Bellini y a Donizetti)

En el género bufo, Rossini creó un modelo trepidante, archicómico, desenfadado, y, sobretodo, eminentemente rítmico, iniciado por *La Italiana en Argel*, continuado por *El Turco en Italia*, y llevado a su máximo esplendor por *El barbero de Sevilla*, y, en cierto modo, por *La Cenicienta*. Sin duda, están entre las más finas representantes del género, pero hay que destacar que las reformas más importantes que realizó Rossini, afectando las técnicas del canto, la melodía, la orquestación y, el rol general de la música en la definición y conformación de un nuevo concepto del drama, aparecen en igual o mayor medida en sus trabajos serios.

La tradición romántica de la ópera italiana normalmente está definida a través de la creación de Bellini y Donizetti, pero tal tradición sería impensable sin considerar el nuevo aporte de Rossini al género serio, utilizando las nuevas corrientes que, finalmente, conducirían al romanticismo.

Obras como *Otello*, *La gazza ladra* (La urraca ladrona), *Moisés* y *La Donna del lago* (La mujer del lago), prepararon el camino para las partituras de Bellini y Donizetti, mientras que *Guillermo Tell* se transforma en el arquetipo de la “Gran opera”, que estaría de moda a mediados del siglo XIX, al fusionar el lirismo italiano con la declamación y el espectáculo franceses.

### 3.3 ANALISIS DE LA OBRA

La ópera Guillermo Tell se desarrolla en las Campiñas de Burglen, en el Cantón de Uri, hacia los años de 1307- 1308, en una época en que Suiza se encontraba bajo el yugo opresor de Alemania.

El paisaje que se nos presenta es bellísimo, y la trama se desarrolla a partir de la fiesta de tres parejas de recién casados en el “Festival de los Pastores” que se celebra anualmente.

El anciano Melchtal, anciano de la villa y padre de Arnoldo, bendice a las parejas de enamorados que ahí se congregan; sin embargo, Arnoldo no puede revelar el nombre de la dueña de su corazón porque ese amor es una traición a su patria y a su propio padre. Se ha enamorado de la princesa Mathilde, hermana del odiado tirano Gessler.

Durante el Acto I Arnoldo se debate entre sus dos amores: a la patria y a Mathilde, expresando para sí... “¡Oh Mathilde, yo te amo, y ese amor debo apagar en mi corazón... pero si la patria me llama tengo que acallar el dolor!”...

Guillermo Tell lo observa atentamente y puede comprender en el rostro afligido de Arnoldo la lucha que está sosteniendo en su pecho.

En un grandioso dúo entre Arnoldo y Tell, éste trata de atraer a Arnoldo a la causa patriótica, mientras aquél vacila entre su intenso patriotismo y su ardiente amor.

Durante el festival llegan los soldados de Gessler y se llevan prisionero al anciano Melchtal, a pesar de la oposición de los ahí reunidos.

La escena y aria “*Sombre foret*” (en el original francés) se desarrollan en el Acto II de la ópera, que comienza con un coro de cazadores, cruzado por una canción



vespertina para los trabajadores que están en las montañas y los campos, y que concluye con un exquisito pasaje *smorzando* en quintas y octavas consecutivas.

Mathilde espera la llegada de Arnoldo, y en su soledad habla con la selva sombría y desierta, dejando que el eco se lleve y repercutan sus palabras de amor. El aria conserva gran parte de la antigua dulzura de los tiempos en que Rossini compuso su *Tancredo*, pero la línea ahora se prolonga más, unida por una cadena de modulaciones y por las formas elegantes de las frases, que revelan un criterio refinado.

Esta línea melódica está construída a partir de la nota real, en bordados dobles, que va ampliando a través de intervalos cada vez más distantes, como podemos ver en la exposición del Primer Tema, a saber:

Sel - va o - pa - ca, de - ser - ta - bru - ghie - ra, qual pia - cer la - tua

vi - sta mi dà! So - vra i mon - ti o ve il tur - bine im - pe - ra

al - la calma, al - la calma il mi - o cor - s'a - pri - rà.

Debe hacerse un buen uso del legato, y cuidar de no hacer portamento.

Los grupetti deben practicarse despacio y por separado, para dominarlos en legato, y no romper la línea de canto.

Muchas sopranos han seguido las sugerencias de interpretación de María Callas, en cuanto a hacer pequeños ritardandi en cada "alla calma", y con esa misma intención, dar el La bemol agudo, sin peso, tranquilo, reflejando la palabra.

Durante toda el aria se presentan frases muy largas, así como intervalos muy distantes, por lo que es necesario planificar cuidadosamente la respiración, y tomar suficiente aire para tal efecto.

La cadencia final nos muestra la dulzura y refinamiento de la protagonista, así como su valor y coraje en momentos dramáticamente decisivos.

Tras escuchar la obra con algunas de las más grandes sopranos de nuestros días, yo me inclinaría por la versión de Mirella Freni para la cadencia final, quien ha sido una de las mejores intérpretes de Mathilde, \_entre otros roles\_ quedando de la siguiente manera:

Ahi le mi - ei pe - ne u - dra

**QUI LA VOCE SUA SUAVE**

**VINCENZO BELLINI**

## 4.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

Bellini nació con el nuevo siglo, y con él, el Romanticismo, movimiento estético que se originó a finales del Siglo XVIII, pero se desarrolló fundamentalmente en la primera mitad del Siglo XIX, extendiéndose desde Inglaterra a Alemania, Francia Italia, España, Rusia Polonia, Estados Unidos y las recién nacidas repúblicas hispanoamericanas.

### BREVE SEMBLANZA SOBRE EL ROMANTICISMO

El romanticismo sostiene con frecuencia la primacía de la intuición y el sentimiento frente a la razón y el análisis, lo irracional le atrae más que lo racional, lo trágico más que lo cómico, lo oculto más que lo presente, lo implícito más que lo explícito, lo sublime más que lo bello, lo dramático más que lo apacible.<sup>40</sup>

### ANTECEDENTES ESPIRITUALES Y TENDENCIAS ARTISTICAS<sup>41</sup>

El Romanticismo supone un cambio ideológico, aunque no es una escuela uniforme. Lo desencadenan el individualismo racionalista, la libertad esgrimida por la Enciclopedia, el sentimentalismo, y la defensa de la pasión.

Es necesario interpretarlo como una forma de entender la vida y una forma de enfrentarse a ella, no sólo como un movimiento artístico.

Hay tantas posiciones de vida como posiciones románticas.

Los conceptos fundamentales de la época son la **religiosidad y la conciencia patriótica**, de donde se derivarían gran parte de las tendencias artísticas.

La revolución francesa y la caída de Napoleón supusieron una experiencia de masas que realzaron su valor emblemático y provocaron un sentimiento nacionalista por doquier. Sin embargo, estos enfrentamientos provocaron movimientos de masas que veían sus vidas profundamente trastocadas.

El romanticismo apareció primeramente en Inglaterra, aunque su conquista de las libertades burguesas tuvo un gran influjo en sus contemporáneos continentales.

### CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ROMANTICISMO

Surge en un contexto de crisis socioeconómica, en el que los ideales no coinciden con la realidad. Por lo que la gente intentará evadirse de ella, y los artistas serán el medio por el cual se canalice esa evasión colectiva.

Frente al imperio de la razón, proclamado por los neoclásicos, se impone la imaginación. El sentimiento sustituye a la inteligencia, y a la lógica. Las pasiones y emociones pasan a primer plano.

El artista, a priori, no acata normas como antes. Ahora se deja llevar por su propia inspiración. El autor es el único juez de sus creaciones.

Lo clásico, que se admitía como dogma hasta ese momento, pierde vigencia,

El artista buscará temas de inspiración libremente. Primero en sí mismo, luego en la naturaleza circundante, en las costumbres y en la historia.

Se acuden a mitologías como temas de estudio, como la española, la nórdica, la germana y otras.

Se diluyen los géneros: se mezcla lo cómico con lo trágico.

<sup>40</sup> Diccionario de Filosofía- José Ferrater Mora

<sup>41</sup> <http://sedll.org/doc-es/publicaciones/glosas/n9/celia2.html>

Hay una mayor compenetración entre el artista y el paisaje que lo rodea. De ahí el valor que cobran los motivos agrestes, tristes o salvajes: la luna, el sepulcro, la noche. Es, sobre todo, el amor desdichado el gran tema romántico, con sus pasiones y arrebatos, con la exaltación de sentimientos, el amor infeliz, el que es imposible de concretarse, melancólico, angustiado, nostálgico, infeliz y trágico, que nunca llega.

### **LA AVENTURA Y LO FANTASTICO EN EL ROMANTICISMO**

Ha habido desde los albores de la historia de la humanidad, el deseo de sentir y vivir la aventura a través del relato: se sueña con maravillas, con proezas, con deseos superados. Se necesitan héroes y heroínas en los que la persona pueda ver reflejada la propia ansia de aventura para poder evadirse de la realidad y monotonía de la vida real.

En un principio, la aventura se apoyó en la mitología.

Posteriormente, la proclamación de la libertad y la exaltación del yo favorecen el desarrollo del género de aventura. Libertad e individualismo llevan al mundo de lo fantástico. El desarrollo de esa fantasía requiere de mundos exóticos, de anchos mares o tupidos bosques.

La nebulosa Edad Media es una de sus etapas preferidas; los caballeros andantes, los justicieros, los generosos héroes compaginan perfectamente con el idealismo romántico, así como por el valor de los sentimientos.

Historias con contenido irreal pero verosímil.

Después, durante mediados del Siglo XVIII se llamaron a veces “románticos” a narraciones o “romances” medievales, por este motivo, lo “romántico” se equiparaba con algo “maravilloso” o “fantasioso”... la literatura, y las artes en general, elaboradas “al modo de los romances”. Los términos de referencia a lo romántico han adquirido muy variadas significaciones. El siglo XIX retoma estas necesidades, resemantizándolas, y dándoles nuevas dimensiones.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Liga: <http://sedll.org/doc-es/publicaciones/glosas/n9/celia2.html>

## 4.2 DATOS BIOGRAFICOS

VINCENZO SALVATORE CARMELO FRANCESCO BELLINI

Nace en Catania, Italia, el 3 de noviembre de 1801

Muere en Puteaux, Francia, el 23 de septiembre de 1835

Hijo del organista Rosario Bellini, recibió las primeras lecciones de música de su padre y su abuelo, Vincenzo Tobia Bellini.

Vincenzo Bellini fue un niño prodigio; a los 18 meses era capaz de entonar un aire de Valentino Fioravanti; comenzó a estudiar teoría musical a los 2 años de edad, piano a los 3 y a los 5 era capaz de tocarlo con soltura. Su primera composición data de cuando tenía 6 años.

Con una beca que le proporcionó el Conde de San Martino ingresó en el Colegio de San Sebastián de Nápoles, donde estudió armonía con Giovanni Furno, contrapunto con Giacomo Tritto y composición con el célebre Nicolla Zingarelli.

Compuso música sacra, motetes misas, música de cámara y música sinfónica, pero es la ópera el género musical que le dio fama. Compuso para virtuosos del *bel canto*, expresión lírica que exige una gran precisión y agilidad vocal. Intentó minimizar las diferencias clásicas entre las partes cantadas y recitadas (arias y recitativos) manteniendo la tensión dramática.

El estreno de su primera ópera, *Adelson e Salvini*, se produjo en 1825.

Domenico Barbaja, director del teatro de ópera de San Carlo de Nápoles y de La Scala de Milán, se interesó por ella, encargándole tres obras entre 1826 y 1829. El éxito le sonríe a Bellini en forma casi permanente, tanto en el amor como en el arte.<sup>43</sup>

En 1833 marcha a París, en donde fue una de las figuras más románticas en una ciudad de figuras románticas. Delgado, delicado, apuesto, lánguido y talentoso, Enrique Heine lo describió así:

*“... una figura alta y erguida que se movía con gracia; tenía un aire coqueto; un rostro regular pero ancho, delicadamente teñido de rosa; los cabellos rubios, casi dorados, con muchos rizos; una frente alta muy despejada, marmórea; la nariz recta, los ojos celestes y la boca grande. Los rasgos tenían algo de indefinido, cierta falta de carácter, pero se insinuaba a veces una expresión de pesar, entre dolorosa y complacida. Esa expresión ocupaba el lugar del fuego que faltaba. Se manifestaba, pero no poéticamente en sus ojos. Juguetaba en sus labios, pero sin pasión. Este dolor inexpresivo y superficial era lo que el joven maestro parecía más ansioso de representar en la totalidad de su apariencia. Vestía tan fantasiosamente, las ropas se ajustaban tan lánguidas a su cuerpo delicado, empuñaba el bastón con un gesto tan idílico, que me recordaba a uno de los jóvenes pastores que hayamos en nuestras pastorales, con sus cayados adornados con cintas... El hombre entero parecía un suspiro, con sus zapatos de taco alto y las medias de seda. Ha suscitado mucha simpatía en las mujeres, pero dudo que nunca haya provocado en ninguna una pasión intensa...”*<sup>44</sup>

Fue también en París donde bajo recomendación de Rossini el *Theatre- Italien* le encarga *I Puritani*, ópera en tres actos con libreto de Carlo Pepoli, basado en el drama “*Tetes rondes et cavaliers*”, de F. Ancelot y X. Boniface Saintine. Algunos indican que el libreto también está basado en la novela “*Old mortality*” de Walter Scout, pero es

<sup>43</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

<sup>44</sup> Los Grandes Compositores- Schonberg, Harold

posible que sólo se encuentre relación con el lugar y los hechos políticos que son narrados.

Trata sobre el drama amoroso de Elvira y Arturo en plena Revolución Inglesa, guerra civil entre los puritanos (puritanismo) partidarios de Oliver Cromwell, y los realistas que apoyaban a la casa de Estuardo.

Para muchos el libreto es un poco confuso y poco creíble. Sin embargo la música de Bellini está entre la más cuidada y hermosa que compuso. Su esfuerzo fue resultado de la inquietud que generaba componer una ópera para el público parisino. En esta labor fue apoyado por Rossini, que para la época triunfaba en la ciudad.

En *I Puritani* aparece la faceta melancólica del compositor. El fraseo es de gran elegancia y la ópera demanda capacidades vocales importantes de los cantantes. Es particularmente difícil para la soprano y el tenor solistas.

Se estrenó en París el 25 de enero de 1835 en el Théâtre Italien.<sup>45</sup>

Fue la última obra del maestro, que murió poco después del estreno. Sufría de un tumor intestinal que le ocasionó una muerte súbita, que ocurrió en casa de un amigo en Puteaux, frente a la isla de Amour.<sup>46</sup>

Sus exequias tuvieron lugar en los *Invalides*, y la ceremonia fue pagada por Rossini y Cherubini, entre otros.

La música de Bellini atrajo a los grandes cantantes, que respondían de esta manera al romanticismo implícito en las arias de sus óperas, tales como: María Malibrán, Marieta Alboni, Giulia Grisi, Giuditta Pasta, Henriette Sontag, Antonio Tamburini, Luigi Lablache, Jenny Lind, Adelina Patti, Giovanni Battista Rubini se cuentan entre los más grandes cantantes de todos los tiempos, y Bellini llegó a escribir para ellos.

Su ópera maestra fue *Norma*, en la que destaca la obertura y en donde se conjuntan una gravedad clásica con un apasionamiento muy romántico en la expresión, considerada como de máxima dificultad para la soprano en su ejecución.

Vincenzo Bellini fue uno de los más maravillosos inventores de melodías, y como tal ejerció una profunda influencia en el genio de Chopin. Había estudiado los cuartetos de Haydn y Mozart para buscar en ellos la inspiración melódica natural. Sus óperas son preciosas antologías del *bel canto*, abundantes en modelos de melodías puras, delicadas y flexibles, en las que el genio conserva siempre una exquisita medida.

### 4.3 ANALISIS DE LA OBRA

La acción de la última ópera de Bellini, *I Puritani*, toma lugar en Inglaterra justo después de la ejecución de Carlos I en 1649.

Elvira, hija de Lord Gualtiero Walton, gobernador de una fortaleza Puritana cerca de Plymouth, está comprometida en matrimonio con Arturo, pero él \_ aparentemente\_ se ha fugado con otra mujer el día de su boda con Elvira.

Los hechos son que él ha salvado a la Reina, viuda del último Rey de los Realistas, a quien él debe su lealtad. Pero esto, Elvira \_ quien es una muchacha saludable\_ no lo sabe aún, produciéndole tal dolor, que afecta su equilibrio mental.

La escena y aria de “Qui la voce sua sove”, transcurre en el Acto II, durante estos sucesos, en los que en la insania mental de ella, imagina que su tío es su padre, y

---

<sup>45</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

<sup>46</sup> El Nuevo Diccionario de la Música Volumen II Compositores-Ronald De Candé

que su novio (que ella cree haber perdido pare siempre) es su intendente, que regresa para casarse con ella.

Sin embargo, su locura es temporal, y, cuando Arturo le dice la verdad, llega a ser curada por su amor.

Esta escena de locura es muy sustancial y el aria es muy apasionada. Debe ser vibrante para obtener expresividad y significado.

Ante todo, un buen manejo del legato es esencial para el estilo,

En la primera frase hay muchas vocales, y todas se deben escuchar, sin romper los diptongos, y sin cambios de posición en la voz, todo en una línea.



Tal significado depende de un buen dominio del rubato, ese “dar y tomar” que es la savia de la música romántica. Esta frase es un buen ejemplo de rubati, así como de ejecutar la acciaccatura y el grupetto del “cru dele” con expresividad y precisión.



También, el buen uso del portamento es esencial para darle vida, como lo pide la siguiente frase;



Sin embargo, no debe hacerse en donde no esté indicado.

El temperamento del aria es apasionado, aunque contenido, por lo que el uso del rubato y de la agógica son muy apropiados para expresar esa tensión, a diferencia de los recursos utilizados durante el verismo, en que las variaciones de dinámica son indicadas por continuos cambios de compás.

Tanto la cavatina como la cabaletta “Vien, diletto” deben reflejar la locura temporal que Bellini prefiguró para Elvira en esta escena. Según las recomendaciones de la gran canta-actriz María Callas y como se ha hecho tradición, cuando se interprete esta aria en concierto, será necesario cortar desde el final del “lascatemi morir” (Ed. Ricordi, pág. 174), directamente a la cabaletta (pág. 185)<sup>47</sup>

<sup>47</sup> THE MASTER CLASSES / Julliard- CALLAS- Ardoin, John, Amadeus Press, Portland, Oregon, USA.

spe - me, \_\_\_\_\_ o la - scia - te, la - scia - te - mi mo - rir. \_

Vien di - let - to è in ciel la lu - na

Aunque Bellini escribió staccati en los dos Mi graves del ejemplo anterior, dichas indicaciones corresponden más a appoggiati o sostenuto, de acuerdo a las sugerencias de la Callas, y a que el estilo de esta música debe ser con mucha línea.

