



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un **Libro Teórico** y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,
Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta
JAVIER MEDINA ÁVILA
para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área
EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis
MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor
LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial
AURELIO PÉREZ-GÓMEZ

México D.F., 25 de enero de 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 AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un **Libro Teórico** y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,
Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta

JAVIER MEDINA ÁVILA

para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área

EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial

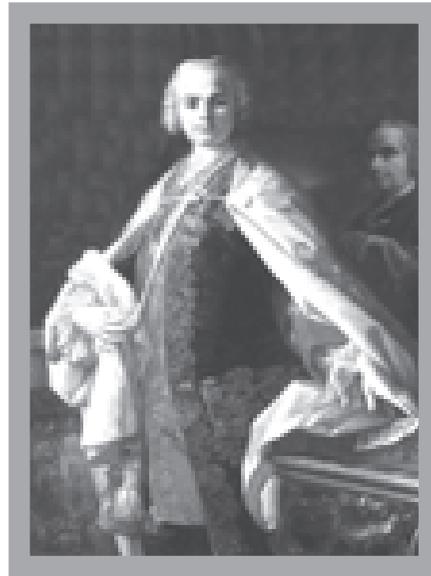
AURELIO PÉREZ-GÓMEZ



México D.F., 25 de enero de 2007



Libro Teórico



Editor: Javier Medina Ávila

Revisión literaria y musical: Mtro. Elías Morales Cariño, Lic. Alfredo Mendoza Mendoza,
Profra. Edith Contreras Bustos y Profra. Brigida D'amico

Diseño editorial: Aurelio Pérez-Gómez





AGRADECIMIENTOS

Por haber sido tantas las adversidades que he enfrentado en mi aprendizaje y desempeño, tanto más tengo que agradecer a todos los que me han forjado y ayudado. De no ser por ellos, este libro simplemente no habría llegado a escribirse. Que mi trabajo sea, pues, un pequeño homenaje con el cual les retribuya un poquito del afecto que, sin merecerlo yo, me han profesado.

Antes que nada, gracias a Dios nuestro Señor, quien me ha guiado y me puso en este mundo al cuidado de mi familia.

A mi madre Rosa María Ávila (q.p.d.), de quien siempre recibí una orientación muy adelantada para mi entender, que ahora que tengo mayor uso de razón atesoro y nunca me cansaré de agradecer; a ella, que en silencio soportó conmigo los embates del cáncer y la incomprensión. A mi papá, Alberto Medina. A mi hermana Teresa, su esposo José Luis Miranda y sus hijos Pepe, Beto y Geras. A mi hermano Alberto, su esposa Hilda Olivares y sus hijas Rosita y Carla. A mi querido y mal comprendido hermano Guillermo. A mis amados tíos Margarita Ávila y Antonio Borja; a sus hijos mis otros hermanos Sergio, Isidro y Víctor Borja y a sus esposas.

A mis maestros, de todos los cuales he recibido valiosos consejos sobre lo que se debe hacer y lo que no: Edith López, Juan Soto (q.p.d.), Mirya Auswitz, Tomás Villa Rivera, Manuel García Morante, Estela Álvarez Valle, Antonio Ávila, Ricardo Cinta, Joseph Cabré, José Antonio Guzmán, Carlos Hinojosa (quien, siempre amable y generoso, me facilitó varios de sus textos sobre música del s. XVI y XVII), Jaime González Quiñones (quien me enseñó a entender la codificación musical del s. XVIII, por lo que puedo hacer transcripciones), María Eugenia Mendoza, Rufino Montero, Margarita González (q.p.d.), Víctor Manuel Vázquez Velásquez (q.p.d.), Teresa Frenk, Charles Brett, Antonio Cortés Araoz, Miriam Allió, Jorge Pérez Delgado, Miguel Ángel Tapia, Rosaura Guzmán, Alicia Cascante, Antonio Duque, Leticia Armijo y, muy especialmente, Manuel Peña.

A mi amada y admirada maestra actual de canto, Edith Contreras (por quien mi técnica se ha consolidado, por lo que ahora puedo hacer *gracias barrocas* con mayor facilidad), y a mi generoso y entregado maestro de oratorio, Alfredo Mendoza (que afrontó con entereza los desvelos y mis múltiples errores), a los dos, que se han hecho también mis amigos y me han adoptado como parte de su familia. A mi querido y ama-



ble amigo y asesor, Elías Morales. Al siempre ágil maestro David Domínguez Cobo, a la alegre Esther Escobar, a la tierna y guapa Lorena Barranco y al equipo del Laboratorio de Investigación Musical, Medios alternativos y Electroacústica (LIMME): Jorge Sandoval, Roberto de Elías, Pablo Silva, Luis Pastor y David Martín, mi rabí.

A la señora Elsa Scamell (q.p.d.) y a Kylee Maloney, dirigentes del foro de Internet “Castrati History Group”, que desinteresadamente me proporcionaron varios de los materiales incluidos.

Al personal de la Biblioteca del Conservatorio Real de Bruselas, que confió en mí y me facilitó la obtención de copias facsimiliares de nueve de las partituras que aquí presento.

A todos aquellos a quienes considero parte de mi pequeña familia, por haber estado junto a nosotros en las buenas y en las “re-buenas”: Rosario Domínguez, gracias a la cual puedo disfrutar del mundo exterior; Arturo Medina, Mauricio Gómez y Patricia Otero, con su apoyo e incondicional comprensión; Martha y Emilio, con su preocupación y cariño; Encarnación Vázquez, que se fingió enferma para que conociera al ensamble *Ars Nova*; a su directora, mi querida y respetada Magda Zalles, a quien agradezco de corazón que aceptara con todo su amor el reto de sacarme adelante; Mario Iván Martínez, que siempre ha creído en mi capacidad y me ha tendido su mano con gran confianza y afecto; Lourdes Ambriz, que sin cortapisas me regala sus experiencias como cantante para que no tropiece, y Claudio Valdés, de quien he aprendido el potencial del empeño. Agradezco las palabras de aliento de Rosamaría Morales, Luis Fernando Villegas y Sylvia Kuri; el cariño recibido siempre en el Estudio “Ricardo Castro”, de parte de Itza González (con sus hijos Itza y Victor Mantilla), Sergio Arratia y Marcos Gordillo; el apoyo siempre incondicional de la Sra. María Elena Velasco y el amor de su hija Ivette Eugenia “Goretti” y la locuaz Adriana del Río.

Tengo siempre presentes a la tierna Mylenna Martín; al Oso dich-oso, Jorge Estrada, y su jefecito, el amigo Aurelio Pérez, que derrochó imaginación para esta tesis; a los amables César González y Horacio Guerrero; al recién perdido y extrañado Oscar Fuentes (q.p.d.); al que me cura, el “Doc” Fredi Rodríguez, y a los queridos y confiables Sergio Carbajal y Gustavo Salas, gracias a los cuales reingresé a la escuela y ahora me gradúo. Siento junto a mí la mirada afectuosa de Alejandra Larraza, Alejandra Morales, Alejandra Hernández 'Borodina', Nazarena Michelena, Itzel Servín, Adriana Acevedo y María Luisa Solórzano, así como el cariño de Diego Torre, Carlos Alboreya, Eduardo Martínez y Eric Acosta, que participó activamente en este texto.

Envío un agradecimiento muy especial a mis primeros y tan queridos amigos de la Escuela Nacional de Música, tanto a los cantantes Guadalupe Jiménez, Bárbara Oaxaca, Gabriela Thierry, Juan Carlos López, Verónica López, Pedro Ríos (q.p.d.), Jorge Retana (q.p.d.), Angélica



Méndez, Raúl Román, Luz María Butrón, Vickina Michel, Nora Herrera e Irene San Antonio, como a los agregados al clan de cantantes: Leoncio Maldonado, Cristina Castro, Luz Arcelia Suárez, Gabriela Pérez, Carlos Ortiz, Gabriela Rivera y el buen amigo Remi Erney Farfán.

Quiero nombrar también a mi otra familia: Eva Carrillo, su esposo Zenón Velázquez y sus hijos Pilar, Guadalupe, José Eduardo y Alejandro, quienes me han enseñado cómo el amor está sobre todas las cosas y cuán necesario es decirlo y demostrarlo en cualquier ocasión.

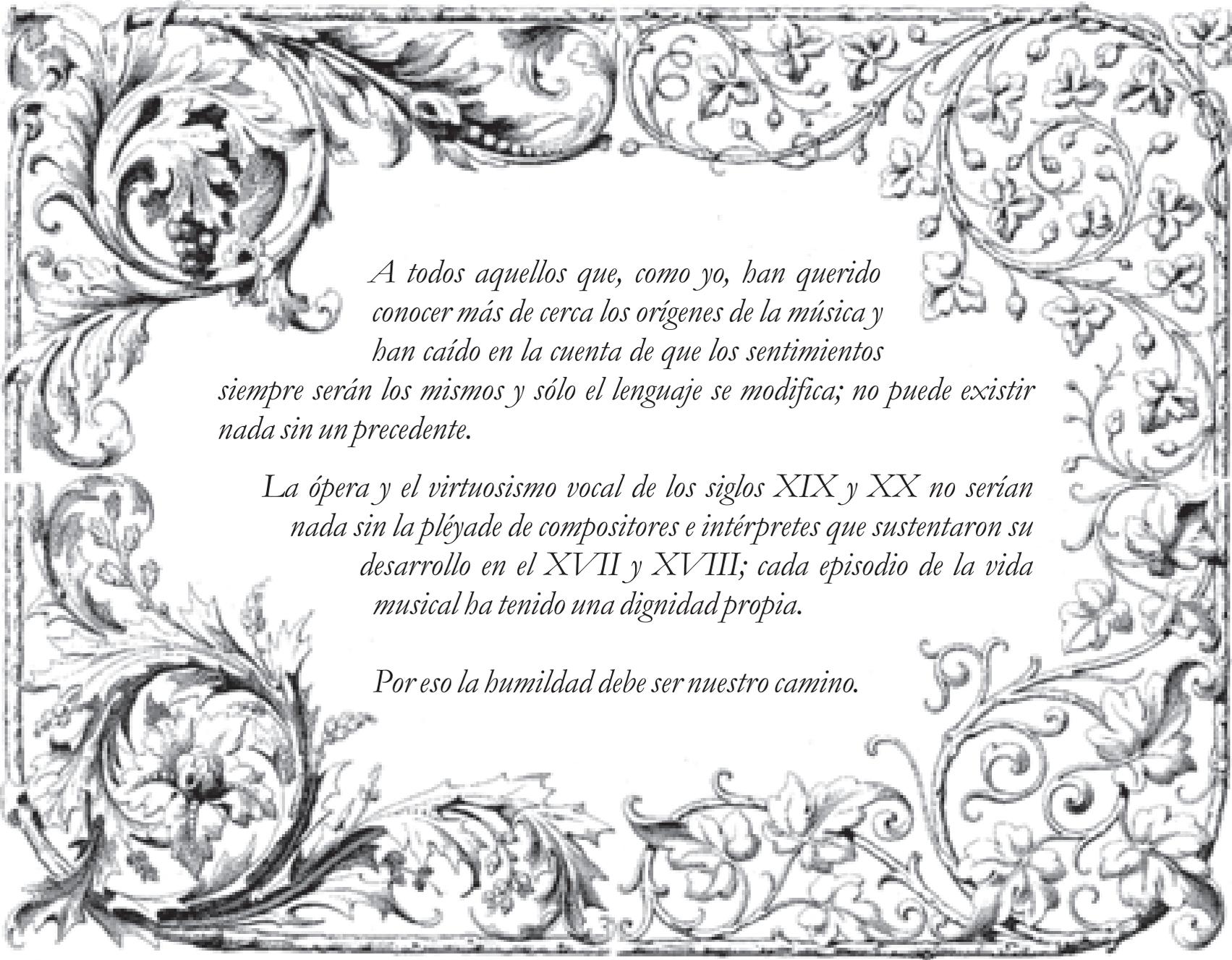
Y aquí las palabras, quedándose cortas, cesan... Nunca podrán expresar cabalmente mis sentimientos al agradecer a Ulises el que desde hace diez años me apoye. Él se ha desvelado conmigo para elaborar esta tesis, que también es suya. Él ha sido más que un hermano: me ha enseñado a descubrir mucho de lo que existe en mi interior, porque gracias a nuestra convivencia diaria nos hemos dado cuenta de que el compartir lo bueno y malo es lo que hace que la vida valga la pena vivirse.

A él y a todos ustedes mi infinito agradecimiento por permitirme conocerles, admirarles y llegar a amarles; porque como dice la canción: “¡Tantos siglos, tantos mundos, tanto espacio... y coincidir!”

Su humilde servidor,

Javier Medina Ávila





A todos aquellos que, como yo, han querido conocer más de cerca los orígenes de la música y han caído en la cuenta de que los sentimientos siempre serán los mismos y sólo el lenguaje se modifica; no puede existir nada sin un precedente.

La ópera y el virtuosismo vocal de los siglos XIX y XX no serían nada sin la pléyade de compositores e intérpretes que sustentaron su desarrollo en el XVII y XVIII; cada episodio de la vida musical ha tenido una dignidad propia.

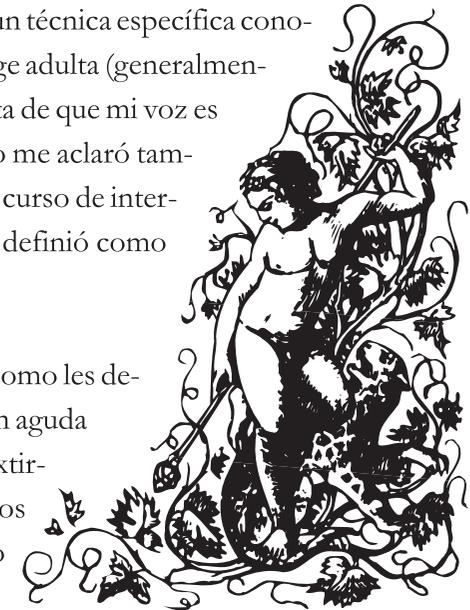
Por eso la humildad debe ser nuestro camino.

PRÓLOGO

Cuando realicé el examen de admisión a la Escuela Nacional de Música, los profesores que me examinaron se extrañaron mucho de mi sonido. Canté el aria *La donna è mobile*, pero en tesitura de soprano. La maestra Estela Álvarez Valle, que me acompañaba al piano, se detuvo abruptamente y bajó la tonalidad de la pieza; con cierta incomodidad yo canté una de las secciones. Luego la subió mucho y yo, aunque me seguí sintiendo incómodo, varié mi afinación según se me exigía. Los profesores se miraron. La maestra Estela me preguntó si no me había cambiado la voz... En ese momento no entendí a qué se refería. Mi nulo conocimiento sólo me permitió responder: “siempre he cantado igual”.

Al enterarme de que mi tipo de voz era el de soprano y que tenía una “laringe no descendida o atrofiada” a consecuencia del tratamiento contra la leucemia que recibí de los siete a los once años comencé a buscar datos sobre las voces masculinas de registro agudo. Conocí entonces la voz de los modernos contratenores y pensé que ése era mi caso. Pero este tipo vocal resulta de un técnica específica conocida como falsete reforzado y muy practicada hoy día en Europa y Estados Unidos que se aplica a una laringe adulta (generalmente de barítono) para permitirle cantar con facilidad en el registro de falsete del hombre. Pronto me di cuenta de que mi voz es diferente de la de ellos porque mi laringe corresponde a la de un niño entre los once y los trece años. Esto me aclaró también por qué mis primeros profesores no sabían como ubicarme. Fue un alivio para mí cuando durante un curso de interpretación impartido en la E.N.M. el contratenor inglés Charles Brett (director del Amarillis Consort) me definió como “soprano natural masculino”.

Fue así como me topé con el fabuloso antecedente de los *castrati*. Los castrados *musicisti, virtuosi, figli o evirati*, como les denominaban los italianos para no herir susceptibilidades conservaban el color fresco, el timbre y la extensión aguda de su voz infantil. Esto se lograba por medio de una operación (la orquidectomía) mediante la cual se les extirpaban los testículos antes de la muda vocal o cambio de voz, que es uno de los cambios sexuales secundarios debidos a la natural intervención de la testosterona¹. Los *castrati* fueron considerados los reyes del escenario europeo (sobre todo el italiano) durante casi dos siglos. Hicieron y deshicieron en las cortes,



¹ Hormona masculina producida y excretada por los testículos (y en menor grado por las glándulas suprarrenales).



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



donde todos se peleaban por mantener feliz al castrado favorito. Los públicos de los teatros de ópera se volcaban sobre ellos exigiendo el *encore*, que los cantantes variaban y mejoraban en cada interpretación hasta llevarlos al paroxismo.

Sin embargo, la moda cambió conforme se propagaron las ideas de la Ilustración. La práctica de la castración fue poco a poco repudiada. En su momento Joseph Bonaparte decretó que los cantantes de este tipo ya no serían admitidos en los colegios, norma que se ha mantenido en lo general hasta nuestros días. Como resultado, la mayoría de los documentos históricos y musicales se fue perdiendo. No obstante, se conservan algunos registros de ingreso y egreso de *puttini castratelli* en los conservatorios de Verona, Roma o Venecia, entre otros; asimismo, libros de viajeros, cartas de cantantes y libros de registro de los teatros de ópera. Quedan también algunos tratados sobre la castración y sus efectos, como el *Traité des eunuques*² de Ancillon (1707), y algunos “libros de texto”, como *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno, Osservazioni sopra il canto figurato*³ de Pierfrancesco Tosi⁴ (1723), que versan sobre el arte vocal de los *castrati* y dan pautas para ornamentar “con buen gusto”. En lo que se refiere a las composiciones, sólo algunas partituras han sobrevivido, gracias a que los cantantes acostumbraban guardarlas como *arie di baulé*⁵; de éstas proviene, por ejemplo, la recopilación de *Arie Antiche* editada por Alessandro Parisotti.

Motivado por el descubrimiento de los *castrati* con cuyas voces y repertorio sí podía identificarme, dadas mis características y estimulado por varias personalidades del ámbito musical que me brindaron su amistad y sus consejos, decidí proseguir mis estudios y cursé la licenciatura de canto en la E.N.M. bajo la muy acertada y amorosa guía de la Mtra. Edith Contreras.

Por todo lo anterior, me atrevo a pensar que mi caso sienta en el México moderno un precedente para la formación profesional de sopranos y contraltos masculinos adultos, bien se trate de voces naturales, bien de falsetistas (como los contratenores). La intención principal del presente trabajo es facilitar el camino a todos aquellos que deseen estudiar este hermoso repertorio y compartirlo con el espectador. A ellos les ofrezco la breve recopilación musical aquí incluida, junto con mi deseo de que entre todos logremos que esa música deleite de los amantes del canto hace casi trescientos años no quede en el olvido.

²“Tratado sobre los eunucos”

³“Opiniones de cantantes antiguos y modernos, o sea, Observaciones sobre el canto figurado”

⁴*Musico* (castrado) y maestro de *castrati*.

⁵Arias de baúl, piezas recogidas por los *castrati* durante sus viajes. Si el aria que interpretaban en alguna ópera era de su agrado, se la pedían o no al compositor y se la llevaban para después insertarla a su gusto en cualquier lugar de una ópera distinta; es decir, si el *primo uomo* (primer cantante) deseaba interpretar un aria que le permitiese mostrar sus proezas vocales y la ópera a interpretar carecía de ella, entonces él decidía insertar en la obra cualquiera de las piezas que tenía en su poder, sin importar el tema de la ópera o la situación dramática.



AGRADECIMIENTOS	3
DEDICATORIA	6
PRÓLOGO	7
CAPÍTULO I. LAS VOCES QUE VENÍAN DEL CIELO	12
A. Requerimientos del canto en la música barroca	13
B. Antecedentes en China, Medio Oriente y Constantinopla	15
C. Aparición de los castrados en Italia	15
D. Procedimientos y efectos de la castración	16
E. La formación del <i>musico</i>	18
F. Los <i>castrati</i> en la ópera	20
G. Fin de la era de los <i>castrati</i>	22
CAPÍTULO II. LA IMAGEN DE UN VIRTUOSO: BIOGRAFÍA DE CARLO BROSCHI <i>FARINELLI</i>	24
CAPÍTULO III. LA INTERPRETACIÓN VOCAL EN EL SIGLO XVII	41
A. Canto, idioma y estilo nacional	42
B. El canto en los tratados alemanes	44
C. El <i>bel canto</i> en el tratado de Tosi	47
1. La enseñanza	
2. La articulación	
3. La dicción	
4. La ornamentación	
5. El vibrato	
6. El rubato	
7. Los registros	
8. La apariencia	



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.



CAPÍTULO IV. LA PRESENTE EDICIÓN.....	57
A. CRITERIOS	58
B. ARIAS:	60
1. <i>Navigante che non spera</i> de Leonardo Vinci (ópera <i>Il Medo</i>)	61
2. <i>Sposa non mi conosci</i> de Geminiano Giacomelli (ópera <i>Merope</i>)	63
3. <i>Che chiedi? Che brami?</i> de Carlo Broschi (insertada en la pieza dramática <i>La danza</i> de Niccola Conforto)	65
4. <i>Ab, che non sono le parole</i> de Carlo Broschi (para despedirse del público inglés)	66
5. <i>Mancare Dio mi sento</i> de Geminiano Giacomelli (ópera <i>Adriano in Siria</i>)	68
6. Cuatro arias de la ópera <i>Polifemo</i> de Niccola Porpora	70
I. <i>Morirei del partir</i>	72
II. <i>Lusingato dalla speme</i>	73
III. <i>Tacito movi e tardo</i> (dueto)	75
IV. <i>Senti il fato</i>	77
7. Seis arias de la ópera <i>pasticcio Artaserse</i>	78
I. <i>Quanto affanno</i> (Niccola Porpora)	81
II. <i>In sen mi tace</i> (Riccardo Broschi)	82
III. <i>Fortunate passate mie pene</i> (Attilio Ariosti)	83
IV. <i>Se al labro mio non credi</i> (Riccardo Broschi)	84
V. <i>Per questo dolce amplesso</i> (Adolf Hasse)	85
VI. <i>Pallido il sole</i> (Adolf Hasse)	86



APÉNDICES.....	87
A. Extractos del Libro Primero del Tratado de Glosas Diego Ortiz Toledano	A1
B. OPINIONES DE LOS CANTORES ANTIGUOS Y MODERNOS, O SEA, OBSERVACIONES SOBRE EL CANTO FIGURADO Pierfrancesco Tosi	B1
C. SEMBLANZAS, Autores, intérpretes, maestros y teóricos	C1
D. GLOSARIO	D1
E. BIBLIOGRAFÍA	E1





CAPÍTULO I

LAS VOCES QUE VENÍAN DEL CIELO

A. Requerimientos del canto en la música barroca



Alrededor del año 1600 la música, tanto en los palacios como en la iglesia, se vio inmersa gradualmente en un nuevo estilo, cada vez más rico, virtuosístico y demandante: el barroco, que alcanzaría su culminación más de cien años después, sobre todo en la obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), quien, por su admirable síntesis del contrapunto y la armonía, y por su decidido apoyo a la afinación *bien temperada*, afianzó un sistema básico para el desarrollo musical futuro.

El estilo barroco denominado así por comparación con las perlas de forma irregular se caracterizó por su abigarramiento y suntuosidad, su gran estilización formal y su exaltación retórica de los afectos o estados de ánimo, rasgos muy en concordancia con la ideología y el modo de vida de la clase alta en el *ancien régime*. Las múltiples regulaciones del sistema monárquico-feudal, que sujetaban a la población al capricho del rey y la nobleza, tenían su corolario en las rigurosas reglas del buen gusto y la etiqueta cortesana, con todo su rebuscamiento y

artificio (especialmente desde la implantación del absolutismo en la Francia de Luis XIV). El afán esteticista se extendía a actividades tan diversas como la jardinería, la caza, la equitación, la cetrería, etc. Transformado el entorno social y natural en un enorme escenario, el individuo vivía para admirar y ser admirado; así, por ejemplo, entre más elegante y afectado fuese su vestuario y su lenguaje verbal y corporal, mejor visto era⁶.

Aunque en algunos casos las obras vocales barrocas puedan parecer relativamente simples, su interpretación no es tan sencilla. Para cumplir cabalmente con las demandas de los compositores, las voces deben poseer, más que una gran extensión hacia el agudo, riqueza de timbre, capacidad para expresar muy diversos sentimientos (*affetti*) y agilidad para cantar los variados giros melódicos empleados en las glosas y las gracias. Comparando al cantante con el orador, Pierfrancesco Tosi menciona en su tratado distintos movimientos corporales y efectos vocales asociados al discurso, incluyendo adornos como la *messa di voce*, las apoyaturas, el trino, el *trillo* y las *glosas* de las cadencias (*cláusulas*).



⁶Geminiani, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres, s.n., 1749. Reimpresión facsimilar: Nueva York, Da Capo, 1969.



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.



El canto en la época barroca tuvo principalmente intérpretes masculinos. Aunque en la ópera y la música de cámara intervinieron mujeres cantantes, predominaban siempre los varones; por su parte las iglesias reclutaron exclusivamente falsetistas y niños. A principios del siglo XVI el compositor Niccolò Vicentino hizo una primera distinción: denominó sus trabajos corales como *a voce piena* cuando debían ser interpretados por un coro mixto (con un *sol*₆ como nota más aguda⁷ para el soprano, al igual que en Monteverdi) y *a voce mutata* cuando debían ser cantados sólo por voces masculinas⁸ (con un *re*₆ como nota más alta para el soprano)⁹. Desgraciadamente el resultado sonoro de este tipo de ensambles no era del todo satisfactorio para los compositores; en el caso de los falsetistas, por su timbre poco agradable e inferior al de una soprano femenina, además de sus bruscos cambios de color y su limitado rango vocal; en el caso de los niños, primero por su escasa atención al estudio y luego porque, precisamente cuando comenzaban a tomar la música con mayor seriedad, los cambios propios de la pu-



Habit of a White Eunuch in 1749.
Eunuque Blanc

bertad hacían que todo el trabajo anterior se quedara sin rendir el fruto esperado.