Para lograr tanto el legato como la afinación perfecta de cada una de las notas de las escalas descendentes de las cadencias subsiguientes, es necesario no sólo el dominio de la colocación de la voz en el resonador delantero (lo cual aplica a todos los estilos de canto cuyo entrenamiento vocal operístico esté dentro de la tradición occidental) sino, además, una posición muy amplia de los órganos internos y una mayor apertura de la glotis, para darle a la voz la mayor flexibilidad posible.

al - l'a - mo - re. al - l'a -

- mor, ah vie - ni,

La siguiente escala, es mejor cantarla en ah, así:

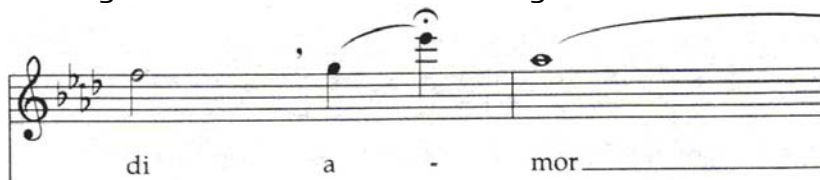
ah \_\_\_\_\_ a - mor.

En esta escala cromática debe deslizarse cada una de las notas, sin ningún esfuerzo y sin acentos, así como un perfecto "riedi" antes de pasar a la escala final.

ah \_\_\_\_\_ si [rie - di,]



Se ha hecho una tradición finalizar el aria una octava arriba, en el Mi bemol sobreagudo, como se muestra en enseguida:



**CHI IL BEL SOGNO DI DORETTA**

**GIACOMO PUCCINI**

## 5.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

El verismo es una corriente literaria que se desarrolla principalmente entre 1875 y 1896, operada por un grupo de escritores, narradores y comediógrafos, que constituyeron una verdadera y propia “escuela” fundada sobre principios precisos.

Viene aunada \_ en la literatura italiana\_ al naturalismo francés de Guy de Maupassant, de Emilio Zola, de los hermanos Goncourt y de su precursor Honoré de Balzac, pero se permea también al influjo del Realismo, con sus descripciones lo más posible apegadas a la realidad.

El verismo es también un movimiento musical surgido a finales del siglo XIX y principios del XX, emparentado con el realismo literario.

Se utiliza fundamentalmente para referirse a un tipo de ópera enmarcado en el período conocido como Romanticismo, el verismo se aleja de los temas religiosos, mitológicos e históricos, para acercarse más a la vida cotidiana; poniendo en escena personajes, situaciones y emociones reales de la vida, incluso de las clases sociales bajas.

Se caracteriza por sus tramas sórdidas y violentas. Musicalmente, el verismo abandona las arias de coloratura o arias cerradas que le precedieron en la anterior corriente estética del bel canto, a favor de un canto más libre y de mayor fluidez hacia el recitativo.

Podemos señalar como el origen del verismo en la ópera Carmen, de Georges Bizet, pero sus referentes indudables son los maestros de la escuela italiana Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Umberto Giordano y Giacomo Puccini, a quien nos referiremos con amplitud.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

## 5.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini

Nace en Lucca, Toscana (Italia), el 22 de diciembre de 1858

Muere en Bruselas, el 29 de noviembre de 1924

Fue el sexto hijo y primer varón de Michele Puccini y Albina Magi. Giacomo pertenece a la quinta generación de los Puccini que sirvieron a la república y a la iglesia como compositores desde puestos oficiales de cierta importancia.

A los 6 años falleció su padre, dejando a 7 huérfanos y una viuda en situación de pobreza. Las autoridades de Lucca le otorgan el cargo de organista y maestro de capilla a su tío Fortunato Magi con la condición de ceder el puesto a Giacomo cuando se encuentre capacitado para el mismo. Puccini inicia sus estudios musicales con su tío Fortunato, director del Instituto musicale Pacine, y más tarde con Carlo Angeloni.

De pequeño, Puccini cantaba con el coro de la catedral de San Matino y de la Iglesia de San Michele, y empezó su carrera musical a los 14 como organista en las iglesias situadas en los alrededores de Lucca.

La excursión que realizó para escuchar *Aída* en 1876, cuando tenía 18 años, haciendo a pie 18 Kms hasta Pisa, le supuso el descubrimiento del mundo de la ópera, y le hizo decidir su futuro. En ese mismo año escribió sus primeras obras para orquesta y coro.

Gracias a una beca de la Reina Margherita y la ayuda de una familiar, pudo estudiar en el conservatorio de Milán en 1880, a los 22 años. Aunque ya no estaba en la edad permitida, aprobó el examen e ingresó a las clases superiores de composición. El primer año estudiaba con el compositor y violinista Antonio Bassin, uno de los pocos italianos que tenía un estilo más europeo. Con él, Puccini aprendió a componer a la forma de Mendelson. Al año siguiente, pasó a la tutela de Ponchielli, compositor de la ópera *La Gioconda*, le inició al gusto por el escenario y le animó a escribir ópera. Hizo todo lo que pudo para fomentar y promocionar la carrera operística de Puccini.

También tuvo ocasión de codearse en Milán con los ilustres intérpretes con los que contaba Italia, resultando del mayor interés los encuentros y conversaciones que estas originaron. Su inteligencia juvenil se enriqueció considerablemente al contacto con los espectáculos de los que pudo ser testigo, aunque su verdadera pasión por la ópera ya había sido despertada por la *Aída* de Verdi.

El fruto de sus estudios en el Conservatorio fue *Preludio Sinfónico* y *Capriccio Sinfónico*, con los que se graduó en 1883, obteniendo el diploma de "Maestro di Musica". Ambas obras demuestran la riqueza de imaginación orquestal, riquezas melódica y armónica.

A través de Ponchielli, Puccini conoció a su primer libretista Ferdinando Fontana, y su primera colaboración fue *Le Villi*. Puccini escribió esta ópera durante su época de estudiante con la idea de participar en un concurso, en 1882. Aunque no ganó, despertó el interés de Giulio Ricordi, quien no solo publicó la partitura, sino también la hizo representar en el *Teatro del Verne* en Milán. La obra tuvo tanto éxito que el *Teatro de La Scala* la escogió para la siguiente temporada. Desde entonces, Ricordi estableció una gran relación con Puccini y le encargó su segunda ópera, *Edgar*.

A los 25 años, el joven Puccini conoció a Elvira, la mujer de un rico comerciante de Lucca, que estaba dispuesta a cambiar la seguridad de su vida burguesa por la libertad de una vida de artista. Iniciaron un romance y se fugaron juntos de Lucca con la hija de ella. El 23 de diciembre de 1886 nació el hijo de ambos, Antonio, el único hijo de Puccini. Elvira, dotada de belleza y fuerza de voluntad, soportó toda clase de críticas de una rígida sociedad católica asumiendo la pobreza voluntariamente

elegida. Sin embargo, esta relación solo pudo legalizarse en 1904, tras la muerte del marido de ella.

Después de 4 años de trabajo, *Edgar* se estrenó en 1889. No obstante, no tuvo éxito, porque el libreto no estaba a la altura del compositor.

Este fracaso fue un duro golpe para el maestro que ya tenía 31 años y otro fracaso podría suponer el final de su carrera musical. Ricordi le dijo “...recuerda, estás en el momento más difícil de tu vida artística... No te dejaré en la estacada. Dejemos de torturarnos, pongamos manos a la obra y tratemos de encontrar un buen tema y un buen autor...”<sup>49</sup>

El 3 de abril de 1890, Puccini envió una carta a su hermano menor Michelle en la que le dice que...”trabajaba como un esclavo sin ganancia alguna debido al alto costo de la vida...”<sup>50</sup>

El compositor trabajó y aprendió mucho para su siguiente ópera: *Manon Lescaut*. Para no cometer el mismo error que en *Edgar*, el compositor trabajó con 8 libretistas. Fue la primera ópera en la que Puccini eligió el argumento, aunque Ricordi intentó cambiar su idea por temor a la comparación con Massenet. Frente a la forma francesa de éste, Puccini quiso traducirla a la forma italiana (con pasión desesperada)

El estreno ocurrido en 1893 obtuvo una gran aceptación que pronto se extendió fuera de Italia.

En plena euforia del éxito, el maestro dijo a un allegado “...creo entender bien el lenguaje de la ópera y el arte del drama, y estoy seguro de poder triunfar en este campo...” *Manon* convirtió a Puccini en un compositor conocido internacionalmente.

Un año después de su estreno en Turín, se estrenó en Buenos Aires, Río de Janeiro, San Petesburgo, Madrid y Hamburgo y unos años más tarde en Londres, Lisboa, Budapest, Praga, Filadelfia, etc. La situación financiera de Puccini cambió por completo, y le permitió el lujo de construir su propia finca en Torre del Lago.

Después de este enorme éxito, el compositor produce sus óperas en intervalos muy largos, a causa de su lentitud a la hora de buscar argumentos. Es sumamente exigente con el texto. Raramente satisfecho, vigila los matices menores para que la elección de los términos menores esté conforme con sus previsiones y ordenados según su lógica. Además participa personalmente en los temas relacionados con la producción de sus óperas, desde seleccionar cantantes, directores, hasta supervisar los ensayos, haciendo todo lo posible por estar en éstos y en las representaciones.

Ricordi le proporcionó un “equipo” de libretistas formado por Luigi Illica, que trabajaba en los diálogos y Giuseppe Giacosa, en lo concerniente a los versos. El primer resultado de esta cooperación es *La Bohème*, basado en la novela de Henry Murger, “Scènes de la vie de Bohème”.

Al principio, su colega Leoncavallo le ofreció el libreto, pero Puccini pensaba que no era suficientemente bueno y sugirió a éste poner música a su propio libreto. Así lo hizo Leoncavallo.

Puccini estrenó su “Bohème” antes que su colega, y aceptó como director la recomendación que le hiciera su editor, Arturo Toscanini. El estreno tuvo un éxito más moderado que *Manon*. Las críticas la aceptaron fríamente. Sin embargo, el público se volvía más entusiasmado con cada representación, hasta que triunfa en Palermo y Buenos Aires. En dos años, *La Bohème* se estrenó en las más grandes ciudades del mundo, aunque estuvo excluída del programa de Viena varias temporadas por la hostilidad de Mahler, que prefería la de Leoncavallo.

<sup>49</sup> Gal, Hans-EL MUNDO DEL MÚSICO-CARTAS DE GRANDES COMPOSITORES-Siglo XXI Editores

<sup>50</sup> Ídem

En 1889 Fontana, el libretista de *Le Villi* y *Edgar* sugirió a Puccini *La Tosca* de Sardou como el argumento para una nueva ópera, pero el editor Ricordi tardó mucho en arreglar el tema de los derechos de autor, además de que a Puccini no le interesó mucho *Tosca* porque tenía dudas sobre el argumento. Al final Ricordi lo persuade para que componga la música, e Illica escribe el libreto.

Mientras realiza una gira, el maestro comienza a componer *Tosca*, e inclusive viaja a Roma, para estudiar el sonido de las campanas de las iglesias, hablar con un cura sobre la liturgia del *Te Deum* y consultar a Luigi Zanazzo, poeta y bibliotecario, sobre el verso de las canciones pastorales. El estreno de *Tosca* fue un éxito y se convirtió en una ópera internacionalmente conocida, además de obra de repertorio de todos los teatros del mundo.

Aunque el compositor no entendía inglés, la obra teatral de Davis Belasco *Madama Butterfly* le dejó una profunda impresión cuando la vio en Londres en 1900. Al año siguiente Puccini mandó la obra traducida al italiano a Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, y convenció a Ricordi de este proyecto. El trabajo se complicó por el problema de salud de Giacosa en mayo de 1901 y por el accidente de coche que sufrió Puccini el 25 de febrero del mismo año. El maestro estuvo 8 meses en una silla de ruedas; además le diagnosticaron diabetes. Desde entonces, la salud del compositor nunca se recuperó por completo. Sin embargo, volvió a escribir tan pronto como pudo.

En el curso de la composición, se vuelve cada vez más interesado en el tema japonés, y consulta a las actrices japonesas, que estaban en gira por Milán, sobre la forma en la que debía comportarse *Madama Butterfly*.

Sin embargo, el estreno fue un fracaso inesperado. Puccini dijo:

*“... era como si fuera un linchamiento, los carnívoros no escuchaban ni una sola nota de mi música. Eran locos, borrachos, y llenos de odio. Pero mi Butterfly no se muere, es la ópera con más profundo sentimiento que he creado...”*<sup>51</sup>

Puccini y sus libretistas se pusieron a trabajar, revisándolo todo. Dividieron el segundo acto en dos escenas, y eliminaron algunos detalles del primero. Al final, la versión revisada fue un gran éxito.

En 1905, cuando Puccini llegó a Argentina, ya no era aquel joven que había acariciado la insensata idea de emigrar, sino un maestro famoso y con éxito para asistir a la representación de cinco óperas suyas: *Edgar*, *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Madama Butterfly* y *Tosca*, bajo la dirección de Leopoldo Mugnone y Arturo Toscanini.

Una de las razones de los seis años de silencio que median entre el estreno de *Buterfly* y *La Fanciulla del West* es la muerte de una sirvienta llamada Doria Manfredi. La amistad personal del compositor con la joven causó los rumores del pueblo y los celos de su mujer. Al final, el músico marchó a Roma por motivos profesionales. Al poco tiempo, el 28 de enero de 1909, Doria se suicidó ingiriendo una dosis de veneno. El examen médico del cadáver certificó la virginidad de la joven, por lo que Elvira Puccini, fue condenada a varios meses de prisión por difamación, y el matrimonio Puccini estuvo obligado a pagar una importante suma en concepto de daños y perjuicios.

Cuando Puccini fue a Estados Unidos en 1907, le impresionó la historia de *La Fanciulla del West* y después de que su amiga Sybil Seligman la tradujo al italiano, el compositor decidió escoger esta historia para su nueva ópera. Su libretista Giacosa ya había fallecido y el conflicto surgido con Illica le hizo elegir nuevos libretistas, Carlo Zangarini y Guelfo Civinini, quien escribió el tercer acto, con las sugerencias y revisiones del compositor. La terminó en 1910, y el estreno fue en Nueva York, a

---

<sup>51</sup> Ídem

donde viajó con su hijo Tonio. Fue un éxito. La música de *La Fanciulla del West* es la más progresista y moderna que había escrito Puccini. En muy poco tiempo, la ópera se estrenó en las principales ciudades de Estados Unidos y estuvo en la programación del Met durante las tres temporadas siguientes.

En 1912 fallece Giulio Ricordi quien animó y promovió la carrera operística de Puccini de forma paternal. El mismo año también fallece su hermana Ramelda.<sup>52</sup>

Bien es cierto que desde Offenbach todos los compositores han intentado, por lo menos una vez, acercarse a esa musa alegre y han acariciado a la opereta. Puccini quería escribir una opereta trágica. Dijo el compositor en una carta "...todavía quiero hacer llorar al público..." En otoño de 1913, el compositor se dejó persuadir por los directores del teatro Carl para que escribiera una opereta. El resultado fue *La Rondine* (La golondrina) y se denominó "Comedia Lírica", en tres actos, una obra divertida, entre el tono romántico y la revelación lírica que denota una vena más ligera en él, con libreto de Giuseppe Adami.

La entrada en Italia en la Primera Guerra Mundial del lado de los aliados significa para el estreno de *La Rondine* en Viena un obstáculo insalvable. Al final, se estrenó en Monte Carlo el 27 de marzo de 1917.

El argumento gira en torno a Magda, una bella mujer de la vida alegre, que vive al cuidado de un banquero, Rambaldo, pero ella no puede olvidar a su primer amor que era un estudiante pobre. En una fiesta dada en la casa de Magda, se presenta un recién llegado de las provincias, Alfredo, hijo de un viejo amigo de Rambaldo. Todos los frívolos invitados recomiendan varios cabarets como lugares apropiados para que Alfredo conozca París. Magda menciona el llamado Bal Bullier; y cuando todos los convidados de Magda se marchan, ella sigue a Alfredo. En el Bal Bullier se encuentran y los dos se enamoran seriamente. Magda abandona al banquero y se va con Alfredo a Niza, donde esperan vivir en un paraíso de amor. Alfredo ha escrito a sus padres hablándoles muy bien de Magda. Ellos le contestan que si en verdad es buena y virtuosa será recibida con los brazos abiertos. Al igual que Violeta en *Traviata*, ella se cree ahora indigna y no deseando perjudicar el futuro de Alfredo, lo abandona para volver, al igual que una golondrina, a los brazos de Rambaldo de donde se había escapado.<sup>53</sup>

La idea de unir varias obras en una sola constituye una expresión de originalidad. Los inicios corresponden a un lento proceso para abandonar poco a poco el mundo conservador del que procedía.

*Il Tabarro*, *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi* son, por su dureza realista, su sentimentalismo y su serenidad, una fascinante idea teatral. Para el maestro, que a los 50 años de edad comenzó a dedicarse a *Il Tabarro* y que a los 60 años acababa felizmente el proyecto con *Gianni Schicchi*, supuso una importante expresión de su arte.

El estreno tuvo lugar en Nueva York, porque la mayoría de los artistas en Italia habían sido llamados a las filas para la guerra, por lo que la vida de la ópera sufría por ello. ¡Como le habría gustado sacar a la luz su obra "en casa"! Además resultaba imposible un viaje a Estados Unidos por ser demasiado peligroso, a causa de las minas, y por la dificultad añadida de tener qué sacar un visado. A pesar de haber sido un estreno sin la presencia del compositor, *Il Trittico* obtuvo un gran éxito, especialmente *Gianni Schicchi*.

<sup>52</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

<sup>53</sup> Dicson, O.-EL LIBRO DE LA VICTROLA DE LA ÓPERA-Camden, New Jersey, U.S.A.

Después de *Il Trittico*, Puccini buscó, en vano, el argumento para su nueva ópera durante dos años. Había pensado en varios proyectos, que resultaron infructíferos, hasta que surgió el tema de *Turandot* durante una comida con Giuseppe Adami, su anterior libretista, y Renato Simoni, que había adaptado esta historia para una obra de teatro. El maestro empezó a trabajar con sus libretistas, creando papeles con carácter humano y profundidad psicológica, manteniendo la “Comedia dell’Arte” con los tres papeles Ping, Pang, Pong.

El compositor empezó a escribir el primer acto el 1 de enero de 1921 y terminó la orquestación del primer acto en Noviembre de 1922. Mientras trabajaba la orquestación del segundo acto en el final de 1923, el dolor de garganta y la tos persistente empezaron a darle problemas. Sin embargo, el maestro decidió ignorarlo. En febrero de 1924 completó el segundo acto. Durante los siguientes meses, el compositor trabajó rápidamente en la orquestación del tercer acto hasta la muerte de *Liú*. Con un dolor cada vez más intenso, Puccini decidió consultar al médico. Al principio le diagnosticaron una inflamación reumática en la garganta. En el otoño de 1924, empezó a trabajar con Toscanini, que iba a ser el director del estreno.

Sin embargo faltaban dos escenas después de la muerte de *Liú*, porque el maestro quiso esperar el texto definitivo del dúo de Turandot y Calaf para escribir la transformación en la personalidad de la princesa. Puccini aceptó, por fin, la cuarta versión del texto del dúo del libretista Adami el 8 de octubre de 1924, dos días antes de que le diagnosticaran un cáncer de garganta, la enfermedad que le mató dos semanas después. Fue ingresado a una clínica de Bruselas el 4 de noviembre. No obstante, siguió trabajando en *Turandot*. El 24 fue operado, pero 5 días después, Puccini falleció a causa de una insuficiencia cardíaca.

Al morir el maestro, el 29 de noviembre de 1924, dejó 36 páginas de bocetos de dúo y la última escena. Después de morir el compositor, Toscanini quiso que Ricardo Zandonai terminara la ópera, pero el hijo de Puccini, Antonio, opinó que Zandonai era demasiado conocido. Al final, dejaron este encargo a Franco Alfano, quien tardó 6 meses para completar la ópera.

En el día del estreno de *La Scala*, cuando muere Liú y el coro canta ...“*Liú, bontá perdona! Liú, dochezza, dormi! Oblia! Liú Poesia!*”... Toscanini se volvió al público desde el podio dejando la batuta, y con voz queda y emocionada mientras lentamente se bajaba el telón, pronunció las siguientes palabras: ...“*Aquí finaliza la ópera, porque en este lugar murió el Maestro*”...

La versión que completó Alfano se interpretó en la segunda noche.

Al cumplirse el segundo aniversario del fallecimiento de Puccini, sus restos mortales fueron trasladados a la villa de Torre del Lago, actualmente convertida en el museo del maestro.



### 5.3 ANALISIS DE LA OBRA

La acción se desarrolla en París y en Niza, en la segunda mitad del siglo XIX, durante el Segundo Imperio, en el Acto II de la ópera.

En un elegante salón de la casa de Magda, una cortesana, mientras celebran una fiesta literario-musical, el poeta Prunier “conmociona” a la audiencia al decir que un “mal ataque” de amor sentimental ha invadido París; también ha afectado a Doretta, heroína de sus propios versos. Él comienza a cantar la historia de Doretta, quien en un sueño un rey le ofrece abundantes riquezas, para que corresponda a los intensos sentimientos de éste, pero ella lo rechaza. Nadie sabe por qué... Pero Magda sí que lo sabe, y completa la historia.

La elocuente introducción al aria, con acordes y arpeggios de la mayor amplitud magnifican la armonía que el compositor ofrece de una manera muy arpística, con predominio en la Dominante de Fa, andante, ilustrando la pregunta que Prunier dejara abierta, de ...”¿quién, el bello sueño de Doretta puede adivinar?... para responder, retóricamente ...”¡Si Usted lo adivina, le cedo mi gloria!...” inmediatamente antes del aria de Magda.

El aria, compuesta en un efectivo ritmo de vals  $\frac{3}{4}$ , denota la influencia de la música vienesa, y tal vez, también, la emulación de “El Caballero de la Rosa” de Richard Strauss.

La repetición de la pregunta que dejara abierta Prunier, se hace en un motivo silábico, exponiendo el Tema I (A)

sò-gno di 'Do-ret-ta po-tè in-do-vi-nar? Il suo mi-ster co-me mai, co-me mai fi-  
*Andantino*  $\text{♩} = 52$   
 ni? *coryta* Ah!-mè! Un gior-no u-no stu-dente in boc-ca la-ba-cio e fu quel  
 ba-cio ri-ve-la-zio-ne: fu la pas-sio-ne!

Por su característica silábica debe tenerse cuidado en la suavidad de la pronunciación, especialmente de las consonantes, para no perder la línea de canto.

La acciacatura de “passione” es mejor que se pronuncie desde ésta, para que se respete el diptongo y se perciba como un doble “pa-SSIO-O-ne”, que es lo que nos interesa acentuar.

La elegancia con la que Magda expresa su pasión contenida en el Tema II (B), está marcada en la partitura con un *dolcissimo*, y la suave tensión producida por la síncopa parece narrar su propio enamoramiento, a través del de Doretta, concluyendo melódicamente en sentido afirmativo, aunque el texto concluya con otra interrogante: *¿Quién, la sutil caricia de un beso tan ardiente podrá jamás repetir?*

En la variación del Tema II las indicaciones tanto de carácter como de dinámica nos indican un primer clímax en el Do sobreagudo, y la pasión contenida con la que se ha interpretado hasta aquí, se ensancha en los compases siguientes, debido a las indicaciones de agógica, así como al cambio de compás a 4/8, preparando un clímax final desde el compás 30, en el *allargando*, hasta el Si bemol, en el compás 33.

The image shows a musical score snippet. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics: "- ri - ta la fe - li - ci - tàt O so - - gno". Above the staff, there are performance markings: "allarg." with a horizontal line extending across the first few notes, and "Sostenuto" above a double bar line. The time signature changes from 3/8 to 4/8 after the double bar line. The bottom staff shows a melodic line with a key signature of one flat and the lyric "d'or" below it.

Compases del 30 al 33

Así transcurre el desenlace de la situación dramática a la pregunta inicial, mediante la afirmación en que Magda asume una posición a favor del amor (romántico) aunque sea por breve tiempo, tan corto como el sueño de Doretta.

**QUIETLY NIGHT**  
**IGOR STRAVINSKY**

## 6.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

En las últimas décadas del siglo XIX comienzan a formarse los nacionalismos o expresiones propias de cada región, tratando de evitar las fuertes influencias que ejercían Italia, Alemania y Francia, principalmente.

En Rusia había una marcada “occidentalización” durante ese siglo, inclinándose hacia todas las formas y escuelas de arte francés.

Sin embargo, en 1865 surge un grupo de músicos por vocación, aunque por necesidad ejercían otras profesiones, conocido por el “puño” o “grupo de los cinco”. Este grupo empezó a introducir elementos de música popular en los salones de concierto, y a inspirarse en temas folclóricos para sus composiciones,

Estaba integrado por: César Cui, Mily Balakirev, Alejandro Borodin, Modesto Musorgsky y Nicolás Rimsky-Korsakov. Este último, el más joven de todos, llegó a ser el eslabón o elemento clave entre el siglo que se extinguía y el que estaba por llegar, al ser maestro de uno de los pilares que cambiarían la música en la primera mitad del siglo XX.

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX Europa vivía una profunda crisis, que desencadenó en la primera guerra mundial y en los límites del sistema capitalista. Si bien hasta 1914 los socialistas son los únicos que hablan del hundimiento del capitalismo, también otros sectores reaccionaron, y ya en 1905, Pablo Picasso y Georges Braque, rompen con lo establecido con sus exposiciones cubistas; en 1909, deslumbrado por los avances de modernidad científica y tecnológica, Marinetti lanza su primer manifiesto de apuesta al futuro y rechazo a todo lo anterior.

Así se dan los primeros pasos de la vanguardia, aunque el momento de explosión definitiva ocurre, lógicamente, con la Primera Guerra Mundial, con la conciencia de lo que significaba este absurdo sacrificio y con la promesa de una vida diferente alentada por el triunfo de la Revolución rusa de 1917.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

## 6.2 DATOS BIOGRAFICOS

IGOR FEDOROVICH STRAVINSKY

Nace en Oranienbaum (San Petersburgo), el 17 de junio de 1882

Muere en Nueva York, el 6 de abril de 1971

Stravinsky creció en San Petersburgo al cuidado de su padre y hermano mayor, siendo su primera infancia una muestra de experiencias que revelaban poco al artista cosmopolita que llagaría a ser. Si bien su padre Fiodor era bajo de la ópera en el Teatro Mariinski, Stravinsky estudió en un inicio para ser abogado. Cambiaría a la composición tiempo después.

Se casa con su prima Katerina Nossenko, matrimonio que se mantuvo durante 33 años,

En 1902, a los 20 años de edad, Stravinsky se convirtió en alumno de Nikolai Rimsky-Korsakov, probablemente el compositor ruso más importante de su tiempo. Una de sus obras de estudiante, *Feu d'artifice* (Fuegos artificiales), llamó la atención de Serguei Diaghilev, empresario, coreógrafo y fundador de los ballets rusos, que impresionado por esta obra comisionó al compositor primero varias orquestaciones, y luego un ballet completo, *El Pájaro de Fuego*.

Stravinsky dejó Rusia por primera vez en 1910, para asistir en París al estreno de *El Pájaro de fuego* a cargo de los ballets rusos. Durante su estancia en dicha ciudad, compuso dos obras más para dichos ballets: *Petrushka* (1911) y *La Consagración de la primavera* (1913). La intención del compositor era romper con el culto a las formas establecidas y darle mayor relevancia al ritmo.

El estreno de *la Consagración de la Primavera* fue probablemente el escándalo más famoso en la historia de la música, con luchas a puñetazos entre los miembros del público y la necesidad de vigilancia policial durante el segundo acto.

En 1914, debido a la Primera guerra mundial, él se mueve a la neutral Suiza, y en 1919 se estableció en París con su familia, (en donde su hija Soulina iniciaría su carrera como pianista), adquiriendo la ciudadanía francesa en 1934. Stravinsky era un hombre de familia que consagró cantidades considerables de su tiempo y dinero a sus hijos, Ahí escribió más ballets así como muchos otros trabajos, y vivió en esta ciudad durante 20 años, a lo largo de los que emprende numerosas giras por Europa y EE.UU. para dirigir sus obras. En 1939 parte hacia EE.UU. invitado por la Universidad de Harvard, instalándose definitivamente en Hollywood.<sup>55</sup>

Pero el verdadero amor de su vida fue su segunda esposa, Vera de Bosset, y su compañera hasta la muerte.

Vera era una mujer casada cuando conoció a Igor, se enamoraron y llevaron una doble vida hasta la muerte de Katerina en 1939, casándose al año siguiente en Nueva York, y en 1945 se nacionaliza norteamericano.

Stravinsky desplegó un deseo inagotable por aprender el arte y la literatura. Este deseo se manifestó en algunas de sus colaboraciones en París. No sólo fue el compositor principal para Diaghilev, sino también colaboró con Pablo Picasso (*Pulcinella*, 1920), Jean Cocteau (*Oedipus Rex*, 1927) y George Balanchine (*Apollon Musagete*, 1928).

---

<sup>55</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

Para Stravinsky el patrocinio nunca estuvo lejos. Ya desde la década de 1920, Leopold Stokowski pudo darle un apoyo regular como su “benefactor” anónimo. El compositor también pudo atraer comisiones: la mayoría de sus trabajos, desde *El Pájaro de fuego* en adelante, fueron escritos para ocasiones específicas y se pagaron generosamente.

Stravinsky demostró su aptitud para jugar el rol de “hombre de mundo”, adquirió un instinto perspicaz para las cuestiones de negocio lo que le permitió aparecer relajado y cómodo en muchas de las ciudades mayores del mundo. En París, Londres Venecia, Berlín y Nueva York era recibido con los mayores respetos como un exitoso pianista y director. La mayoría de las personas lo recuerdan como un hombre cortés, atento y preocupado por los demás.<sup>56</sup>

Después de “*La Consagración*”, Stravinsky parece eternamente preocupado por problemas de estilo y forma. Su carrera es una sucesión de sorprendentes mutaciones en la que se revela un singular carácter, completamente inesperado en un músico que a los 30 años había impuesto tan magistralmente su personalísimo estilo. Las principales etapas de su carrera podrían ser esquematizadas de modo siguiente:

### **HASTA 1910**

Sus obras, profundamente rusas, muestran la influencia de Rimsky-Korsakov, especialmente en la deslumbrante orquestación. La culminación de este período es *El Pájaro de Fuego*, una obra maestra que revela por primera vez la personalidad del compositor.

### **DE 1911 A 1914**

Siempre ruso pero siempre original, es junto con Debussy, Ravel y Schönberg una de las cuatro fuerzas de las que irradia casi toda la música de la primera mitad del siglo XX. Es el apogeo de su genio, la época de sus dos obras maestras: *Petrushka* y *La consagración de la Primavera*, así como de la admirable ópera *El ruiseñor*, mucho menos conocida.

### **DE 1914 A 1920**

Se hace cosmopolita, manteniendo su originalidad. Después de dispensar generosamente sus riquezas armónicas, rítmicas e instrumentales opta de pronto por la simplicidad, la lógica y la claridad. Las obras *Historia de un soldado*, *Pribautki*, *El zorro* y *La Boda* (estrenadas en 1923, aunque comenzadas mucho antes), son pequeñas obras maestras, refinadas y a menudo agresivas, cuya insolente novedad representa para la élite culta de los años veinte la vanguardia del progreso musical.

En la época en que su amigo Cocteau recomienda en *Le Coq et l'Arlequin* la simplicidad lineal, cuyo modelo encuentra en Satie, frente a los sortilegios de Wagner y Debussy; también contra cierto hipnotismo en torno a *La Consagración de la Primavera* ha contribuido a perpetuar, su compositor no experimenta la influencia de Satie, pero reacciona instintivamente en la dirección recomendada por Cocteau, a lo que une los procedimientos del jazz que fascinan a los jóvenes compositores del grupo de los Seis. Las obras de este período ejercen una poderosa influencia en el plano de la instrumentación: formaciones instrumentales muy reducidas y con timbres netamente diferenciados, que se prestan a una escritura contrapuntística y a menudo politonal.

---

<sup>56</sup> Nuevo Diccionario de la Música Volumen II Compositores

### DE 1920 A 1953

En este largo período, Stravinsky se convierte inexplicablemente en un metódico defensor de la tradición: es un período “de regreso a”.

Separadas por 30 años, *Pulchinel* y *The Rake's Progress* (1951) remiten al barroco italiano; ésta es una ópera en inglés, dividida en tres actos y un epílogo, sobre un libreto de W.H. Auden y Chester Kallman, que se inspiraron en las pinturas y grabados homónimos de William Hogarth.

La historia narra el ascenso y caída de Tom Rakewell, que abandona a Anne Truelove para disfrutar las delicias que su inclinación por el libertinaje encuentra en la mundanalidad de Londres, acompañado por Nick Shadow, que resulta ser el diablo. Después de varias desventuras, todas iniciadas por Shadow, Tom termina en Bedlam. La moraleja de la historia es: “El diablo tiene trabajo sobre corazones, manos y mentes desocupadas”.

Esta ópera encapsula todo lo que Stravinsky había perfeccionado durante los 20 años anteriores. La música es directa pero rara; “pide prestado” de la armonía tonal clásica pero también interpone disonancias sorprendentes; ofrece ritmos poco convencionales, y recuerda a las óperas de Monteverdi, Gluck y Mozart.<sup>57</sup>

*Edipo Rey* se inscribe en la tradición del gran oratorio Handeliano; El concierto para piano y la Sinfonía en tres movimientos evocan un falso Bach, seco y frío: música objetiva y rigurosa, pero escrita con una extraordinaria maestría.

Tres grandes obras dominan este desconcertante período de 30 años:

*La Sinfonía de los salmos* (1930), el ballet *Orfeo* (1947) y la *Misa* (1951)

### DESDE 1953

Stravinsky parece haber esperado a que el dodecafonismo serial se convierta en un academicismo para hacerse súbitamente epígono de Webern.

El *Canticum Sacrum* en honor a Marcos, *Tren* y *Movimientos* (para piano y orquesta) demuestran una vez más su extraordinaria maestría y su capacidad de adaptación, pero sus obras sitúan al ilustre anciano a cierta distancia en la estela de la joven generación post-weberniana, sin que su arte superior pudiese darle la sinceridad, la audacia y la originalidad de aquéllos.

La breve pieza *In Memoriam Dylan Thomas* domina las obras de este último período.

## 6.3 ANALISIS DE LA OBRA

Tom Rakewell está cortejando a Anne Trulove fuera de la casa de su padre en el campo. Trulove tiene dudas sobre el matrimonio propuesto a su hija y trata de poner en orden un trabajo regular para Tom; pero él se resiste a la idea y, cuando se queda solo, declara su intención de “vivir por mis ingenios y confiar en mi suerte.” Cuando Tom expresa su deseo por el dinero, Nick Shadow aparece y le dice que un tío desconocido le ha dejado una fortuna sustancial. Él invita a Tom entonces a emplearlo como sirviente suyo e ir con él a Londres a poner en orden su herencia. La segunda escena, en el burdel de Mamá Ganso, muestra la sordidez de los aspectos ligeros de la vida de Londres que Nick presenta a su nuevo amo. Pero Tom está intranquilo y lamenta su traición de amor, aún así acepta la invitación de Mamá Ganso para

---

<sup>57</sup> Liga: <http://www.wikipedia.org>

pasarse la noche con ella. Entretanto, en el campo, Anne se pregunta por qué no ha tenido noticias de Tom, y decide ir a buscarlo.

Tom está aburrido con su vida disoluta, así que expresa su segundo crucial deseo para su felicidad, después de lo cual Nick hace la extraña sugerencia de que demuestre su libertad casándose con Baba la Turca, la señora barbada de una feria. Pronto Anne encuentra la casa de Tom en Londres, y entiende la situación, tan sólo verle surgir de una silla del carruaje en el que también va Baba, con quien se acaba de casar. Tom le pide a Anne que se vaya, todavía con auténtico remordimiento por lo que ha pasado.

En la próxima escena Tom encuentra su excéntrico matrimonio francamente intolerable, Baba es un parlanchín con un temperamento ardiente. Él le impone silencio tirando su peluca encima de la cara, hasta que se queda dormida. Tom despierta de un sueño extraño, y ve a Nick hacer realidad su sueño preparando “la máquina barroca fantástica” para convertir las piedras en pan, indicando que si se fabricaran en serie las tales máquinas Tom podría volverse un salvador de la humanidad.

Pero el excéntrico plan ha fallado. El tercer acto empieza con la subasta de la propiedad arruinada de Tom. Los objetos para la venta incluyen a Baba, que ha permanecido inmóvil desde que le impusieron silencio con la peluca. Cuando se la quita de encima, ella reasume su rabieta, pero se tranquiliza cuando Anne entra. Baba le aconseja que encuentre a Tom y “lo ponga en el camino derecho”; después Baba regresa a su vida en la feria. En un cementerio, Nick revela su verdadera identidad (el diablo) y demanda el pago de Tom—con su alma—durante un año y un día de servicio; pero cuando cae la medianoche, Nick le ofrece escape en forma de un juego de cartas en que Tom gana, gracias a la influencia benigna de evocar a Anne en sus pensamientos. Derrotado, Nick se hunde en la tierra, condenando a Tom a la locura cuando él se va. Internado en el manicomio, Tom cree que él es Adonis, y que Anne es Venus, quien lo visita, le canta para arrullarlo, y luego calladamente se va. Cuando él comprende que ella se ha ido, muere. MORALEJA: que el Diablo encuentra trabajo en las almas ociosas.

El recitativo y aria *No word from Tom... Quietly night*, precedidos por un breve conjunto instrumental, ocurren al inicio de la Escena 3 del Primer Acto.

La tonalidad del aria es si menor.

La melodía es de un carácter misterioso y un tanto melancólico, y comienza su línea en el V grado, sobre un acorde de Tónica (si menor) por lo que el primer motivo está basado en una escala Mixolydian

Qui - - - et - ly, night,  
Stil - - - le der Nacht.