En Roma, desafortunadamente, era impensable que las mujeres accedieran a los escenarios o a los coros, a causa del decreto del papa Sixto V, quien comenzó la tradición de excluir a las mujeres del canto en las celebraciones litúrgicas, interpretando a su manera lo escrito por San Pablo: “Como en todas las iglesias de los santos, que las mujeres callen en las reuniones, pues no les está permitido tomar la palabra.” (I Corintios 14:34) y “Que las mujeres escuchen la instrucción en silencio, con todo respeto. No permito que ellas enseñen, ni que pretendan imponer su autoridad sobre el marido: al contrario, que permanezcan calladas.” (I Timoteo 2: 9-12)

La solución del problema resultó compleja y consistió en mantener artificialmente la voz del niño aplicando con un objetivo musical 'moderno' los procedimientos de la castración usados desde la antigüedad en el Oriente y permitirle así un entrenamiento prolongado y una larga carrera profe-



⁷ *Histomusica*. Acceso 12 de septiembre de 2006. <http://www.histomusica.com/hitos/110_renacimiento_opera.html>.





sional; esto provocó el sorprendente fenómeno del gran cantante castrado. Los *castrati* no pudieron encontrar una mejor época para florecer que el Barroco. ¿Para qué decir más si la figura emblemática de esta época fue el ángel cantor? Habilitados por sus largos años de estudio para cantar las melodías más agudas de la polifonía y vistos como una trinidad al unir en sus voces la del hombre, la de la mujer y la del niño, volviéronse los hombres más prominentes y respetados de toda Europa en el siglo XVIII”.

B. Antecedentes en China, Medio Oriente y Constantinopla

La diferencia entre eunucos y *castrati* era drástica, tanto por el tipo de operación quirúrgica que sufrían como por la función social que desempeñaban. A los eunucos (hombres emasculados o evirados) se les extraían todos los órganos sexuales ya fuera antes, durante o después de la pubertad y se les empleaba únicamente para el cuidado de las cabinas del serrallo. Mientras que en el Medio Oriente sólo eran solicitados para la vigilancia y el entretenimiento, en China eran, además, los encargados de elegir a las doncellas más bellas para que se convirtiesen en esposas del emperador. Dado que se dedicaban a vigilar a las mujeres, no debían poseer pene; y como, por otra parte, se les educaba artísticamente para divertir las, la música era primordial en su formación.

Tras el ingreso de los pueblos musulmanes a los reinos españoles, los peninsulares se dieron cuenta de cuán dóciles y musicales podían ser algunos emasculados. Notaron también que con sus voces creaban cierta 'magia' en los escuchas y comenzaron a utilizarlos en las cere-



monias religiosas, tal como sucedió en la Iglesia Ortodoxa. Un ejemplo notable es el del eunuco Brisone, favorito de la Emperatriz Eudoxia y creador de los afamados “coros ortodoxos de castrados”, que cantaban los himnos a San Juan Crisóstomo. Los cantantes eunucos fueron también un buen material de exportación; en 1137 el gran cantor evirado Mannel, profusamente requerido en las diversas congregaciones, fue enviado a Rusia para fundar y dirigir la célebre escuela de cantores de Smolensky.¹⁰

C. Aparición de los castrados en Italia

A diferencia de los eunucos, los cantantes castrados italianos (desde fines del siglo XVI hasta finales del XIX) recibían otro tratamiento quirúrgico (orquidectomía o extirpación de testículos) y eran entrenados para cantar en los teatros y las iglesias.

Repasando la historia del *bel canto* nos percatamos de que hubo varias “épocas doradas” y de que los *castrati* dominaron por lo menos dos de ellas: la de 1720-1740 y otra posterior, 1770-1790. Durante la primera florecieron los *castrati* Farinelli, Bernacchi, Senesino, Caffarelli y Carestini, al lado de las *prime donne* Faustina y Francesca Cuzzoni. La segunda fue regida por los *castrati* Guadagni, Pacchierotti, Marzoesi y Crescentini, y por las cantantes Mara, Todi, Banti y Catalani.

Toda época dorada tiene un comienzo; en este caso fue el ingreso de los primeros castrados a las filas de los coros pontificios. Al principio los falsetistas españoles tenían este monopolio, por haber desarrollado una técnica vocal que emulaba el canto femenino; sin embargo, al-

¹⁰Viñas, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y ejercicios musicales*. Barcelona, Casa del Libro, 1963.



gunos piensan que en realidad se trataba de verdaderos castrados, ya que existe el registro de ingreso del castrado ibérico Francisco Soto en 1562; sin embargo, el ingreso oficial de los dos primeros sopranos italianos *castrati* al coro de la Capilla Sixtina data de 1599. Los registros señalan a *Petrus Paulus Folignatus Eunuchus* y a *Hieronimus Rosinus Perusinus Eunuchus*.¹¹ Este último no fue aceptado sino hasta 1601, porque en su primer intento se suscitó un gran revuelo: los cantantes españoles reclamaron airadamente su 'privilegio' de reservar para los ibéricos este puesto secular. El castrado Girolamo Rosini tuvo que ceder ante tanta presión; salió de ahí y se hizo ordenar capuchino. El papa Clemente VIII que había asistido al concurso de admisión se asombró al no hallarlo entre las filas de su coro y le mandó buscar. Haciendo caso omiso a los reclamos de los españoles, liberó a Rosini de los votos contraídos con la congregación religiosa y le tomó al servicio de la Capilla Pontificia.¹²



*Mostrando instrumento de castración,
al fondo castrado Guadagni*

A partir de este momento y hasta finales del siglo XIX la iglesia católica romana imitando a la ortodoxa empleó en este campo una doble moral: por un lado solicitaba *castrati* para engrosar las filas de sus coros y por el otro prohibía la castración y castigaba a los perpetradores y a sus cómplices con la excomunió n inmediata. Dichos cómplices generalmente eran los padres del niño, que se excusaban ante los inquisidores pretextando una malformación congénita o algún 'acci-

dente' como la caída de un caballo, la mordedura de algún animal o el puntapié de algún otro niño.



¹¹Pietro Paolo Folignati y Girolamo Rosini de Perusa.

¹²Pleasants, Henry. *The Great Singers*. Nueva York, Editorial Fireside, 1966, págs. 37-51.

¹³Ancillon, Charles. *Traité des eunuques*. Reimpresión facsimilar: Francia, s.n., 1707, págs. 12-18.



D. Procedimientos y efectos de la castración

La operación en sí era un procedimiento simple: se adormecía al niño con algún fármaco o droga (generalmente un derivado del opio, aunque a veces no se podía disponer de él); después se le depositaba en una tinaja llena de leche o de agua helada que fungía como anestésico; se realizaba luego una incisión a la altura de la ingle, se ponían los testículos al descubierto, se cortaban tanto los conductos como los testículos con un cuchillo y, finalmente, se ligaban los conductos.¹³ La operación y la convalecencia entrañaban un gran riesgo; una gran cantidad de muchachos moría por complicaciones postoperatorias y sólo el chico que lograba pasar esta difícil prueba podía acceder a las primeras clases de música. No obstante, el prestigio artístico, la fama y la fortuna de los *castrati* animaron a muchos padres a someter a sus hijos o a sus sirvientes a esa operación.

A continuación se presenta el extracto de una carta dirigida a Dery, un paje francés apodado *French Boy*, que subyugaba con su canto a la alta sociedad londinense. Su ama, la duquesa Mazarino, deseaba que se operase para conservar la frescura de su voz; así que le pidió al escritor

¹¹Pietro Paolo Folignati y Girolamo Rosini de Perusa.

¹²Pleasants, Henry. *The Great Singers*. Nueva York, Editorial Fireside, 1966, págs. 37-51.

¹³Ancillon, Charles. *Traité des eunuques*. Reimpresión facsimilar: Francia, s.n., 1707, págs. 12-18.



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.



Charles de Saint-Evremond que tratara de convencerle, y éste le escribió la carta siguiente:

Mi querido niño:

*No me asombra que hasta ahora hayáis sentido una enorme aversión por lo que más os importa en el mundo. Personas rudas y groseras os han hablado brutalmente de hacer os castrar, expresión torpe y odiosa que habría asqueado a un espíritu menos delicado que el vuestro. En cuanto a mí [...] trataré de lograr vuestro bien con modales menos desagradables y os diré con términos más insinuantes que debéis hacer os pulir mediante una ligera operación que os asegurará por mucho tiempo la delicadeza de vuestro cutis y la belleza de vuestra voz para toda la vida [...]. Hoy podéis hablar al rey con familiaridad, sois mimado por duquesas, alabado por todas las personas de calidad. Cuando el encanto de vuestra voz haya pasado, no seréis más que el camarada de Pompeyo y mereceréis tal vez el desprecio de Stourton [respectivamente negro y paje de la duquesa Mazarino]. Habéis dicho que teméis ser menos amado por las damas. Perded esa aprensión, pues ya no estamos en tiempos de los imbéciles. Hoy es muy apreciado el beneficio que se logra con la operación, y por una amante que podría tener Dery en su estado natural tendrá cien Dery una vez pulido. Podéis estar seguro de que tendréis amantes, lo que es una gran suerte; no tendréis mujer, lo cual significa estar exento de una desgracia. ¡Feliz de no tener mujer! ¡Mucho más feliz de no tener hijos! Una hija de Dery se dejaría embarazar, un hijo se haría colgar en la horca y, lo más seguro, su mujer lo haría cornudo. Poneos a cubierto de todos esos males con una pronta operación. Estaréis atado únicamente a vos mismo, glorioso a causa de un pequeño sacrificio que hará vuestra fortuna y os dará la amistad de todo el mundo. Si vivo lo suficiente para ver que vuestra voz haya mudado y crecido vuestra barba, tendréis que soportar mis reproches. Prevenidlos y creedme el más sincero de vuestros amigos.*¹⁴

¹⁴ Saint-Evremond, Charles de. *Letteres*. Vol. II. París, Editorial Marcel Didier, 1968, págs. 12 - 13.

¹⁵ Ancillon, Charles. *Op. cit.*, pág. 21.

¹⁶ Barbier, Patrick. *Historia de los Castrati*. Madrid, Vergara, 1995, págs. 150-151.



No se sabe si el niño aceptó o no la operación, pero la invitación fue muy elocuente.

Desgraciadamente, las consecuencias iban más allá de la mera ausencia de muda vocal. El resultado de la operación era muy variable según la edad en la que se realizaba: si se practicaba alrededor de los diez o doce años, no provocaba un gran cambio en la estatura del individuo, pero, si se hacía entre los seis u ocho, la hormona del crecimiento se veía sobreexcitada y los huesos crecían hasta hacer parecer a los *castrati* verdaderos gigantes de los que emanaba “un hilo de voz”.¹⁵ Otro cambio subsecuente que en algunos podía ser muy marcado y en otros casi imperceptible era el desarrollo de busto y caderas, debido a que la tasa de producción de progesterona resultaba más alta que la de testosterona.

Dependiendo de la herencia genética así como de la edad y la alimentación al momento de ser operado, el organismo del niño podía responder de muchas maneras. Por ello en algunos *castrati* el deseo sexual era casi normal, mientras que en otros era inexistente; por lo demás los *castrati* podían tener relaciones sexuales prácticamente normales, ya que la operación en sí no impedía la erección ni la producción de líquido prostático (sin espermatozoides, claro está). Por no poder tener descendencia, la iglesia católica les prohibía el matrimonio, pero algunos *castrati* establecidos en el norte de Europa pudieron casarse dentro de la iglesia anglicana.¹⁶

Por otra parte no todos podían tener una carrera brillante o, por lo menos, un futuro medianamente aceptable. El hecho de ser operado no



era garantía de nada; algunos niños no desarrollaban voces agradables e incluso distaban bastante de ello. Paisiello decía de aquellos que tenían “voces como de enano” (es decir, rípidas o chillonas) que “fueron castrados con mal tiempo”.¹⁷ En tal caso se les tenía que reorientar hacia la ejecución de algún instrumento o hacia el sacerdocio. Algunos, al no poder acceder a un mejor tipo de vida, se vieron en la necesidad de robar, como lo revela el siguiente registro del conservatorio de San Honorio de Nápoles: “Francesco Paolo Agresto, eunuco, ingresó el 22 de marzo de 1762 como contralto. *Se fugó siendo bribón y de malas costumbres*”.¹⁸

¹⁷ Días con lluvia o días con truenos, eclipses u otro fenómeno natural. Hiller, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig, 1780. Reimpresión facsimilar, David Boyden (ed). Londres, *s.n.*, 1952, pág. 24.

¹⁸ Di Giacomo, S. *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*. Nápoles, Editorial Sandron, 1924.

¹⁹ Barbier, Patrick. *Op. Cit.*, pág. 56

²⁰ Clapton, Nicholas. *Moreschi, The Last Castrato*. Londres, Haus Publishing Limited, 2004, págs., 7-25.

²¹ Barbier, Patrick. *Op. Cit.*, págs. 51-71.



El castrado Porporino

E. La formación del músico

En Nápoles hubo cuatro escuelas para la educación de los pequeños *castrati*, institutos que comenzaron siendo orfanatos y se convirtieron en conservatorios a principio del siglo XVII: San Honorio, La Piedad, Santa María de Loreto y Los Pobres de Jesucristo. Allí los niños comenzaban sus estudios; algunos solicitaban apoyo económico para su ingreso y otros conseguían algún subsidio por parte de la corte o de algún mecenas que luego le exigiría el ejercicio de su arte. Los estudios, sumamente rigurosos, estaban dirigidos por grandes músicos de la época.¹⁹

La formación de los *castrati* dentro de los conservatorios napolitanos, al igual que en las escuelas papales, se centraba en los cinco aspectos siguientes:

- 1) énfasis en la práctica de la agilidad (habilidad para ejecutar pasajes rápidos),
- 2) énfasis en los ejercicios de notas largas y sostenidas
- 3) estudio de la composición,
- 4) trabajo ante el espejo y estudio de literatura e idiomas.²⁰

En la escuela de la capilla papal en Roma, se exigía a los estudiantes dedicarse, durante la primera hora de la mañana, a la práctica de coloraturas difíciles. La segunda hora se pasaba practicando el trino y la tercera se destinaba al desarrollo de una correcta y clara entonación todo ello siempre en presencia del maestro y delante de un espejo, para vigilar la posición de la lengua y la boca. El régimen matutino terminaba con dos horas dedicadas al estudio de la expresión, el gusto y la literatura. Por la tarde, asignaban media hora a la teoría del sonido, otra media hora al contrapunto simple y una hora a la composición. Durante el tiempo restante practicaban el teclado y componían motetes o salmos.²¹

¹⁷ Días con lluvia o días con truenos, eclipses u otro fenómeno natural. Hiller, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig, 1780. Reimpresión facsimilar, David Boyden (ed). Londres, s.n., 1952, pág. 24.

¹⁸ Di Giacomo, S. *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*. Nápoles, Editorial Sandron, 1924.

¹⁹ Barbier, Patrick. *Op. Cit.*, pág. 56

²⁰ Clapton, Nicholas. *Moreschi, The Last Castrato*. Londres, Haus Publishing Limited, 2004, págs., 7-25.

²¹ Barbier, Patrick. *Op. Cit.*, págs. 51-71.



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.



Respecto a los conservatorios napolitanos, aparte del sistema de estudio se conocen ciertos datos sobre el modo de vida, incluyendo aspectos como la religión y la alimentación. Los ejercicios religiosos empezaban en verano al cuarto para las cinco y a las seis treinta en invierno. A esa hora debían levantarse de la cama y entonar el *Laudate Pueri Dominum* con todos los niños de su dormitorio. Siempre cantando, se vestían y arreglaban la habitación. Después se lavaban la cara y las manos; al sonar la campana, todos se dirigían a la capilla para cantar maitines, tras los cuales celebraba misa uno de los prefectos. Los alumnos tomaban luego su desayuno, que consistía en una galleta de centeno acompañada de una taza de té.

Posteriormente recibían clases de solfeo, literatura, canto, contrapunto y algún instrumento de tecla o cuerda. A las doce era la comida; mientras que a los demás internos (*integri*²²) sólo se les servía caldo, verduras y carne una vez a la semana, los *non-integri*²³ comían sopa, huevos y pollo. Tenían después media hora de recreo, durante el cual sólo podían conversar con los niños de su dormitorio y no se mezclaban con los más grandes ni con los más pequeños; no se les permitía tomar siesta, salvo en el verano. Por las tardes debían asistir a la clase magistral, que era impartida por un profesor de renombre, ante el cual presentaban sus ejercicios vocales para recibir asesoría. Todos los días tenían que realizar ejercicios de respiración, a fin de garantizar una técnica vocal a toda prueba. Nadie podía faltar a la capilla para las plegarias vespertinas, seguidas por la confesión, después de la cual el alumno debía reparar sus faltas, comulgar y regresar a sus estudios de solfeo, composición, técnicas de ornamentación, contrapunto e instrumento. Por las noches cenaban queso, pasta y fruta. La jornada culmi-

²² Completos, no castrados.

²³ No completos, castrados.

²⁴ Barbier, Patrick. *Op.cit.*, págs. 78-79.



naba en la capilla con el examen de conciencia de la noche; sólo entonces podían acostarse.²⁴

Los *figlioli* (como llamaban en el conservatorio a los estudiantes becados) eran una importante fuente de ingreso, pues se les rentaba para los servicios eclesiásticos normales y sobre todo para los funerarios. Se solía disfrazarlos de ángeles para acompañar a los cuerpos de los difuntos, sobre todo cuando éstos eran niños; con la alta tasa de mortalidad infantil de la época, el negocio era muy sólido.



Castrato Bernacchi

Para graduarse del conservatorio el castrado debía presentar una serie de exámenes que culminaba con su concierto de *debut*, en el cual debía justificar los años que pasó trabajando en su capacidad pulmonar. Algunos famosos castrados, como Farinelli, lograban sostener el sonido por un minuto. La enorme cantidad de ejercicios realizados durante sus estudios les proveía de una gran elasticidad y velocidad en la articulación de las largas series de vocalizaciones y ornamentaciones que el estilo barroco demanda. Una vez aprobados los exámenes, el *musicista* estaba listo para presentar su recital público y comenzar su carrera profesional. Hubo cantantes, como Cafarelli, que iniciaron sus carre-



El castrado Berenstadt , la prima donna Cuzzoni y el castrado Senesino

ras siendo aún alumnos del conservatorio y, por sus excepcionales capacidades vocales o interpretativas, se graduaron mucho antes que sus compañeros de generación.

La elección del pseudónimo era un rito muy importante para el futuro cantante. Algunos decidían agradecer a sus mecenas y tomaban su apellido cambiándolo a su gusto, como Farinelli, que fue el protegido de la familia Farina. Otros tomaban el nombre de su mentor o profesor favorito para rendirle tributo en el escenario (como hizo el célebre Porporino, alumno predilecto del maestro Niccola Porpora).

Tras su debut el cantante podía obtener un puesto en los coros eclesiásticos, o bien, dirigirse a un teatro para actuar en el escenario. Ello representaba a veces la culminación del sueño del niño, y también del de sus padres. Pero cuando él no había tenido poder de decisión y se descubría operado, llegaba a odiar a tal punto a sus progenitores que,

como el castrado Mustafá, intentaba matar a los padres al enterarse de que lo habían enviado a castrar sin una razón médica de peso y sólo por la ambición de obtener un beneficio monetario una vez que se convirtiera en un cantante famoso.

²⁵ Testículos



F. Los castrati en la ópera

En los teatros de ópera los *castrati* eran una mercancía invaluable. A mediados del siglo XVII quizá un 70% de los cantantes eran castrados, aunque lo cierto era que sólo uno o dos de los contratados eran estrellas. Con los franceses la historia era muy diferente, ya que gozaban haciendo mofa de la falta de “testigos”²⁵ en los actos de la vida de los *castrati*. Aun así, reconocían con envidia el efecto que producían con su arte en las cortes o escenarios, la “magia” de su ambigüedad sexual y la belleza de sus rostros, que les hacía parecer semidioses. Como generalmente se asignaba a los *castrati* papeles de héroes romanos o griegos, los franceses se enfurecían y expulsaban su veneno diciendo que no podían entender que héroes como Julio Cesar o Aquiles cantaran sus textos con “vocecitas de doncellas”, pues esto convertía a la ópera seria en algo ridículo.

Aunque la ópera escenificada no tuviese algún personaje heroico, los *castrati* tenían varias opciones para participar. Una era disfrazarse de mujeres, ya que en Roma y en otras ciudades éstas tenían prohibido acceder a los escenarios aquella que lo hiciese sería considerada “de ligeras pasiones” o prostituta licenciosa. Hubo casos muy sonados de mujeres que se hicieron pasar por *castrati* y de *castrati* que nunca sacaron del error a sus apasionados amantes, quienes juraban tener ante sí a

²⁵ Testículos



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.



hermosas señoritas. Esta corriente ha llegado hasta nuestros días con los llamados *feminelli* del carnaval de Verona, que se consideran herederos de una centenaria tradición.²⁶

Otra opción, la más plausible, era incluir arias de otros compositores en cualquier parte de la representación, sin importar el tema del aria o de la ópera, tan sólo para lucimiento personal. Estas arias eran recopiladas por el cantante durante sus viajes: toda aria que le parecía apta para lucir su capacidad, procuraba tomarla para su uso exclusivo; juntaba así un número considerable de piezas que cargaba consigo como *arie di baule* (arias de maleta) gracias a lo cual una gran cantidad de obras musicales ha resistido el paso del tiempo y se ha conservado. Surgieron de ese modo las óperas llamadas *pasticcio* (pegado), que se armaban uniendo piezas de diferentes autores. Vivaldi, por ejemplo, tomó el aria *Sposa non mi conosci* de Giacomelli, creada para un personaje masculino (Epítide) de la ópera *Merope*, y la adaptó para un personaje femenino (Irene).

Luigi Marzoesi, un famoso y temperamental castrado, exigía que, sin importar el tema de la ópera o el carácter del personaje que le tocara interpretar, se le hiciera descender de un carruaje dorado con una espada en la mano y, portando un casco adornado con plumas de al menos 182 centímetros de alto (seis pies), comenzar su interpretación diciendo “*Dove son Io?... Oh, udi lo squilo di la tromba guerriera*”²⁷, mientras se escuchaban cornos y trompetas en la introducción de su aria. Tal situación desquiciaba a los empresarios, que tenían que soportar los caprichos de los *castrati* y de las *prime donne*; ellas no cejaban en su intento



de manifestar su “superioridad” con respecto a los hombres y ellos, a su vez, solicitaban a los compositores que las piezas a interpretar no fueran menos lucidoras que las de sus compañeras de escena. La ópera entonces podía convertirse en un conjunto mal cuajado de arias sin unión real. Mujeres y hombres reclamaban que por lo menos existiese en el transcurso de la ópera un *aria di bravura* para llenar el teatro con series y series de ornamentaciones cada vez más difíciles y espectaculares que sobajaran a su rival, un aria patética para conmover y un aria tierna para subyugar al auditorio. Además tenía que quedar claro para el público que el *primo uomo* y la *prima donna* no iban cantar algo menos brillante que el *secondo uomo* o la *seconda donna*.

No obstante, aun aquellos que se volvían cantantes famosos sólo percibían un sueldo parecido al de las *prime donne*, que era muy variable; las fortunas que lograban amasar provenían más bien de los regalos que recibían de parte de los admiradores. Napoleón, por ejemplo, se sintió subyugado por el arte vocal de Girolamo Crescentini, el único cantante que arrancó lágrimas al emperador. Tal era la emoción que su canto le producía, que le otorgó la condecoración “Corona de Lombardía”, reservada a los mejores militares. Dicho honor causó revuelo; muchos se preguntaban cómo era posible darle tal distinción a un vulgar saltimbanqui... ¡y castrado por añadidura! Madame Grassini cantante amiga del castrado en alguna ocasión escuchó estos airados comentarios y los encaró con la siguiente porfía: “Pero... ¿olvidan ustedes su mutilación? ¿Quién de ustedes le obsequiaría a Euterpe su hombría? ¿Quién sería tan valiente?”²⁸

²⁶ Heriot, Agnus. *The Castrati in Opera*. Londres, Editorial Da Capo, 1963, págs. 47-135.

²⁷ “¿Dónde estoy?... ¡Ah, oye el sonido de la trompa guerriera!” [Trad. del autor]

²⁸ Barbier, Patrick. *Op. cit.*, pág. 130.



Algunos cantantes tuvieron una carrera más estable al mantenerse al servicio de la monarquía. Todas las cortes europeas tenían en su haber por lo menos a un castrado, proveyéndole un salario anual aunque no existiera una temporada de ópera fija. Muchas familias reales tuvieron gran afición por los *castrati*. La reina Cristina de Suiza alguna vez mencionó que tuvo que hacer varios viajes de exploración entre Suiza y Polonia a fin de hallar un talentoso *musico* que pudiese incorporar a su servicio. El castrado Baldassarre Ferri ge el elegido.

G. Fin de la era de los *castrati*

Conforme los ideales de la Ilustración y la Revolución Francesa cobraron fuerza, los *castrati* fueron desapareciendo de los escenarios. Poco a poco las ideas del derecho humano a la libre elección, el res-

peto por la integridad humana y la veneración hacia lo “natural” hicieron que a los *castrati* se les achacaran los peores vicios. Algunos decían que se alimentaban de carne humana, otros que olían mal, otros que eran neurasténicos y monstruosos; debido a esto, los *castrati* fueron rechazados de los teatros y tan sólo pudieron trabajar en los coros pontificios. Finalmente León XIII, en su encíclica *Satis cognitum* (29 de junio de 1896) declaró que les sería terminantemente prohibida la entrada a los colegios; esto sugiere que quizá alrededor de 1890 comenzó a detenerse la práctica de la orquidectomía para crear cantantes.²⁹

Muchos historiadores concuerdan en que el último castrado que cantó en un escenario de ópera fue Gian Battista Velluti (Londres, 1829). Los tres últimos que se presentaron en los coros pontificios fueron Vincenzo Sebastianelli (1851-1919), Domenico Mustafá (1829-1912) y Alessandro Moreschi (1858-1922).



Alessandro Moreschi (1858-1922)

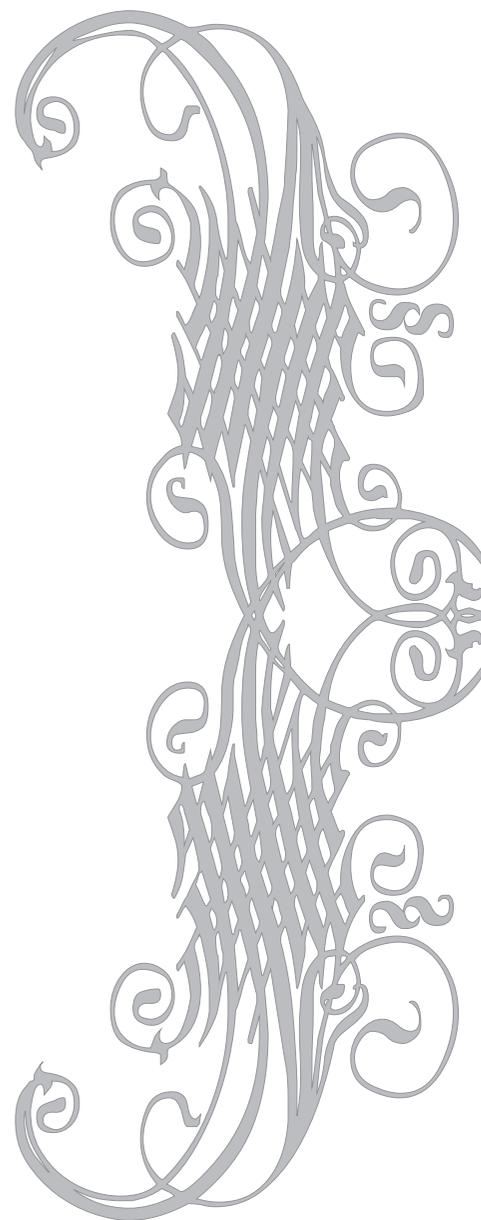
De Domenico Mustafá se sabe que se desempeñó como soprano y director vitalicio de la capilla musical pontificia y que estuvo a punto de ser empleado por Wagner, quien pensó asignarle el personaje de Klingsor en la ópera *Parsifal* (1882). Tristemente, abandonó muy pronto esa idea para no caer en errores de caracterización, pues el eunuco Klingsor no era un “castrado” sino un eunuco que había sido evirado después de la pubertad; por lo tanto, debía cantar como barítono, no como soprano.³⁰

²⁹ Estado Vaticano. *Encíclicas Papales*. Acceso 5 de septiembre de 2006. < www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_29061896_saticognitum_sp.html>.