Compases 2 y 3



Durante su desarrollo, veremos ornamentos como apoyaturas rectas, dobles y bordados, a la manera del barroco y del clasicismo.

	
Compás 7	Compás 11

Otro elemento para el desarrollo de la melodía es el uso de la síncopa, que aparece en el compás 8 del Tema I, y que en el Tema II (que va de los compases 12 al 18) en sólo 6 compases encontramos cinco síncopas, que le otorgan una tensión dinámica contrastante con el inicio



Compases 12 y 13

La figura de acompañamiento que se mantiene durante casi toda la obra es de grupetti de 5 dieciseisavos, acentuando el tiempo débil, lo que remite a la rítmica utilizada en el jazz, alternando eventualmente con grupetti de 6



Compases 8 al 10

En cuanto a la armonía, acordes como si menor, la menor, fa menor, Sol Mayor, do menor, Re Mayor, nos remiten a armonías tonales convencionales, y la gran recurrencia a acordes con séptima de Dominante, como Si Mayor 7/F, Re Mayor 7, Fa 7 /B nos remiten al jazz tradicional, mientras que algunos acordes sin quinta nos remiten al “free-jazz” como veremos en el siguiente ejemplo

A.

al - though I weep, al - though I weep, it  
wenn auch ich wein, wenn auch ich wein, daß

Compas 14 y 15

Otros dos elementos constructivos tanto el uso de la disonancia como el contrapunto, que surge a partir del tercer compás (en la orquestación está a cargo del fagot), se mantienen durante toda el aria, en el más estricto contrapunto renacentista.

ca - ress, And may thou qui - et find His heart,  
ihm bei! Mögst ru - hig fin - den du sein Herz,

Compases del 5 al 7

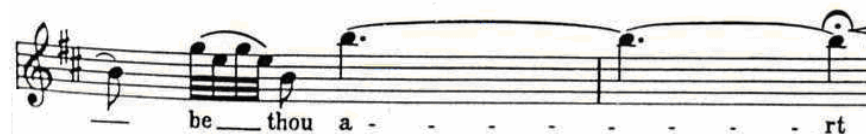
La línea del bajo se octava con frecuencia, haciendo movimientos mínimos, y permaneciendo casi en ostinato entre los cinco primeros grados de la tonalidad, durante toda la obra, a saber: del si al fa

Compases del 5 al 7

Seguido de un pequeño puente de 2 compases, retorna el Tema I con sus primeros 2 motivos, y después el Tema II con variaciones, en cuyos ornamentos podemos situar el clímax, en el Si agudo de los compases 30-31, casi al final del aria



Compases 28 y 29



Compases 30 y 31

Para terminar con una coda (compases 32-35) en que la voz termina prácticamente sola, seguida por el final de la línea del contrapunto, en la tonalidad inicial, en si menor.

Por lo que hemos dicho, la estructura y las tonalidades del aria son las siguientes:

Tema I	Tema II	Variación Tema I	Variación Tema II	Coda
b	G7	b	F/B	
1-11	12-20	21-24	25-31	32-35
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>B'</b>	

***TRES CANCIONES***  
**SUEÑO**  
**TANGO**  
**CANCIÓN DESESPERADA**

**CARLOS JIMENEZ MABARAK**

## 7.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

*“...Carlos Jiménez Mabarak es el más destacado de los compositores actuales en México. Músico en perpetua búsqueda de nuevas expresiones sonoras, maestro de muchas generaciones de instrumentistas, humanista en el más amplio sentido de la palabra hombre de amplia cultura adquirida al rigor de importantes escuelas en Santiago de Chile, Bruselas, París y México. Jiménez Mabarak continúa evolucionando su propio lenguaje en cada una de sus obras, poniéndolo siempre al servicio de sus aparentemente inagotables ideas musicales.*

*Maestro en el arte de la gran orquesta, Jiménez Mabarak hace suyas las técnicas, conocimientos, y logros de los grandes orquestadores del siglo XX: Prokofieff, tal vez; Ravel, sin duda, por afición y formación, Stravinsky, seguramente, por la complejidad rítmica de sus partituras.*

*Con la misma mano magistral, movida por sus conocimientos artísticos y por su amor a la vida, aborda y resuelve también las pequeñas formas dedicadas a la orquesta de cámara, al lied y a la música para piano.*

*El lenguaje musical de Jiménez Mabarak está impregnado de selvas y bosques tropicales.*

*Siempre presente en él encontraremos el sentido más puro de mexicanidad, el amor a su pueblo y a su tierra, el asombro por la naturaleza y por los seres que descubre día con día, traducido todo ello en la incredulidad reflejada en la expresión casi infantil de su mirada.*

*Jiménez Mabarak es un músico esencialmente de teatro. En este compositor, el más importante y humano del México actual, viene siempre, primero, el conocimiento del asunto, y después, el cultivo del mismo.*

*Tal es el caso de la música que ha escrito especialmente para los escenarios. Vino primero, intenso y apasionado, su saber, antes de imaginar las grandes escrituras que iba a realizar para ballet y para ópera.*

*Abordó la dodecafonía, con la misma entrega auténtica con que trabajó en el mundo de las tonalidades. Su paleta sonora se desbordó, según sus propias palabras, y llegó con ello al mundo dodecafónico, considerándolo como una disciplina más, como un conducto a través del cual poder expresar su mundo sonoro.*

*Con ese camino ya recorrido puede entrar y salir del rigor dodecafónico con la misma originalidad; con la misma entrega apasionada con la que realiza la más pequeña de sus obras.*

*Jiménez Mabarak no es un músico a quien se pueda clasificar dentro de una determinada escuela de composición. Es el artista en perpetua búsqueda, en inquieta actitud ante la vida, en renovación constante, en incesante análisis de sí mismo y del mundo que lo rodea.*

*El descubrimiento final, la partitura que nos entrega, es siempre una síntesis de sabiduría, de creación, de inspiración, de autenticidad y de belleza...”<sup>58</sup>*

---

<sup>58</sup> Verlag Dr. Alfred Hiller\_Editor- VIENA\_ prefacio del Catálogo de sus Obras:

## ENTREVISTA A CARLOS JIMENEZ MABARAK REALIZADA POR LUIS ENRIQUE RAMIREZ

Enunciaré algunos extractos, citando textualmente palabras del compositor:

(CJM)- ...*"Casi toda mi obra de canto está inédita!. Lo increíble de la situación es que mis obras circulan como en la Edad Media: todas las cantantes de México tienen mis canciones, ¡pero manuscritas! Porque muchas de esas versiones se hicieron cuando no existía el xerox. Y ellas les dan el tono que les corresponde. ¡Da pena! Parece que estamos en la época de los códices... En la UNAM han editado obras mías, pero están en las bodegas. Y nadie protesta..."*

A la pregunta de si se da mejor trato de su obra en el extranjero, el maestro responde: *..."Existe para mí una grandísima estimación fuera. Acabo de estar en Bélgica, por ejemplo, en Europalia, y resultó triunfal la situación.*

*Tres funciones... 1 800 personas aplaudiendo de pie. Esto, yo creo que le da una imagen positiva a México... y aquí, ¡nadie se enteró! Es casi trágico que un grupo de personas, esa casi cosa nostra intente opacar mediante el silencio algo tan importante...*

Para mí lo más importante es México, ¡que se sepa aquí! Servir a mi país es mi obligación, servir a la sociedad que me sostiene y de la que formo parte"...

En 1960, cuando Jiménez Mabarak estrenó su primera ópera, innovó y pagó cara su audacia. Se llamó *Misa De Seis*, el libreto fue de Emilio Carballido.

A propósito de dicho estreno, el autor comenta:

*..."En mi humildísima condición de compositor, sólo puedo decir que quiero mucho a los indios, que ellos lo saben, y que siento que hay una razón suficiente para que sucedan las cosas entre gentes que han sido maltratadas por otros. Siento mucha pena por los indios, tanto por los que están peleando como por los que no. Todos sufren, tienen muchos años sufriendo..."*

*Misa de seis \_refiere\_ "la hice para gente como ellos, virgen de "Traviatas" y "Rigolettos", y recibí una insultada... Me dolió mucho. Me fui a Acapulco y no quería regresar. Lloraba en las noches, hasta "basura" me dijeron. Y es una obra que yo la considero, junto con la "Sinfonía concertante", de las dos mejores que he hecho en mi vida.*

Cuando en 1980 me pidieron otra ópera, me vengué haciendo *La Güera*, porque me creían incapaz de hacer una ópera tradicional y la hice como si fuera yo un italiano..."

A la pregunta de cuáles son las características que definen a la música mexicana de concierto, responde:

*"... Nuestra música siempre tiene un lado experimental, lo cual es perfecto. No tenemos una tradición, no existe la música mexicana. Existen músicos mexicanos, que no es lo mismo. No quiero ser pesimista diciendo que no tenemos nada que nos identifique en común; sí tenemos algo, pero... el hecho de que no poseamos una tradición no nos obliga a someternos a un lenguaje determinado.*

*Cuando Beethoven, Mozart, Bach hacían música, las reglas del juego eran muy fuertes. En nuestro medio y en nuestro tiempo se ha ido perdiendo ese rigor puesto que estamos nosotros fabricando nuestro lenguaje. Estamos estableciendo nuestras reglas del juego, pero no estamos obligados a un lenguaje estricto, clásico, académico..."*

Finalmente, cuando se le pregunta si considera que existen buenos compositores mexicanos, responde:

*“... México no tiene ningún derecho a esperar que haya genios en la música. Los genios se producen por siglos de emulación, de competencia, de crítica y de condicionamiento social; hay una barbaridad de factores que influyen para que haya un Mozart, un Beethoven. ¿Cómo vamos a pedir eso? Es como hacer que crezca una ceiba en una maceta. No se puede. Hay que tener un poquito de sentido de la realidad. Uno de los factores es que en México la música no es fundamental dentro del quehacer cultural...”*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Diario “la jornada” con fecha 24 y 25 de enero de 1994, a propósito del premio nacional de artes, con el que fue galardonado el compositor. Re-publicada en la revista “heterofonia” números 111-112 de julio de 1994 a junio de 1995 – CENIDIM

## 7.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Nace en México, D.F. el 31 de enero de 1916

Muere en Acapulco, Guerrero, el 21 de junio de 1994

Carlos Jiménez Mabarak tenía 4 años cuando su padre, ingeniero, falleció. A los 6 fue llevado a Guatemala por su madre, escritora, que luego se integraría al Servicio Exterior Mexicano, dando origen a una formación singular, pues prácticamente vivió su infancia y adolescencia en el extranjero. No obstante, él y sus hermanos fueron educados en un patriotismo exacerbado y en el más profundo amor por México, ya que su madre era muy nacionalista.

En Santiago de Chile inició sus estudios musicales, y en 1932 la familia se trasladó a Bruselas, por lo que de los 10 a los 13 años de edad estudió en el Instituto de Altos Estudios Musicales y Dramáticos de Ixelles, y se graduó en el Conservatorio Real de Bruselas, obteniendo, en 1936, el Primer premio de piano y el Diploma de Armonía.

Regresa a México en 1937, y un año después, asiste a las clases de Orquestación impartidas por Silvestre Revueltas en el Conservatorio Nacional de Música.

De 1940 a 1963, realiza una importante labor en el escenario de la Danza Moderna Mexicana, colaborando como pianista, compositor y Director de Orquesta en las diferentes temporadas de Bellas Artes, componiendo para coreógrafos como Nellie Campobello, Magda Montoya, Sergio Franco, Ana Mérida, Beatriz Flores, Guillermina Bravo, Rosa Reyna, Raúl Flores Canelo, entre otros, sus obras para ballet:

*Perifonema, La Balada del Pájaro y las Doncellas, Balada del Venado y la Luna, Danza Fúnebre, El Amor del Agua, Recuerdo a Zapata, Pastillita, Balada Mágica o Danza de las Cuatro Estaciones, La Maestra Rural, Retablo de la Animación, El Nahual Herido, La Ventana, Balada de los Quetzales. La Llorona y La Portentosa Vida de la Muerte.*

Para *El Paraíso de los Ahogados*, realiza por primera vez Música Magnetofónica, contando con la colaboración de José Hellmer.

También en el Teatro Infantil fue abundante su obra, misma que realizó de 1942 a 1946.

A pesar de la poca difusión y reconocimiento de su obra a nivel institucional, los premios y distinciones recibidos fueron abundantes, entre los que destacan:

En 1951 el Ariel, otorgado por la Academia, por su música de la película "Deseada"

En 1956, la UNESCO le otorga una beca durante todo el año, gracias a la cual regresa a Europa, estudia en París la técnica dodecafónica con René Leibowitz, y en la Academia de Santa Cecilia, en Roma.

Es invitado por la misma organización como representante de México para el Congreso de la ópera en el radio, TV y cine, en Salzburgo.

En 1970 recibe la "Diosa de Plata" por la música de la película "Los Recuerdos del Porvenir".

De 1972 A 1974 fue consejero cultural de la Embajada de México en Viena, siendo éste el último cargo que desempeñó dentro del estado mexicano.

Es galardonado con el Premio Nacional de Artes 1993, recibido en enero del siguiente año.<sup>60</sup>

En las "Notas para mis obras para canto y piano" que hiciera el autor, a invitación expresa que le hiciera el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM para tomar

---

<sup>60</sup> Archivos inéditos de la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes-CONACULTA México



parte de su ciclo “El compositor y su obra”, Jiménez Mabarak expresa, respecto a las canciones que formarán parte del programa a interpretar : *Sueño, Tango y Canción Desesperada*:

*“...Fueron compuestas entre los años 1946 y 1947. Sus textos provienen del libro de poemas titulado “Ante el Polvo y la Muerte”, de mi amigo el poeta Jorge González Durán... aún cuando fueron escritas en épocas diferentes, poseen una unidad de espíritu que me han permitido más tarde reunir las y presentarlas como una obra tripartita.*

*Estas piezas han tenido la buena fortuna de ser publicadas en Viena por la Editorial Josef Weinberger con textos en alemán e inglés, lo cual facilitará sin duda su ejecución por cantantes extranjeros...’<sup>61</sup>*

Finalmente, a causa de un accidente fatal, falleció el 21 de junio de 1994 en su casa de Acapulco, Guerrero.

## 7.3. ANALISIS DE LA OBRA

### 7.3.1 SUEÑO

El texto de las tres canciones proviene de poemas de Jorge González Durán. El poema consta de tres estrofas, con una métrica en octasílabos casi en su totalidad. En la Introducción surgen ya ciertos elementos constructivos que serán usados durante toda la obra y podríamos agrupar como sigue:

- 1.- SALTO DE QUINTA Y SEGUNDA (Y VARIANTES)
- 2.- PARALELISMOS CROMÁTICOS (DOS TONOS)
- 3.- SEGMENTOS CROMÁTICOS DESCENDENTES
- 4.- ENLACES DE CUARTA Y QUINTA EN EL BAJO, A MANERA DE DOMINANTE-TÓNICA, EN OCASIONES CLARAMENTE FUNCIONALES

Algunos ejemplos de cada elemento son estos:

#### SALTO DE QUINTA Y SEGUNDA

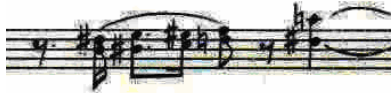


*Anacrusa de compás 1 y compás 1*

---

<sup>61</sup> Cuadernillo del disco “SUEÑO”. CANCIONES DE MABARAK-Grabado por Zulyamir López Ríos, soprano, y Alberto Cruz Prieto, pianista-CONALCULTA –FONCA- DEPARTAMENTO DE MÚSICA UNAM

## PARALELISMOS CROMATICOS



*Compás 2*

## SEGMENTOS CROMATICOS DESCENDENTES



*Compases 27 y 28*

## ENLACES DE CUARTA Y QUINTA EN EL BAJO



*Compases 4 y 5*

El Tema I se expone en los compases del 6 al 13.

La primera frase musical corresponde al primer verso, y el segundo verso repite la frase musical; la terminación de ambos es exactamente igual.

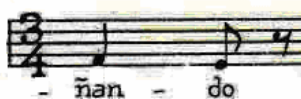
El tercer y cuarto versos guardan la misma relación, como podemos apreciar en los siguientes ejemplos:



*Compases 6 y 7, primera frase*



*Compás 9, terminación de frase*



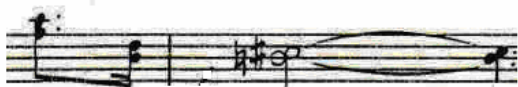
*Compás 11, terminación de frase*



*Compás 13, terminación de frase*

El Tema II, que comienza en el compás 14 y termina en el 23, sigue un esquema parecido, con frases agrupadas de dos en dos, y terminaciones musicales semejantes.

El Tema final, expuesto entre los compases 24 al 32, con claro carácter conclusivo, sin embargo da cierta sensación de ritornello, por el regreso a las entonaciones de la introducción, como lo veremos en los ejemplos siguientes.



*Compases 24 y 25, igual a la anacrusa del compás 1*



*Compás 26, igual que el compás 2*

En cuanto a la armonía, podemos decir que, aún cuando tenemos armadura de Fa Mayor, el tema vocal comienza en Mi bemol Mayor, con el bajo en casi pedal en la tónica durante los primeros tres compases.

Hay cierta superposición de acordes, sin embargo vemos los correspondientes a La bemol Mayor, Re bemol Mayor, Do bemol Mayor, Sol bemol Mayor, sol menor, entre otras, y la cadencia final entre los compases 28 y 29, para terminar los últimos cuatro compases en re menor.

A continuación, indicaremos directamente en la partitura con una casilla y el número que corresponda de acuerdo a cada motivo o elemento constructivo señalados al principio, algunos ejemplos de éstos.

*A Guadalupe Medina de Ortega*

# SUEÑO

(Dream)  
(Traum)

Piano

*Sostenuto*

Voz *Soft* - ly sleep comes to my m - i - n - d.      Night falls deep - ly in my  
*pp* Lei - se kommt der Schlaf ge - schli - chen.      Nacht - legt sich auf mei - ne

Lle - - ga el sue - ño, des - li - za - - do,      lle - ga la no - chea mis

© Copyright 1970 by JOSEF WEINBERGER Bühnen- und Musikalienverlag Ges. m. b. H., Wien  
 Alle Rechte vorbehalten.

near, and  
 Au - gen, und  
 o - jos, yen

5 Sud - den - ly a dream will rise: I  
 ich' mir ein Traum er - wa - chet: Da

el sue - ños - toy so - ñan - do que

see my - self as sail or dead and cold, deep in the  
 bin ich ein to - fer See - mann, da stoß' ich auf blut - 'ge

*tratt.* *a tempo*  
*mf*

soy un ma - ri - no ro - to; pe - da - zos de mar, de

bloody sea, the voices of a mil - lion peo - ple are cry -  
 lip - pen im Meer der schiff - bruch'gen Glie - der. Traum' ich

*f* *mp* *mf* *p molto es -*

la - bios, de bra - zos nau - fra - gos to - co; es quees -

ing, are cry - ing around me. — „For - get!“ they cry, „forget  
 doch, oh weh', ich träu - me, — daß mich vergissegst in

*pressivo, quasi parlato*

toy, es - toy so - ñan - do que en el ol - vi - do meol -

7

it all \_\_\_\_\_ that hap - pened in your  
 Ver - gessen, — mich ver - gis - sest in den  
*f* *p*

vi - das, — que meol - vi - das en las

*cresc.* *f* *p*

life! Be - tween black flow ers you will find the world  
 Wel - len zwi - schen schwar - zen Mar - ga - ri - ten, die ich

*dolcissimo*

o - las en - tre ne - gras mar - ga - ri - tas que des.

*dolcissimo* 3 4

you stay for a mil - lion years...  
 ent - blätt're, die ich ent - blätt're, die ich ent - blätt're...

*dim.* *rit.* *ppp*

ho - jo que des - ho - jo que des - ho - - jo.

*dim.* *ppp*

## 7.3. ANALISIS DE LA OBRA

### 7.3.2 TANGO

El poema consta de cuatro estrofas, organizadas en grupos de 2 y de 3 versos, alternativamente, con una métrica muy irregular, de 16, 14, 11 y 7 sílabas por verso, indistintamente.

La Introducción nos proporciona el patrón métrico rítmico desde el primer compás, con intervalos de cuarta en dieciseisavos, que irá apareciendo a lo largo de la canción, y encontraremos la cadencia de Dominante-Tónica.



Anacrusa y compás 1

La tonalidad es si menor, misma en la que se desarrolla el Tema I, de los compases 4 al 11, que encierra cierta idea de progresión.



Compases del 4 al 6

El motivo melódico del Tema I aparecerá como constante en las tres estrofas, con ligeras modificaciones de acuerdo al texto

El bajo presenta ciertas relaciones a distancia siguiendo la misma idea de progresión



Relación a distancia

Relación a distancia

Compases 9 y 10

El Tema II corresponde al comienzo de la segunda estrofa, de los compases 12 al 19, y es el más diferenciado, tanto por la melodía como por la figura del acompañamiento, que retoma las de la Introducción, así como por la tonalidad en la que se desarrolla, que es fa sostenido menor.



Compases 12 y 13, Tema II

Después de un pequeño puente de 2 compases, en el compás 22 reaparece el mismo material del Tema I, la cadencia V7/I seguido por una cisura entre el 24 y 25.



Compases del 22 al 24

En los compases del 25 al 29 aparece el Tema III con un dibujo en la voz de figuras más largas, y la cuarta y última estrofa, correspondientes a los compases del 30 al 33 continúan con un cierto remanso o figuras más largas que las anteriores, para ir al clímax de la canción y de esta fase culminativa en el La agudo del compás 32, terminando el dibujo un compás después.

La figura de acompañamiento para este tema es relativamente diferente a las anteriores.

De los compases 34 al 38 aparece por última vez el retorno al Tema I



Compases 34 al 36

Para terminar con una coda de los compases 39 al 42, en que regresa a las figuras de la introducción.

Podemos decir que la canción tiene un cierto carácter de *ritornello* por el regreso constante a las figuras de la Introducción, así como de la primera estrofa y/o del Tema I.

Hay cierta semejanza con la forma *Rondó* por la reiteración constante de los motivos del inicio, y la combinación de otros materiales constructivos.

Aunque siempre se ha asociado a la forma *rondó* con la danza, no necesariamente debe ser bailable la música que esté compuesta con estas características. En todo caso, la presente lo evoca por llamarse *Tango*.

Por lo que \_de acuerdo a los Temas y a la tonalidad en que están\_ su estructura es:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A'</b>
<b>b</b>	<b>f#</b>	<b>b</b>	<b>Bb D</b>	<b>b</b>



## 7.3 ANALISIS DE LA OBRA

### 7.3.3 CANCION DESESPERADA

El poema consta de cuatro estrofas, de métrica libre, que proporciona la siguiente estructura musical.

La Introducción, en los dos primeros compases, otorga los motivos rítmico melódicos que se presentarán posteriormente.



Compás 1

En una tonalidad de do sostenido menor con acordes suavemente disonantes.

El Tema I, que va del compás 3 al 11, hay inversión de las líneas de la melodía y el bajo en el primer y segundo compases haciendo una función de tipo horizontal.



Compases 3 y 4

La primera frase del Tema I se presenta en los compases del 3 al 7, terminando en la Dominante, en sol sostenido, para repetirlo en la segunda frase con sus adecuaciones rítmico melódicas para el siguiente texto, en los compases del 8 al 11, con V7/ de Do, pasa a Do sostenido para hacer la cadencia en el V7 de fa sostenido menor, que será la tonalidad del siguiente tema.

La sección media va de los compases 12 al 16, con una estructura muy irregular métrica rítmica, sin embargo es el tema más diferenciado, con otra figura melódica, retomando la figura de acompañamiento de la Introducción, pero una quinta abajo, o una cuarta arriba, según se vea.

Compás 12

Le sigue un pequeño pasaje, entre los compases 15 y 16, muy rico en armonías, entre las que podemos ver Re Mayor, Si Mayor, Do sostenido Mayor y su V7, Re Mayor, Mi Mayor, fa sostenido menor, entre otros, a manera de progresión, que le imprimen un carácter más apasionado a esta sección, para volver a la apacibilidad o nostalgia del Tema I.

Compases 15 y 16

El último tema es el regreso al primero, con otro texto, refrendando la misma figura de acompañamiento

Compases 17 y 18

Lo anterior nos otorga la estructura de ritornello, con cierto carácter Ternario, y una construcción armónica más tonal que las anteriores, no obstante, en todas ellas vemos el mar como elemento unificador en la temática, que está presente en las tres canciones.

*VIER LETZTE LIEDER*

**FRÜHLING  
SEPTEMBER  
BEIM SCHLAFENGEHEN  
IM ABENDROT**

**RICHARD STRAUSS**

## 8.1 CONTEXTO HISTORICO DEL COMPOSITOR

### LA SITUACION DE LA MUSICA EN ALEMANIA

Strauss nace en el otoño del período musical romántico.

La primavera que le precedió tuvo lugar a principios del siglo, cuando Beethoven y Schubert compusieron la gran música de la era romántica y Bellini, Rossini y Weber sus delicadas melodías.

Entre 1840 y 1850 se pudo escuchar profusamente la nueva música de Donizetti y Meyerbeer, Berlioz y Mendelssohn, Chopin y Schumann, Wagner y Verdi, Gounod y Glinka, Liszt y el joven Johann Strauss, hijo.

Parecía que la riqueza musical jamás disminuiría.

Cuando Richard Strauss era aún colegial, aparecieron, *Aída*, *Boris Godunov* y *Carmen*.

Pero, ¿en qué condiciones se hallaba la música en la Alemania de la década de 1860?

No deberíamos hablar de "Alemania". La unificación del territorio se llevó a cabo más adelante. Resulta más apropiado hablar de los públicos de habla alemana de los distintos estados, ya que éstos y los principados estaban divididos políticamente y, a menudo, eran enemigos entre sí.

Bismarck era el constructor del naciente estado alemán.

Guillermo I, rey de Prusia, opinaba que ésta debía ejercer el liderazgo de Alemania, y, por tanto, él a la cabeza. Pero el poder había de ganarse por las armas, sojuzgar a Austria, eliminar la oposición de otros estados germanos, principalmente los del sur y sobretodo, Bavaria que se resistía a la unificación.

Finalmente, el poder y la unidad alemanas y la hegemonía prusiana fueron consagradas en Versalles el 18 de enero de 1871. El Imperio alemán, incluyendo todos los estados alemanes y las recientemente anexadas provincias francesas de Alsacia y Lorena, fue solemnemente proclamado en la sala de los espejos de Luis XIV, y el rey de Prusia se convirtió en el Kaiser Guillermo I.

Estos públicos, consideraban la música como un derecho que les era dado. El lamento de Fausto "dos almas habitan en mi pecho" puede aplicarse particularmente al hombre de habla alemana.

Una de esas almas anhela el ideal, la belleza, la espiritualidad –cualidades que posee la música- en tanto la otra es realista, tediosa, intolerante, chauvinista, arrogante y, a menudo, cruel.

Esto, que parece una paradoja, es auténticamente cierto, particularmente respecto de la música. El alemán siente que la música es su elemento natural.

El hombre cuya música y filosofía habrían de influir con más fuerza sobre Richard Strauss, avanzaba hacia la fama, pero un mes antes que éste naciera, Wagner pasaba por un momento crítico y sin perspectivas reales de llevar a efecto su ambiciosa carrera.

Una vez que Wagner fue mandado buscar por el rey Luis II de Bavaria para expresarle su admiración idolátrica y prometerle su apoyo artístico y financiero, Wagner, el fracasado, se convirtió en Wagner, el poderoso... Tenía ahora cuanto necesitaba y su música era representada dentro del mejor de los marcos. Sobre la capital de Bavaria se concentraron las luces más brillantes de la nueva música.

Algunos la encontraron áspera y fea; otros, fogosa y violenta. Pero nadie pudo ignorarla.

Así, en 1876 con la primera ejecución cíclica de la "Tetralogía del Nibelungo" de Wagner, se inauguró Bayreuth, cuando Richard Strauss era un adolescente de doce años de edad.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Marek, George Traducción Lilian Schmidt-RICHARD STRAUSS-ANTIHEROE-Bercelona México J. Vegara 1996

## 8.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Nace en Munich, el 11 de junio de 1864

Muere en Garmish, el 8 de septiembre de 1949

Richard Strauss es un tema biográfico difícil... aunque nació a la vida bajo una estrella propicia.

Fue el primer hijo del segundo matrimonio de su padre Franz con Josefine Pschorr.

El padre fue primer trompa de la Orquesta Real de Munich, tan sobresaliente por su virtuosismo, que von Bülow solía llamarle “el Joachim de la trompa”.<sup>63</sup>

La madre era una señora de salud delicada, de esmerada cultura y de sensibilidad finamente musical.

Toda la parentela cercana y lejana cantaba o tocaba algún instrumento de cuerda o de viento, por lo que el aire que el niño respiró desde su nacimiento estaba impregnado de música.

Los dones musicales del pequeño Richard se manifestaron desde muy temprano: a los 4 años, la madre lo inició en los principios del piano.

Muy pronto empezó a recibir regularmente lecciones de ese instrumento.

A los 6 años de edad empezó a componer Lieder y piezas para piano dibujando las notas, antes de conocer las letras del alfabeto.

De los 7 a los 17 años estudió acabadamente el violín.

De los 10 a los 18 años se hizo bachiller en el *Ludweigs-gymnasium* de Munich, donde recibiría cabal enseñanza en todos los ramos de la teoría a través del director de orquesta de la corte, F. W. Meyer.

En su casa y en el círculo de la parentela tuvo amplia oportunidad de conocer las obras capitales de la música de cámara y de participar en la ejecución de cuartetos, ya que su padre dirigió una orquesta de aficionados, la “Wilde Gungl” desde 1875 hasta 1896.

La sólida situación burguesa en que le tocó formarse lo preservó de todas las privaciones, y la sensatez de los padres lo apartó del destino de los niños prodigios.

El fundamento inmovible de la formación musical del joven Richard fueron los clásicos “vieneses”, la constelación Haydn- Mozart- Beethoven.

Posteriormente, los románticos Schubert y Mendelssohn ejercieron mayor atracción; después las audacias de Schumann con sus ritmos sincopados. Disfrutaba de Chopin, Saint- Saëns y Berlioz.

Las primeras reacciones ante la música de Wagner estaban dictadas enteramente todavía por su padre, quien era de un estrecho conservadurismo en aquella época.

El primer acontecimiento importante como compositor fue la ejecución de su Primera Sinfonía en Re Mayor en 1881, así como la publicación de sus obras opus 1, 2 y 3.

En 1882 emprendió en compañía de su maestro Bruno Walter su primera gira de conciertos al extranjero (Viena), para ejecutar su Concierto de violín, del cual tocó la parte de piano.

En 1884 ocurrió el primer acontecimiento decisivo para todo su futuro: conoció a von Bülow, \_quien sería el primero de 3 personajes trascendentales en su vida\_ lo convirtió de la noche a la mañana en director de orquesta al obligar a ese joven de 20 años a empuñar la batuta para dirigir (sin ensayo alguno y sin haber dirigido nunca antes) su propia *Suite* para instrumentos de Viento.

---

<sup>63</sup> Erhardt, Otto-RICHARD STRAUSS, SU VIDA Y SU OBRA-Ricordi 1950

Al año siguiente comenzó formalmente como director de la Orquesta del duque de Meiningen en donde se dedicó a un estudio artístico intensivo que sería crucial en su formación como director de orquesta.

En Meiningen entró en contacto con la segunda personalidad decisiva para su vida: Alexander Ritter.

Si con Bülow había salido de la estrechez conservadora para entrar en la amplitud progresista, la vinculación con Ritter despertó en él la conciencia de su verdadera vocación creadora.

Al ponerlo en contacto con las obras de Wagner y Litz, le reveló la importancia de esos dos maestros.

Así mismo, le urgía a desarrollar lo poético de la música.

Es así como en Meiningen quedó abonado el suelo donde había de desarrollarse el estilo creador propio de Strauss.

En 1886, acepta ser asistente de Director de la Orquesta de Munich, y asiste a *Bayreuth* a presenciar el drama de *Tristán e Isolda*, del cual queda embriagado, y así comienza su renacer Wagneriano y se completa su formación musical.

Ritter lo lleva al campo de los "neoafricanos" ("Neudeutsche") cuyo precursor fue Robert Schumann. Fue un grupo de post-románticos que, partiendo de la música de programa de Berlioz, se pusieron al servicio de la tendencia musical progresista, cuyos "ídolos" eran Wagner y Litz.

Los poemas sinfónicos de este último le señalaron el camino, y entre los años 1886-1889 se realiza su transición de músico clásico-romántico a creador original, con los esbozos y composiciones de *Macbeth*, *Poema Sinfónico Don Giovanni* y *Muerte y Transfiguración*.

En el verano de 1889, por recomendación de Bülow, es llamado como asistente musical a los Festivales de *Bayreuth*, y en el otoño del mismo,

Director de Orquesta del Gran Ducado de Sajonia-Weimar en el Teatro de la Corte de Weimar, en donde le antecedieron grandes figuras como Goethe como director teatral y Litz como director de la ópera, al cual Strauss dio nuevos impulsos a toda la vida musical asumiendo, inclusive, las funciones de "regisseur" y de diseñador de figurines.

El año 1894 fue importante para él: fue llamado a *Bayreuth* a dirigir la primera interpretación de *Tannhäuser*, su novia interpretó el papel principal y en septiembre se casó con ella, Pauline de Ahna.

En el mismo año llegó a ser oficialmente primer "Kapellmeister" de la ópera de Munich desde donde hizo importantes innovaciones que le permitieron estrechar su contacto con las óperas de Mozart, mismas que alimentaron su energía creadora para componer sus propias óperas.

A su vez, también comienza a dirigir la Filarmónica de Berlín por temporadas, cuyas autoridades se inclinaban a facilitar en lo posible la actividad creadora al compositor vivo de más renombre dentro del Reich, hasta que logró ser contratado por el Kaiser Guillermo II, rey de Prusia como Primer Director de la Orquesta Real de Prusia, en la capital del Reich, Berlín.

Con esa orquesta realizó un formidable trabajo de "pioneer" en tres aspectos: estrenando música de autores contemporáneos, fundando \_ junto con Rösch\_ los cimientos por los derechos de autor a través de la organización gremial de los compositores alemanes, y asegurando los intereses económicos de los músicos por medio de una protección eficaz.

Así, continuó su larga trayectoria, alternando como director, compositor, innovador, defensor de los derechos de autor y dignificando a los músicos como gremio.

Su comportamiento en el podio era de una dignidad absoluta.

Como compositor avisaba a sus editores cuándo habría de finalizar cada acto de sus óperas y cumplía al pie de la letra, y era escrupulosamente honesto en sus arreglos financieros.

En 1901 entra en contacto con el tercer personaje de importancia de su época dramático-musical: Ernst von Schuh, quien llegó a ser el director straussiano por excelencia, y de quien aprendió su experiencia como director general de espectáculos de ópera y en el descubrimiento y aprovechamiento de cantantes de talento. También llegó a ser uno de sus biógrafos más serios.

A lo largo de la primera década del siglo XX vivió su verdadera época de florecimiento. En 1903 la Universidad de Heidelberg le otorgó el título de Doctor "Honoris Causa".

En 1904 realiza su primer viaje a los Estados Unidos para asistir al gran "Festival Richard Strauss" en Nueva York, en donde, además del estreno de su Sinfonía Doméstica, organizó veladas de "Lieder" en compañía de su esposa.

Para 1905, año del estreno de su ópera *Salomé*, Strauss ya era mundialmente famoso. El texto estuvo a cargo del poeta Hugo von Hofmannsthal, con cuya asociación dio lugar a lo mejor de su producción dramático-musical, y que continuó siendo su colaborador más estrecho hasta la muerte de éste, en 1929.

Después de *Salomé* y *Elektra* siguieron dos de sus más hermosas creaciones y estrenos: *Der Rosenkavalier* (*El caballero de la rosa*) y *Ariadne auf Naxos* (*Ariana en Naxos*).

Después del desafortunado desenlace de la primera guerra mundial, tras la abdicación del emperador Guillermo II, la Opera Real de la Corte fue convertida en una Opera del estado republicano, a la cual Strauss se declaró dispuesto a dirigir, sin embargo, su ofrecimiento no fue aceptado.

En 1916 el Ministerio de Educación de Austria le ofreció la dirección general de la Opera del Estado, y en el mismo año se re-estrenó *Ariadne auf Naxos*, versión vienesa, y en 1919, para agradecer la casa que puso a su disposición el Estado, obsequió la Partitura original de *Die ägyptische Helena* (*La Helena Egipciaca*).

Ese mismo año se estrenó su ópera *Die Frau ohne Schatten* (*La mujer sin sombra*).

Como director de la Opera de Viena dio oportunidad de presentar sus óperas más recientes a numerosos compositores vivos, para quienes había estado vedada.

Como es natural, no descuidó el cultivo de sus propias obras.

En 1920 viaja por primera vez a América del Sur.

Para 1923 Austria, empobrecida por la disolución de la monarquía de los Habsburgos, habría de conquistar nuevos adeptos con su incomparable cultura musical, por lo que se organizó en Argentina y Brasil una visita de conjunto de la Opera del Estado con la Filarmónica de Viena.

Con el tiempo, esto complicó la situación contractual con los cantantes, debido a las numerosas licencias de éstos para atender sus contratos en América. El propio Strauss se trasladó en 1922 por segunda y última vez a los Estados Unidos.

Esto llevó a que Franz Schalk asumiera la dirección de la Filarmónica durante la ausencia de Strauss, lo que propició conflictos de criterio, competencia y rencillas que fueron creciendo hasta lograr la renuncia de Strauss.<sup>64</sup>

En 1933 dirigió por última vez *Tristán e Isolda* en Dresde, en el quincuagésimo aniversario de la muerte de R. Wagner, el 13 de febrero. Dos semanas después se incendió el edificio del Reichstag, en Berlín. Se produjo la "toma del poder" y el Reich alemán quedó bajo el dominio absoluto de los nacionalsocialistas.