³⁰ Clapton, Nicholas. *Op. Cit.*, págs. 13-16, 45-46 y 100-245.



De Moreschi, más conocido como “el último castrado”, se conserva una serie de grabaciones hechas en cilindro de cera entre 1902 y 1904. El cantante nació en Montecompatro, Roma (1858). Doce años más tarde, en 1870, cuando los ejércitos italianos terminaron con la soberanía temporal de la Iglesia, la castración de niños con fines artísticos fue declarada oficialmente ilegal en Italia. Por consiguiente, en el momento en que Moreschi estuvo listo para iniciar su educación vocal le fue sumamente difícil encontrar instructores para su tipo de voz, ya casi extinto. Sin embargo, comenzó sus estudios en 1871 en la *Scuola di Salvatore* de San Lauro. Posteriormente se hizo discípulo del organista y compositor Gaetano Capocci. En 1883, a los veinticinco años, entró como solista al coro de la Capilla Sixtina, pese a la prohibición oficial, amparándose en el hecho de que su castración tuvo lugar antes de que se promulgara la ley. Permaneció en el coro del Vaticano como solista hasta 1898, cuando (a los cuarenta años) fue nombrado director del mismo, con lo cual pudo combinar el canto y la dirección hasta 1913, año en que se jubiló (a los cincuenta y cuatro años de edad). Tras su retiro, murió solo y olvidado en una casa romana.³¹



³¹ Clapton, Nicholas. *Op. cit.*, págs. 13 - 245.

CAPÍTULO II



LA IMAGEN DE UN VIRTUOSO.
BIOGRAFÍA DE CARLO BROSCHI, FARINELLI





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.



CAPÍTULO II

LA IMAGEN DE UN VIRTUOSO: BIOGRAFÍA DE CARLO BROSCHI, *FARINELLI*

La vida de este cantante marcó un hito en la historia de la interpretación musical. La gran calidad humana de Farinelli puso aún más en relieve sus enormes dotes vocales, mantenidas y acrecentadas a través de un arduo trabajo diario. En efecto, las referencias que encontramos sobre él revelan su gran corazón y su afán por cambiar la imagen pública de sus compañeros de arte, los castrati, que desgraciadamente podían llegar a ser insoportables. Entre ellos Farinelli resalta doblemente por haber sido al mismo tiempo un músico de gran envergadura (considerado por muchos el mejor cantante de su época) y una persona sobresaliente por su cultura, su integridad y su ecuanimidad. De otro modo podría haber recibido, dados los usos y costumbres de la época, cualquier tipo de groserías o malos tratos, en vez de la alta consideración de que siempre gozó y que le valió incluso ser, durante varios años, consejero y amigo personal del rey de España posición nada común para un músico.

Al incluir aquí, en versión abreviada, la primera biografía escrita sobre Farinelli, obra de un musicólogo contemporáneo y compatriota suyo, que fue publicada sólo dos años después de la muerte del artista, he querido presentarla en una traducción que por una parte resultara inteligible para el lector medio y por la otra conservara lo más posible el aire retórico del texto original. He mantenido, por ejemplo, sus numerosos adjetivos calificativos, que eran usuales en la época y solían anteponerse al sustantivo; así también he respetado su construcción sintáctica, generalmente más amplia y compleja que la empleada hoy en trabajos históricos similares. Sólo cuando me pareció necesaria alguna aclaración o alguna información adicional, agregué notas a pie de página.

Mediante las supresiones, indicadas por puntos suspensivos entre corchetes, he obviado las numerosas digresiones que el autor empleó para detallar prolijamente nombres y datos de las personas o lugares mencionados, o bien, para introducir elogios, comentarios o anécdotas que, a mi juicio, no son relevantes para el tema o no conciernen propiamente al biografiado.

Javier Medina Ávila





VIDA DEL CABALLERO DON CARLO BROSCHI,³²

de Giovenale Sacchi³³



Muchos cantantes han alcanzado riquezas grandes y grandes honores. Ninguno logró mayores honores o pudo conseguir, de haber querido, mayores riquezas que el caballero Don Carlo Broschi, llamado *Farinello*; y, sin embargo, no tuvieron los hombres justa razón para quejarse de que el placer ocupase el lugar del mérito: muchas virtudes acompañaban en él la excelencia del arte que profesaba.

Nació en Andria el día 24 de enero del año 1705, hijo de Salvatore Brosco³⁴ y de Caterina Barese, napolitanos, [...] y de su stirpe no plebeya, sino noble y generosa, tengo ante los ojos los documentos, que ostentan la Orden Calatravense. [...] Por los mismos documentos se demuestra que él no fue sometido a la castración en la infancia para conservar la suavidad de su voz, y así venderla a mayor precio; sino más bien para conservar la vida en un grave peligro corrido a causa de su pueril vivacidad, al saltar sobre un caballo, del cual cayó, hiriéndose también en la frente.

La familia era muy pobre; [...] por esa razón, [Broschi] aprendió los primeros elementos de la música [...] con su propio padre en su pueblo

natal, junto con su hermano Ricardo; después, como surgían muchas esperanzas en esa vía a la que el azar lo había encaminado, su padre lo recomendó a Nicolo Porpora, [...] el más perfecto maestro de canto que por entonces tenía Nápoles, y quizá toda Italia, que en ese tiempo los tenía excelentísimos. [...]

En ese mismo tiempo florecían en Nápoles tres hermanos, magistrados ilustres, de apellido Farina familia ya extinta, grandes concedores y amantes de la música los tres. [...] Por cantar en su casa frecuentemente, el muchacho Broschi adquirió, junto con los primeros elogios que se le daban, el apodo de Farinello, que nunca le abandonó en toda su vida.

Llegó a Nápoles el conde de Scortembak, sobrino del virrey que por entonces gobernaba, y el Señor D. Antonio Caracciolo, príncipe de la Torella, [...] gran amigo suyo, queriendo festejar su llegada hizo al joven Metastasio componer *L'Angelica e Medoro*, y ésta fue la primera composición de ese preclaro poeta; y en ella Broschi cantó por primera vez públicamente. Lo cual recuerda con elegancia Metastasio en el soneto con el que [...] le dedica el drama *La Niteti*, diciendo:

*Appresero gemelli a sciorre il volo
La tua voce in Parnaso, e il mio pensiero.*³⁵

³² *VITA DEL CAVALIERE DON CARLO BROSCHI*. El libro tiene un prólogo que es realmente una extensa dedicatoria: “A los muy Reverendos Padres Estanislao, y Clemente Mattei / Maestros de las insignes Capillas de San Francisco de Bolonia, y de Asís. / En Milán en el Colegio Imperial de los Nobles / el primero de Enero 1784. / Servidor, y Amigo / Giovenale Sacchi.” El autor se dirige a ellos como alumnos del ilustre Padre Martini.

³³ Giovenale Sacchi (Barfio [Como], 1726 Milán, 1789), barnabita musicólogo [barnabitas: clérigos seculares pertenecientes a la congregación de San Pablo, fundada en 1530 en la iglesia de San Bernabé de Milán]. Escribió: *Del numero e delle misure delle corde musiche e loro corrispondenze* (1761); *Della natura e perfezione dell'antica musica de' Greci* (1778); *Delle quinte successive nel contrappunto e della regola degli accompagnamenti* (1780); *Vita di Benedetto Marcello* (1788), etc. [Della Corte, A. y G. M. Gatti. *Diccionario de la Música*. Trad. de M. Ferraria y N. Lamuraglia. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1969, pág. 434.]

³⁴ Brosco, singular de Broschi. En ésta época, cuando se aludía a una familia se utilizaba el apellido en plural. Así sucedió con los hermanos Carlo Brosco y Riccardo Brosco (*i Broschi*), que, además, trabajaron casi siempre juntos.

³⁵ *Aprendieron gemelos a alzar el vuelo / Tu voz en el Parnaso y mi pensamiento*



Así la fortuna unió, al inicio de su carrera, a las dos máximas luminarias que ha tenido o ha de tener quizá el teatro moderno. Metastasio contaba con dieciocho años, o alrededor de eso, y Broschi tal vez quince años. A pesar de su corta edad, cada uno reconoció muy bien el valor del otro, y después fueron siempre amiguísimos hasta la vejez, comunicándose por carta y honrándose recíprocamente.

Habiendo suscitado Broschi con su voz y su arte la admiración, pronto lo buscaron los teatros principales, y lo remuneraban con grandes sumas. [...] Del año 1722 al año 1733 actuó en Nápoles, Roma, Venecia, Bolonia, Ferrara, Piacenza, Parma, Lucca, Florencia, Milán, Turín; en la mayor parte de estas ciudades, varias veces; en Roma hasta seis veces y en Venecia hasta siete. Invitado finalmente a trasladarse a Londres por Milord d'Essex, embajador del rey de Inglaterra en la corte de Turín, [...] fue allá con el sueldo de seis meses y obtuvo mil cincuenta y una libras esterlinas.

Dícese que jamás se había oído un canto tan perfecto como el suyo. Él había sacado de la naturaleza una voz clarísima, dulcísima y sumamente penetrante; un órgano obedientísimo y, lo que más importa, un fuelle de pulmón de amplitud extraordinaria. Eso al menos es lo que parece que debe decirse, porque él ejecutaba con facilidad, o ciertamente con poca fatiga, lo que para otros suele ser imposible. Por ello, entre las demás, es memorable la demostración que dio en 1722, la primera vez que cantó en Roma, cuando casi bromeando comenzó a competir con un trompetista. Las primeras noches esa contienda pasó inadvertida. Casualmente, el propio instrumentista no se había percatado; pero luego, habiéndose dado cuenta, al acalorarse la com-



petencia se alzó el rumor grandísimo de los que favorecían a éste o a aquél; pero al final el *músico*³⁶, por decisión general, fue reconocido como superior a la trompeta y mucho más digno de admiración.

A estos dones de la naturaleza, y a la fortuna de haber tenido un maestro excelentísimo, añadió una suma diligencia. Así, todas las buenas condiciones, todos los ornamentos del canto se encontraban en él unidos y llevados a la máxima perfección. Su trino era graneado [desligado], parejo (o, como dicen, redondo³⁷), y de la misma fuerza aun siendo muy largo de principio a fin. Suavísimas eran sus apoyaturas, tanto ascendentes como descendentes; perfectos los *mezzi trilli*, perfectos y muy nítidos los *grupetti*; cada cosa excelente en su género.

³⁶ Eufemismo entonces común por *castrado*.

³⁷ *Tondo*: redondo, justo, exacto, preciso. [Tam, Laura. *Gran Diccionario Italiano-Español*. Ed. Ulrico Hoepli, Milán, 2008. Pág. 2399.]



Tras abandonar la escuela del maestro no había abandonado empero el estudio. Cada mañana se sentaba largo rato junto al clavicémbalo para ejercitar la voz, buscando con empeño las variaciones y observando diligentemente en qué le podía ayudar más la naturaleza. Así, cada noche se dirigía al teatro con nuevas coloraturas y cadencias; pero, variando y adornando con ellas las composiciones, las arruinaba, como hacen la mayoría de los *músicos* y como es demasiado fácil hacer; pero él sabía colocar muy bien sus ornamentos en lugar y tiempo, y usaba la libertad con juicio, porque no ignoraba el arte del contrapunto y sabía él mismo escribir, como lo hizo incluso alguna vez con no mediano elogio de los entendidos.

Los maestros de canto vienen discutiendo desde hace mucho tiempo la *messa di voce*. Esto es acrecentar grado por grado la fuerza de la voz hasta un cierto punto, manteniéndola siempre inmóvil en el mismo

³⁶ Eufemismo entonces común por *castrado*.

³⁷ *Tondo*: redondo, justo, exacto, preciso. [Tam, Laura. *Gran Diccionario Italiano-Español*. Ed. Ulrico Hoepli, Milán, 2008. Pág. 2399.]



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.



grado de agudeza, y después, del mismo modo pero al contrario, disminuyéndola. En este juego aparece singularmente la bondad de la naturaleza y la perfección del arte; porque aquellos que mejor saben colocar la voz cantan mejor; a lo que alude el antiguo proverbio: “Quien no sabe sostener la voz, no sabe cantar”³⁸, del cual hoy en día la mayor parte de los cantores parece haberse olvidado. Ahora bien, nadie ha tenido una *messa di voce* más admirable que la de Broschi. Él tomaba antes aire en gran cantidad; después lo gastaba con tal mesura lo que llamaban los antiguos “cantar ligero” que sostenía la voz prolongadísima, más allá de toda expectativa, con fuerza y dulzura inimitable.

Singular fue la demostración que de esto hizo en Londres en el año 1734. [...] El teatro donde él tenía que cantar era favorecido por el príncipe de Gales [...] y la composición era de Ricardo su hermano. [...] El otro teatro era favorecido por el rey mismo³⁹ y por la reina, [...] y la composición era de Jorge Handel, maestro entonces de la [...] princesa de Orange, hija del rey, y en éste tenían que cantar al mismo tiempo Senesino, Carestini y la Cozzoni,⁴⁰ nombres ilustrísimos. Farinello, al principio del drama, con una *messa di voce* a la cual el compositor deliberadamente había dejado lugar, se propuso ganarse la admiración y el favor del pueblo, y lo obtuvo. Se puso la mano derecha debajo del pecho, en la parte del corazón, y oprimiendo ahí casi con cautela, emitió una voz tan gallarda, tan largamente sostenida y tan maravillosamente modulada que dejó atónitos a todos los oyentes y consternó a los músicos rivales que habían venido a oírlo. El alegre aplauso del público fue inextinguible durante cinco minutos, y a partir de entonces la asistencia del pueblo fue tan grande que entre octubre y mayo los em-

³⁸ *Chi non sa fermare la voce, non sa cantare.*

³⁹ Jorge II, rey de Gran Bretaña de 1727 a 1760. [García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse*. Ediciones Larousse, París-Buenos Aires-México, 1978. Pág. 1265.]

⁴⁰ Francesca Cuzzoni.

⁴¹ Arcangelo Corelli (1653-1713), violinista y compositor italiano, autor de sonatas y de *concerti grossi*. [García-Pelayo y Gross, Ramón, *op. cit.*, pág. 1094.]



presarios de aquel teatro pagaron una deuda de diecinueve mil libras esterlinas que los tenía agobiados. Tan gran efecto de una *messa di voce* puede parecer a muchos increíble; pero nosotros tenemos memoria de un caso similar acontecido en Roma, donde Arcangelo Corelli,⁴¹ [...] con una *messa di arco* , venció a un famosísimo violinista. [...]

A estas dotes extraordinarias del canto, que colman los sentidos, unía el Broschi además las que conciernen a la inteligencia, porque pronunciaba las palabras clarísimamente, y con gran eficacia y verdad expresaba cualquier afecto o pasión, tanto las que producen lentitud o languidez como las que exigen vivacidad, rapidez, ligereza. Cuando hablaba de su arte, inculcaba tanto la expresión de los afectos y la pronunciación cabal de las palabras y las advertencias necesarias para ello, en cuanto a abrir decentemente la boca y controlar bien el aire y los movimientos de los labios y de la lengua que parecía poner en esto toda la perfección del canto.

Si bien desde el principio era en él admirable la naturaleza y el arte, no obstante las enseñanzas de la experiencia contribuyeron mucho a perfeccionarlo. En el año 1727 lo invitaron a cantar en Bolonia [...] junto con Antonio Bernacchi, famosísimo cantor y maestro de cantores famosísimos. El joven Broschi, al cantar por primera vez con él, pensó para sus adentros que el valor de Bernacchi no era igual a su fama; así que, con cierta animosidad juvenil, comenzó a hacer ostentación de su propia habilidad, cosa que el más viejo no hacía. Bernacchi se dio cuenta de la provocación y, un tanto enojado, lo hizo percatarse de que aún no estaba en tiempo de igualarlo, y menos de superarlo. Este



incidente, que habría desunido incluso a un par de amigos, a ellos dos los unió en una amistad que luego fue indisoluble, porque eran ambos de un alma excelente; además, para Farinello fue ésta una oportunidad de perfeccionarse, ya que, reconociendo la superioridad de Bernacchi en el arte, le rogó que lo recibiera en su escuela. [...] Poco después, habiéndose trasladado ambos a Roma para cantar, allí iba Broschi cada mañana a casa de Bernacchi y aprendía de él aquellas gracias finísimas de las que no estaba aún suficientemente provisto.

Después de tanto aprovechamiento, no se podía decir sin embargo que el canto de Farinello se hubiese perfeccionado completamente. Él procuraba, como lo hacen todos los músicos, causar asombro y deleitar el sentido material del oído más que el espíritu; buscaba la dificultad más que la belleza, y le gustaba hacer ostentación de su voz y de su arte.

La favorable fortuna lo condujo adonde tendría ocasión de descubrir incluso este error, del que poquísimos se dan cuenta, y desprenderse de él. En el año 1732 hizo un viaje a Viena. [...] Otras dos veces en su juventud estuvo en Viena y en ambas cantó en la corte, nunca en el teatro; allí fue nombrado Virtuoso de cámara de Su Majestad Cesárea, a quien le era gratis tanto por la excelencia de su canto como por sus modales y su acento, propio de la lengua napolitana, de modo que también se le concedió la sucesión de Matteucci en la Real Capilla de Nápoles. [...] Carlos VI,⁴² [...] que amaba muchísimo la música, era también un gran conocedor y un juez finísimo. Habiendo pues oído a Farinello varias veces y habiéndolo acompañado él mismo en el clavicém-



ballo, [...] condescendiendo a hablar con él familiarmente del arte, y con aquella benevolencia que era en él incomparable, le dijo:

Todas las partes en vos son admirables. Vos al cantar no os movéis ni os detenéis como lo hacen los demás. Superáis a los más lentos en lentitud y en velocidad a los más veloces... Todo lo demás supera en vos la expectativa. Ésta era la vía segura para provocar asombro y haceros célebre... Pero ya os habéis hecho suficientemente célebre... Sería ahora tiempo de que vos pensárais en gustar, usando mejor los dones con los cuales la naturaleza liberalísimamente os ha enriquecido. A tal fin conviene que vuestros pasos sean de hombre, no de gigante. Tomad un método más simple y llano, y arrobaréis los corazones.

No son los músicos los más fáciles de convencer; mucho menos los que han crecido en medio del estrépito de los aplausos. Pero, ¿a quién no habría conmovido una lección tan sabia y puesta en labios de un maestro de tanta autoridad? Farinello a partir de entonces atemperó su estilo; más bien, lo modificó casi en todo. Y hablando él mismo con el Doctor Burney⁴³ afirmó que la admonición de aquel gran príncipe le había sido más útil que todos los preceptos de sus maestros y que todos los ejemplos de sus competidores.

⁴² Carlos VI de Austria (1685-1740), emperador germánico de 1711 a 1740, segundo hijo de Leopoldo I y padre de María Teresa. [García-Pelayo y Gross, Ramón, *op. cit.*, pág. 1065.]

⁴³ Charles [Mac]Burney (Shrewsbury, 1726 Chelsea [Londres], 1814), organista, compositor y musicólogo, obtuvo en Oxford el título de doctor en música. Para documentarse sobre historia musical viajó por Francia, Italia y otras partes de Europa. Sus diarios de viaje *The present state of music in France and Italy* (1771) y *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (1775) fueron traducidos al alemán, francés, italiano y holandés. Su principal obra es *A general history of music* (1776-1789). Entre sus diversos escritos menores se encuentra una biografía de Metastasio. [Della Corte, A. y G. M. Gatti, *op. cit.*, pág. 77.]

⁴⁴ Giovanni Battista Mancini (Ascoli, 1716 Viena, 1800), alumno de Bernacchi y del padre Martini, fue llamado a Viena en 1760 como maestro de canto de la corte. [*Ibid.*, pág. 292.]

⁴⁵ *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), que fue traducida al francés y al holandés. [*Ibid.*, pág. 292.]



Pero sobre la forma y la perfección del canto de Farinello, baste con lo dicho. Quien desee más, vea a Giambattista Mancini⁴⁴ en su obra intitulada *Reflexiones sobre el canto figurado*,⁴⁵ ya que el juicio de tales cosas conviene mejor al maestro de canto que al historiador. Bien basta lo

⁴² Carlos VI de Austria (1685-1740), emperador germánico de 1711 a 1740, segundo hijo de Leopoldo I y padre de María Teresa. [García-Pelayo y Gross, Ramón, *op. cit.*, pág. 1065.]

⁴³ Charles [Mac]Burney (Shrewsbury, 1726 Chelsea [Londres], 1814), organista, compositor y musicólogo, obtuvo en Oxford el título de doctor en música. Para documentarse sobre historia musical viajó por Francia, Italia y otras partes de Europa. Sus diarios de viaje *The present state of music in France and Italy* (1771) y *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (1775) fueron traducidos al alemán, francés, italiano y holandés. Su principal obra es *A general history of music* (1776-1789). Entre sus diversos escritos menores se encuentra una biografía de Metastasio. [Della Corte, A. y G. M. Gatti, *op. cit.*, pág. 77.]

⁴⁴ Giovanni Battista Mancini (Ascoli, 1716 Viena, 1800), alumno de Bernacchi y del padre Martini, fue llamado a Viena en 1760 como maestro de canto de la corte. [*Ibid.*, pág. 292.]

⁴⁵ *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), que fue traducida al francés y al holandés. [*Ibid.*, pág. 292.]



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



que se ha dicho para hacernos comprender que no fueron necios nuestros mayores al admirar y celebrar tanto a este hombre, y que no exceden a su mérito los amplísimos elogios que le brindó el poeta Crudeli, el cual, encomiándolo, se enaltecía también a sí mismo mas allá de lo acostumbrado.

Mientras recogía estas memorias, estuve también atento para indagar si él cayó en esos desórdenes que en la vida de los *músicos* suelen ser casi inevitables. Encuentro que al principio era propenso a los juegos de azar, pero que también se corrigió pronto y después se abstuvo constantemente de ellos. Tampoco fue siempre ajeno a las mujeres, y generalmente tenía por costumbre hacer la corte a las cantantes a quienes se daban los papeles principales; de lo cual sacaba ventaja. Porque así se eliminaban esas rivalidades y esa envidia con que algunas veces los músicos se atacan entre sí.

Cualquiera que fuese la disposición interna de su ánimo, en esto él también tuvo moderación y decencia. Con los empresarios era fidelísimo; y así como era ampliamente remunerado, así procuraba que con su canto hicieran buen negocio. A tal fin, para no fallar nunca por su parte, diligentemente se medía en la comida y en las diversiones. Nunca habría dejado que nadie lo oyera antes que en el teatro, y para mejor cuidar su voz en el tiempo que residió en Inglaterra que fueron tres años acostumbraba retirarse en primavera de la ciudad y vivir en



el campo casi hasta mediados de julio. Así se protegía del aire, que según se dice es dañino para el pecho.

Al gastar, amaba la magnificencia. Con todo, era también bastante ahorrador, de modo que antes de salir de Italia tenía ya algún capital invertido en Nápoles y había comprado una propiedad y una casa fuera de Bolonia, [...] a una media milla de la *Porta delle Lame*,⁴⁶ que luego mandó construir y adornar a su gusto poco a poco, y donde después pasó los últimos días de su vida. Pero mientras él estuvo ausente, administró esa renta e hizo todo para él el Conde Sicinio Pepoli, gran amigo suyo. [...]

Encontrábase Farinello en Londres en el año 1737, a sus treinta y dos años de edad, y estaba en la cumbre de la fama. Ése fue el último año en que se le escuchó en un escenario, porque de ahí en adelante empleó su voz, y toda la vida, al servicio del triste y respetado rey de España⁴⁷, a fin de aliviar su alma de las preocupaciones del reino, o mejor dicho, del peso de la mortalidad, que fatiga y oprime a los reyes no menos que a los particulares. Fue nombrado para este cargo por obra de la reina Isabel.⁴⁸ [...] Ella pensó sustituir con este medio las cacerías, para las cuales el rey Felipe V ya no era lo bastante robusto. Y, muerto Felipe V, fue retenido para el mismo fin por la reina Bárbara de Portugal,⁴⁹ que era igualmente solícita para con su esposo Fernando.⁵⁰ Durante el viaje cantó al rey en París, donde, según lo que narra Riccob-

⁴⁶ Puerta de las espadas.

⁴⁷ Felipe V (1683-1746), nieto del rey francés Luis XIV, fue el primer rey español de la Casa de Borbón. Por la paz de Utrecht perdió los Países Bajos y las posesiones españolas de Italia. Abdicó en 1724 a favor de su hijo, Luis I, pero, al morir éste en el mismo año, tuvo que retomar el poder. Casó a sus otros dos hijos con las hijas del emperador Carlos VI de Austria. Creó la Academia de la Lengua (1714) y la Academia de la Historia (1738). [García-Pelayo y Gross, Ramón, *op. cit.*, págs. 1168-1169.]

⁴⁸ Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, segunda esposa de Felipe V y madre de Carlos III. Influyó en la política del rey Felipe V y en la del abate Alberoni. [García-Pelayo y Gross, Ramón, *op. cit.*, Pág. 1254.]

⁴⁹ Bárbara de Braganza.

⁵⁰ Fernando VI (1712-1759), hijo de Felipe V y rey de España desde 1746, aunque al principio de su reinado se distinguió por el impulso a las artes, la industria y el comercio, desde muy joven estuvo afligido por una profunda melancolía, que con la muerte de su esposa (1758) se volvió demencia incurable. [García-Pelayo y Gross, Ramón, *op. cit.*, pág. 1172.]



ni,⁵¹ arrobó a todos los oyentes. Aborrecían los franceses en ese tiempo la música italiana, pero entonces tuvieron ocasión de dudar si se engañaban...