<sup>64</sup> Richard Strauss, SU VIDA Y SU OBRA-Erhardt, Otto- Editorial Ricordi, 1950



En mayo de 1924 el Partido Nazi tenía 32 escaños (asientos) en el Reichstag o parlamento alemán. Para mayo de 1928 tenía sólo 12 escaños. Sin embargo, en 1930 la Gran Depresión Económica se extendió por el mundo; aprovechando la situación, los nazis se recuperaron notablemente, pues obtuvieron 230 de los 608 escaños en las elecciones alemanas de julio de 1932.

Poco después el ex canciller Franz von Papen, Caballero Papal, acudió en ayuda de los nazis. Von Papen tenía la visión de un nuevo Sacro Imperio Romano. Su propio corto tiempo había sido un fracaso, de modo que ahora esperaba obtener poder mediante los nazis.

Para enero de 1933 había logrado que los amos de las industrias apoyaran a Hitler, y por astutas intrigas se aseguró que Hitler llegara a ser el canciller alemán el 30 de enero de 1933.

El mismo fue hecho vicecanciller, y Hitler lo usó para conseguir el apoyo de sectores católicos de Alemania. Dentro de dos meses de haber obtenido el poder, Hitler disolvió el parlamento, envió a miles de la oposición a campos de concentración y empezó una franca campaña de opresión contra los judíos.

El 20 de julio de ese mismo año el Vaticano desplegó su interés en el poder en ascenso del nazismo cuando el Cardenal Pacelli (quien después llegó a ser el Papa Pío XII), firmó en Roma un concordato entre el Vaticano y la Alemania Nazi. Von Papen firmó el documento como representante de Hitler, y Pacelli confirió allí a Von Papen la elevada condecoración papal de la Gran Cruz de la Orden de Pío.

Ningún alemán fue más responsable que él de la subida de Hitler al poder...<sup>65</sup>

...En su libro *"Satanás en sombrero de copa"*, Tibor Koeves escribe sobre esto... "el concordato fue una gran victoria para Hitler... requería que el Vaticano dejara de apoyar al Partido Central Católico Alemán, y así aprobaba el "estado totalitario" de un solo partido"...

Estaban listas todas las condiciones para el desencadenamiento de la II Guerra Mundial, con la adhesión de Austria al III Reich y la invasión a Polonia.<sup>66</sup>

Cuando Toscanini negó su colaboración a los Festivales de Bayreuth como protesta contra el trato dado por los nazis a sus colegas alemanes de origen "no ario", Strauss consideró que era un ineludible deber de su parte llenar esa vacante.

También Bruno Walter fue despedido al instante de la Gewandhaus de Leipzig y de la Filarmónica de Berlín, y Strauss nuevamente mostró disposición para llenar ese vacío.

Permitamos que las propias palabras de Strauss dirigidas a su libretista "no ario" Stefan Zweig en una carta fechada 17 de junio de 1935, arrojen luz sobre la decisión de Strauss, que a continuación transcribo en parte:

... *"¿Imagina usted que Mozart escribía a sabiendas música "aria"? por lo que a mí toca, la gente se reparte en dos categorías, los que tienen talento y los que no, y por lo que hace a mí, el público general sólo existe desde el momento que constituye un auditorio. Que ese auditorio sea de chinos, bávaros, neozelandeses o berlineses es algo que me tiene sin cuidado"...*

... *"¿Quién le dijo que yo había ido tan lejos políticamente?*

*¿Porque tomé un concierto de Bruno Walter? Lo hice por la orquesta ¿Porque llené el agujero de otro "no ario", Toscanini? Lo hice por Bayreuth. No tiene nada qué ver con la política. No me importa cómo lo interpreten los periodicuchos, que tampoco deben*

<sup>65</sup> LA SUBIDA Y CAIDA DEL TECER REICH- William Shirer, Editorial I. de Caralt, 1962

<sup>66</sup> Idem

*preocuparle a usted. ¿Que llego a ser presidente de la Reischmusikkammer? Es para hacer el bien y salvaguardar contra males mayores. Sencillamente por un sentido del deber artístico... Sea buen amigo, pues, olvídense de Moisés y otros apóstoles por unas semanas y límitese a trabajar en su libreto en dos actos...”<sup>67</sup>*

Esta epístola \_que nunca llegó a su destinatario\_ cayó en manos de la GESTAPO quien vio con malos ojos que al maestro le “resultara indiferente la raza de su público, y que insistiera en que un “no ario” escribiera su libreto en ciernes”.

Las consecuencias de sus fatídicas palabras fueron las siguientes:

El Secretario de Estado, Herr Funk le pidió su renuncia a causa de su “...salud deteriorada...” Strauss continúa en su “Memorando” fechado 10 de julio de 1935... “desde los días de Bach hemos venido componiendo lo que nuestro talento permitía y hemos sido arios y germanos sin pensarlo. Difícilmente puede describirse esto como alta traición sino que debe acreditárseme como leal servicio a la patria, por mucho que, como en el caso de Mozart [Da Ponte, el libretista favorito de Mozart, era de origen judío] y en el mío, los libretos hayan sido proporcionados por no arios.

*Cuéntense ahora los sacrificios que he tenido que aceptar, por no haberme mantenido aparte de todo el movimiento Nacional Socialista desde el comienzo. Empezaron cuando me encargué del último concierto de Bruno Walter”... “la paga de 1500 marcos la obsequié a la orquesta. Esto desencadenó una tormenta contra mí en los periódicos judíos de países extranjeros, particularmente en los de Viena, la cual me hizo más daño y me rebajó más a los ojos de toda la gente decente que todo el bien que nunca pudiera hacerme el Gobierno Alemán.*

*Me torné sospechoso de ser un servil y egoísta antisemita, cuando que, por el contrario, siempre he aprovechado toda oportunidad de dejar en claro a las personas influyentes de aquí (de nuevo para mi propio perjuicio) que considero la campaña antijudía de Streichen-Goebbels como una mancha en el honor alemán, como signo de empobrecimiento y como arma innoble empleada por la perezosa mediocridad sin talento, contra la inteligencia y la capacidad superiores. Aprovecho esta oportunidad para declarar abiertamente que he recibido tanto ánimo de judíos, tanta amistad sacrificada, ayuda generosa y estímulo intelectual, que sería un crimen no agradecer el hecho con el mayor agradecimiento...”<sup>68</sup>*

Ni las circunstancias tan adversas de esa época ni la política terrorista de los caudillos del Reich lograban afectarlo en su producción.

En 1936 se trasladó a Inglaterra; dirigió en Covent Garden su *Ariadne*, y le fue otorgada la medalla de oro de la “Royal Philharmonic Society”.

En 1940 termina su producción para teatro con las óperas *Capriccio*, *Konversationsstück für Musik* y *El amor de Daphne*.<sup>69</sup>

## **DESPUES DE HOFFMANNSTHAL: CRISIS PERSONAL Y POLITICA**

La década de 1930, la más prolífica de Strauss como compositor de ópera, fue un período pleno de crisis de todo tipo.

Sin embargo, la súbita muerte de Hoffmannsthal en junio de 1929, provoca en Strauss una tremenda angustia, pues, en su opinión, no existía otro libretista que pudiera

<sup>67</sup> EL MUNDO DEL MÚSICO-CARTAS DE GRANDES COMPOSITORES\_ Hans Gal\_ Siglo XXI Editores

<sup>68</sup> Idem

<sup>69</sup> VIDA DE RICHARD STRAUSS- Bryan Gilliam- Cambrigde University Press 1999

igualar la profundidad de aquel, su sentido de lo teatral ni su instinto para percibir las posibilidades musicales de una obra.

Esta angustia disminuyó en 1931 cuando conoció, por casualidad, al escritor austríaco Stephan Zweig, de origen judío, a quien encomendó el libreto de *Die schweigsame Frau* (La mujer silenciosa), que quedó terminado en enero de 1933, apenas dos días antes de que Hitler se convirtiera en canciller, y ni Strauss ni Zweig podían tener en aquellos momentos la menor idea de lo que este acontecimiento habría de significar para su relación artística.

La relación de Strauss con el gobierno nacionalsocialista durante los años 30 fue compleja e intrincada, y, por tanto, radicalmente opuesta a interpretaciones fáciles. Una cosa sí está clara: Strauss, durante ese período macabro de doce años, mostró poca oposición derivada, en parte, de sus anteriores experiencias en relación al trato con todo tipo de autoridades: duques, káiseres, presidentes y cancilleres. Pero Strauss jamás simpatizó con el nazismo y nunca compartió sus creencias antisemitas. Tanto en el episodio con Toscanini en Bayreuth como con el de Bruno Walter Strauss aceptó dirigir después de mucha insistencia de un intermediador: en el primero, a insistencia de Winifer Wagner, pues vio una oportunidad de reparar décadas de malas relaciones con la familia Wagner, y en el segundo, tras mucho rogarle Luise Wolf, la agente de los conciertos de la orquesta, Strauss, que en una primera instancia se había negado, aceptó finalmente el encargo.

En ambos casos, donó sus honorarios a la orquesta sin saber que se hallaban en manos del régimen nacionalsocialista.

Por todo ello habría de pagar un precio muy alto, el del daño que sufriría su reputación y, muy especialmente, al finalizar la guerra.

Cuanto más intentaba Strauss ignorar los acontecimientos políticos que le rodeaban, más invadía la política su mundo, que él creía exento de las reglas del régimen.

El año 1935 fue un tiempo de una importancia crucial para la vida de Strauss, quien había sobrevivido a un rey, tres káiseres y varios gobiernos de la República de Weimar (entonces ya inexistente), cuya fama le había permitido permanecer fuera de las estructuras políticas durante mucho tiempo. Pero todo esto cambió con crueles realidades en julio de 1935, cuando se dio cuenta súbitamente de su impotencia frente a aquel gobierno, muy diferente a todos cuantos él había conocido anteriormente. Al igual que tanta otra gente, Strauss no había sido capaz de comprender totalmente el significado de la política racial nazi.

El principal objetivo de Strauss en la vida había sido la seguridad financiera de su familia, pero desde ese año nunca lograría alcanzar una paz mental duradera en relación con los asuntos que concernieran a su familia: Alice, su nuera de origen judío, sería escupida en público, a sus nietos les tirarían piedras por la calle, pero las cosas podían ser incluso mucho peores, forzando al compositor a solicitar la necesaria protección de Hitler caso por caso...durante toda la duración del Reich. Esta estrategia era para usar y abusar del compositor a un mismo tiempo...<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Idem

## “EL DIA ME HA DEJADO EXHAUSTO” \*

### LA GUERRA Y SUS CONSECUENCIAS

En los diarios de Strauss aparece claramente descrito cómo en 1939, año en que se produjo la invasión a Polonia, el compositor preveía ya la total destrucción de esas instituciones culturales que él había conocido tan íntimamente durante toda su vida.

La realidad política seguía invadiendo su mundo. Cada vez que pensaba que había llegado a un acuerdo con los nazis sobre las cuestiones que concernían a la seguridad de su nuera Alice y sus dos nietos, surgían nuevos problemas. Strauss todavía sentía miedo del escalón superior de la jerarquía nazi.

A principios de 1941, junto con Werner Egk y algunos otros colegas, se trasladó a Berlín para discutir ciertos aspectos relativos a los derechos de autor que venían enfrentando a los compositores de música popular con los de música clásica. Como presidente de la Reichsmusikkamer, Strauss había firmado una directiva en 1934 en virtud de la cual los compositores de la “*ernste Musik*” (música seria) deberían percibir un porcentaje más alto que los músicos populares. Goebbels había dejado en suspenso recientemente esa directiva y Strauss había manifestado por escrito a un colega que el Ministerio de Propaganda no tenía ningún derecho en absoluto a intervenir en los asuntos de los compositores. Egk describía la reunión con Goebbels, como una barahúnda cuyo griterío se podía oír incluso a través de las puertas cerradas.

...”(Después) nos hicieron pasar. Goebbels ordenó que se leyera en voz alta la carta que había escrito Strauss: “En virtud del estatuto que tenemos autorizado [concerniente a los derechos de autor], seremos nosotros los que decidiremos las cuestiones relativas a la distribución. Goebbels no tiene ningún derecho a intervenir”. Goebbels dio un manotazo a la carta y gritó: “Sr. Strauss ¿ha escrito Ud. esto? “Sí” \_contestó Strauss \_ ¡Silencio! ¡Usted no tiene ni idea ni de quien es Ud. ni de quien soy yo! ¿Se atreve Ud. a llamar músico callejero a Léhar? Voy a mandar esta impertinencia a la prensa ahora mismo [...] ¡ Léhar tiene a las masas detrás de él y Ud. no! [...] El arte del mañana es muy diferente del arte de ayer. Y Usted, Sr. Strauss, **pertenece al pasado**”<sup>71</sup>

Strauss abandonó la reunión muy agitado y al borde de las lágrimas.

Mientras la guerra continuaba, la fama y la humillación se habían convertido en yuxtaposiciones crecientemente desagradables para Strauss.

Sabía que carecía de apoyos políticos para proteger a su familia.

Hacia septiembre de 1941, la única solución que tenía \_ tal como él lo veía\_ era marcharse a Viena.

El Gauleiter (El alcalde) de Viena y Strauss firmaron un acuerdo en virtud del cual el compositor se comprometía a hacer todo lo que estuviera en su mano para mejorar la vida musical de Viena, a la vez que su nuera y sus nietos quedaban bajo la protección personal del funcionario. Los niños no tendrían qué llevar en público la Estrella de David y estarían autorizados a recibir la misma educación de la que disfrutaban los niños arios.

Sin embargo, por parte de los familiares de Alice, en total, 26 de ellos perecieron entre Theresiendstadt, Auschwitz y otros campos de concentración.

<sup>71</sup> EL MUNDO DEL MÚSICO-CARTAS DE GRANDES COMPOSITORES- Hans Gal /Siglo XXI Editores

\* Traducción literaria del primer verso de “Beim Schlafengehn”, la tercera canción del ciclo “Vier Letzte Lieder”

La noche del 2 de octubre de 1943 un bombardeo aéreo destruyó totalmente el Teatro de la Opera de Munich, el mismo donde había escuchado su primera ópera, donde su padre tocaba la primera trompa, donde se habían estrenado *Rheingold*, *Walküre*, *Tristán y Maistersinger*, además de sus *Friedenstag* y *Capriccio*.

Strauss estaba desolado.

Cuatro días más tarde, estando Strauss solo en su casa, recibió la visita del Kreisleiter de Garmisch, quien le informó que su villa (en la misma ciudad) de 19 habitaciones iba a ser utilizada para los evacuados y demás víctimas de guerra, a lo que Strauss repuso: ...*“Ningún soldado tiene qué luchar por mí”*... Ante esto, la respuesta de Windsheim constituyó una clara y abierta amenaza: ...*“En los últimos días han rodado cabezas más importantes que la suya”*... Strauss se sintió realmente acobardado.<sup>72</sup>

A pesar de esta intrincada red de acontecimientos y de acuerdo a la bibliografía a la que actualmente podemos acudir, preocupada por vindicar históricamente al compositor de acuerdo a sus circunstancias y el papel que jugó en ese trágico período, podemos afirmar que **Strauss se rehusó permanentemente a tratar a Hitler como Fürher.**

Por otra parte, Wilhelm Furtwängler argumentó<sup>73</sup> que ... *“Strauss siendo un compositor... tan internacional... solo podía convertirse en un mártir para los aliados, y que para el mejor compositor alemán vivo sería muy triste y embarazoso verse boicoteado en su propio país”*...<sup>74</sup> y poco tiempo después la jerarquía nazi llegaría al acuerdo de que en el mes de junio de 1944, en que el compositor cumplía sus 80 años, se haría un homenaje a la música del compositor a través de las ondas de radio, *pero en ningún caso a su persona.*

En el mismo año de 1944, el 3 de febrero era destruída la *Lindenoper* de Berlín; diez días más tarde, la *Opera de Dresde* y el 12 de marzo la *Opera Estatal de Viena* quedaba absolutamente reducida a escombros, con excepción de sus muros exteriores. Eran las tres ciudades que habían desempeñado los papeles más cruciales en la vida de Strauss

En estos sus últimos años de vida, la situación política de toda Europa y las complicaciones de salud de la anciana pareja, así como las derivadas de la destrucción de los teatros donde Strauss llegó a tener relaciones contractuales, hicieron que tuvieran una vida muy incierta e itinerante.

Así, Strauss se involucró en un intenso intercambio epistolar con los funcionarios culturales y escribiendo testamentos artísticos encaminados a promover la reactivación de la cultura europea.

A Franz Strauss le angustiaba ver a su padre obsesionado por esos acontecimientos que se le escapaban de control, malgastar lo que le quedaba de vida. Así pues, le animó a que dejara de escribir todo éso y volviera a la composición, y le instó a que compusiera *Lieder* de nuevo.<sup>75</sup>

En 1946 comienza a bosquejar *Im Abendrot*, (Al atardecer) de Joseph von Eichendorff, terminándolo 2 años más tarde, que sería la primera de las cuatro canciones orquestales que se publicarían e interpretarían póstumamente bajo el título

<sup>72</sup> VIDA DE RICHARD STRAUSS- Bryan Gilliam/ Cambridge University Press 1999

<sup>73</sup> Carta de Wilhelm. Furtwängler a Goebbels, (Centro de Documentación de Berlín, idem ).

<sup>74</sup> EL MUNDO DEL MÚSICO-CARTAS DE GRANDES COMPOSITORES- Hans Gal- Siglo XXI Editores

<sup>75</sup> Idem

*Vier letzte Lieder*; este título se lo puso Ernst Roth, el editor inglés de Strauss (Boosey and Hawkes).<sup>76</sup>

De acuerdo a los deseos del propio Strauss, Kirsten Flagstad estrenó estas canciones en Londres bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler.

Al disfrutar de la lectura de un libro de poemas de Hermann Hesse eligió los poemas: *Frühling* (Primavera), que terminó de componer en julio 18 de 1948;

*Beim Schlafengehen* (Al descansar) que terminó en agosto 4, y *September, que terminó* en septiembre 20.

Es así como, en el ocaso de su vida, se vuelve al género de la canción orquestal componiendo poemas que contemplan el significado de la muerte desde la naturaleza. Dos de ellas tratan sobre el cambio de estación, "*Frühling*" celebra el sonido, la luz y la fragancia de la primavera; en "*September*" por contra, se contempla el cambio del verano al otoño, mientras un jardín llega a su agotamiento anual.

Por su parte, el segundo par de canciones trata sobre el deseo de dormir "El día me ha dejado exhausto", canta la soprano en "*Beim Schlafengehen*" "todos mi sentidos quieren hundirse en el sueño" "*Im Abendrot*" que presenta un paisaje silencioso casi al borde de la noche nos lleva al final de nuestro viaje. Narra la historia de una envejecida pareja, y, mientras contemplan el atardecer, exclaman "...¡qué cansado estoy de vagar! ¿será esto, acaso, la muerte?..."<sup>77</sup>

Esas palabras finales de *Im Abendrot*, así como el retomar el tema del ideal que interpreta el corno inglés en *Beim Schlafengehen* nos vuelven al mundo de *Muerte y Transfiguración*.

Son la máxima realización de una vida dedicada a la composición en todos sus géneros, pero con particular belleza y entrega en la creación para la voz humana.

Como ciclo deben ser apreciadas casi como una declaración de fe de su compositor en las infinitas cualidades de la melodía y de la expresión musical.

Aparecen bañadas por el suave y cálido brillo del atardecer; la luz vuelve a brillar, aunque sea en forma refleja.

Richard Strauss probó que era un compositor de melodías cuando compuso su *Poema Sinfónico Don Giovanni* y volvió a probarlo, sesenta años después, en sus *Vier Letzte Lieder*.<sup>78</sup>

Estas canciones luminiscentes y otoñales se encuentran entre las obras más exquisitas de Strauss de cualquier género.<sup>79</sup>

Los últimos días del compositor fueron sumamente dolorosos, padeciendo angina de pecho, e infartos al miocardio cada vez más severos, pero falleció pacíficamente en su casa de Garmisch, Alemania, el 8 de septiembre de 1949. \*

---

<sup>76</sup> RICHARD STRAUSS- Matthew Boyden -Northeastern University Press, Boston 1999

<sup>77</sup> Traducción de "Richard Strauss :Man, Musician, Enigma" por SOL HERRERA CALDERÓN Michael Kennedy-Editorial Stanley Sadie -The Master Musicians / Oxford University Press 1995

<sup>78</sup> RICHARD STRAUSS-ANTIHEROE- George Marek, Barcelona México J. Traducción Lillian Schmidt-Vegara 1996

<sup>79</sup> Vida de Richard Strauss-Bryan Gilliam-Editorial Cambridge University Press 1999

\* RICHARD STRAUSS- AN INTIMATE PORTRAIT- Kurt Wilhelm/ Thames and Hudson

## 8.3 ANALISIS DE LA OBRA

### 8.3.1 FRÜHLING

La obra está dividida en tres grandes partes, de acuerdo a las estrofas del poema, y entre la segunda y la tercera, hay un episodio instrumental.

La primera de ellas incluye una introducción que se mueve entre do menor y la bemol menor, mismas tonalidades que acompañan a la mitad de la primera estrofa.

La segunda parte de la primera estrofa tiene un recorrido armónico-tonal con cambios continuos a Si Mayor, La Mayor, sol menor, Si bemol Mayor para concluir en Mi bemol Mayor.

Después de un episodio instrumental que incluye de nuevo tonalidades de do menor y la bemol menor, además de las de Do Mayor y La bemol Mayor, se llega a la segunda estrofa, que se desenvuelve en las tonalidades de Do Mayor Mi Mayor, do # menor, La Mayor, Re Mayor, para concluir brevemente en fa # menor. No obstante, estos constantes cambios, las entonaciones de esta segunda estrofa dan la sensación de estar derivadas de las de la primera, como veremos en los ejemplos siguientes, aunque con variaciones en cuanto a tonalidad y medidas métrico-rítmicas:



*Primera estrofa, compases 14, 15 y 16*



*Primera estrofa, compás 17*



*Segunda estrofa, compases 29 y 30*

La tercera estrofa muestra un mayor contraste con las anteriores, y se produce una cierta tensión dinámica entre el cambio de compás al 9/8, y la indicación *Etwas ruhiger* (algo reposado, o un poco más calmo), con respecto al *Allegretto* del principio.

Igualmente los cambios tonales son constantes, transitando por el La Mayor, fa# menor, Si bemol Mayor, Mi bemol Mayor, si menor, Re Mayor, Do Mayor, Mi Mayor, para concluir en La Mayor.

Si bien ya se mencionó un mayor grado de contraste con respecto de las estrofas anteriores, igualmente se mantienen claros lazos de parentesco entonacional con las mismas.



Es conveniente subrayar que los constantes cambios de tonalidades, a veces tan alejados entre sí, prácticamente manifestados como una **tonalidad fluctuante** no representan obstáculo alguno para el buen avance de la obra, sino al contrario, le proporcionan una notable fluidez al discurso, con generosidad, tanto en lo poético como en calidez humana.

## 8.3 ANALISIS DE LA OBRA

### 8.3.2 SEPTEMBER

La obra consta de tres estrofas, aunque musicalmente figuran cinco grupos de entonaciones y uno final, más reposado, con carácter conclusivo.

La introducción comienza en Re Mayor, con los siguientes motivos:

	
<p>Primeros compases de la introducción</p>	<p>Tresillo</p>

Son los dos elementos constructivos durante casi toda la obra, así como las entonaciones en escalas descendentes, que permean toda la obra.

Aunque hay una alternancia de colores entre tonalidades mayores y menores, predominan las tonalidades mayores, lo que constituye un espléndido contraste con respecto al texto, que en sus primeros dos versos describe poéticamente al otoño como un jardín en duelo.



El segundo tema musical comienza en la letra B, y va por diversas tonalidades comenzando en Sol Mayor,



*Línea melódica compás 9*



*Acompañamiento, compás 10*



*Línea melódica, compás 11*

El tema C pareciera surgir espontáneamente, con una línea melódica en arpeggios descendentes, y en valores más grandes, mientras el acompañamiento desarrolla algunas de las figuras de la introducción.



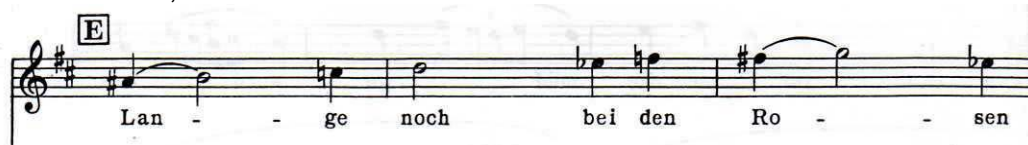
*Acompañamiento, compases 23 y 24*

El siguiente motivo se presenta en el Tema D como un elemento constructivo



En tonalidades como Sol Mayor, Do Mayor, La Mayor para terminar en Si Mayor, como dominante de Mi Mayor, y finalizar la segunda estrofa, terminando con un pequeño pasaje musical en el que regresa a las entonaciones descendentes del principio.

El tema E es el más diferenciado tanto en su melodía, en cromatismos ascendentes,



como en la armonización, en que existe una superposición de acordes y de funciones, es decir, con acordes de una tonalidad sobre otra, no obstante que continúa presentando los anteriores motivos métrico-rítmicos en el acompañamiento.

Del tema E al F se va presentando cierto rallentando, por agógica natural, muy adecuado para la poética con la que termina la tercera estrofa, *aspirando al reposo*.

Y es a partir de estos dos últimos en que también la tonalidad parece reposar, estableciéndose desde el Tema F y último en Re Mayor.

Los cinco compases finales del Tema F en el acompañamiento recapitulan algunos de los motivos con los que fue construida la obra, como podemos ver en los compases del 53 al 57.



La coda retoma el tema para corno que el mismo compositor escribiera para su poema sinfónico "Muerte y Transfiguración", episodio lleno de simbolismos y de gran belleza.

## 8.3 ANALISIS DE LA OBRA

### 8.3.3 BEIM SCHLAFENGEHEN

Esta obra también presenta una estructura de 3 estrofas, y musicalmente nos encontramos ante una armonización muy compleja, semejante a la primera en cuanto a la dificultad de establecer una tonalidad, por lo que se le pueda considerar como de *tonalidad fluctuante*, aunque la armadura corresponde a La bemol Mayor.

En la Introducción encontramos un primer dibujo que comienza en el primer compás, que es una escala interrumpida que se progresa y se vuelve un motivo entonacional, con diferentes variantes. Es una figura muy recurrente en la música romántica para romper la escala.



Compases 1 al 4

La entonación es apacible, profunda y amplia, y con un cierto carácter de despedida. Para el Tema A, en el acompañamiento vemos un segmento de la escala tanto en la anacrusa del tema como en la entrada del mismo, por tonos descendentes de tal manera que podemos considerarla como cierta constante motívica.



Compases 5 y 6, acompañamiento

Mientras que la línea melódica presenta una estructura semejante de entonaciones descendentes, aunque con otras métricas,



Compases 5, 6 y 7, línea melódica

Y se anticipa al uso de los arpeggios que posteriormente encontraremos en el acompañamiento.



*Compás 8, línea melódica*



*Compases 12 y 13, acompañamiento*

Otro motivo que veremos a lo largo del tema es la escala interrumpida con salto de séptima, también desde la anacrusa de la línea melódica.

El bajo, por su parte, permea el mismo dibujo de escala descendente, cuando la voz termina su primera frase



*Compases del 8 al 10*

Aunque hemos mencionado ya la dificultad de establecer una tonalidad “pura”, vemos que hacia la tercera frase de la voz encontramos acordes de Re bemol Mayor, La bemol Mayor, fa menor y Re bemol Mayor de nuevo, como cuarto de la bemol menor, con la cadencia plagal uno antes de terminar el primer tema, en Mi Mayor,

El Tema B sigue presentando gran cantidad de alteraciones por lo que puede considerarse indistintamente como armonía de inicio del tema a do # menor, o re bemol menor, modulando a Sol # Mayor a La bemol Mayor, Fa # Mayor o Sol bemol Mayor.

En cuanto a la línea melódica, podemos decir que es el tema más melancólico con un descenso global en cromatismos descendentes



*Línea melódica, compases del 19 al 22*

En cuanto a la armonización, pasa por tonalidades de do # menor o re bemol menor, Sol # Mayor, Si bemol Mayor, Fa # Mayor, Re Mayor, La bemol Mayor, (o sus respectivos enarmónicos, atendiendo a las alteraciones), modulando y finalizando el tema hacia Re bemol Mayor, estabilizando la obra en dicha tonalidad hasta el final de la misma

Los Temas C y D corresponden al pasaje instrumental, y está dividido en dos partes. La primera corresponde a la letra C, que es similar a la Introducción en el salto de séptima y las entonaciones descendentes, con diversas medidas métrico-rítmicas, y la constante entonacional de la escala interrumpida.

La línea melódica, que en este caso pasa al concertino en la orquestación original, prolonga la impresión del tema anterior de melancolía o paz que desarrollaba la voz.

La segunda corresponde a la letra D, establece un contraste con la C en cuanto a carácter, al usar los tresillos como motivo que hace más ligera o etérea la línea melódica, pasando por Sol bemol Mayor, La Bemol Mayor, Si bemol Mayor, Do bemol Mayor, do bemol menor, Si bemol Mayor, para finalizar en Re bemol Mayor.

En el Tema E, la soprano retoma, la melodía con salto de séptima y el motivo de los tresillos como imitación entre la línea melódica y el acompañamiento.



*Compases del 42 al 44*

El tema F es la repetición del tema D del pasaje instrumental, pero ahora a cargo de la voz, con la constante motivica de tresillos, así como de la progresión.



*Compases 46 y 47*

Encontramos que no hay ninguna razón de ser del lugar donde está colocada la letra para el Tema G, (compás 54) ya que el nuevo tema en la línea melódica comienza a partir del compás 53, es decir un compás antes de G, comienza un pedal de La bemol en el bajo, a partir del compás 52, en donde aparecen otra vez los tresillos en el acompañamiento, y en el compás 60 se da la cadencia perfecta, donde termina también el último tema de la voz.

## 8.3 ANALISIS DE LA OBRA

### 8.3.4 IM ABENDROT

Este poema, que fuera el primero que sugirió en la mente del compositor para este ciclo, presenta algunas diferencias con los que le anteceden, por ejemplo:

Es el único con texto de Joseph von Eichendorff.



Consta de cuatro estrofas, y la construcción de la línea melódica no va de acuerdo a las marcas de ensayo, que son seis. (Letras de la B a la G),

Por lo que podemos observar que va alargando la línea melódica, tomando ésta una estructura musicalmente autónoma, en una condensación lineal a veces anterior, y a veces posterior a aquellas.

#### “Im Abendrot”

<i>Joseph von Eichendorff</i>	<b>ESTROFA I</b>
Wir sind durch Not und Freude gegangen Hand in Hand; vom Wandern ruhen wir [beide] nun überm stillen Land.	<b>COMPASES</b> 22-26 26-28 29-31 32-34
Rings sich die Täler neigen, es dunkelt schon die Luft; zwei Lerchen nur noch steigen nachträumend in den Duft.	<b>ESTROFA II</b> 36-38 38-40 41-42 43-44
Tritt her und lass sie schwirren; bald ist es Schlafenszeit, dass wir uns nicht verirren in dieser Einsamkeit.	<b>ESTROFA III</b> 45-47 47-49 50-52 52-55
O weiter, stiller Friede! So tief im Abendrot! Wie sind wir wandermüde- Ist dies etwa der Tod?	<b>ESTROFA IV</b> 56-59 61-64 65-68 70-76

La Introducción empieza en Mi bemol Mayor y es de una gran amplitud.  
Presenta motivos con salto de séptima, a semejanza de *Beim Schlafengehen*,

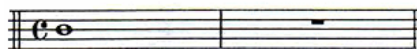
	
<i>Figura con salto de séptima, compases 9 y 10</i>	<i>Variación motívica, Compás 16</i>

Este motivo volverá a aparecer a lo largo de la obra



*Compases del 13 al 15*

La letra B comienza en el compás 21 en Mi bemol Mayor, y el canto en sol menor, un compás después, aunque haciendo una constante referencia al Si bemol Mayor, es decir al uso del sexto grado del homónimo y su mediente, recurso muy frecuente en la música romántica; los primeros dos versos se desarrollan hasta el compás 28, terminando en mi menor; el verso tercero comienza con una estructura armónica de su homónimo mayor, Mi Mayor en el compás 29, dos antes de la letra de referencia C, terminando el cuarto verso en el compás 34, en donde se encuentra la cadencia, hacia la dominante Si bemol Mayor, apareciendo un motivo similar al de la introducción en el acompañamiento





Land.



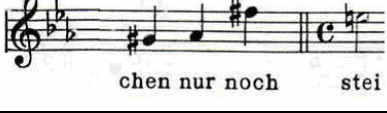

*Compases 34 y 35*

La segunda estrofa que comienza en el compás 36 desarrolla sus cuatro versos a la par de la armonía. Las entonaciones de la letra C están relacionadas con las del tercer sistema de de la Introducción, aunque en ésta, una octava arriba.


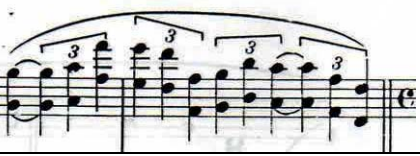
	
<p>Segunda estrofa, letra C compases 37 y 38</p>	<p>Introducción, compases del 13 al 15</p>

La letra D en el compás 40 es la parte más diferenciada por los trinos de la orquesta, el uso del acorde de fa sostenido menor y el acompañamiento a imitación de la voz, en ocasiones en la dominante.

Las entonaciones para esta estrofa presentan semejanzas como éstas

	
<p>Compases 41 y 42</p>	<p>Compases 46 y 47</p>

Los dos primeros versos de la tercera estrofa terminan en el si bemol ligado de la línea de canto, en el compás 50, uno antes de la indicación E, misma que se ha ido frenando, adentrándose en la profundidad del poema en el que cada verso se separa y usa figuras más largas, y en la cadencia a Fa como Dominante de Si bemol Mayor se presenta otra variación de los motivos usados en la introducción.

	
<p>Compás 55</p>	<p>Compases 59 y 60</p>



La cuarta estrofa comienza en el compás 56, presenta una estructura similar a la segunda, y en el compás 70 coinciden la letra G con el cuarto y último verso del poema, cuya línea de canto parece ir desvaneciéndose lentamente, con figuras grandes y muchos silencios, como si fuera muriendo. Pudiera considerarse melódicamente como una frase conclusiva, aunque el texto deja abierta la pregunta de:

*...”¿ será éso, acaso, la muerte...?”* que del re bemol va al Do bemol Mayor, coloreando, a través de la coda, los más profundos y sublimes colores orquestales, como colofón y homenaje a la tonalidad, a la vida y a la futilidad de ésta, la muerte, no obstante, magnífica, en un luminoso Mi bemol Mayor, finalizando en la tonalidad inicial.

La grandeza y espiritualidad alcanzadas en este extraordinario ciclo de cuatro canciones, es sólo comparable a las alcanzadas por el gran padre de la música, Johan Sebastian Bach.