Llegó a Madrid el día de San Cayetano, al cual tenía singular devoción, y en las primeras pruebas agradó tanto al Rey que [éste] determinó tenerlo constantemente a su lado, por lo que le fijó para cada año un sueldo correspondiente al que le habían dado en Londres por seis meses, mediante un decreto real que lo declaraba familiar y suyo, independiente de todo tribunal.

Con Felipe V no tuvo Broschi tantas comisiones ni trabajos como con Fernando; sin embargo, esos pocos años fueron para él los más fatigosos, por la asiduidad que debía prestar al [...] rey. Pareciera que el rey no podía vivir un día sin él. [...] Hablaba [Broschi] el italiano y el francés excelentemente; en poco tiempo se acostumbró al castellano; sabía incluso un poco de alemán e inglés. Era gentilísimo y prudente, a la vez que franco y muy abierto de corazón; virtud de la cual el rey se complacía muchísimo. (Esto: los reyes deben experimentar, más que otros, el placer de una amigable conversación sin ficción ni artificio, cuando en alguno la encuentran y en conformidad con su rango la pueden admitir, porque rarísimamente la encuentran tal que no hayan de temer engaño o que no parezca ofender de algún modo su dignidad y su arbitrio supremo.) Acrecentaba la dulzura de tal conversación la evocación de los pueblos y las cosas de Italia, donde el rey había estado por algún tiempo. Cada día, en cuanto despertaba, decía: “Avísese a Farinello



Carlo Broschi, conocido como Farinelli (1705-1782)

que lo espero esta noche a la hora acostumbrada”. Presentábase Farinello poco antes de la media noche, y nunca se le despedía antes del amanecer, es decir, alrededor de cuatro horas después, y se retiraba entonces a su apartamento; porque tenía un apartamento en la corte, aunque también tenía otra casa.

Cantaba cada noche, sobre todo en las tardes de colores tristes y apagados resplandores, tres o cuatro arias; y, lo que apenas puede creerse, siempre las mismas. Dos eran del señor Hasse: *Io il sole* y *Pur questo dolce amplesso*. La tercera era un maseto que él acostumbraba variar a voluntad; la cuarta, un símil tomado del ruseñor, no sé de qué poeta ni por quién puesta en música. Pero, ¿qué arias podría decirse que hayan sido más afortunadas que éstas? Y si acaso se omitían las demás (lo cual era sin embargo bastante raro), ¿por qué el aria del ruseñor no se omitía jamás?

obstante, se dispensaba a Farinello de tal conversación y servicio cada vez que el piadosísimo príncipe se acercaba a los santos sacramentos, porque la noche precedente se empleaba en la preparación. Conocía Farinello el afecto sincero que el rey le profesaba, y plenamente le correspondía, porque lo amaba como un tiernísimo amigo puede amar al otro. Se esmeraba en mantenerlo alegre, para lo cual era muy hábil con la conversación, si bien él mismo era de temperamento melancólico; y, aunque algunas veces se hallaba indispuesto, se vencía valientemente a sí mismo y no permitía jamás que el rey tuviese algo que desear de su servicio.



⁵¹ Luigi Riccoboni (Módena, 1677 - París, 1753), actor dramático, conocido en París como Lelio, publicó *Histoire du Théâtre Italien* (París, 1728). [Della Corte, A. y G. M. Gatti, *op. cit.*, pág. 412.]



Al suceder Fernando a Felipe, él [Broschi] tuvo mayor oportunidad de mostrar su ingenio y su eficacia en la acción. Fernando no sólo tenía buen oído para la música sino también estricto juicio, habiendo tenido un óptimo maestro en Domenico Scarlatti. Bajo el cuidado del mismo había aprovechado muchísimo Bárbara, su consorte; [...] así que ésta, que no sólo era de gusto finísimo, sino incluso exigente y nada fácil de complacer, dio a Broschi la tarea de encontrar diversiones proporcionadas al espíritu tranquilo del rey. Consecuentemente, se originaron varias novedades.

En el teatro de Madrid no se acostumbraban los dramas musicales, salvo en ocasiones rarísimas y extraordinarias; la nación se contentaba con las comedias que se recitaban. Entonces se comenzaron a ver seguido los dramas musicales y Broschi se encargaba de todo, si bien nunca cantó en ellos.

El Tajo, que corre cerca de la Real Villa de Aranjuez y le da una amenísima vista con su anchura, no era allí navegable y, además, su ribera pantanosa impedía el paseo y con sus exhalaciones volvía el aire insalubre. Broschi propuso que se llenara y se saneara el terreno, y que el lecho del río se limpiara; al mismo tiempo se hicieron construir cinco barcos magníficos y adornadísimos [...] para que las reales personas junto con la corte [...] pudieran divertirse a su arbitrio, o bien navegando de arriba abajo por aquellas aguas, o bien, paseando por la orilla. Aquí fueron llamados los pilotos y marineros [...] de la Real Marina de Cartagena, y para albergar a los marineros y custodiar los navíos se



construyó un buen arsenal y se erigió una capilla, la cual fue bendecida por Monseñor Migazzi, [...] ahora cardenal y entonces nuncio de la emperatriz Teresa en la corte de España. [...] Efectuadas esas disposiciones, año tras año se iban imaginando las fiestas que más pudiesen divertir al rey.

Era Broschi aptísimo para manejar un teatro, porque además de conocer perfectamente la música, entendía también de pintura; y él mismo se ejercitaba dibujando un poco con la pluma. Era fecundo en invenciones; y él mismo ideaba las máquinas para representar los truenos, los relámpagos, las lluvias, los granizos; y el célebre tramoyista Giacomo Bonavera, bolognés, [...] se formó bajo su dirección y con sus luces.

Por su piedad y religión estaba también muy atento a que en el teatro nada se admitiese que pudiera ofender las costumbres. Según las órdenes por él preescritas no le estaba permitido a nadie, aunque fuese de las clases más elevadas, acercarse a las habitaciones donde los actores se vestían. Quería que los vestidos femeninos fuesen decentemente largos; y también fuera del teatro vigilaba él mismo la conducta de los cantores y de las cantantes.

Estaban del todo excluidos los bailes, como la parte menos ingeniosa de la representación y al mismo tiempo la más excitante para los sentidos. Pero los actos se interrumpían con breves escenas bufas. Fueron luego admitidos los bailes después de su partida, cuando el teatro se volvió venal,⁵² porque antes se abría a costas del rey solo, y no se admi-

⁵² Que puede comprarse con dinero.





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.



tía ahí sino a los funcionarios destinados al servicio del rey y de la real familia, a los ministros extranjeros, a los personajes más distinguidos y a algunos pocos más por cortesía. Si el teatro puede ser inocente, lo fue entonces bajo aquel sabio reglamento. Mas sin duda en ningún otro pudo disfrutarse mejor la dulzura del canto, porque ahí no se escuchó jamás ese estrépito que hoy es frecuente en los demás y que quizás sea parte de la alegría, pero también es cosa plebea y de hecho contraria al fin de las representaciones teatrales, ya sean serias o jocosas, y mucho más de las serias. Allí todos aguardaban en perfecto silencio; apenas se oía un quedo y breve susurro para secundar el aplauso del rey y de la reina, cuando aprobaban a alguno de los actores.

Las tareas de las cuales hasta ahora hemos hablado concernían todas a los pasatiempos del rey y de los nobles cortesanos. Pero al señor D. Carlo le fueron encomendadas otras labores que se referían a temas de mayor importancia. Llamó la reina Bárbara a dos monjas salesianas y quiso fundar para ellas un amplio y cómodo monasterio donde ella y las niñas nobles recibiesen educación. [...] Quiso también agregar al monasterio una habitación separada para sí misma cuando le viniesen deseos de retirarse a la soledad. Tanto de uno como de otro edificio, y asimismo de los decorados de la casa, estuvo encargado el señor D. Carlo, el cual en esto se comportó con su acostumbrada y amorosísima vigilancia.

Trabajando el señor D. Carlo Broschi en todas estas comisiones con mucha fidelidad y diligencia, cada vez más se ganaba el amor y la estima de Fernando, tanto que él pensó en elevarlo a la [...] Orden de Calatrava. Ya varias veces el rey había querido honrarlo y gratificarlo con



cargos y regalos. Háblele ofrecido por último el grado de Consejero de Hacienda, pero él siempre lo había rechazado; finalmente el rey hizo recoger en Nápoles las pruebas de su nobleza de estirpe. Sin que él nada de esto advirtiese, un día, apretando en el puño la cruz de la orden, le dijo: “Nos queremos ver hoy si tú rechazas todo lo que te viene de nos”. Respondió Broschi: “No rechazaré jamás nada que me venga de Su Majestad y sea a la vez honorable para mí”. El rey abrió el puño y le mostró la cruz. Arrodillado, Broschi agradeció a Su Majestad diciendo que aceptaba para no parecer soberbio e indigno, pero que se necesitaba antes hacer las pruebas de sangre. Repuso el rey: “Nos hemos hecho ya de cirujano y hemos hallado que la sangre es buena”. Y con sus propias manos le puso la cruz en el pecho.

El mundo se asombró de tamaña elevación de Farinello, pero quien hubiese considerado de cerca sus modales no se habría sorprendido para nada, sino habría quedado complacido de ella: tantas eran las laudables prerrogativas de su alma y tan bien se habían venido disponiendo conforme a las ocasiones. La mayor parte de los que gozan del favor de los príncipes no suelen de buena gana pedir gracia para otros, queriendo usar todo el favor en ventaja propia. Broschi nunca se rehusó a interceder en favor de nadie cuando le pareció poder hacerlo justa y convenientemente. En otro caso todo medio era inútil con él, y el menos útil de todos era el del oro.





Uno de los grandes deseaba que lo nombraran virrey del Perú y ofreció regalarle cuatrocientas mil piastras. Le respondió que sus méritos y los ministros del rey podían hacerle conseguir su intento; en cuanto a él, le podría preparar un palco para escuchar las óperas que se canta-



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.



ban en el teatro real. Un gran ministro le mandó como regalo un cofrecillo lleno de no sé cuanto oro, pero sin duda de grandísimo valor. [...] Don Carlo lo rechazó enseguida, respondiendo que no tenía necesidad de dinero [...] y que no se vendía a nadie.

En las causas justas no sólo estaba dispuesto a compartir con los demás los favores del rey, y de los grandes que le eran propicios, sino en ocasiones beneficiaba a otros con su propio dinero; y nunca se ponía tan contento como cuando había podido ser útil a los demás de algún modo.

El general de Montemar había llevado de Italia a un gran número de instrumentistas, cantores y otros artistas; pero, habiendo perdido la gracia del rey, se quedaban todos privados de sustento. El caballero, movido a compasión, procuró empleo para todos y se ganó entonces el título de “padre de los italianos”, con el cual se le nombraba muchas veces. Entre éstos se hallaba Giacomo Campana Bonavera, ya antes mencionado, a quien él colocó entonces como auxiliar del tramoyista Pavia y luego [...] promovió como encargado principal de la tramoya y de la custodia del teatro, y en sus manos depositó, al partir, todos los decorados.

Fue también favorecida singularmente la señora Teresa Castellini, milanese, invitada a España por la reina Bárbara, a la cual él mismo ayudó a perfeccionarse en el canto. [...] Cuando el terremoto de Lisboa, los cantantes, instrumentistas y bailarines que allá se encontraban recurrieron a él en su huída; y él no rehusó su ayuda a nadie. Gastó



en esa ocasión dos mil doblas de su bolsa, además de los auxilios que les procuró de parte de sus amigos nobles y de parte del rey y la reina. Tenía también mucha disposición para prestar y, fiándose de la honradez de los demás, constantemente callaba. [...]

Así de dispuesto y animoso como era para pedir para amigos y extraños, otro tanto era pudoroso y desafecto a procurarse ventajas para sí mismo o para los suyos. Ricardo su hermano, que fue condecorado por Fernando con el cargo de comisario de guerra de la marina, no debió esto a la intercesión de D. Carlo, sino a su propio mérito y a la voluntaria liberalidad del rey. Murió en la flor de su edad el año 1756. Había antes servido al duque Alejandro de Witemberg. Era un valioso compositor de música, y de él se encuentra una ópera impresa en Londres.

Nunca se olvidó Broschi de las cortesías y beneficios que había recibido. A Pórpora, su antiguo maestro, le expidió varias veces ayuda monetaria a Londres, a Viena, a Nápoles, pero no le gustaba tenerlo cerca, por su imprudente y muy atrevida locuacidad. Cuando murió Antonio Bernacchi, ordenó hacerle a su costa magníficas exequias en la Iglesia de los Italianos de Madrid. Del poeta Crudeli, que lo honró con sus versos, se acordó con dolor en sus desgracias. Aunque no pretendo con esto atribuirle su violenta liberación. Otros tuvieron que ver en eso.

No sólo socorría a sus amigos mientras vivían sino también, muertos ellos, a sus familias. Así hizo con el pintor Amigoni y con Domenico Scarlatti,⁵³ de los cuales el primero no vivió suficientemente para dejar

⁵³ Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685 Madrid, 1757), clavecinista, organista y compositor, hijo y alumno de Alessandro S. Trabajó primero en Nápoles. En Roma compuso varias óperas para el teatro privado de la reina de Polonia. En 1715 fue nombrado maestro de capilla de San Pedro. Se trasladó a Londres en 1719, a Lisboa en 1721 y a Madrid en 1729, como profesor de la corte. Fue gran amigo de Haendel. Son muy apreciadas sus composiciones para clavecín, por su originalidad, frescura y vitalidad. [Della Corte, A. y G. M. Gatti, *op. cit.*, págs. 445-446.]



fortuna a los suyos, y el segundo había disipado miserablemente en el juego los frutos de su habilidad y los regalos de la munificencia real.

No era nada celoso de los demás músicos sobresalientes, antes bien los amaba y exaltaba, como hizo con Egiziello,⁵⁴ Raf,⁵⁵ Amadari,⁵⁶ Garducci,⁵⁷ Carlaní⁵⁸ y otros a quienes procuró diversas ventajas e introdujo a cantar en la cámara del rey, donde el ingreso para las mujeres es imposible y para los hombres difícil.

Muy poco hablaba de las acciones ajenas y nunca para mal. Por el contrario, interpretaba todo en buen sentido y, hasta donde era posible, encontraba excusas para todo. Muy fácilmente perdonaba las ofensas y era pacientísimo para soportar a sus enemigos y detractores. Se hacía el sordo y su constancia en esto era invencible. Pero estaba esperando siempre la oportunidad de poder vencer el mal con el bien. Un noble señor hablaba de él muy injuriosamente, acusando la bondad del rey hacia su persona y quejándose de que los méritos de su antiquísima familia habían sido olvidados. Deseaba él un grado militar para un hijo suyo. Farinello, sin decir más, se lo consiguió con el rey y de propia mano le entregó la licencia, diciéndole que había querido hacer

méritos con él por la estima que tenía de su persona y de su familia. [...] Cuanto tenía de paciente, otro tanto tenía de prudente y cauto. Quería el rey asignarle una pingüe encomienda de la Orden de Calatrava. Él modestamente la rechazó, diciendo que tales premios se debían a súbditos beneméritos que se hubiesen fatigado durante largo tiempo al servicio de Su Majestad o hubiesen puesto su vida en peligro para defender al estado: él por el contrario había siempre gozado tranquilamente de las comodidades de la corte y las gracias del monarca. Dicho esto, recomendó al rey a un noble que tenía méritos y estaba necesitado, y lo indujo a conferirle la encomienda, sustrayéndose de este modo a la envidia de los nacionales y ejercitando su beneficencia con quien era digno de ella.

Visitaban su antecámara los grandes del reino, los ministros nacionales y extranjeros, todos los que esperaban y deseaban alguna cosa. Sin embargo él, en medio de tan gran favor de la fortuna no se descuidó nunca; por ello, aun tratando a los grandes con suma confianza y familiaridad, no disminuyó ni un punto la reverencia, ni se permitió olvidar los espléndidos títulos que a cada uno convenían.

⁵⁴ Gioacchino Conti (Arpino, 1714 - Roma, 1761), famoso castrado, apodado *Gizzello* (o *Egizzello*) por haber sido alumno del reputadísimo maestro napolitano Domenico Gizzi, que formó también a Francisco Feo. Después de viajar, entre otros lugares, a Roma y Londres (contratado por Haendel), volvió a Nápoles y cantó junto a Caffarelli; mientras éste sobresalía en el estilo brillante, Gizzello destacaba en el expresivo. [Della Corte, A. y G. M. Gatti, *op. cit.*, pág. 114.]

⁵⁵ Anton Raaff (Holzem [Bonn], 1714 - Munich, 1797), famoso tenor, alumno de Ferrandini en Munich y de Bernacchi en Bolonia. En 1752 fue a Italia y España; vivió en Madrid con Farinelli y volvió con él a Nápoles en 1759. Desde 1770 vivió en la corte bávara. Cantó especialmente óperas italianas. Mozart escribió para él la parte de Idomeneo. [*Ibid.*, pág. 397.]

⁵⁶ Giovanni Tedeschi [*Amadori*] (m. ca. 1780). © Oxford University Press 2007 HANS JOACHIM MARX: *Amadori* [*Amadori*] *Giuseppe*, Grove Music Online. Acceso 13 de septiembre de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html? Section=music.00729>>.

⁵⁷ Tommaso Guarducci [Garducci] (Montefiascone, ca. 1720 - ca. 1770), soprano castrado, estudió con Bernacchi y comenzó su carrera alrededor de 1745. En 1750 fue contratado por Farinelli para la corte española, donde cantó por el resto de su carrera. Interpretó *L'innocenza giustificata* de Gluck, *Alessandro nell'Indie* de Traetta, *Carattaco* de J. C. Bach y *Didone abbandonata* de Piccini. Según Burney, Guarducci "era alto y de figura desgarbada, sin alma como actor y de semblante mórbido y enfermizo, pero superó estos defectos por medio de una grandísima pulcritud y un correcto uso de su voz, la cual era clara, dulce y flexible". © Oxford University Press 2007 GERHARD CROLL: *Guarducci, Tommaso*, Grove Music Online, Acceso 13 de septiembre de 2007, <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html? section= opera.007193>>.

⁵⁸ Carlaní, Carlo (1743 - 1765), tenor. Poco se conoce de su vida, aunque en los libretos se le menciona como boloñés. Debutó en la reposición de *Le frenesie d'amore* de Buini en 1736. Después de 1743 fue contratado con regularidad en Venecia, Lucca, Roma, Bolonia, Nápoles, Ferrara y Siena. De 1749 a 1751 actuó en Madrid, donde cantó *Demofonte* de Galuppi. De 1755 a 1761 permaneció en Viena. La voz de Carlaní era lírica y su interpretación estaba generalmente marcada por un profundo *pathos*. Poseía una extraordinaria extensión de casi tres octavas y era capaz de extender su coloratura, incluyendo grandes saltos en tiempos rápidos, notas repetidas y frecuentes pasajes de escalas. © Oxford University Press 2007 DALE E. MONZON: *Carlaní, Carlo*, Grove Music Online, Acceso 13 de septiembre de 2007, <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html? Section=opera.006267>>.



De manera similar, en su trato con los más humildes era de por sí siempre apacible y afable, y no mostró nunca signos de altivez. El sastre que le hacía los trajes entró en deseos de escucharlo cantar. [...] El caballero se sonrió y alegremente, haciéndose sentar frente al clavicémbalo, durante un largo rato lo entretuvo tocando y cantando con la mayor energía y con todas las finuras del arte, como si cantase al rey y a la reina. Una vez satisfecho plenamente el deseo del sastre, hizo que de su cuenta se le pagara el doble.

Así Farinello se mantenía igualmente alejado de todo exceso de mesura y de confianza, y conservaba el afecto de los pequeños y de los grandes. Mas como al hombre sabio no le basta estar libre de culpa, sino también debe procurar no sucumbir a la imputación ni a la sospecha de culpa (lo que en la variedad de los asuntos, y más con los forasteros, es cosa fácil), él no sólo procuró, en la comisiones dispendiosas que le fueron encargadas, la máxima economía posible de acuerdo con las circunstancias, sino además, por precaución y seguridad, desde un principio declaró que no quería manejar dineros y pidió que se le asignasen contadores y cajeros que se hicieran cargo de la economía y de los pagos.

A todas estas excelentes prerrogativas unía la religión, que es la suma de las virtudes y el único sostén firme de las buenas obras. Cumplía ejemplarmente con los deberes de la iglesia. Tenía un capellán en casa, porque hallándose en Inglaterra había obtenido el privilegio del altar doméstico, e incluso del portátil. [...] También antes de trasladarse a Inglaterra, para mayor tranquilidad de su espíritu, se había provisto de las licencias oportunas para al uso de las carnes, manteniéndose así más lejos del peligro.



De su padre, a quien perdió en la más tierna edad, conservó larga memoria, y hablaba de él con piedad suma, bendiciendo la severidad con la que lo había educado e instruido. Igual reverencia y ternura conservó hacia su madre, la cual vivió hasta los primeros tiempos que él estuvo en España. Y desde todos los sitios lejanos la tenía óptimamente provista de todas las comodidades, y también encargaba frecuentemente a su hermano, a su hermana y a su cuñado que fueran muy respetuosos con ella y le prestaran todos los mayores y más diligentes auxilios. Ahora bien, ¿quién podría sorprenderse de que un hombre de tal carácter fuera afortunado y subiera a tan alta categoría? Antes podemos nosotros aprender de él cuál es el camino de la fortuna.

Pero nada dura mucho en esta tierra. Los dos soberanos, que tanto favorecían y apreciaban a Farinello, eran jóvenes y robustos. No obstante, la muerte, fuera de toda expectativa, en poco tiempo se los llevó del mundo. La reina se fue antes, y como recuerdo dejó al músico Farinello sus papeles de música y sus clavicémbalos. Después la siguió el rey tras un breve intervalo, no habiéndose podido consolar nunca de su pérdida. [...] Queriendo el rey alejarse de Madrid para no oír el sonido lúgubre de las campanas que anunciaban los funerales de la reina, [...] trasladó su morada a Villaviciosa. [...] Farinello, que fue llamado con urgencia por el rey al día siguiente, y que se quedó ahí, [...] redobló sus atenciones y sus esfuerzos para distraer al rey de su dolor; pero estos mismos medios no tenían ya la misma fuerza que antes, cuando su consorte estaba presente y tenía parte en ellos. Así, consumido por una lenta enfermedad, murió el 10 de agosto de 1759, a los 46 años, habiendo muerto también la reina a los 46 años once meses y medio antes.



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.



Quedó el caballero afligidísimo por la doble y gravísima pérdida de los dos soberanos que tanto había venerado y amado. Se añadía a tanta aflicción la fiebre terciana, que desde hacía ya algún tiempo lo aquejaba, y a uno y otro de estos motivos de dolor y de pesar, se sumó la tercera, o sea, el cambio general hacia él de las personas de la corte y de los amigos que tenía o que creía tener.

Era fácil prever que Farinello no habría tenido la misma gracia junto a quien sucedía en el mando, porque la reina Isabel no era de por sí muy propensa a la música y el rey Carlos⁵⁹ tal vez menos. [...] Aún no había Fernando cerrado los ojos cuando ya el apartamento de Broschi estaba abandonado y solitario. [...] Los amigos y familiares cambiaron a su conveniencia y le parecía que se habían vuelto extranjeros en un instante, de lo cual Broschi no podía dejar de sorprenderse mucho, siendo consciente de haber hecho beneficio a cual más, a cual menos, pero casi a todos. [...]

Un verdadero amigo, no de su fortuna sino de su persona, [...] le dijo: “¿Cómo, señor, os puede parecer nueva esta ingratitud o inestabilidad de los hombres que vuestro amigo Metastasio os predijo hace tantos años?” “¿Cuándo dijo me hizo tal predicción?” Respondió el amigo: “Cuando estaba escribiendo la primera escena de su *Artajerjes*, la cual hizo precisamente para preveniros de lo que ahora os sucede.” Y dicho esto le puso en la mano el libro y lo hizo leer esas palabras, que no podían ser más a propósito:



*L'altra turba incostante
Manca de' falsi amici, allor che manca
Il favor del Monarca. Ob quanti sguardi,
Che mirai rispettosì, or soffro alteri!*⁶⁰

Vuelto a Madrid dos días después de la muerte del rey, besó la mano de la reina madre. [...] Permaneció en España hasta que el rey Carlos llegó de Italia, y entonces fue a su encuentro en Zaragoza. Allí humildemente le agradeció la continuación del sueldo que le había conferido Felipe V y que Su Majestad le había confirmado en Nápoles desde el [...] año precedente, 1759. [...] Demoró en esa ciudad tres semanas, por algunas ligeras enfermedades de la reina y de los infantes. Después, según la determinación ya tomada en su interior, se encaminó a Italia sin regresar a Madrid, habiendo ya encomendado ahí a un amigo íntimo y muy leal (al cual hemos recordado antes) que se encargara de sus asuntos. [...] Carlos III deseaba acabar con Farinello, y en una ocasión dijo: “Esos capones sólo son agradables al gusto si se les engulle”.

Hizo el viaje lentamente, porque las tercianas se repetían y no se alivió del todo hasta llegar a Bolonia. Al pasar por Parma fue a inclinarse ante el infante D. Felipe [...] y poco después, es decir, el 19 de noviembre del mismo año 1760, se dirigió a Nápoles para ponerse a los pies del rey, aún niño, que había sido solemnemente reconocido poco antes, cuando Carlos se encaminó hacia España. [...]

⁵⁹ Carlos III, rey de España (1716-1788). Quinto hijo de Felipe V, fue primero duque de Parma y luego se apoderó del reino de Nápoles, antes de asumir la corona española. A su reinado se le deben muchas reformas administrativas útiles, el fomento de la agricultura, la industria y el comercio, y la creación de diversas academias. [García-Pelayo y Gross, Ramón, *op. cit.*, pág. 1063.]

⁶⁰ *A la otra turba inconstante
Le faltan falsos amigos, en cuanto falta
el favor del monarca. ¡Oh, cuántas miradas,
que miré respetuosas, ahora sufro altaneras!*
[Traducción de Alfredo Mendoza]



Tras permanecer cerca de seis meses aquí, el 13 de junio siguiente regresó a Bolonia, donde pasó el resto de su vida con tranquilidad y con honor. Cada año hacía una visita al duque de Parma y a él varias veces lo visitaban cariñosamente el cardenal legado de Bolonia, el cardenal arzobispo, el mariscal Pallavicini [...] y especialmente los senadores Spada, Zambecari, Ratta, Tanara, hombres muy cultos y sumamente favorables a las letras y a los literatos. [...]

Entre quienes más frecuentaban su casa estaba el Padre Maestro Martini,⁶¹ de los conventuales, muy célebre en el mundo por su conocimiento del arte y de la historia musical. Broschi era uno de sus más viejos amigos; y es a él a quien deben los eruditos y estudiosos de la música la bella y doctísima obra que aquél está escribiendo.⁶² Bernacchi, amigo común, hablando familiarmente con el Padre Maestro, se había enterado por él del plan que le había venido a la mente. [...] Bernacchi escribió a Farinello, y Farinello en su contestación le ordenó comunicar al Padre Martini que la reina Bárbara había recibido la dedicación de su *Historia de la Música*. [...] El mismo religioso, que es tan piadoso y prudente como docto, fue su confesor y en diversos casos su consejero.

En el año de 1769 el emperador José II,⁶³ pasando rápidamente de incógnito por Bolonia, [...] dijo que le disgustaba no poderlo ver porque era un hombre singular que, habiendo tenido mucho poder,



nunca le había hecho mal a nadie, sino el bien a todos. Con esta misma alabanza, y casi con las mismas palabras, lo había honrado el conde Caprara, senador boloñés y caballero del Toisón de oro, a nombre del Emperador Francisco I. [...] Farinello había tenido ocasión de ganarse el favor de aquel príncipe⁶⁴ en sus viajes a Viena [...]. Al regresar José II de Roma, permaneció en Bolonia por un corto tiempo. Entonces Farinello fue acogido con suma benevolencia y atendido durante un tiempo considerable en conversación privada; honor que, grandísimo en sí mismo, fue considerado mayor teniendo en cuenta el escaso número de personas que en aquella ocasión tuvieron la suerte de ser admitidas en la audiencia de Su Majestad Imperial.

Aun con todos estos honores, con toda la tranquilidad de que gozaba, y las comodidades y riquezas, Broschi no era feliz. La melancolía, a la cual siempre había estado propenso, lo aquejaba más, sea porque la sangre con la edad se enfría, sea porque la tranquilidad y el puerto por lo general no resultan agradables a los que han estado por mucho tiempo habituados al estrépito y a la navegación.

Siempre había preferido a los príncipes que habían sido cariñosos con él y a otros ilustres personajes, ya muertos, que había conocido. Viendo sus retratos, con los que había adornado la casa, se sentía conmovido. Con sentimiento de viva gratitud rogaba por el descanso ora de éste, ora de aquél, y entretanto con la memoria del pasado se acrecen-

⁶¹ Giambattista Martini (Bolonia, 1706 - Bolonia, 1784), violinista, clavecinista, cantante y contrapuntista, además de sacerdote. Maestro de capilla de la iglesia de S. Francisco de Bolonia, fue muy célebre por sus profundos estudios en matemáticas y en música. Es autor de varias composiciones, pero principalmente de escritos sobre teoría e historia de la música. Fue miembro de la *Accademia dei Filarmonici di Bolonia* y de *Gli Arcadi* de Roma. Aparentemente, Sacchi fue amigo suyo; se conservan dos cartas de él al P. Martini. [Della Corte, A. y G. M. Gatti, *op. cit.*, pág. 298.]

⁶² Se refiere seguramente a su *Storia della musica* en tres volúmenes (Bolonia, 1757, 1770 y 1781), que abarca solamente la antigüedad. [*Ibid.*]

⁶³ José II de Habsburgo-Lorena (Viena, 1741 - Viena, 1790), hijo de la archiduquesa María Teresa y del emperador Francisco I, y hermano de María Antonieta, reina de Francia. Elegido emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1765, fue un representante del despotismo ilustrado. Comenzó a reinar junto a su madre, pero no obtuvo el gobierno efectivo hasta la muerte de ésta en 1780; intentó en sus estados reformas que fracasaron. Fue contemporáneo de Wolfgang Amadeus Mozart. Como a José II no le sobrevivieron hijos varones, le sucedió su hermano Leopoldo II. [García-Pelayo y Gross, Ramón. *Op. Cit.*, pág. 1265, y <http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_II_de_Habsburgo>. Accedido 15 de septiembre de 2007.

⁶⁴ José II



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.



taba en él la melancolía presente. Tenía dos buenos medios con los cuales ayudarse a sí mismo, y los usaba.

Uno era la misma música, que había sido el origen de su fortuna. Él nunca le perdió el gusto. Tocaba excelentemente ahora uno, ahora otro de los magníficos clavicémbalos que tenía, y los manejaba tan bien que puede decirse que la calidad y la fuerza de cada uno no se hicieron nunca sentir mejor que bajo su mano. Cantaba todavía con frecuencia y conservó la voz gallarda y bella hasta el fin. Tres semanas antes de su muerte cantó casi todo el día. Comparándose consigo mismo cuando era joven, hallaba en sí mucha diferencia, pero los demás aún lo oían con gusto y admiración. Él mismo gustaba de escuchar a los *músicos* que iban a visitarlo, y elogiaba todo, pero nunca le pidió a ninguno que cantara.

El otro medio era la piedad. Es cierto, el hombre no tiene ningún consuelo más poderoso ni más seguro que ésta. Todas las mañanas, al levantarse del lecho, rezaba muy devotamente. Una de las ventanas miraba al religiosísimo templo llamado de la Santa Virgen de San Lucas, que está sobre la cima de una colina cercana. Desde este lugar él rezaba e hizo cortar algunos árboles muy bellos y altos porque le tapaban la vista. Siempre había sido devotísimo de la Santa Virgen y tenía la costumbre de acostarse después de tomar los sagrados sacramentos en sus fiestas principales, además de las solemnidades mayores del año. En los muchos viajes que hizo en su juventud por Italia, no dejó nunca de tomar el camino que lo podía llevar al Santuario de Loreto. La primera vez, habiéndose recomendado fervientemente a María Virgen, adquirió un fragmento de un antiguo manto que había servido a la santa imagen, y lo colocó junto con el certificado de autenticidad en un cofre ricamente adornado, y lo llevó siempre, junto con otras reli-



quias sagradas, entre sus objetos más preciosos y queridos. El día anterior a su muerte hizo que le trajeran ese velo, lo besó con suma veneración y rogó al sacerdote que lo asistía que lo bendijera con él. [...]

Muchas veces le rogaron aquellos que deseaban obtener de él mismo las memorias de su vida, y siempre lo negó diciendo: “¿De qué sirve esto? Me basta con que se sepa que no he hecho ningún daño a nadie. Agregue, quien así lo desee, mi insatisfacción por no haber podido hacer todo el bien que hubiese deseado”. [...]

Así como antes en España había protegido especialmente a los italianos, así en Italia favorecía entre todos a los españoles. En promedio gastaba cada año cerca de mil liras en la gente pobre de esa nacionalidad, porque de todos los que acudían a él a unos les daba camisas, a unos pantalones y zapatos, a otros dinero; y, si no había impedimento, quería hablar con cada uno.

Estas son las memorias que he podido recoger de la vida de Broschi, tomándolas de fuentes verídicas, o sea, de la narración de personas que no oyeron sino vieron y que tenían ojos puros y claros para ver bien y sin error. [...]

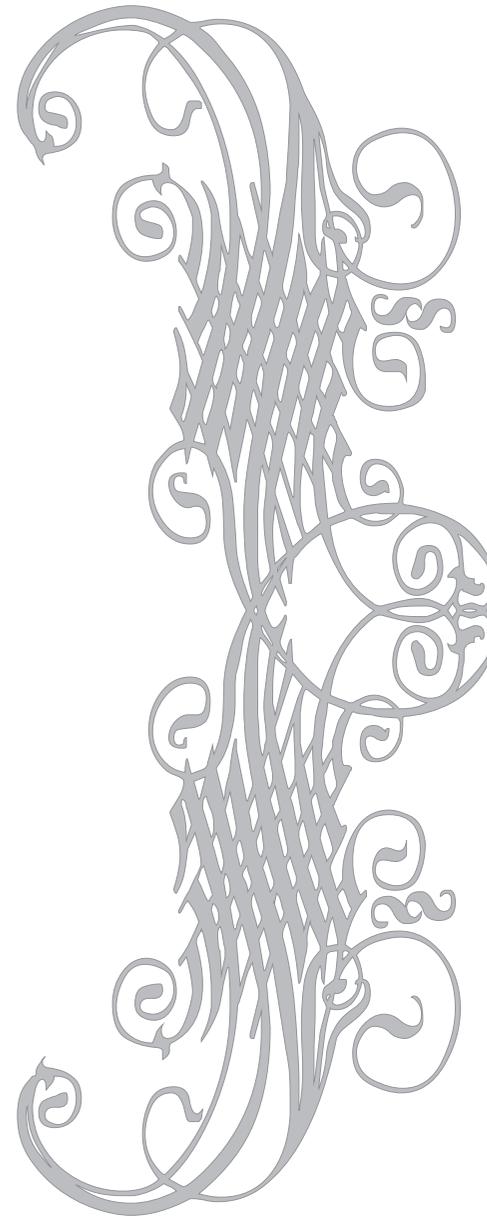
Murió Farinello de fiebre el día 16 de septiembre del año 1782, siendo casi de setenta y ocho años. Conservó la memoria clara y los sentidos despiertos hasta el penúltimo día de su vida. Aceptó humildemente el mal de las manos de Dios y pacientemente lo soportó con cristiana resignación. Agregó un codicilo al testamento hecho varios meses antes, para remunerar la caridad y la diligencia de quien lo había asistido y servido en la enfermedad. Habiendo pedido él mismo los últimos sacramentos, los recibió con piedad muy ejemplar. [...]



No dejó muchas riquezas. [...] En el testamento encomendó a los herederos el cuidado y custodia de sus enseres musicales, en lo cual mostró su genio y además la estima que tenía del legado de la reina. Ciertamente la suma de esos papeles, por su cantidad y por su calidad, es de un precio no común. Entre ellos se encuentran los libretos de los melodramas que se ejecutaban en el teatro de Madrid, impresos en dos lenguas, italiana y española, o sea, los mismos ejemplares que el rey y la reina tenían ante los ojos al escuchar, y están todos adornados muy ricamente de plata y de oro. Mucho más dignos de consideración son los clavicémbalos, tanto por la perfección como por la novedad de su artificio. El de martinetes es obra del florentino Ferrini, alumno del paduano Bortolo, primer inventor del pianoforte; el otro es de pluma, pero con diversos mecanismos forma diferentes órdenes de sonidos. [...]

En sus últimas palabras no se mostró rencoroso con España. Fue transportado a la iglesia de los capuchinos, situada sobre una colina cercana a la ciudad, sin pompa alguna, como lo ordenó él mismo.

Fue de una altura extraordinaria, de buena complexión, blanco, de ojos vivaces y de larga vista. El retrato que se halla de él en la insigne Biblioteca de San Francisco de Bolonia⁶⁵ (en la cual el Padre Maestro Gianbattista Martini ha reunido bajo su cuidado una colección copiosa no sólo de las obras de los hombres célebres en la música, sino también de retratos) es, según lo afirman todos, parecidísimo al original.



⁶⁵ Esta célebre biblioteca fue repartida entre la biblioteca de la corte de Viena y (en su mayor parte) el Liceo Musical de Bolonia. [Della Corte, A. y G. M. Gatti. *Op. Cit.*]

CAPÍTULO III

♩ 7 Page 132

Nº 6. Nº 7

not Resolved Resolved

♩ 1 Page 120

Nº 3.

Superior Cadence

Inferior Cadence

La Sol Fa

Fa me Fa

LA INTERPRETACIÓN VOCAL EN EL SIGLO XVII





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.



CAPÍTULO III

LA INTERPRETACIÓN VOCAL EN EL SIGLO XVII

A. Canto, idioma y estilo nacional

Las diversas naciones tienen diferentes costumbres y difieren en hábitos, dieta, estudios, lenguaje y música. Por eso los ingleses arrullan; los franceses cantan; los españoles lloran y los italianos... hacen cabriolas con su voces; los demás ladran; pero los alemanes (me da vergüenza decirlo) aúllan como lobos.

(Andreas Ornithoparcus {ca.1490-¿?}, *Musicae active micrologus*, 1515 [traducido al inglés por John Dowland, 1609])⁶⁶

En cuanto a los italianos, en sus recitativos observan muchas cosas que los nuestros omiten, porque aquellos representan tanto como les es posible las pasiones y afectos del alma y el espíritu por ejemplo, la ira, el furor, el desdén, la rabia, las debilidades del corazón y muchas otras pasiones con una violencia tan extraña que se diría que son presa de las mismas emociones que están representando en el canto; mientras que nuestros franceses se contentan con hacer cosquillas en la oreja y tienen en sus cantos una perpetua dulzura que los priva de energía.

(Marin Mersenne {1588 - París,1648}, *Harmonie universelle*, 1636)⁶⁷



unque se podría asumir que la voz humana no ha cambiado a través de los siglos, muchos elementos de la práctica interpretativa del canto en el siglo XVII diferían considerablemente del canto moderno, así como de un país a otro. No había un solo método para cantar la música del siglo XVII; en efecto, existían varias escuelas nacionales bien definidas, cada una de las cuales evolucionó en el transcurso del siglo. Las diferencias entre el

canto francés y el italiano eran ampliamente reconocidas en este período, y los méritos de cada uno se debatieron hasta bien entrado el siglo XVIII. Había también rasgos distintivos en el canto alemán, inglés y español.⁶⁸

Aunque la escuela italiana fue la que tuvo más influencia fuera de sus fronteras, nos han quedado mucho menos datos de los italianos que de los alemanes. Sin embargo, al leer las fuentes surge, inevitablemente, la confusión sobre la terminología y sobre el repertorio y región a los que se aplica, pues los escritores utilizan un mismo término el *tremolo*, por ejemplo con diferentes significados, que a su vez no corresponden al uso moderno. Por otro lado, aunque la laringología no esta-

⁶⁶ Sanford, Sally. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. Londres, C. Scribner's Sons, 1980, págs. 3, 18-20, 30-41.

⁶⁷ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 4.

⁶⁸ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 18.



ba aún establecida como ciencia en el siglo XVII, algunos escritores se aventuraron en el área de la fisiología vocal, creando a menudo más confusión que clarificación.⁶⁹

El examen de las conexiones entre los tratados revela tanto continuidad y evolución dentro de un estilo nacional a lo largo del tiempo, como cruce de corrientes entre regiones. Por ejemplo, aunque se haya dado un considerable intercambio musical entre Italia y Alemania, hay todavía ciertas características que dan a la música y a su interpretación un “acento” italiano o alemán.

La mayoría de las características determinantes del canto nacional derivan del idioma. Como Andrea von Ramm ha observado,

*El sonido característico de un idioma puede imitarse como una secuencia típica de vocales y consonantes, como una melodía, como un fraseo. Hay un impulso rítmico establecido en un idioma y un área específica de resonancia implicada en el carácter particular de un idioma o un dialecto. En alemán, en vez de 'Dialekt' se puede decir 'Mundart'... Esto causa un diferente sonido, una diferente resonancia y una diferente voz cantada.*⁷⁰

Quienes en el siglo XVII escribieron sobre el canto reconocían también la importancia del lenguaje. Christoph Bernhard (1628 - 1692), en *Von der Singe-Kunst oder Manier*, habla con cierta extensión sobre el *Mundart* [dialecto]:



*El primero [de los aspectos que el cantante debe observar en cuanto al texto] consiste en la correcta pronunciación de las palabras, de modo que el cantor no ganguee [schnarren], cecee o muestre algún otro defecto de dicción. Al contrario, debe esforzarse por emplear una pronunciación elegante e irreprochable. Y, para estar seguro en su lengua materna, debe saber el Mund-Arth [dialecto] más distinguido; así que el alto-alemán no ha de hablar suizo, checo, etc., sino más bien misnense [de Meissen] o un habla similar, y el italiano no ha de hablar boloñés, veneciano o lombardo, sino florentino o romano. Sin embargo, si debe cantar en un idioma que no sea su lengua materna, tiene que leerlo al menos con la soltura [fertig] y corrección de un hablante nativo. En lo que respecta al latín, ya que éste se pronuncia de distinta manera en los diferentes países, el cantante es libre de pronunciarlo según la costumbre del lugar donde esté cantando.*⁷¹

La importancia del *Mundart* obliga necesariamente a abrir la caja de Pandora de las pronunciaciones históricas, que por la especificidad de sus datos va más allá del alcance de este capítulo. Mientras que el italiano (un idioma lleno de dialectos) ha cambiado poco en su pronunciación en los últimos cuatro siglos, el francés e inglés han cambiado profundamente. El alemán, como lenguaje literario, estaba en pañales en el siglo XVII y no adquirió una pronunciación estandarizada para el teatro sino hasta fines del siglo XIX. Incluso un mismo lenguaje, como el latín, se pronunciaba (y se pronuncia) de manera diversa en los diferentes lugares. La investigación sobre las pronunciaciones históricas es muy reveladora para la poesía y expande la paleta de sonidos disponible para la imaginación auditiva.⁷²

⁶⁹ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 20

⁷⁰ Von Ramm, Andrea. *Singing Early Music*. Nueva York, Schirmer, 1976, pág. 158.

⁷¹ Müller-Blattau, Joseph. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Reimpresión facsimilar sobre un manuscrito ca. 1650. Leipzig, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle, 1999, pág. 85.

⁷² Von Ramm, Andrea. *Op. Cit.*, pág. 47.



Durante el período barroco el arte del cantante estaba muy estrechamente alineado con el del orador. **La enunciación clara y expresiva de un texto no sólo exigía dicción y pronunciación apropiadas, sino también comprensión de la estructura retórica y habilidad para comunicar la pasión y el significado de las palabras.** La manera de lograrlo difería según las características particulares del idioma y la cultura, así como del estilo musical. Al estudiar el canto en Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y España, es importante tener en cuenta la oscilación del péndulo entre primacía de las palabras y primacía de la música que se dio durante el siglo XVII.⁷³

⁷³ Von Ramm, Andrea. *Op. Cit.*, pág. 51.

⁷⁴ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, págs. 6-9.

⁷⁵ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 75.

⁷⁶ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 75



B. El canto en los tratados alemanes

En cuanto a fuentes del siglo XVII sobre el canto, Alemania sobrepasa tanto a Italia como a Francia. El modelo socrático establecido por Praetorius (1571 - 1621) en el *Syntagma musicum III* (1619) fue imitado a lo largo del siglo por escritores que intentaron transmitir lo que ellos entendían acerca del estilo italiano de canto adornado. Aunque al avanzar el siglo los cambios musicales que ocurrían en Italia fueron impactando cada vez más a Alemania, la estética vocal que revelan los tratados alemanes cambió relativamente poco, salvo en la actitud hacia el falsete.⁷⁴

Praetorius llamó la atención sobre la estrecha conexión entre canto y oratoria. Era esencial que el cantante no sólo tuviera buena voz, sino

también comprensión y conocimiento de la música, habilidad para la ornamentación (que requería articulación de garganta), buena dicción y correcta pronunciación. Podemos comprobar a través de Praetorius (ca. 1620), que los alemanes, al igual que los italianos (ca. 1600), empleaban la articulación de garganta y apreciaban el desarrollo de un buen control de la respiración, pero no favorecían el uso del falsete. La descripción que da Praetorius de los requerimientos de una buena voz cantada se ha citado frecuentemente y, en tiempos modernos, muchas veces en defensa del uso continuo del vibrato:

Los requerimientos son: que el cantante posea primeramente una voz bella, encantadora, ágil [zittern] y vibrante [bebende]... y una garganta suave [glatten] y sonora para las disminuciones [coloraturas]; en segundo lugar, la habilidad de sostener una respiración larga y continua sin muchas inhalaciones; en tercer lugar, una voz... que pueda sostener con sonido pleno y brillante [hellen], sin falsetto (que es una voz forzada y a medias).⁷⁵

En la cita anterior, el término *zittern* de Praetorius tiene probablemente una connotación más amplia que la de su significado literal (“temblar”). Considerado a la luz de la discusión de Zacconi (1555-1627) sobre la importancia del trémolo para aprender la técnica de la *gorgia* y cantar *passaggi*, es probable que Praetorius (que aprendió mucho de los teóricos italianos) no se refiriese al vibrato de fluctuación continua de altura, sino al “temblor” de voz que es la esencia de la técnica de articulación gutural y, por tanto, el origen de la agilidad vocal.⁷⁶

⁷³ Von Ramm, Andrea. *Op. Cit.*, pág. 51.

⁷⁴ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, págs. 6-9.

⁷⁵ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 75.

⁷⁶ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 75



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Demantius (1567 - 1643), en su influyente *Isagoge artis musicae* (8 ed., 1632), resumió seis elementos importantes para la apropiada ejecución del canto:

- 1) pronunciación exacta de las vocales;
- 2) atención cuidadosa a los semitonos;
- 3) correspondencia del tono de voz con el sentimiento del texto;
- 4) entonación correcta y adecuada conciencia de la armonía;
- 5) prohibición del grito y
- 6) atención apropiada al texto y prohibición del uso de la articulación respiratoria o “ha-ha-ha” en los pasajes de coloratura.⁷⁷

Aunque no hace ninguna referencia directa a la articulación de garganta, la advertencia de Demantius contra la articulación respiratoria (o aspiración) es bastante clara. Demantius no menciona el vibrato.

Christoph Bernhard, por su parte, enumeró nueve elementos del buen canto, al primero de los cuales llamó *fermo*, que consistía en mantener la voz firme en todas las notas, excepto en la ejecución del *trillo* (la repercusión de una misma nota) o del *ardire*, un tipo ornamental de vibrato para la expresión apasionada. En cualquier otro contexto los cantantes refinados, según Bernhard, no hacían uso del vibrato de fluctuación tonal, al que llamó *trémolo*, con excepción de los bajos, que lo usaban rara vez y sólo en notas cortas.⁷⁸



Wolfgang Mylius (1636 - ca.1713), discípulo de Bernhard, sigue el modelo de Praetorius en sus *Rudimenta Musices* (1686), sólo que él omite la palabra *zittern* y usa *belebende* (“vivaz”):

“Antes que nada un joven o un cantante deben tener por naturaleza una voz bella, encantadora y vivaz [belebende], bien dispuesta para el trino, y una garganta suave y redonda.”⁷⁹

Praetorius, Printz (1641 - 1717) y Falck (1630 - 1689) utilizaron, los tres, el término *zittern* para referirse a lo que hoy en día llamaríamos un trino, pero que ellos denominaron *tremolo*. Sin embargo, Mylius emplea *zittern* para referirse al trino de dos notas, mientras que Printz y Falck lo usan para el *trillo* de una sola nota. Parece ser entonces que *zittern*, asemejándose al término italiano *dispositione*, se refiere a la agilidad vocal, que implica la articulación de garganta.⁸⁰

Printz usa el término *Bebung* para describir el *trilletto*, probablemente un vibrato de intensidad: “El *trilletto* es sólo una vibración [*Bebung*] de la voz que, siendo más suave que el *trillo*, casi no se bate [con la garganta]”.⁸¹ El vibrato de intensidad o “brillo” da vitalidad al sonido manteniendo estable el tono. La descripción de Printz para su *trilletto* parece haber sido la base para el *tremoletto* de Fuhrmann (1669 - 1745), que él describe en términos similares a los de Printz: “El *tremoletto* es la vibración [*Bebung*] de la voz, casi sin batirla para nada, y se produce en una nota o en un tono, como puede ejemplificarse mejor en el violín, cuando uno deja que el dedo permanezca sobre la cuerda

⁷⁷ Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era*. Nueva York, Norton, 1947, págs. 54-59, 62, 63-71.

⁷⁸ Bukofzer, Manfred. *Op. Cit.*, pág. 65.

⁷⁹ Lindgren, B. Mylius Wolfgang. *Rudimenta Musices*. Manuscrito. Miihlhausen, 1685. Accesado 7 de septiembre de 2006. <Http://mq.oxfordjournals.org/cgi/reprint/LXV/4/597.pdf >.

⁸⁰ Bukofzer, Manfred. *Op. Cit.*, pág. 93.

⁸¹ Caldwell, John. *Editing Early Music*. Early Music Series 5. Oxford, Clarendon, 1985, Pág. 74.



y, como en un trino, lo mueve ligeramente y hace brillar al tono [*schwebend*].”⁸²

Printz da una descripción muy detallada sobre la ligereza y rapidez de la articulación de garganta, que era la técnica principal para ejecutar los adornos. Recomienda mantener la boca en una apertura media, las mejillas en una posición natural (no levantada, como en la posición de “sonrisa”), la lengua relajada y la mandíbula quieta. Los comentarios de Printz deberían disipar cualquier noción de que el *trillo* de una sola nota sonaba como el balido de una cabra: “La articulación de garganta (el batimiento en la garganta) se produce muy suavemente, de modo que la voz de ningún modo resulte apretada [*geschliesseſt*].”⁸³

En la segunda mitad del siglo los alemanes parecen haber seguido una evolución similar a la de la escuela italiana, aunque un poco más tardía, al mezclar el falsete con la voz natural. Con el mayor cultivo de los diferentes registros vocales, los alemanes siguieron también a los italianos en la aplicación del molde “piramidal” de la voz. Printz articula el concepto muy explícitamente:

*“Mientras más asciende una voz y más alta está, más sutil y más suave debe cantar, y mientras más bajo llegue una voz, mayor fuerza se le debe dar.”*⁸⁴

⁸² Caldwell, John. *Op. Cit.*, págs. 88-89.

⁸³ Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 91.

⁸⁴ Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 100.

⁸⁵ Bukofzer, Manfred. *Op. Cit.*, pág. 11.

⁸⁶ Nigro, Antonella. *Osservazioni sulla tecnica de canto italiano dal sedicesimo secolo ad oggi*. Roma, Editorial Stanghetta, 2000, pág. 14.

⁸⁷ Bukofzer, Manfred. *Op. Cit.*, pág. 14



El ideal vocal alemán fue entonces el de **una voz encantadora, ligera y bien apoyada, que se ajustara al significado de las palabras y fuera ágil, brillante y sin forzar** (usando el falsete sólo en caso de absoluta necesidad y en la parte más alta de la extensión); en la segunda mitad del siglo siguió el molde “piramidal” de la escuela italiana.⁸⁵

Printz, al igual que Bacilly (1625 - 1690) y Mersenne, entendió la necesidad de una mayor claridad en el canto de las consonantes, sobre todo en los espacios más amplios. Su solución fue elevar la amplitud de las consonantes con una pronunciación más vigorosa y fuerte (no alargar su duración, como se había discutido antes en el canto francés):

*“Las consonantes deben pronunciarse con mucha fuerza, sobre todo en salas grandes o en espacios abiertos. Las vocales son fáciles de hacer en razón de sus sonidos; no así las consonantes. Para que uno pueda entender las consonantes desde lejos, deben pronunciarse más fuerte que en el habla normal, incluso exageradamente.”*⁸⁶

La lengua alemana, como la italiana, es cualitativa. Los escritores alemanes reconocían el flujo y reflujo dinámico del lenguaje en la buena oratoria y en el buen canto. Es probable entonces que los cantantes alemanes emplearan una corriente de aire flexible, semejante a la usada por los italianos, cuyo estilo y técnica de canto intentaban emular.⁸⁷



C. El bel canto en el tratado de Tosi

Entre los diversos estilos nacionales de canto de la época barroca, el estilo italiano fue la corriente principal. En Italia ha existido una tradición casi ininterrumpida de *bel canto* desde que Caccini (1550 - 1618) escribió en el prefacio de su libro *Nuove Musiche* (Florencia, 1601) varios preceptos sobre la manera de cantar.