# **ANEXOS**

## **ANEXO 1**

**TRADUCCION Y TEXTOS  
ORIGINALES DE LAS OBRAS**

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p data-bbox="332 184 683 216"><b>PIANGERO LA SORTE MIA</b></p> <p data-bbox="342 254 673 352">Piangero la sorte mia Si crudele e tanto ria Finche vita in petto avró!</p> <p data-bbox="315 390 699 489">Ma poi morta d'ogn' in torno Il tirano e notte e giorno Fatta spettro agitero</p>	<p data-bbox="956 184 1235 216"><b>LLORARÉ MI SUERTE</b></p> <p data-bbox="880 254 1308 352">Lloraré mi suerte Si, cruel y tanto recobra Mientras vida en mi pecho haya.</p> <p data-bbox="943 390 1247 558">Pero después de morir cada vez que regrese, hecha espectro, al tirano, y noche y día, me agitaré</p>

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p data-bbox="323 751 704 816"><b>RECITATIVO</b> <b>IN QUALI ECCESI, O NUMI!...</b></p> <p data-bbox="253 858 758 1029">In Quali Eccesi, O Numi! In quai misfatti orribili, tremendi, E avvolto il sciagurato! Ah no, non puote tardar l'ira del cielo, La giustizia tardar.</p> <p data-bbox="269 1064 743 1268">Sentir gia parmi la fatale saetta, Che gli piomba sul capo! Aperto veggio il baratro mortal. Misera Elvira, che contrasto d'affetti In sen ti nasce! Perche questi sospiri E queste ambasce</p> <p data-bbox="285 1350 735 1415"><b>ARIA</b> <b>MI TRADI QUELL'ALMA INGRATA</b></p> <p data-bbox="329 1457 683 1593">Mi tradi quell'alma ingrata, Infelice oh Dio! mi fa. Mi tradita, abbandonata, Provo ancor per lui pieta.</p> <p data-bbox="305 1629 709 1761">Quando sento il mio tormento Di vendetta il cor favella, Ma se guardo il suo cimento Palpitando il cor mi va.</p>	<p data-bbox="842 751 1347 816"><b>RECITATIVO</b> <b>EN CUANTAS VILEZAS, OH! SEÑOR!...</b></p> <p data-bbox="813 852 1378 1024">¡En cuantas vilezas, oh! Señor, en cuántos crímenes horribles, tremendos, está envuelto el canalla! ¡Ah no! La ira del cielo no puede tardar. Tampoco la justicia.</p> <p data-bbox="821 1058 1365 1230">Ya veo el rayo fatal caer sobre su cabeza. Ya veo el abismo abrirse ante él ¡Pobre Elvira! ¡Qué sentimientos Contradictorios nacen en ti! ¿por qué estos suspiros, esta angustia?</p> <p data-bbox="831 1264 1360 1415"><b>ARIA</b> <b>EL ALMA TAN INGRATA QUE ME</b> <b>TRAICIONO!...</b> ¡Oh Dios, alma tan ingrata me traicionó Y me hizo infeliz!</p> <p data-bbox="876 1434 1312 1501">Pero, traicionada y abandonada, Aún siento piedad por él.</p> <p data-bbox="870 1537 1320 1671">Cuando pienso en mis tormentos, El corazón me pide venganza, Pero cuando lo veo en peligro, el corazón se me ablanda.</p>

TESTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p style="text-align: center;">SELVA OPACA</p> <p>Selva opaca, deserta brughiera  Qual piacer la tua vista mi dà.  Sovra i monti ove il turbine impera  Alla calma il mio cor s'aprirà.  L'eco sol le mie pene udirà.  Tu, bell'astro, al cui dolce riflesso  Il mio passo vagante sen va,  Tu m'addita ove Arnoldo s'aggira;  A lui solo il mio cuor s'aprirà,  Esso sol le mie pene udirà.</p>	<p style="text-align: center;">SELVA OPACA</p> <p>Selva opaca, desierto páramo  Cuánto placer tu vista me da.  Sobre los montes donde el torbellino  impera  A la calma mi corazón se abrirá.  El eco de mis penas el sol oirá.</p> <p>Tú, bello astro, a cuyo dulce reflejo  mi paso errante se va,  Tú, mi señal, donde Arnoldo  Me cercará;</p> <p>A él sólo mis penas se abrirá,  solo él mis penas oirá.</p>

TESTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p style="text-align: center;">QUI LA VOCE SUA SOAVE</p> <p>Qui la voce sua soave  mi chiamava... e poi spari.  Qui giurava esser fedele,  poi, crudele, mi fuggi!  Ah! Mai più qui assorti insieme  nella gioia de' sospir  Ah! Rendetemi la speme,  o lasciatemi morir!</p> <p>Vien diletto, è in ciel la luna!  Tutto tace intorno intorno;  fin che spunti in cielo il giorno,  vien, ti posa sul mio cor.  Deh! T'affretta, o Arturo mio,  riedi, o caro, alla tua Elvira:  essa piange e ti sospira,  riedi, o caro, al primo amor.</p>	<p style="text-align: center;">AQUÍ, SU DULCE VOZ ME LLAMABA</p> <p>Aquí, su dulce voz me llamaba... y,  luego, desapareció.  Aquí, juraba serme fiel;  luego el cruel, ¡huyó de mí!  ¡Ah! ¡Nunca más, aquí, ensimismados  en la felicidad, en los suspiros...!  ¡Ah! Devuélveme la esperanza  o déjame morir!</p> <p>¡Feliz en el cielo está la luna!  Todo va acallándose alrededor  hasta que despunta el cielo en la mañana.  Ven, póstate sobre mi corazón,  ¡Vamos! ¡Apresúrate, Arturo mío!  ¡Vuelve, querido, a tu Elvira!  Ella llora y por ti suspira...  ¡Vuelve, querido, con tu primer amor!</p>

TESTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p>CHI IL BEL SOGNO DI DORETTA</p> <p>Chi il bel sogno di Doretta  Pote indovinar?  Il suo mister come mai fini?  Ahime! Un giorno uno studente  In bocca la bacio  E fu quel baccio  Rivelazione: fu la passione!</p> <p>Folle amore! Fole ebbrezza!  Chi la sottil carezza  D'un baccio cosi ardente  Mai ridir potra?</p> <p>Ah! mio sogno, Ah! mia vitta!  Che importa la ricchezza  Se al sin e rifiorita la felicità!  O sogno d'or  Poter amar cosi!...</p>	<p>QUIÉN EL BELLO SUEÑO DE DORETTA...</p> <p>¿Quién el bello sueño de Doretta puede adivinar?  ¿Su misterio cómo podrá terminar?  ¡Ay de mi! Un día un estudiante en la boca la besó,  Y fue aquél beso revelación: ¡fue la pasión!  ¡loco amor!, ¡loca embriaguez!</p> <p>¿Quién la sutil caricia  De un beso tan ardiente podrá jamás repetir?</p> <p>¡Ah sueño mío! ¡Ah vida mía!  ¡qué importa la riqueza  Si al fin ha vuelto a florecer la felicidad!</p> <p>¡Oh sueño de oro poder amar así!..</p>

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p>RECITATIVO NO WORD FROM TOM</p> <p>No word from Tom has love no voice, can love not keep a May time vow in cities?</p> <p>Fades it as the rose cut for a rich display? Forgot! but no, to weep is not enough, he needs my help, Love hears, love knows, love answers him across the silent miles, and goes...!</p> <p>ARIA QUIETLY NIGHT</p> <p>Quietly, night, oh find him and caress, And may thou quiet find His heart, although it be unkind, Nor may its beat confess, Although I weep, it knows of loneliness.</p> <p>Guide me, oh moon, chastely when I depart, And warmly be the same He watches without grief or shame; It cannot be thou art A colder moon upon a colder heart.</p>	<p>RECITATIVO NINGUNA PALABRA DE TOM</p> <p>Ninguna palabra de Tom el amor no tiene voz, ¿puede amar quien no guarda su voto hecho en tiempo de mayo en las ciudades?</p> <p>¿Se marchita como la rosa arrancada para la ostentación del rico? ¡Se ha olvidado! pero no, llorar no es suficiente, él necesita mi ayuda, Amor escucha, Amor sabe, el amor le contesta a través de las millas silenciosas, ¡y va...!</p> <p>ARIA QUIETUD DE LA NOCHE</p> <p>Dulcemente, noche, ¡oh! lo encuentro y acaricio, Y puedo, sin embargo, quietud encontrar Su corazón, aunque es cruel, Ninguno de sus latidos puede confesar, Aunque lloro, me siento sola.</p> <p>Guíame, ¡oh! luna, castamente cuando yo me aparto, Y calidamente soy la misma Él mira sin pesar o vergüenza; Sin embargo no puede ser arte Una luna más fría sobre un corazón más frío.</p>

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p style="text-align: center;"><b>FRÜHLING</b> Hermann Hesse</p> <p style="text-align: center;">In dämmrigen Grüften träumte ich lang von deinem Bäumen und blauen Lüften, von deinem Duft und Vogelsang.</p> <p style="text-align: center;">Nun liegst du erschlossen in Gleiss und Zier, von Licht übergossen, wie ein Wunder vor mir.</p> <p style="text-align: center;">Du kennst mich wieder, du lockest mich zart; es zittert durch all meine Glieder deine selige Gegenwart.</p>	<p style="text-align: center;"><b>PRIMAVERA</b> Hermann Hesse</p> <p style="text-align: center;">En crepusculares fosos soñé largo tiempo con tus árboles y azules brisas con tu fragancia y el canto de los pájaros.</p> <p style="text-align: center;">Ahora yacente te revelas en adorno y esplendor, inundada de luz, como un prodigio ante mí.</p> <p style="text-align: center;">Me reconoces de nuevo, me atraes con delicadeza, ¡vibra a través de todos mis miembros tu bienaventurada presencia!</p>

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p style="text-align: center;"><b>SEPTEMBER</b> Hermann Hesse</p> <p style="text-align: center;">Der Garten trauert, kühl sinkt in die Blumen der Regen. Der Sommer schauert still seinem Ende entgegen.</p> <p style="text-align: center;">Golden tropft Blatt um Blatt nieder vom hohen Akazienbaum. Sommer lächelt erstaunt und matt in den sterbenden Gartentraum.</p> <p style="text-align: center;">Lange noch bei den Rosen bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh. Langsam tut er die [grossen,] müdgewordnen Augen zu.</p>	<p style="text-align: center;"><b>SEPTIEMBRE</b> Hermann Hesse</p> <p style="text-align: center;">El jardín está de duelo, fríamente cae la lluvia sobre las flores. El verano tiritita hasta el encuentro de su fin.</p> <p style="text-align: center;">El oro gotea hoja a hoja hasta el suelo desde la alta acacia. El verano sonríe asombrado y exangüe, en el moribundo sueño del jardín.</p> <p style="text-align: center;">Junto a las rosas permanece aún algún tiempo, aspirando al reposo. Lentamente cierra los [grandes,] adormecidos ojos.</p>

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p data-bbox="318 348 698 415"><b>BEIM SCHLAFENGEHEN</b> Herman Hesse</p> <p data-bbox="289 453 727 590">Nun der Tag mich müd gemacht, soll mein sehnlisches Verlangen freundlich die gestirnte Nacht wie ein müdes Kind empfangen.</p> <p data-bbox="285 625 727 762">Hände, lasst von allem Tun, Stirn, vergiss du alles Denken; alle meine Sinne nun wollen sich in Schlummer senken.</p> <p data-bbox="302 798 711 934">Und die Seele, unbewacht, will in freien Flügen schweben, um im Zauberkreis der Nacht tief und tausendfach zu leben.</p>	<p data-bbox="938 348 1253 415"><b>AL IRSE A ACOSTAR</b> Herman Hesse</p> <p data-bbox="821 453 1373 590">Ahora que el día me ha fatigado es mi ardiente deseo recibir amablemente a la estrellada noche como un niño cansado.</p> <p data-bbox="880 625 1315 762">Manos, dejad toda labor, frente, olvida todo pensamiento; todos mis sentidos desean ahora sumirse en el sueño.</p> <p data-bbox="847 798 1347 934">Y el alma, liberada, quiere flotar en libres alas, para en el mágico círculo de la noche, vivir profunda y multiformemente.</p>

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p data-bbox="350 1060 669 1127"><b>IM ABENDROT</b> Joseph von Eichendorff</p> <p data-bbox="292 1165 721 1302">Wir sind durch Not und Freude gegangen Hand in Hand; vom Wandern ruhen wir [beide] nun überm stillen Land.</p> <p data-bbox="302 1337 711 1474">Rings sich die Täler neigen, es dunkelt schon die Luft; zwei Lerchen nur noch steigen nachträumend in den Duft.</p> <p data-bbox="302 1509 711 1646">Tritt her und lass sie schwirren; bald ist es Schlafenszeit, dass wir uns nicht verirren in dieser Einsamkeit.</p> <p data-bbox="328 1682 685 1818">O weiter, stiller Friedel! So tief im Abendrot! Wie sind wir wandermüde- Ist dies etwa der Tod?</p>	<p data-bbox="938 1060 1253 1127"><b>AL OCASO</b> Joseph von Eichendorff</p> <p data-bbox="860 1165 1331 1302">A través de la necesidad y la alegría hemos caminado mano a mano; de este errar descansamos ahora, sobre el campo silencioso.</p> <p data-bbox="824 1337 1364 1474">A nuestro alrededor se inclinan los valles se oscurece ya el aire; sólo dos alondras aún se elevan, soñando, en la brisa perfumada.</p> <p data-bbox="896 1509 1295 1646">Aproxímate y déjalas vibrar; pronto será tiempo de dormir, que no nos extraviemos en esta soledad.</p> <p data-bbox="854 1682 1338 1818">¡O paz, inmensa y silenciosa, tan honda al ocaso! Cuán cansados estamos de caminar, ¿será esto, acaso, la muerte?</p>



TEXTO	TEXTO
<p style="text-align: center;"><b>SUEÑO</b> Jorge González Durán</p> <p>Llega el sueño, deslizado, Llega la noche a mis ojos, Y en el sueño estoy soñando que, Soy un marino roto;</p> <p>Pedazos de mar, de labios, De brazos náufragos toco, Ea que estoy, estoy soñando Que en el olvido me olvidas, Que me olvidas, en las olas</p> <p>Entre negras margaritas Que deshojo, que deshojo</p>	<p style="text-align: center;"><b>TANGO</b> Jorge González Durán</p> <p>Un minuto en sigilo caído de la luna Descorriendo mis brazos Hasta el sueño invisible. La nube daba muerte a los rincones Con su esponja de vidrio y el nocturno deshielo se quebraba.</p> <p>Con la noche desnuda descansaba en tu frente. En la espuma soñada por el viento Tu voz azul: el mar Y el mar entre mis labios En la última sangre que me espera. Tras la última sombra</p>

TEXTO
<p style="text-align: center;"><b>CANCION DESESPERADA</b> Jorge González Durán</p> <p>¡Dónde estará mi corazón Si siento dentro de mí Latir la soledad! ¡Dónde estarán mis ojos, Si la nieve Es la sola palabra que me das!... ¡Ay de mis ojos sin mirar el cielo! ¡Ay de mis labios en la sed del mar!... ¡Dónde estarán mis lágrimas Si el viento Es un llanto sin fin Y una larga cadena de ceniza Que llora sin llorar!...</p>

# ANEXO 2

## INDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

AUTOR	ARIA	Pág.
Händel	Piangeró la sorte mia	11,12
Mozart	Mi tradi quell'alma inagrata	32,33
Rossini	Selva opaca	39
Puccini	Qui la voce sua soave	45-47
Stravinsky	Quietly night	55-56
J.Mabarak	Sueño	62-65
	Tango	71-76
	Canción desesperada	77,78
R.Strauss	Frühling	93
	September	94-96
	Beim Schlafengehen	97-99
	Im Abendrot	101,102

# ANEXO 3

## INDICE DE MAPAS Y OTROS GRAFICOS

Mapa 1763	18
Mapa 1764	19
Mapa 1765-66	20
Mapa Viena	23
Territorio recorrido por Mozart	29
Fotografía del Monumento a Mozart en Viena	31

# ANEXO 4

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOTECAS NACIONALES

**Adorno, Theodor**

REACCIÓN PROGRESO Y OTROS ENSAYOS MUSICALES

Barcelona, Tusquets 1984

**Adorno, Theodor**

CRÍTICA CULTURAL Y SOCIEDAD

Barcelona: Ariel, 1969

**Adorno, Theodor**

DISONANCIAS: MÚSICA EN EL MUNDO

Madrid-México 1966

**Adorno, Theodor**

SOBRE LA MÚSICA

Barcelona/México /ed. Paidós.

Instituto de Ciencias de la Educación- Barcelona, 1954

**Álvarez Coral, Juan**

COMPOSITORES MEXICANOS

Editores Asociados S.D.R.I, 1981

**Boyden, Matthew**

RICHARD STRAUSS

Northeastern University Press, Boston 1999

**Candé, Roland**

NUEVO DICCIONARIO DE LA MÚSICA

VOL. 2 / COMPOSITORES

Madrid Alianza/ Teia, Barcelona, 2002

**Candé, Roland**

HISTORIA UNIVERSAL DE LA MÚSICA VOL.2

Mc Graw Hill /Madrid, Aguilar, 1981

**Craft, Robert**

CONVERSACIONES CON IGOR STRAVINSKY

Alianza Música/ Madrid, 1991

**Cronology arranged, translated and edited by Emily**

THE LETTERS OF MOZART AND HIS FAMILY

Emily Anderson

London: Macmillan Reference 1997

**Dicson, O.**

EL LIBRO VICTROLA DE LA ÓPERA

Camden New Jersey

**Erhardt, Otto**

RICHARD STRAUSS, SU VIDA Y SU OBRA

Ricordi Americana, Buenos Aires,1950

**Ferrater Mora, José**

DICCIONARIO DE FILOSOFÍA

Barcelona Ariel 1994

**Flemming, William -Trad. Dr. Rafael Blenaro Pinto**

ARTE, MÚSICA E IDEAS

Editorial Mc Graw Gill México 1989

**Gal, Hans**

EL MUNDO DEL MÚSICO-CARTAS DE GRANDES COMPOSITORES

Siglo XXI Editores

México, 1983

**Gilliam, Bryan**

VIDA DE RICHARD STRAUSS

Cambrigde University Press 1999

United Kingdom

**Kennedy, Michael**

RICHARD STRAUSS MAN, MUSICIAN, ENIGMA

The Master Musicians (MM) / Oxford University Press 1995

**Kunze, Stefan**

LAS ÓPERAS DE MOZART

Madrid Alianza, 1990

**Mac Millan Publishers**

NEW GROVE DICTIONARY OF MUSICAL INSTRUMENTS

Mac Millan Publishers, London 1994

**Marek, George / Traducción Lilian Schmidt**

RICHARD STRAUSS-ANTIHEROE

Barcelona México J. Vegara 1996

**Pahlen, Kurt**

DON GIOVANNI-La Ópera en el Mundo

Javier Vergara, editor. Buenos Aires, 1993

**Panofsky, Walter**

RICHARD STRAUSS

Grupo Sol, 1998

**Reichem, Charles Albert / Traducción Ángel Pérez**

EL ARTE MUSICAL Y SU EVOLUCION

Madrid Paraninfo 1964

**Robbins, Landon / Traducción: Gabriela Bustelo y Beatriz**

EL ÚLTIMO AÑO DE MOZART

Ediciones Siruela-Madrid, España 1989

**Salazar, Adolfo**

LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

El Colegio de México, 1983

**Schonberg, Harold C. /Traducción Anibal Leal**

LOS GRANDES COMPOSITORES

Buenos Aires México 1987

**Shirer, William L.**

LA SUBIDA Y CAIDA DEL TECER REICH

Editorial I. de Caralt, 1962

**Stravinsky, Igor Traducción Guillermo de Torre**

CRÓNICAS DE MI VIDA

Imprenta López, Buenos Aires 1993

**Wilde, Denis**

THE DEVELOPMENT OF MELODY IN THE TONE POEMS

The Edwin Mellen Press, Vol 32

Lewinston N.Y./ Queenston, U.S.A., 1990

**Wilhelm, Kurt**

RICHARD STRAUSS-AN INTIMATE PORTRAIT

Thames and Hudson, Germany, 1989

# BIBLIOTECAS EN EL EXTRANJERO

**Archivos consultados en la biblioteca del centro de investigaciones  
Arnold Schönberg en Viena, Austria.**

**BRACHT, HANS-JOACHIM**

NIETZCHES THEORIE DER LYRICK UND DAS  
ORCHESTERLIED. ÄSTHETISCHE UND  
ANALITYSCHE STUDIEN ZU  
ORCHESTERNLIEDERN VON RICHARD  
STRAUSS, G. MAHLER UND ARNOLD  
SCHOENBERG

Número de catálogo: 1006

**INTRODUCTION TO THE  
SOCIOLOGY OF MUSIC**

A 1790/15b  
ML3797.1.1A3413 1976

Número de catálogo: 938

**VIENA 1900**

6 de octubre -1993/17 de enero 1994  
Madrid Museo Nacional Centro de Arte  
"Reina Sofía"  
NX 548.V53 V53 1993

Número de catálogo: 363

**WHO IS WHO IN THE MUSIC**

Chicago -1940  
ML 105.W5 1940

Número de catálogo: 368



## REFERENCIAS ELECTRONICAS

<http://sedll.org/doc-es/publicaciones/glosas/n9/celia2.html>

<http://www.beethovenfm.cl>

<http://www.mozartproject.org/>

<http://wikipedia.org>