Ya a finales del siglo XVI se había anunciado el estilo de canto virtuosístico que dominaría la música barroca. En sus *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*⁸⁸ (Venecia, 1594), el cantante Giovanni Battista Bovicelli (¿?- 1594) nos dejó valiosísimos datos sobre la ornamentación vocal improvisada y el virtuosismo vocal italiano del barroco temprano. Él ejemplifica con tablas de glosas los diferentes adornos existentes y su uso según la manera en que se presentan los intervalos melódicos y los pasajes. Ofrece luego variantes glosadas de la línea melódica del soprano en algunos motetes, madrigales y *falsibordoni* [fabordones]⁸⁹ de Palestrina, Rore (ca. 1515 - 1565), Victoria (¿1548?-1611) y Correggio (1533-1604), embellecida con tal profusión que el original resulta a veces difícil de identificar.

Respecto a la colocación del texto en la melodía adornada, la primera sección del tratado establece que no debe haber ningún cambio de sílaba dentro de los pasajes de notas rápidas de igual valor, sino sólo al llegar a notas más largas; la misma regla debe observarse en los trinos y en otros adornos similares; en cambio, en una nota repetida debe

cambiarse de sílaba, y en los pasajes con notas de diferentes valores las sílabas pueden cambiarse cuando se desee, siempre y cuando se ubiquen apropiadamente las sílabas cortas y largas.

Bovicelli también hace sugerencias sobre la articulación vocal: en los pasajes de escalas en treintaidosavos, por ejemplo, cada nota debe articularse de manera independiente, pero un par de treintaidosavos en un pasaje de dieciseisavos debe ligarse. Además insiste en que los ornamentos sean apropiados al tipo de voz y en que se ataque las notas superiores con ligereza. En estas instrucciones y en su exhortación final sobre la respiración adecuada al canto adornado se anuncia el nacimiento del *bel canto*.⁹⁰

Por su parte Caccini, al indicar la manera en que debe cantarse su música, aparece como un visionario que anticipa las tendencias que seguiría la música vocal en el siglo XVII. Era preciso crear una sonoridad de la voz acorde con las nuevas perspectivas humanas, encontrar los recursos técnicos necesarios para la expresión que el nuevo hombre demandaba, más visceral que en el renacimiento. Caccini responde a los estímulos e influencias de su época con su **monodia acompañada**, su canto recitado, característico de la música vocal de finales del siglo XVI, en el cual fue pionero. Siguiendo a Platón y a Aristóteles, sus composiciones tienen como objetivo primordial la relación entre el *affetto* y la música: *il fine del musico, cio'è dilettere, e muovere l'affetto dell'animo [...] questa è quella maggiore parte della grazia nel cantare atta à poter muovere l'affetto dell'animo*.⁹¹

⁸⁸ Reglas, pasajes musicales, madrigales y motetes con coloraturas.

⁸⁹ Método de improvisación de armonía a cuatro voces sobre un tono recitado en el tiple o soprano, mediante el cual se obtiene una sucesión de acordes, la mayor parte de ellos en estado fundamental.

⁹⁰ © Oxford University Press 2007: IMOGENE HORSLEY 'Bovicelli, Giovanni Battista', Grove Music Online. Consultado 27 de marzo de 2007

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003339>>.

⁹¹ "El fin del músico, esto es, deleitar y mover el afecto del alma [...] ésta es la parte de la gracia en el cantar más apta para poder mover el afecto del alma". Caccini, Giuglio. *Le nuove musiche di Giuglio Caccini detto romano*. Florencia, 1601. Traducción al francés por *Les Éditions du Cerf*. Pág. 65.



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.



Sin embargo, aunque Caccini atacó el estilo extravagantemente ornamentado (del cual conservó tan sólo el *accento*), muchos compositores de música sacra de principios del siglo XVII siguieron el ejemplo de Bovicelli y la improvisación ornamental continuó. Finalmente, el estilo clásico del *bel canto* cristalizó a finales del siglo XVII, cuando las consideraciones musicales se impusieron sobre las literarias, que habían sido dominantes a comienzos del siglo.

Por ese tiempo la ópera italiana se había convertido en una mercancía y había demanda de cantantes italianos en toda Europa. Por desgracia, para el período que abarca de manera aproximada las tres últimas cuartas partes del siglo no existen tratados italianos de canto. Hay ciertamente numerosos tratados de escritores alemanes de esa época, pero, aunque ellos eran entusiastas admiradores del estilo italiano, pocos tuvieron relación directa con intérpretes del *bel canto*.⁹²

En cambio Pierfrancesco Tosi (ca.1646-1732), soprano castrado y actor de cierto relieve, estaba completamente versado en el estilo del *bel canto*. Su ensayo *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*,⁹³ publicado en 1723, es cronológicamente posterior al siglo XVII, pero en ese momento Tosi andaba ya por los setenta años. Sus conceptos sobre el canto se forjaron durante las últimas décadas del siglo XVII, cuando él estaba en el pináculo de su carrera. Es más, el título de su libro indica claramente la conciencia de Tosi sobre los estilos de canto “antiguo” como designa al de su propio apogeo como cantante y “moderno”; entre ellos él prefiere claramente el primero.

⁹² Nigro, Antonella. *Op. Cit.*, pág. 19.

⁹³ Traducido al inglés por J. E. Galliard (1743) y al alemán por J. T. Agrícola (1757), cuyas copiosas anotaciones son a menudo, a pesar de su tardía fecha, muy esclarecedoras aun para la práctica del siglo XVII. En el apéndice B se incluye el texto íntegro en su traducción al español.

⁹⁴ Nigro, Antonella. *Op. Cit.*, pág. 69.

⁹⁵ Cuando Roger North sugirió comenzar el estudio de la viola tocando notas largas con una *mesa di voce*, probablemente estaba imitando la enseñanza del canto. Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 111.

⁹⁶ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 124.



1. La enseñanza

La rápida articulación glótica (*disposizione di voce*) fue un elemento importante en la enseñanza del canto a principios del siglo XVII; en las últimas décadas del siglo, si bien Tosi ya la despreciaba, aún no había desaparecido completamente. La agilidad se consideraba sumamente importante y servía de fundamento al trino (su sello distintivo), pues para hacerlo más uniforme se tenía que practicar las notas rápidas. Esto contrastaba con la ejecución de notas largas, que Tosi llamó *fermar la voce*; los maestros italianos de canto probablemente empezaban con ellas como primer ejercicio.⁹⁴

La *mesa di voce* (“colocación de voz”, *crescendo-decrescendo* sobre una nota larga) era otro aspecto importante de la enseñanza del canto.⁹⁵ Tosi recomienda usarla con moderación y sólo en una vocal brillante. Al mismo tiempo, reprende a muchos cantantes de su época que, por su rechazo al estilo “pasado de moda”, descuidaban la práctica de la *mesa di voce*.⁹⁶

Así pues, Tosi especifica dos maneras de sostener la voz:

- 1) el *fermar la voce*, o sea, mantenerla firme en una nota larga y sostenida, haciéndola capaz de cantar uniformemente y sin vibrato los sonidos prolongados, y
- 2) la *mesa di voce*, que implica un *crescendo-decrescendo* y muchas veces introduce el vibrato en el punto culminante del *crescendo*.



2. La articulación

La articulación es quizá el elemento clave que distingue al estilo vocal del barroco temprano del estilo vocal moderno. La técnica increíblemente fácil de los mejores cantantes italianos de la época puede verse en las floridas coloraturas completamente transcritas que han llegado hasta nuestros días. Estos cantantes empleaban una rápida articulación glótica conocida como “disposición de voz” (*dispositione di voce*). Semejante más bien a una carcajada o risita aguda, en la que el aire golpea el paladar blando, esta técnica desaprobada por la moderna pedagogía vocal facilita el movimiento rápido de la voz. En el barroco tardío, cuando los cantantes tuvieron que llenar grandes espacios escénicos como las casas de la ópera, ese estilo de articulación pasó de moda, pues la articulación glótica, bastante eficaz en escenarios íntimos, es virtualmente inaudible en las últimas filas de una gran sala.⁹⁷

A finales del siglo XVII existían, según Tosi, dos formas principales de articular las coloraturas: el *batutto* [“batido” o suelto], que desplazó al ataque glótico, y el *scivolato* [“deslizado” o ligado]. Para Tosi el estilo de articulación *batutto* es mucho más común que el *scivolato*; al emplear este último, sólo permite que se ligue un grupo no mayor de cuatro notas, ascendentes o descendentes.⁹⁸

Respecto al primero, Agricola (1486-1556) ofrece una explicación interesante:



*Cuando practique, imagine que el sonido vocálico de la coloratura se repite suavemente en cada nota; por ejemplo, debe pronunciarse en rápida sucesión tantas 'aes' como notas existan en la coloratura, del mismo modo con que en un instrumento de cuerda cada nota de la coloratura recibe un pequeño golpe de arco, y en la flauta transversa y otros instrumentos de aliento cada nota recibe su propio impulso suave mediante el correcto golpe de lengua [ataque], sea sencillo o doble.*⁹⁹

Para las coloraturas ligadas, Agricola sugiere que el cantante pronuncie una sola vocal, sin rearticularla, y cante sobre ella toda la coloratura.¹⁰⁰

Aparte de los dos tipos comunes de articulación de las coloraturas, Tosi habla de otros dos tipos especiales. Uno de ellos es el designado con el término peyorativo de *sgagateata* [cacareo], que describía entonces la articulación glótica, vista como un defecto por su debilidad. Tosi denigra todavía más la técnica glótica cuando se emplea para reiterar un mismo sonido. Escribe:

*¿Qué diría [el buen maestro] de los que inventaron la pasmosa manía de cantar como los grillos? ¿Quién pudo haber soñado alguna vez que se pondría de moda tomar diez o doce octavos consecutivos y romperlos en pedacitos mediante un cierto temblor de voz, mediante un ridículo ha, ha, ha [...] Aún más razón tendrá él, sin embargo, para aborrecer la invención gracias a la cual se canta a modo de “carcajada” o a la manera de gallinas que acaban de poner un buevo.*¹⁰¹

⁹⁷ Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 117.

⁹⁸ Tosi, Pierfrancesco, *Opinioni de cantori, antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Reimpresión facsimilar: Italia, 1723, pág. 10, sección coloraturas, párrafos 5-7.

⁹⁹ © Oxford University Press 2007 HARRIS, HELEN: 'Voices, in Performance Practice', Grove Music Online. Accedido 28 de agosto de 2006. <<http://www.grovemusic.com/groved/musicEllen-Harris.html>>.

¹⁰⁰ Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 123.

¹⁰¹ Tosi, Pietro Francesco. *Op. Cit.*, pág. 36, párrafo 65.



3. La dicción

Tosi tiene mucho que decir sobre la dicción, y gran parte de ello corresponde al canto de las coloraturas.

*Todo maestro sabe que las coloraturas suenan de modo desagradable con la tercera y la quinta vocal [i-u]. Pero no todos saben que en las buenas escuelas se prohíben incluso con la 'e' y la 'o' si estas dos vocales se pronuncian cerradas [...] Es todavía más ridículo cuando un cantante articula con demasiada fuerza y con una aspiración tan vigorosa que, por ejemplo, cuando le deberíamos oír una coloratura con 'a', él parece estar diciendo ha, ha, ha. Esto vale también para las otras vocales.*¹⁰²

Algunos escritores italianos anteriores, como Camillo Maffei (1530 - 1583), decían que la vocal 'u' sonaba como aullido, especialmente porque la palabra italiana para aullar es *ululando*. Rechazaban la 'i' porque pensaban que producía sonidos como los de los animales pequeños. Agricola critica a los bajos que, al cantar coloraturas, ponen delante de cada nota una 'h', la cual aspiran con tal fuerza que, además de producir un sonido desagradable, tienen que gastar innecesariamente tanto aire que se ven obligados a respirar casi a cada medio compás.¹⁰³

4. La ornamentación

Tosi indica que los ornamentos deben realizarse observando adecuadamente el *afetto* del texto y que debe prestarse atención a las voca-



les preferidas ('a' y 'o') y al tipo de articulación ligada en las arias patéticas y suelta en las alegres. Los colores dinámicos son fundamentales; el uso del *piano* en el *adagio* patético es tan eficaz como lo es, en el *allegro*, la “dinámica en terrazas” (*piano* y *forte* sin matices intermedios).

Aunque suene fácil, la ornamentación será, de hecho, necesariamente difícil, aunque nunca ha de sonar estudiada. Tosi aconseja practicar coloraturas que contengan saltos sólo después de haber aprendido las que se mueven por grados conjuntos. Señala también la importancia de saber escoger el lugar apropiado para un adorno y aconseja no amontonar los ornamentos. Por otro lado, sugiere que nunca se repitan igual en el mismo teatro, pues los conocedores se darían cuenta.¹⁰⁴

a) Coloraturas (*passaggi*)

Tosi utiliza los siguientes cinco adjetivos para describir la “belleza completa” de un *passaggio* (coloratura): *perfettamente intonato*, *battuto*, *eguale*, *rotto* y *veloce*. Ni el primer adjetivo ni el último “perfectamente entonado” y “veloz” necesitan explicación. *Egual* significa que las notas dentro de la coloratura deben ser “iguales” en volumen. El término *battuto* tratado arriba en el apartado 2 (articulación) se refiere a la técnica vocal que involucra el movimiento de toda la laringe, esencial para la agilidad básica de la voz. *Rotto* [roto] quiere decir “marcado”. Simplificando, *battuto* se refiere a la técnica específica que el can-

¹⁰² Tosi, Pierfrancesco. *Op. Cit.*, pág. 11, párrafo 15.

¹⁰³ Nigro, Antonella. *Op. Cit.*, pág. 21.

¹⁰⁴ Tosi, Pierfrancesco. *Op. Cit.*, págs 10 - 35 párrafos 11 - 55.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



tante ha de usar, mientras que *rotto* se refiere al efecto percibido por el oyente.

B) *Cercar la nota*

Tosi aconseja al maestro “enseñar a sus estudiantes a cantar todos los saltos dentro de la escala con la más pura entonación, segura y hábilmente”. Agricola advierte sobre un defecto observado en muchos cantantes italianos que en un salto, aun siendo pequeño, antes de llegar a la nota aguda cantan una o hasta dos o tres notas inferiores. Estas son indeterminadas e incluso pueden producirse con una marcada aspiración. Ellos introducen *ad nauseam* este *cercar la nota* (buscar la nota) aun en saltos interválicos mayores que la tercera práctica que no era común entre los antiguos.¹⁰⁵

Uno de los primeros teóricos que describen el *cercar della nota* es Giovanni Battista Bovicelli, quien lo explica como “empezar desde la tercera o cuarta por debajo de la nota principal, dependiendo de la armonía de las otras partes.”¹⁰⁶ Christoph Bernhard especifica que es la “nota directamente debajo de la nota inicial”, empleada ya sea al principio o en el transcurso de una frase, y ejecutada con un deslizamiento muy imperceptible hacia la nota inicial. Además de su función como ornamento, el *cercar la nota* es también una técnica vocal usada en el siglo XX para permitir al cantante alcanzar más fácilmente una nota aguda.¹⁰⁷



c) *Messa di voce, messa di voce crescente, y strascino*

Hemos comentado antes (apartado 1: enseñanza) la importancia que Tosi da a la *messa di voce* como recurso pedagógico en la formación del cantante. Como ornamento, ya Giulio Caccini se refería obviamente a ella cuando en *Nuove Musiche* hablaba de *il crescere e scemare della voce* (el *crescendo* y *decrecendo* de la voz)¹⁰⁸ como un solo adorno realizado en una redonda. Tosi es uno de los primeros escritores que utiliza el término *messa di voce* para el adorno que consiste en “iniciar el sonido muy delicada y suavemente, y hacerlo crecer poco a poco hasta llegar al más sonoro *forte*, para luego retroceder con el mismo arte de lo fuerte a lo suave”.¹⁰⁹

La *messa di voce crescente* [“ascendente”] es un efecto especial que puede usarse en lugar de la *appoggiatura* para realizar un ascenso. El efecto se aplica a una nota sostenida, ensanchándola y haciéndola subir gradualmente por semitono.

El *strascino* o “rastra” era como un *glissando* o deslizamiento. Tosi usa el término no sólo para denotar un tipo de canto sumamente ligado, sino también para indicar un ornamento especial que se consideraba muy eficaz en el estilo patético y que consiste en un pasaje de escala que baja *glissando* lentamente; implica una alternancia de fuerte y suave, y parece suponer también un *tempo rubato* sobre un bajo uniforme. La rastra se distingue de la *messa di voce crescente* sobre todo porque esta última abarca sólo el intervalo de semitono ascendente, mientras que

¹⁰⁵Tosi, Pierfrancesco. *Op. Cit.*, pág 6, párrafo 7.

¹⁰⁶Nigro, Antonella. *Op. Cit.*, pág. 50.

¹⁰⁷Harris, Helen. *Op. Cit.*

¹⁰⁸Caccini, Giuglio. *Op. Cit.*, pág. 54, párrafo 14.

¹⁰⁹Tosi, Pierfrancesco. *Op. Cit.*, pág. 5, párrafo 29.



la rastra puede ascender o descender y puede tener una extensión mayor. Se encuentra en las obras de Monteverdi (1567 - 1643) y D'India (1582 - ca. 1630), en las cuales, sobre palabras muy emotivas, uno halla a veces un ascenso por semitono cromático, acompañado de una ligadura.¹¹⁰

d) *Appoggiatura*

Tosi dedica un capítulo entero a la *appoggiatura* y recomienda practicar este ornamento en pasajes de escala con una *appoggiatura* en cada grado. Agricola, fuerte partidario de la ejecución de la *appoggiatura* sobre el tiempo, tiene el cuidado de recalcar que la colocación de la sílaba o palabra del texto infrascrito debe coincidir con la *appoggiatura* misma y no con la nota real sobre la que habitualmente se escribe:¹¹¹

“Cuando una sílaba cae sobre una nota real, que a su vez está escrita con una appoggiatura o cualquier otro ornamento, entonces la sílaba debe pronunciarse sobre la appoggiatura.”

La regla de Agricola, que se refiere a la ejecución de la *appoggiatura* sobre el tiempo, debe entenderse en el contexto de la práctica del barroco temprano, en la cual la frase *anticipazione della syllaba* aludía a una situación en la que una *appoggiatura* o un adorno similar de una sola nota realmente precedía al tempo y adelantaba la sílaba.¹¹²

¹¹⁰ Nigro, Antonella. *Op. Cit.*, pág. 55.

¹¹¹ Harris, Helen. *Op. Cit.*

¹¹² Harris, Helen. *Op. Cit.*

¹¹³ Tosi, Pierfrancesco, *op. cit.*, pág. 7-9.

¹¹⁴ Debido a los métodos de afinación de la época, los teóricos de la música hablaban de que entre semitonos existía un espacio que era divisible entre siete y que cada uno de estos espacios se llamaba coma; entonces consideraban dos tipos de semitonos: el mayor que estaba formado por cuatro comas y el menor que estaba constituido por tres. De ahí que no fuese lo mismo cantar un si bemol que un si sostenido. El intervalo con el que se realizaba el batimiento del trino podía ser elegido por el cantante. Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 117.



e) Trino

Para Tosi el trino “perfecto” es *eguale* (igual), *battuto* (batido), *granito* (granado, marcado [destacando cada nota]), *facile* (fácil) y *moderamente veloce* (moderadamente veloz). Algunos de estos términos ya han aparecido en relación con las coloraturas. *Eguale* alude al nivel relativo de volumen de las dos notas. Cuando las dos notas del trino no suenan a la par, el defectuoso trino resultante suele describirse como “cojo”.¹¹³

Battuto se refiere a una técnica vocal específica (esencial para el trino) que implica el movimiento ascendentedescendente de la laringe, ese “ligero movimiento de la garganta” que ocurre simultáneamente con el “sostén del aliento” al ejecutar el trino. Cuando este movimiento “batiente” de la laringe no está presente o no puede mantenerse, el trino de dos notas se reduce a un intervalo más pequeño o suena como balido en una sola nota; recíprocamente, mientras más amplio sea el intervalo del trino, más grande tiene que ser el movimiento. Diversos escritores italianos, incluyendo a Tosi, emplean los términos *caprino* o *cavallino* (o ambos) para describir esta clase de trino, en el que el intervalo deseado (segunda menor o mayor) no puede mantenerse e involuntariamente se reduce a un solo sonido o a un intervalo más pequeño que el semitono.¹¹⁴



El lugar preciso para la producción de un buen trino es el paladar duro, comenzando con la apertura de la cabeza y de la tráquea (larínge). El movimiento puede sentirse desde afuera colocando los dedos sobre la manzana de Adán. Si no se siente ningún movimiento o batimiento, es una clara indicación de que uno está balando el trino sólo por medio de la vibración del aire en el paladar blando.¹¹⁵

Un trino insuficientemente abierto puede producir aquel efecto cómico con el que el siguiente poema veneciano describió el trino de Pistocchi (1659 - 1726), un famoso cantante *castrato* y maestro de canto:

*Pistocco col fa un trill' se puto equagliare
A quel rumor che'e solito de fare
Quande se scossa un gran sacco di nose*¹¹⁶

Los ocho tipos de trino que Tosi enumera son:

- 1) *trillo maggiore* [mayor], trino de un tono entero;
- 2) *trillo minore* [menor], trino de medio tono;
- 3) *mezzotrillo* [medio trino], trino corto y rápido;
- 4) *trillo cresciuto* [crecido], *glissando* ascendente lento y trinado;
- 5) *trillo calato* [calado], *glissando* descendente, lento y trinado;
- 6) *trillo lento*;
- 7) *trillo raddoppiato* [redoblado], que implica insertar unos pocos sonidos auxiliares en medio de un trino más largo, y
- 8) *trillo mordente* [mordiente], trino muy corto y rápido que es eficaz en las coloraturas y después de una *appoggiatura*.

¹¹⁵ Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 63.

¹¹⁶ Pistocco cuando hace un trino se puede igualar al rumor que suele hacerse cuando se sacude un gran saco de nueces

Barbier, Patrick. *Historia de los Castrati*. Madrid, Vergara, 1995, pág. 98.

¹¹⁷ Tosi, Pierfrancesco. *Op. Cit.*, págs. 7-9.



De todos ellos sólo el *trillo crescente*, el *trillo calato* y el *trillo lento* eran ya obsoletos en tiempos de Tosi; los demás sobresalían en la práctica interpretativa corriente. También era popular la cadena de trinos, que coloca un trino en cada nota de un pasaje de escala.¹¹⁷



5. El vibrato

En la voz humana hay varios mecanismos para producir el *vibrato*. Uno de éstos actúa igual que el trino, es decir, por medio del movimiento ascendente y descendente de la laringe, si bien de manera menos exagerada. En el siglo XVII el vibrato fue considerado un rasgo inseparable de la voz humana. Es muy difícil para un cantante ejecutar totalmente sin vibrato una *mesa di voce* o un *crescendo*, por ejemplo. Una pista importante respecto a este fenómeno es el registro *vox humana* de los órganos españoles e italianos, cuyo sonido, ya desde el siglo XVI, fue siempre tembloroso. Sin embargo, eso no significa que el vibrato fuera constante. En el siglo XX se desarrolló un concepto del canto como sarta de “hermosas perlas”, dentro de una estética muy diferente a la del siglo XVII, según la cual los cantantes más refinados podían alterar su técnica y su sonido para adaptarlos al contexto musical o dramático. En nuestros días se enseña a los cantantes a no comprometer nunca su técnica; ellos, en consecuencia, producen esas “bellas perlas” aun fuera de contexto. Hay ciertas situaciones en las que un cantante del siglo XVII habría cantado sin vibrato: quizá una disonancia, una sensible, un sonido

¹¹⁵ Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 63.

¹¹⁶ Pistocco cuando hace un trino se puede igualar al rumor que suele hacerse cuando se sacude un gran saco de nueces
Barbier, Patrick. *Historia de los Castrati*. Madrid, Vergara, 1995, pág. 98.

¹¹⁷ Tosi, Pierfrancesco. *Op. Cit.*, págs. 7-9.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



cromático o un intervalo particularmente expresivo, como el tritono. El vibrato hace la nota más semejante a nuestra “hermosa perla”, pero a menudo debilita su efecto, tanto musical como expresivo. Los cantantes del siglo XVII usaban un vibrato mucho más cerrado que el de los cantantes modernos, pero también cantaban con menos volumen. Gracias a su habilidad para ejecutar rápidos *passaggi*, aquellos cantantes antiguos podían producir un vibrato muy rápido cuando querían; las dos técnicas eran inseparables.¹¹⁸

6. El rubato

Tosi, uno de los primeros escritores que hablan del *tempo rubato*, menciona dos tipos. En el primero el tiempo perdido se recobra después, mientras en el segundo lo que se gana primero se pierde luego. La alteración del *tempo* (a través de un sutil desfasamiento) quedaba esencialmente a cargo del cantante, ya que el bajo continuo, del cual se esperaba generalmente que mantuviera un pulso firme, no daba margen para bajar la velocidad en una sección y regresar subsecuentemente al *tempo* original. Aunque es difícil de lograr, su dominio de acuerdo con Tosi es sello de excelencia interpretativa; de ahí sus elogios al *castrato* Pistocchi. Recomienda especialmente usar el *rubato* en la repetición variada de la sección “A” de un aria *da capo*.¹¹⁹



7. Los registros

Para los italianos los dos registros vocales *voce di testa* (voz de cabeza) y *voce di petto* (voz de pecho) debían unirse. El falsete, que Tosi considera esencial para el canto bello, está aparentemente incluido en la primera y debe además mezclarse por completo con la voz natural. En la música vocal de casi cualquier estilo o época es esencial para el cantante la capacidad de mezclar los dos registros en la proximidad del punto de ruptura, para poder emitir ciertas notas en cualquiera de los dos y cambiar fácilmente a la voz de cabeza al ir ascendiendo la línea musical. El cantante que carezca de esta habilidad no será capaz de emitir los agudos con gracia, sino, forzado a llevar la voz de pecho hasta su extremo superior, sonará como si gritara muy parecido al *belting* [canto gritado] de un cantante de Broadway. A los cantantes del siglo XVII se les alentaba a cantar las notas agudas con ligereza, en vez de hacerlas estallar en el registro de pecho.¹²⁰

En la literatura existente sobre la voz humana se observa todavía hoy mucha confusión sobre el tema de los registros. En las voces inexpertas se puede identificar fácilmente un marcado “cambio de registros” al irse modificando el timbre y la afinación conforme la voz sube en la escala, como ocurre por ejemplo en el contraste entre la voz natural de pecho y la voz de cabeza del hombre. En la voz femenina se da un fenómeno similar; incluso dice Tosi a veces una mujer soprano llega a cantar enteramente con voz de pecho.

¹¹⁸ Sanford, Sally. *Op. Cit.*, pág. 3.

¹¹⁹ Caldwell, John. *Op. Cit.*, pág. 60.

¹²⁰ Harris, Helen. *Op. Cit.*



Hoy en día se acepta comúnmente que los registros se originan en el propio mecanismo vocal y no en la cabeza o en el pecho.¹²¹ Los términos “voz de pecho” o “voz de cabeza” son, cuando mucho, términos vagos y metafóricos, acuñados en una época en la que aparentemente se creía que la voz salía de la laringe y era “dirigida” hacia esa región.¹²²

Los maestros antiguos remontándonos hasta Hieronymus de Moravia (ca. 1220 - después de 1271) e incluyendo a algunos italianos más recientes como Zacconi, Caccini y Tosi distinguían los registros de acuerdo con la percepción del sonido. Hacían escasa o nula mención de la unificación de los registros, que da a la voz un sonido más homogéneo, corrige problemas de entonación y aumenta la extensión del cantante todo lo cual se volvió más y más necesario con los cambios estilísticos del canto y las crecientes expectativas respecto a la voz. Mientras, a comienzos del siglo XVII, un motete para soprano solista de Monteverdi o de Luigi Rossi (1598 - 1653) podía tener una extensión de octava y media (de do_5 a sol_6), los contemporáneos de Tosi, como Stradella (1639 - 1682), empleaban ámbitos mucho más amplios y exigentes. Por lo tanto, en el estilo del *bel canto* se hizo necesario mezclar los registros de pecho y de cabeza.¹²³

8. La apariencia

Las indicaciones de Tosi respecto a la presencia del cantante conti-



núan y refinan la tradición italiana expresada anteriormente en el siglo XVII por quienes escribieron y comentaron sobre el tema. Entre ellos se encuentran Durante (1684 - 1755), Da Gagliano (1582 - 1643), Diruta (1554 - 1610), Cerone (1566 - 1625), Scaletta (ca. 1550 - 1630), Doni (1595 - 1647), y Donati (1570 - 1638), cuyas advertencias se dirigían en gran parte contra las contorsiones corporales y faciales o los amaneramientos que pudieran restar mérito al canto. Tosi aboga por un porte noble (postura elegante) y una apariencia agradable; insiste en la posición de pie, porque ésta permite un manejo más libre de la voz, y advierte contra las contorsiones corporales y las muecas faciales, que pueden eliminarse dice mediante ejercicios periódicos frente al espejo. Recomienda que, si el sentido de las palabras lo permite, la boca se incline “más hacia la dulzura de la sonrisa que hacia la grave seriedad”. En suma, Tosi recomienda la *bocca ridente*, que requiere no sólo una boca sonriente, son también una disposición del aparato vocal que es crítica para el estilo del *bel canto*.

Mauro Uberti ha llamado la atención hacia una escultura de Luca della Robbia (de finales del siglo XV) guardada en el Museo de S. Maria del Fiore, un relieve en mármol que representa a un grupo de cantantes abriendo la boca (ver imagen contigua) cree él como para emitir una voz ágil y facilitar la ornamentación característica del antiguo canto italiano. En ella se puede ver que uno de los cantantes tiene en el rostro una expresión muy agradable, relajada, casi beatífica. La boca, aunque no está sonriendo, parece estar a punto de prorrumper en una sonrisa. Otros dos tienen un poco inclinada la cabeza

¹²¹ Tanto la “voz de pecho” como la “voz de cabeza” resuenan en el cráneo; lo que las distingue es su timbre característico, debido a la modalidad vibratoria específica de las cuerdas vocales, relacionada a su vez con la constitución neuromuscular y endocrina. En la voz “de pecho” o natural vibra todo el cuerpo de las cuerdas vocales, mientras que en la voz “de cabeza” o falsete vibran principalmente sus bordes superiores.

¹²² Harris, Helen. *Op. Cit.*

¹²³ Viñas, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y ejercicios musicales*. Barcelona, Casa del Libro, 1963, pág. 34, sección texto.



de modo que no se les ve sonreír y presentan la boca bien abierta, aunque no demasiado (aparentemente del tamaño del dedo meñique). Un tercero, vuelto casi de perfil, muestra claramente, e incluso de manera más bien exagerada, la posición de la boca y la expresión facial comunes a todas las figuras que cantan. La cara está relajada y mira con naturalidad, sólo que con la mandíbula muy adelante. Todas las figuras dan la impresión de estar cantando fácilmente y sin esfuerzo.¹²⁴

Estas posiciones de la boca se encuentran normalmente en las antiguas representaciones italianas del canto afirma Uberti, al tiempo que distingue entre las técnicas vocales italianas anteriores al siglo XIX y las técnicas románticas. Compara también la posición de la laringe para cantar en estilo romántico con la empleada para el estilo antiguo:

“[Para los agudos] tanto en la técnica más antigua como en la más moderna, la manzana de Adán es inclinada hacia adelante por los músculos externos de la laringe y estira así las cuerdas vocales. En las técnicas más antiguas esto se logra sacando hacia adelante las astas superiores de la parte posterior de la manzana de Adán... mientras que en las técnicas románticas la manzana de Adán se baja... [y] los músculos ligados a ella desde la parte alta reaccionan tirando con fuerza hacia arriba (como lo hacen cuando bostezamos); las cuerdas vocales se unen a la lucha, tal como venga, y alcanzan así esa contrac-



ción mas vigorosa que se requiere para las notas potentísimas, estentóreas, del moderno canto operístico.”¹²⁵

En la técnica del *bel canto* la boca se abre, sólo muy moderadamente, con la posición de *bocca ridente*. En los agudos, según la descripción de Uberti, la mandíbula recibe una moderada presión hacia abajo y un poco hacia adelante. El cantante tiene la sensación de que, “mientras la pared frontal de la garganta también se mueve hacia delante, la mandíbula misma queda libre para moverse verticalmente”. “Para el mecanismo menos enérgico de las técnicas más antiguas explica Uberti la inclinación hacia delante de la manzana de Adán puede facilitarse usando una posición mas bien adelantada de la mandíbula. Podemos ver esta posición de la mandíbula en muchas repre-

sentaciones barrocas y renacentistas del canto, y hasta hoy día los napolitanos la usan tanto al cantar como al hablar.”¹²⁶



¹²⁴ Uberti, Mauro. *Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century*. Londres, Oxford University Press, 1981, págs. 24-27.

¹²⁵ Uberti, Mauro. *Op. Cit.*, págs. 27-28.

¹²⁶ Uberti, Mauro. *Op. Cit.*, págs. 29-51.

CAPÍTULO IV



LA PRESENTE EDICIÓN





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.



CAPÍTULO IV

LA PRESENTE EDICIÓN

A. Criterios

Contenido y fuentes



Esta edición ofrece quince arias del repertorio de Farinelli en un Libro Teórico y cuatro versiones diferentes:

- Libro I: Versión original para Castrado
- Libro II: Versión para Soprano o Tenor
- Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono
- Libro IV: Versión para Contratenor

Mientras el Libro I presenta todas las obras en la tonalidad original, los demás incluyen las transposiciones necesarias para la tesitura vocal correspondiente. Por otra parte, cada pieza aparece sucesivamente en dos formatos: partitura orquestal y reducción para voz y piano.

De las quince arias incluidas, cinco (1, 3, 5 y 7 V-VI) se encontraron únicamente en la versión para voz y piano del libro *Die Gesangkunst der Kastraten* de Franz Haböck, de la Universal Edition, no disponible desde la Segunda Guerra Mundial, pero copiado en un microfilm que

se halla en la biblioteca del Conservatorio de Berlín; su orquestación fue realizada por el presente editor. Las diez restantes (2, 4, 6 I-IV y 7 I-IV) se hallan en la orquestación original, contenida en el manuscrito que posee la biblioteca del Conservatorio Real de Bruselas;¹²⁷ cuatro de ellas (4, 6 II, 6 IV y 7 II) estaban también incluidas en el libro de Haböck, lo cual permitió comparar y complementar los facsímiles respectivos cuando en alguno de ellos era difícil la lectura; la reducción a piano de las otras seis obras (2, 6 I, 6 III, 7 I y 7 III-IV) es del editor.

Criterios musicológicos

En el caso de las piezas encontradas en la versión orquestal original, cuyos manuscritos fueron realizados por diferentes copistas, los errores aparentes y su corrección se señalaron en las propias partituras (por ejemplo, cuando en algunos casos la disposición de las barras de compás no correspondía al compás indicado). Para las piezas extraídas del libro de Haböck, se realizó la orquestación tratando de mantener un estilo semejante al de las halladas en los manuscritos de Bruselas; por ello se instrumentaron también para violín I, violín II, viola, voz y bajo.

Se mantuvieron como únicos matices dinámicos el *forte* y el *piano*, eliminando toda indicación de *crescendo* o *diminuendo*, ya que en la época

¹²⁷ Con el propósito de ofrecer una instrumentación homogénea (cuarteto de cuerdas), para el aria 6 II, *Lusingato dalla speme*, orquestada solamente para violín. I-II y bajo, se elaboró una parte de viola, tomada de la reducción a piano de Haböck.



se esperaba que el intérprete los realizara espontáneamente. Por razones similares se prescindió de otras indicaciones que Haböck incluyó entre paréntesis, tales como ligaduras de fraseo, cambios agógicos, etc. Sólo cuando pareció necesario marcar *fermata*, *da capo*, *dal segno* o *fine*, se escribió la indicación entre paréntesis o corchetes. A algunas partes instrumentales se les agregaron también entre paréntesis, entre corchetes o con líneas punteadas ciertos signos de articulación (*legato*, *staccato*, acentos, etc.) que aparecían generalmente en el violín I y faltaban en los demás instrumentos.

En cuanto a ornamentación, las piezas emplean generalmente los signos comunes de trino o de mordente, pero incluyen también un signo especial: **I**, que estaba colocado sobre la nota, el cual indica un acento expresivo que puede realizarse como aspiración, sonido cortado o lamento, añadiendo a veces, al final de la nota real, una nota de corta duración y sonido suave que puede ser de la misma frecuencia que la nota real o subir por grado conjunto.¹²⁸

Presentación editorial

La edición responde a una intención didáctica similar a la que muestra Glenn Patton en sus antologías publicadas por la editorial norteamericana Alfred. Por ello se incluye, para cada pieza, una breve reseña (con algunos datos históricos, biográficos, dramáticos o anecdóticos sobre la ópera correspondiente), además del texto italiano, con su transcripción fonética, su traducción al español y la síntesis de su idea



poética.

A los versos se les agregaron algunos signos de puntuación para hacerlos más comprensibles. En la transcripción fonética se utilizaron los signos del Alfabeto Fonético Internacional (AFI), buscando simplemente una correcta pronunciación del italiano moderno, sin considerar diferencias históricas o regionales. Las traducciones fueron revisadas amablemente por la profesora Brigida D'Amico y corregidas en su estilo, sentido y fonética por los maestros Alfredo Mendoza y Elías Morales.

Para introducir al cantante a la realización de las glosas (variaciones) improvisadas que eran obligatorias, por ejemplo, en la repetición de la primera parte de las arias *da capo*, se agregaron al final del libro, en el Apéndice A, extractos del Tratado de Glosas de Diego Ortiz.

Con todos estos elementos, que permiten al intérprete identificar el estilo musical y el contenido emocional de las obras, se espera que él pueda motivarse para aplicar sus capacidades retóricas y lograr tanto la caracterización general de cada aria como la diferenciación de sus secciones internas.



¹²⁸ Hinojosa, Carlos *Introducción directa y fácil a la práctica de la música antigua*. México, CNCA, 1990.



B. *Arias*





Navigante che non spera

Aria de Darío en la ópera *Il Medo* (1728)

Música de Leonardo Vinci (1690-1730)

Libreto de Inocencio Frugoni



Navigante che non spera

navi'gante ke non 'spera

più toccar lontana terra,

pju tok'kar lon'tana 'terra

se il suo legno a sorte afferra

se il 'suo 'legno a 'sorte af'ferra

nuova spiaggia lusinghiera,

'nwova 'spjaddža luzin'gjera

si conforta e si ristora.

si kon'forta e si ris'tora

Lieto scende, e vagheggiando

'ljeto 'fende e vaged'džando

la beltà de suol novello,

la bel'ta de swol no'vello

altro lido non curando

'altro 'lido non ku'rando

sol di quello s'innamora.

sol di 'kwello sinna'mora

El navegante que no espera

ya tocar lejanas tierras,

si por suerte su nave ancla

en una nueva y halagüeña playa,

se reconforta y se recobra.

Contento descende, y contemplando

la belleza del nuevo suelo,

sin cuidarse de otra playa

Sólo de ésta se enamora.

(Traducción: Alfredo Mendoza)



Idea poética

El marinero que, ya sin esperanza de alcanzar su destino, logra llegar a otra tierra favorable, se conforma y se encariña ahora con ésta.

La obra

De esta ópera, estrenada en el Teatro Ducal de Palermo, no se conservan más que cinco arias: *Incerto dubbioso mio vago tesoro*, *Innamorata dolce mia fiamma*, *Non è più folle lusinga*, *Scherzo dell'onda instabile* y *Navigante che non spera*. El argumento de la obra está desaparecido.

Darío I “el Grande” (¿550?-485 a.C.) gobernó el imperio persa desde el año 522 hasta su muerte. Se apoderó del trono durante la guerra civil que siguió a la muerte del hijo y sucesor de Ciro, Cambises (525 a.C.), del cual era pariente. Extendió el imperio persa de modo que en el año 500 a.C. comprendía desde el Mediterráneo central hasta el río Indo y desde el Golfo de Omán hasta el Mar de Aral y el Mar Caspio. Dividió eficientemente el imperio en veinte satrapías que recolectaban impuestos destinados al tesoro real y abastecían de soldados al ejército.

En 499 los jonios de Asia Menor se rebelaron y con la ayuda de Atenas y Eritrea (ciudad de la isla de Eubea) reconquistaron Bizancio y destruyeron Sardes. Con esto dieron comienzo las guerras médicas. Darío los castigó destruyendo Mileto en 494. Luego, en 490, envió contra Grecia una expedición naval que, tras destruir Eritrea, desembarcó en el Ática; en la famosa batalla de Maratón los griegos, comandados por Milcíades, derrotaron a los persas, que tuvieron que retirarse a Asia. Darío I murió en 485 y fue sucedido por su hijo Jerjes.¹²⁹

¹²⁹ Grimberg, Carl. *Historia Universal Daimon*. Ediciones Daimon, México, 1983. Vol. 2, págs. 139-143 y 362-363.
The World Book Encyclopedia. World Book, Chicago, 1993. Vol. 5, pág. 34; Vol. 15, págs. 294-295.

Sposa non mi conosci

Aria de Epítide en la ópera *Merope* (1734)

Música de Geminiano Giacomelli (ca.1694-1740)

Libreto de Apostolo Zeno (1668-1750)

Sposa, non mi conosci.

'spɔza non mi ko'noffi

Parlo, tu non m'ascolti.

'parlo tu non mas'kolti

Cieli! Che feci mai?

'tʃɛli ke 'fɛtʃi mai

E pur sono il tuo cor,

e pur 'sono il 'tuo kɔr

il tuo fido, il tuo amor,

il 'tuo 'fido il 'tuo a'mor

la tua speranza.

la 'tua spe'rantsa

Parla!... Ma sei infedel.

'parla ma 'sɛi infe'del

Credi!... Ma sei crudel.

'kredi ma 'sɛi kru'dɛl

Morir mi lascerai?

mo'rir mi laʃʃe'rai

Mi lascerai morir?

mi laʃʃe'rai mo'rir

O, Dio! Manca il valor,

o 'dio 'manka il va'lor

manca il valor e la costanza.

'manka il va'lor e la kos'tantsa

Esposa, no me reconoces.

Hablo y tú no me escuchas.

¡Cielos! ¿Qué fue lo que hice?

Y sin embargo soy tu corazón,

tu fiel enamorado,

tu esperanza.

¡Habla!... Pero eres infiel.

¡Cree!... Pero eres cruel.

¿Me dejarás morir?

¿Me dejarás morir?

¡Oh, Dios mío! Me abandona el valor,

me abandona el valor y la constancia.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Tú, mi amada esposa, me desconoces y me dejas morir. Me siento perdido.

La obra

La conocida aria *Sposa son disprezzata* de Antonio Vivaldi, perteneciente a su ópera-pasticcio *Bajazet* (1735), es prácticamente igual a la de Giacomelli y ejemplifica perfectamente la costumbre de los compositores de la época de reutilizar sin empacho la música de otros —junto con trabajos propios— para crear una nueva ópera cuya autoría total se atribuían. Vivaldi compuso las arias para los caracteres “buenos” y usó las arias escritas por otros compositores principalmente para los personajes “malos”. Mientras el *Epitide* de la ópera de Giacomelli sufre por la traición de su esposa, la *Irene* de Vivaldi (personaje antagónico en la ópera) acusa falsamente de traición a su marido.

Además de la versión arriba ofrecida, que me proporcionó via internet un grupo de investigadores especializado en los *castrati*,¹³⁰ presento a continuación dos más. La de la izquierda es la del manuscrito y resulta confusa, pues no se sabe si el personaje le habla a su esposa comparándola con su madre, o viceversa, o si habla con ambas a la vez. La de la derecha es la de Vivaldi, que él dedicó a Farinello.¹³¹

Sposa, non mi conosci.
Madre, tu non m'ascolti.
Cieli! Che feci mai?
E pur sono il tuo cor,
il tuo figlio, il tuo amor,
la tua speranza.

Parla!... Ma sei infedel.
Credi!... Ma sei crudel.
Morir mi lascerai?
Mi lascerai morir?
O Dio! Manca il valor,
manca il valor e la costanza.

[Manuscrito]

Sposa, son disprezzata.
Fida, son oltraggiata.
Cieli! Che feci mai?
E pur egl'è il mio cor,
il mio sposo, il mio amor,
la mia speranza.

L'amo, ma egl'è infedel.
Spero, ma egl'è crudel.
Morir mi lascerai?
Mi lascerai morir?
O Dio! Manca il valor,
manca il valor e la costanza.

[Vivaldi]

¹³⁰ Autor no disponible, ‘Sposa son disprezzata, ¿Vivaldi o Giacomelli?’, (Acceso 2 de Agosto, 2007) <<http://www.answers.com/topic/sposa-son-disprezzata>>

¹³¹ Corgi, Azio (editor). *Antonio Vivaldi. Arie per soprano da opere*. Reimpresión, Casa Ricordi Editore, Milán, 1996. Págs. 50-54.



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática *La Danza*

Música de Nicolo Conforto (1718-1793)

Libreto de Pietro Metastasio (1698-1782)

ke 'kjɛdi ke 'brami

Che chiedi? Che brami?

ke 'kjɛdi ke 'brami

Ti spiega se m'ami,

ti 'spjɛga se 'mami

mio dolce tesoro,

'mio 'doltʃe te'zɔro

mio solo pensier.

'mio 'solo pen'sjɛr

Se l'idol che adoro

se 'lidol ke a'doro

non lascio contento,

non 'lafʃo kon'tɛnto

mi sembra tormento

mi 'sembra tor'mento

l'istesso piacer.

lis'tɛsso pja'tʃɛr

¿Qué pides? ¿Qué deseas?

Dime si me amas,

dulce tesoro mío,

mi único pensamiento.

Si al ídolo que adoro

no dejo contento,

me parece tormento

el mismo placer.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

¿Por qué no me abres tu corazón? Me atormenta no hacerte feliz.

La obra

El argumento de la ópera versa sobre un acontecimiento excepcional que se ha producido en la Arcadia: Tirsis ha tenido el atrevimiento de aproximarse a Nice, la ninfa inalcanzable, por lo que se ha desatado la ira de los dioses. Esto tendrá sus consecuencias: una tormenta y el inicio del obsesivo amor de Tirsis por Nice.



Ah, che non sono le parole

(Despedida de Farinelli del público londinense, 1737)

Música y texto de Carlo Broschi (1705-1782)

(Recitativo)

Regal Britannia, il mio più nobile vanto

regal bri'tanja il 'mio pju 'nobil 'vanto

e il tuo cortese compiacerti

e il 'tuo kor'teze kompja'tfertì

al mio tributo umil decanto.

al 'mio tri'buto 'umil de'kanto

È generosa la cagion: tu sei

ε dʒene'rosa la ka'dʒon tu 'sei

di più tranquillo agio a riposi miei;

di pju tran'kwillo 'adʒo a ri'pɔsi mjei

onde scolpita porterò nel core

'onde skol'pita porte'ro nel 'kɔre

la memoria del dono e dell'onore.

la me'mɔrja del 'dono e dello'nore

(Aria)

Ah, che non sono le parole

a ke non 'sono le pa'role

bastanti sole!

bas'tanti 'sole

Ah, che non sono un tanto dono,

a ke non 'sono un 'tanto 'dono

un tanto onor!

un 'tanto o'nor

Meglio l'esprime il cor

'meλλo les'prime il kɔr

quando egli tace.

'kwando 'eλλi 'tatʃe

Real Bretaña, mi más noble gloria

y tu cortés beneplácito

en mi humilde tributo ensalzo.

Es generosa la razón: tú eres

el más tranquilo espacio para mi reposo;

por eso llevaré esculpido en el corazón

el recuerdo de tus regalos y tus honores.

¡Ah, que no son las palabras

suficientes por sí solas!

¡Ah, que no son un regalo tan grande

ni tan grande honor!

Mejor lo expresa el corazón

cuando calla.

L'alma con un sospir
' lalma kon un so' spir
tutto sa dir,
' tutto sa dir
e nel silenzio allor'
e nel si' lentsjo al' lor
è più verace.
ε pju ve' ratʃe

El alma con un suspiro
sabe decirlo todo,
y entonces, en el silencio,
es mas veraz.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Real Bretaña, me llevo en el corazón el recuerdo de tu cariño, pero no puedo expresar con palabras lo que siento.

La obra

Con esta composición Farinelli se despide afectuosa y agradecidamente de Inglaterra, una vez que ha decidido marcharse a España (por invitación de la familia real) justo en el momento en que se hallaba en la cumbre de la fama y gozaba plenamente del favor del público.

Londres era entonces una plaza artística de primer orden para los *castrati*. Gracias a Haendel, en el siglo XVIII la ópera londinense presentó a los más grandes *castrati*, de cuyas voces poco habían podido disfrutar los ingleses en el siglo anterior. Ciertamente algunos *castrati* habían estado en Londres, pero sólo habían actuado en las cortes, pues el público en general se mostraba reticente a su arte; sólo hasta el XVIII los consideró atractivos, debido al naciente gusto por todo lo exótico y, sobre todo, porque superaban a los contratenores. Además de la Real Academia de Música, auspiciada por el rey y dirigida por Haendel, surgió más tarde, a instancias de Senesino (enemistado con él), una compañía rival, la Ópera de la Nobleza, sostenida por el Príncipe de Gales. Cuando Porpora estuvo al frente de ésta última, trajo a Farinelli a Londres. Fue entonces cuando, en plena representación de *Artaserse*, Senesino se arrojó llorando de emoción a los brazos de Farinelli. La voz de Farinelli llevaba a los espectadores londinenses al paroxismo; el espontáneo grito “*One God, one Farinelli!*” (¡Un Dios, un Farinelli!), que profirió una espectadora durante las representaciones, fue reproducido por toda Inglaterra.¹³²

¹³² Heriot, Agnus, *The Castrati in Opera*, Secker and Warburg, Londres, 1956. pag. 250

Mancare Dio mi sento

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria* (1733)

Música de Geminiano Giacomelli (ca.1694-1740)

Libreto de Pietro Metastasio (1698-1782)

Mancare Dio mi sento

man'kare 'dio mi 'sento

quando ti lascio, o cara!

'kwando ti 'lafjo o 'kara

Forse cotanto amara

'forse ko'tanto a'mara

non è la morte istessa

non ε la 'morte is'tesa

a questo amante cor.

ak'kwesto a'mante kor

Ah! Non dicesti il vero,

a non di'tfɛsti il 'vero

ben mio, quando dicesti

ben 'mio 'kwando di'tfɛsti

ch'io sono il tuo contento,

'kio 'sono il 'tuo kon'tento

che tu per me nascesti,

ke tu per me na'ʃfɛsti

ch'avrò sempre il tuo amor?

ka'vrɔ 'sɛmpre il 'tuo a'mor

¡Siento que Dios me abandona

cuando te dejo, oh, amada!

Quizá no es tan amarga

la misma muerte

para este amante corazón.

¡Ah! ¿No dijiste la verdad,

bien mío, cuando dijiste

que yo soy tu alegría,

que tú para mí naciste,

que tendré siempre tu amor?

(Traducción: Alfredo Mendoza)



Idea poética

Muero en vida cuando me alejo de tí. ¿No has dicho tú misma que somos el uno para el otro?

La obra

Esta ópera fue estrenada durante el carnaval de Venecia en el Teatro de San Juan Crisóstomo, y de ella se conservan las arias *Amor dover rispetto*, *Se non ti moro a lato* y *Mancare Dio mi sento*. El argumento de Metastasio para *Adriano in Siria* tuvo tanto éxito que fue utilizado en más de ochenta diferentes composiciones.

La historia se desarrolla en Antioquía. Adriano, el emperador, siendo el prometido de Sabina, se enamora de Emirena, amante de Farnaspe e hija del derrotado rey Osroa. Adriano pide la mano de Emirena, pero Osroa rechaza firmemente la proposición y viene a Antioquía disfrazado de sirviente de Farnaspe. Adriano parece renunciar a Emirena, pero la fría acogida que da la joven a la llegada de Farnaspe reaviva en él su deseo; por su parte Aquilio, enamorado secreto de Sabina, urde un plan para favorecer la boda entre Adriano y Emirena.

En su furor vengativo Osroa hace quemar el edificio imperial. Farnaspe, al darse cuenta del fuego, corre a salvar a Emirena y resulta injustamente culpado del incendio. Sabina, conmovida por el gran amor que une a los dos jóvenes, los exhorta a huir, pero éstos se encuentran con Osroa — quien cree que el incendio ha matado a Adriano— y se frustra el proyecto de escape. Entretanto llega Adriano y hace encarcelar a los tres.

Lleno de dolor, Farnaspe se resigna a perder a Emirena y le pide que se case con Adriano a cambio de la libertad del rey Osroa. Pero finalmente será Adriano quien, impresionado por el noble comportamiento de Farnaspe, renuncie a Emirena y libere al rey Osroa.¹³³

¹³³ Baldini y Castoldi. “*Farnaspe in Siria*.” *Dizionario dell’opera*. Portalinus, Italia, 1975.

Cuatro Arias de la ópera Polifemo (1º de febrero de 1735)

Música de Nicola Porpora (1686-1768)

Libreto de Paolo Rolli (1687-1765)

Después de algunas representaciones de *Ottone*, el 1º enero del 1735, en presencia de la corte inglesa, Porpora estrenó un mes después su *Polifemo* en el London Haymarket Theatre. Quizá el aria más representativa de esta ópera es *Alto Giove*¹³⁴ (la misma que Gérard Corbiau utilizó recientemente en su película *Farinelli*, protagonizada por Stefano Dionisi, durante la escena del eclipse solar, en la que aparece la corte española).

El reparto de la puesta en escena londinense incluyó a Montagnana (*Polifemo*), Farinelli (*Acis*), Cuzzoni (*Galatea*), Senesino (*Ulises*), Bertolli (*Calipso*) y Segatti (*Nereo*). El drama fue espectacular, pues la participación de Farinelli y Francesca Cuzzoni dio a Rolli la oportunidad de mostrar su talento como dramaturgo. Fue exhibida en doce ocasiones; sólo una representación se tuvo que cancelar, debido a una estrepitosa riña entre los *carabinieri*¹³⁵ y algunos guardias, riña que costó la vida a un sirviente del marqués de Tweeddale.¹³⁶

El argumento de la ópera, tomado de la literatura y la mitología griegas, incluye a los siguientes personajes:

- 1) Polifemo (Πολύφημος: ‘de muchas palabras’), el más famoso de los cíclopes, hijo de Poseidón y la ninfa Toosa,¹³⁷ que habita en Sicilia, en una enorme caverna cerca del Etna, y a quien se suele representar como un gigante barbudo, con un solo ojo en la frente y las orejas puntiagudas de un sátiro.¹³⁸
- 2) Acis, dios del río homónimo en Sicilia, cerca del Etna, que fue originalmente un joven pastor siciliano al que con frecuencia se le consideraba hijo de Dioniso o, según otras fuentes, de Pan¹³⁹ y la náyade Simetis.
- 3) Galatea (Γαλατεία: ‘blanca como la leche’), ninfa hija de Nereo y Doris que habita el mar en torno a la isla de Sicilia.¹⁴⁰
- 4) Ulises, el héroe homérico de la *Iliada* y la *Odisea*, quien según se describe en el libro IX de ésta última, es capturado por Polifemo y a duras penas logra escapar de su cueva.¹⁴¹

¹³⁴ Alto Júpiter

¹³⁵ Carabineros, el público mas modesto, que debía contentarse –al igual que en los teatros italianos- con el *piccionaio* (palomar o gallinero) para poder observar la representación.

¹³⁶ Barbier, Patrick. *Historia de los Castrati*. Editorial Vergara, Madrid, 1990. pág. 149.

¹³⁷ Mientras que Poseidón es el dios de los mares y los océanos, así como de los caballos y de los terremotos, Toosa es una ninfa marina, hija de Forcis y Ceto y hermana de las Gorgonas; probablemente fuera una diosa de las peligrosas corrientes marinas y se le concibiera como una mujer sirena con una cola serpentina de pez en lugar de piernas, de forma parecida a sus hermanas Escila y Equidna. “Toosa”. *Wikipedia*. Accesado 25 de septiembre de 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Toosa>>.

¹³⁸ Según algunas versiones, Polifemo finalmente procreó con Galatea a Gálata, Celto e Ilirio, dioses epónimos de los gálatas, los celtas y los ilirios, respectivamente. “Polifemo”. *Wikipedia*. Accesado 25 de septiembre 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Polifemo>>.

¹³⁹ Pan (Πάν, todo), parte del séquito de Dioniso y muy semejante a él, era el dios de los pastores y rebaños y también de la fertilidad y de la sexualidad masculina desenfadada; se dedicaba a perseguir ninfas por los bosques, en busca de sus favores. “Pan”. *Wikipedia*. Accesado 25 de septiembre 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Pan>>.

¹⁴⁰ “Galatea”. *Wikipedia*. Accesado 25 de septiembre 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Galatea>>.

¹⁴¹ Ulises, con algunos de sus hombres, llegó a la isla de los Cíclopes y sin darse cuenta entró a la cueva de Polifemo, quien al poco tiempo llegó, los encerró y empezó a devorarlos. Ulises lo convenció de beber un barril lleno de vino muy fuerte. Cuando el gigante, borracho, cayó dormido, Ulises y sus hombres le clavaron una lanza en su único ojo. A la mañana siguiente, Ulises ató a sus hombres y a sí mismo al vientre de las ovejas de

- 
- 
- 5) Calipso (Καλυψώ, ‘la que oculta’), según Homero, bella hija del titán Atlas que reinaba en la hermosa isla de Ogigia y alojó a Ulises siete años.¹⁴²
 - 6) Nereo (en griego Νηρεὺς o Νηρηός, ‘mojado’), el mayor de los hijos de Ponto y Gea, probablemente el dios de las olas del mar, padre de las nereidas.¹⁴³

Teócrito, poeta bucólico griego de Sicilia, escribió en torno al año 275 a.C. dos poemas sobre el amor de Polifemo hacia Galatea. En ellos se narra cómo el cíclope, enamorado de Galatea, la sigue en silencio, pues ella no le corresponde porque ama al hermoso Acis.¹⁴⁴ Un día reposan ambos jóvenes a la orilla del mar, descansando Galatea la cabeza en el pecho de su amante, cuando de repente el celoso Polifemo los descubre desde lejos. Acis intenta huir, pero, al arrojarle el gigante un enorme peñasco, muere aplastado. Galatea, desesperada por el dolor, transforma la sangre de Acis en el río de límpidas aguas que lleva su nombre, convirtiéndolo así en un dios-río.¹⁴⁵

Polifemo. Cuando el cíclope llevó a las ovejas a pastar, palpó sus lomos para asegurarse de que los hombres no las montaban, pues al estar ciego no podía verlos. Como no palpó sus vientres, Ulises y sus hombres pudieron huir. “Odisea”. *Wikipedia*. Consultado 25 de septiembre 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Odisea>>.

¹⁴² Cuando Ulises llegó a Ogigia, Calipso le hospedó en su cueva, agasajándole con manjares, bebida y su propio lecho. Le retuvo así durante siete largos años, teniendo de él cuatro hijos: Nausitoo, Nausinoo, Latino y Telégonos. Intentó que Ulises olvidara su vida anterior, y le ofreció la inmortalidad y la juventud eterna. Pero el héroe se cansó pronto de sus mimos, y empezó a añorar a su mujer, Penélope. Finalmente, por orden de Zeus, Calipso dio a Ulises materiales y víveres para que se construyera una balsa y continuara su viaje. Algunas leyendas cuentan que Calipso terminó muriendo de pena.

“Calipso”. *Wikipedia*. Consultado 25 de septiembre 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Calipso>>.

¹⁴³ Procreó con Doris cincuenta hijas maravillosas, las nereidas, todas ninfas del mar. Vivía en el mar Egeo, acompañado siempre por sus hijas, que le entretenían con sus cantos y sus danzas. Era capaz de cambiar de forma, tenía el don de la profecía y era conocido por su veracidad y virtud. Parece que fue también uno de los educadores de Afrodita. Se le representaba como un anciano llevando un bastón y acompañado de las nereidas. “Nereo”. *Wikipedia*. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Nereo>>.

¹⁴⁴ La historia de Acis y Galatea ha sido continuada en la literatura y música occidentales. Es muy conocida la versión de Góngora (*Fábula de Polifemo y Galatea*) y la ópera de Georg Friedrich Haendel (*Acis y Galatea*), con libreto de John Gay, Alexander Pope y John Hughes. “Polifemo”. *Wikipedia*. Consultado 25 de septiembre 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Polifemo>>.

¹⁴⁵ Otras fuentes escriben que Acis se transformó a sí mismo en río para evitar ser aplastado. “Acis”. *Wikipedia*. Consultado 25 de septiembre 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Acis>>.



Morirei del partir

Aria de Acis (Acto I, Escena V)

Morirei del partir nel momento

mori' rai del par' tir nel mo' mento

di mirarti se il nuovo contento

di mi' rarte se il 'nwovo kon' tento

non fermasse in vita.

non fer' masse in ' vita

Quel bel labbro che disse "T'en parti!"

kwel bel ' labbro ke ' disse tem' parti

disse ancor ch'io potrò rimirarti.

' disse an' kor k' io po' tro rimi' rarti

O sentenza di speme gradita!

o sen' tentsa di speme gra' dita

Moriría al momento de partir

si la nueva alegría de mirarte

no terminase en vida.

Los hermosos labios que dijeron "¡Te vas!"

dijeron también que podré volverte a ver.

¡Oh, sentencia de esperanza agradecida!

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Casi muero al separarme de ti, pero me sostiene la esperanza de volverte a ver.

Lusingato dalla speme
Aria de Acis (Acto II, Escena III)

(Recitativo)

Lontan dal solo e caro

lon' tan dal ' solo e ' karo

degl' occhi e del pensier bramato oggetto,

dελλ ' okki e del pen' sjer bra' mato od' dōstto

non hò riposo al cor, ne pace al alma.

non o ri' pōso al kōr ne ' patʃe al' lalma

Inquieto lo sguardo, impaziente il core,

in' kwjeto lo ' zgwardo impat' tsjente il ' kōre

cercan l'amata vista.

' tʃerkan la' mata ' vista

Ogni moto, ogni aspetto

' oʃni ' mōto ' oʃni as' pōtto

mi fa sperar, m'inganna poi.

mi fa spe' rar miʃ' ganna poi

Ma veggio l'onde curvarsi e sento

ma ' vεddō ' londe kur' varsi e ' sento

un lieto gorgogliar: vien la diletta!

un ' ljeto gorgoʃ' ʃar vjen la di' lētta

Ahi! Deluse speranze?'

ai de' luze spe' rantse

Solo un flutto ondeggiò, spirò l'auretta.

' solo un ' flutto onded' dō spi' rō lau' rētta

Non sa che pena è amor chi non aspetta.

non sa ke ' pena ε a' mor ki non as' pētta

Lejos del único y querido

objeto deseado de mis ojos y de mi pensamiento,

no tengo reposo en el corazón ni paz en el alma.

Inquieta la mirada, impaciente el corazón,

buscan la amada visión.

Todo movimiento, toda apariencia

me hace esperar, me engaña luego.

Pero veo las olas curvarse y oigo

un alegre burbujear: ¡viene la amada!

¡Ay! ¿Quedaron decepcionadas mis esperanzas?

Fue sólo la ondulación de una ola, el soplo de la brisa.

El que no espera no sabe qué pena es el amor.

(Aria)

Lusingato dalla speme,
luzin'gato 'dalla 'speme
agitato da sospetti,
adʒi'tato da sos'pɛtti
agitato cangia affetti:
'kandʒa af'fɛtti
spera, teme, spera, teme,
'spera 'teme 'spera 'teme
e non hà mai pace il cor.
e non a mai 'patʃe

Di chi spera, di chi aspetta
il kɔr di ki 'spera
la bramata sua diletta
la bra'mata sua di'letta
o lunghissimi momenti,
o luŋ'gissimi mo'menti
siete pieni di dolor!
'sjete 'pjɛni di do'lor

Halagado por la esperanza,
agitado por las sospechas,
agitado cambia de sentimientos:
espera, teme, espera, teme,
y nunca tiene paz el corazón.

¡Del que espera, del que aguarda
a la amada a quien desea
oh, larguísimos momentos,
estáis llenos de dolor!

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Te espero impaciente e inquieto. A cada instante me parece que estás por llegar... mas todo es ilusión. ¡Qué larga y dolorosa es la espera!



Tacito movi e tardo

Dúo de Acis y Galatea (Acto II, Escena VI)

Galatea:

Tacito movi e tardo,
tatʃito 'movi e 'tardo
caro mio ben, perchè?
'karo 'mio bən per'ke

Acis:

Troppo loquace il guardo
'trɔppo lo'kwatʃe il 'guardo
te lo dirà per me.
te lo di'ra per me

G.: **Oh', dei! Che pensi?**
o 'dei ke 'pensi

A.: **Cara, sognarmi.**
'ka:ra soŋ'ɲarmi

G.: **Dimmi: che temi?**¹⁴⁶
'dimmi ke 'temi

A.: **Temo svegliarmi.**
'temo zveʎ'ɫarmi

G.: **Ah', ah', che mi sento anch'io,**
a a ke mi 'sento an'kio
dolce amor mio,
'doltʃe a'mor 'mio
restar oppressa dal piacer,
res'tar op'presa dal pja'tʃer
caro, dal piacer!
'karo dal pja'tʃer

Galatea:

Silencioso y lento te mueves,
querido bien mío, ¿por qué?

Acis:

Demasiado elocuente, mi mirada
te lo dirá por mí.

G.: ¡Ay, dioses! ¿Qué piensas?

A.: Que sueño, querida.

G.: Dime: ¿qué temas?

A.: Temo despertarme.

G.: ¡Ay, ay, que yo también siento,
dulce amor mío,
que quedo extenuada de placer,
querido, de placer!

¹⁴⁶ *Che temi!* en el manuscrito.

A.: **Ah, ah, se mai sogno è il mio,**
a a se 'mai 'sojno ε il 'mio
pietoso ciel,
a pje' toso tʃel
non far destarmi dal piacer,
non far des' tarmi dal pja' tʃer
cara, dal piacer!
'kara dal pja' tʃer

G.: **Non possa mai mia sorte**
Non 'posa 'mai 'mia 'sorte
turbar à tua bel alma
tur'bar a 'tua bel'alma
la calma nel goder!
la 'kalma nel go'der

A.: **Che fortunata sorte**
ke fortu'nata 'sorte
saria spirar quest'alma
sa'ria spi'rar kwest'alma
in calma di goder!
iŋ 'kalma di go'der

A.: ¡Ah, ah, si acaso es sueño el mío,
piadoso cielo,
no me hagas despertar del placer,
querida, del placer!

G.: ¡Que nunca pueda mi suerte
turbar en tu bella alma
la calma del gozo!

A.: ¡Qué dichosa suerte
sería que expirara esta alma
en la calma del gozo!

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Al estar contigo mi gozo es como un sueño del que no quiero despertar nunca.



Senti il fato

Aria de Acis (Acto III, Escena V)

Senti il fato ch'è già fisso:

'senti il 'fato 'kɛ 'dʒa fisso

io beato, io giocondo ho sede in Ciel.

io be'ato io dʒo'kɔndo ɔ 'sɛde in tʃɛl

Te crudel,

te kru'dɛl

il profondo cieco abiso aspetterà.

il pro'fondo 'tʃɛko a'bizo aspette'ra

Già Caronte per orrore,

'dʒa ka'ronte per or'rore

nel naviglio di stupore,

nel na'viλλo di stu'pore

per orrore inarca il ciglio:

per or'rore i'narka il 'tʃiλλo

mostro tale senz' uguale

'mostro 'tale sentsu'gwale

Acheronte varcherà!

aks'ronte varke'ra

Escucha el hado, que es ya inamovible:

yo bienaventurado y feliz resido en el cielo.

A tí, cruel,

el profundo y ciego abismo te esperará.

Ya Caronte¹⁴⁷ de horror,

en su pasmoso navío,

de horror está arqueando las cejas:

¡tan sin igual monstruo,

va a cruzar el Aqueronte!¹⁴⁸

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

El destino ha decidido que yo esté ya en el cielo, mientras que tú habrás de precipitarte a los infiernos.

¹⁴⁷ Caronte, barquero del Hades, que pasaba en su barca, por la laguna Estigia, las almas de los muertos.

¹⁴⁸ El Aqueronte, río del Hades, que nadie podía atravesar dos veces.



Seis arias de la ópera pasticcio Artaserse

Libreto de Pietro Metastasio, adaptado por Antonio Rolli.

Primera representación del drama de Metastasio: Roma, 4 de febrero de 1730.

Estreno de la ópera de Adolf Hasse: Venecia, 1733.

Estreno del *pasticcio*: Londres, 1734.

Antecedente histórico

Artajerjes I,¹⁴⁹ segundo hijo de Jerjes y la reina Amestris, sucedió a su padre como rey de Persia (465/464 — 424 a.C.) Tendría unos veinte años cuando aquél fue asesinado por Artabano, un oficial de la corte, en el año 465 a.C. Se dice que Artajerjes, engañado por Artabano, mató a Darío (primogénito de Jerjes) creyéndolo asesino de su padre, pero luego ejecutó a los verdaderos culpables. Aunque los detalles (que provienen de fuentes tardías y basadas en rumores) no se pueden tomar al pie de la letra, el contexto general refleja una sucesión conflictiva. De hecho, Histaspes (otro hijo de Jerjes), se alzó en la satrapía de Bactriana, pero pronto fue derrotado.¹⁵⁰

Personajes

Artaserse, príncipe y luego rey de Persia, amigo de Arbace y enamorado de Semira.

Mandane, hermana de Artaserse y enamorada de Arbace.

Artabano, prefecto de la guardia real, padre de Arbace y de Semira.

Arbace, amigo de Artaserse y enamorado de Mandane.

Semira, hermana de Arbace y enamorada de Artaserse.

Megabise, general del ejército, cómplice de Artabano y pretendiente de Semira.

Argumento

La acción ocurre en Persia, en el palacio real de Susa. En la madrugada Arbace se está despidiendo de Mandane, a quien ha visitado furtivamente, pues el rey Jerjes, tras negarle la mano de su hija, lo ha insultado en público y le ha prohibido entrar al palacio. Artabano, traicionando a la familia real, intenta apoderarse del trono. Aprovechándose de su posición y de la confianza ganada, se introduce a los aposentos de Jerjes y lo mata junto con su esposa. Va después con su hijo Arbace y le pide que esconda la espada ensangrentada. Luego hace que Artajerjes culpe de parricidio a su hermano Darío y ordene su muerte inmediata. Al poco tiempo Artajerjes se percató de su gran error, cuando Megabise trae ante él a Arbace, que

¹⁴⁹ "El que reina en el Arta", "el que reina en la verdad y rectitud". Artajerjes I recibe los apodos de Macrocheir en las fuentes griegas, y Longimanus en las latinas; ambos significan "el de la larga mano". "Artajerjes I". *Wikipedia*. Accedido 26 de diciembre 2006. <[http://es.wikipedia.org/wiki/Artajerjes I](http://es.wikipedia.org/wiki/Artajerjes_I)>.

¹⁵⁰ *Ibid.*

ha sido descubierto con la espada de Artabano. Para no delatar a su padre, Arbace calla la verdad y sólo insiste en su propia inocencia. Artajerjes no puede creer que sea culpable, pero las apariencias están en contra de Arbace y todos, incluso su padre, lo condenan.

Artajerjes manda encarcelar a Arbace y pide a Artabano que busque argumentos para defenderlo. Lo que hace Artabano es ordenar a Arbace que escape; al negarse éste, Artabano busca la oportunidad de matar a Artajerjes, contando con el apoyo de Megabise, a quien promete la mano de Semira; sin embargo, no puede hacer nada de inmediato. Llega el momento del juicio de Arbace y Artajerjes nombra como juez al propio Artabano, quien para confirmar su lealtad se siente forzado a condenar a muerte a su hijo. Mandane, que hasta entonces había pedido públicamente el castigo de Arbace, reprocha en privado a Artabano que no haya hecho ningún esfuerzo por salvarle la vida; lo mismo reclama Semira a Artajerjes.

Artajerjes va a la prisión de Arbace y lo convence de escapar. Más tarde llegan también allí Artabano y Megabise; al no encontrar a Arbace, Artabano cae en la desesperación, creyéndolo muerto. Megabise le recuerda que debe seguir con su plan y le hace saber que él mismo, previendo el momento en que Artajerjes ha de jurar las leyes del reino, ya ha puesto veneno en la copa sagrada. A media ceremonia, cuando Artajerjes está a punto de beber el veneno, Semira lo interrumpe avisándole que una revuelta tiene rodeado el palacio; Artajerjes comienza a sospechar de Arbace, pero casi enseguida entra Mandane anunciando que Arbace ha calmado la sedición y ha dado muerte a Megabise. Artajerjes manda traer a Arbace y le ordena jurar su inocencia de la muerte de Jerjes bebiendo de la copa sagrada. Ante el inminente peligro de su hijo, Artabano se ve forzado a revelar que la copa está envenenada, pero, al mismo tiempo que confiesa sus crímenes, se arroja contra el rey, ayudado por sus cómplices; entonces Arbace lo hace desistir amenazando con tomar el veneno. El rey manda prender a Artabano y lo condena a muerte, aunque luego, conmovido por las súplicas de Arbace, cambia la pena por el exilio.¹⁵¹

Historia de la ópera

El poeta Apostolo Zeno había escrito su propia versión de *Artaserse* y sobre ella Attilio Ariosti compuso una ópera que se estrenó en Londres en 1724, se representó ahí varias veces y se imprimió.¹⁵² En febrero de 1730 se estrenaron dos óperas compuestas sobre el *Artaserse*, “*dramma per musica in tre atti*” de Pietro Metastasio: en Roma la de Leonardo Vinci¹⁵³ y en Venecia la de Adolf Hasse.¹⁵⁴ Ésta última, presentada en el teatro de San Juan Crisóstomo, contó con Farinelli (*Arbace*), la Cuzzoni (*Mandane*) y Nicolino Grimaldi (*Artabano*), y constituyó para Hasse uno de sus primeros éxitos internacionales, pues fue llevada luego a Génova, Lucca, Bérgamo y Graz.

Como la ópera fue particularmente feliz para Farinelli, éste promovió su estreno en Londres, en la Ópera de la Nobleza, coincidiendo con su debut en Inglaterra, que tuvo lugar el 29 de octubre de 1734. En él interpretó maravillosamente las once arias y el dueto, con un éxito tal que a lo

¹⁵¹ “The Aris Christofellis Voice Page”. Accesado 24 de noviembre 2006. <http://www.jan-billington.com/christofellis/operas-libretti/hasse_artaserse_ji.shtml>.

¹⁵² Larue, C. Steven (ed.). *International Dictionary of Opera*. St. James Press, Detroit-London-Washington, 1993. Vol. 1, pág. 60. y Della Corte, A. y G. M. Gatti. *Diccionario de la Música*. Trad. de M. Ferraria y N. Lamuraglia. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1969, pág. 17.

¹⁵³ Larue, C. Steven (ed.), *op. cit.*, Vol. 2, pág. 864.

¹⁵⁴ *Ibid.*, Vol. 1, pág. 586.

largo de tres años se dieron cuarenta representaciones. Más tarde Farinelli se llevaría a España, como *arie di baule*, dos de esas arias: *Per questo dolce amplesso* y *Pallido il sole*, mismas que habría de cantar durante diez años al rey Felipe V para aliviar su estado depresivo.¹⁵⁵

Para el *Artaserse* de Venecia, Domenico Lalli ya había transformado radicalmente el texto de Metastasio insertando textos de otros autores y añadiendo escenas enteras, como el cuadro de sombras en el que Mandane evoca el fantasma de Jerjes (al final del primer acto). En 1740, cuando la célebre Faustina Bordoni (esposa del compositor) hizo el papel de Mandane en Dresde, se incorporarían diez nuevas arias. Finalmente, en los últimos años de su carrera Hasse puso música a la versión original de Metastasio, reescribiendo completamente la ópera, salvo tres arias de la versión veneciana (entre ellas *Se al labbro mio non credi*); el estreno en el Teatro San Carlo de Nápoles tuvo gran éxito.

El *pasticcio* presentado en la versión de Londres se armó con piezas diversas, de modo que a la música originalmente escrita por Hasse se agregaron arias de Porpora, Ariosti y Riccardo Broschi (el hermano de Farinelli). En la presente edición se incluyen seis de ellas:

<i>Quanto affanno</i> (Arbace)	Nicola Porpora (Venecia, 1733) ¹⁵⁶
<i>In sen mi tace</i> (Arbace)	Riccardo Broschi (Londres, 1734)
<i>Fortunate passate mie pene</i> (Arbace)	Attilio Ariosti (Londres, 1724)
<i>Se al labbro mio non credi</i> (Arbace)*	Riccardo Broschi (Londres, 1734)
<i>Per questo dolce amplesso</i> (Arbace)*	Adolf Hasse (Venecia, 1730)
<i>Pallido il sole</i> (Artabano)*	Adolf Hasse (Venecia, 1730)

Por hallarse las primeras cuatro en un mismo manuscrito, podemos suponer que fueron éstas las *arie di baule* que completaron el *pasticcio*. En cuanto al texto, no poseemos datos sobre las dos primeras; la tercera sigue el libreto de Zeno; las últimas tres, el de Metastasio.

¹⁵⁵ “Artaserse”. Accesado el 27 de diciembre de 2007. <http://www.delteatro.it/dizionario_dell_opera/a/artaserse_1.php>.

¹⁵⁶ *Quanto affanno* pudo haberse estrenado en Venecia durante las representaciones del carnaval de 1721, para las cuales Porpora tomó como base la ópera de H. Lotti *Il tradimento traditore se stesso*. [*Old Manuscripts* & *Incunabula*. Acceso 1º de Noviembre 2006. <<http://www.omifacsimiles.com/cats/opera.html>>]



Quanto affanno

Aria de Arbace, insertada en la ópera *Artaserse* de Adolf Hasse
Música de Niccolò Porpora (1686-1768)

Quanto affanno, o bell'aurora,
'kwanto af' fanno o bell aw' rora
porti a un cor forzato all'ora
'porti a un kor for' tsato al' lora
la sua cara [a] abbandonar!
la 'sua 'kara [a] abbando' nar

Un' altra volta, o Febo,
un 'altra 'volta o 'fɛbo
forse invidiato avrai
'forse invi' djato a' vrai
due corrisposti amanti,
'due korris' posti a' manti
ed affrettasti i rai
ed affret' tasti i 'rai
gl'affetti a disvelar!
ʌaf' fɛtti a dizve' lar

¡Cuánta inquietud, oh, bella aurora,
traes a un corazón forzado entonces
[a] abandonar a su amada!

¡Una vez más, oh, Febo,
habrás quizá envidiado
a dos amantes correspondidos,
y apresuraste tus rayos
para descubrir sus amores!

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

¡Qué pesar siento al dejar a mi amada! ¡Aurora envidiosa, tú obligas a los amantes a separarse!

(En la Escena I del primer acto, Arbace tiene que despedirse de Mandane, pues Jerjes le ha prohibido entrar al palacio).



In sen mi tace

Aria de Arbace, insertada en la ópera *Artaserse* de Adolf Hasse
Música de Riccardo Broschi (1689-1756)



In sen mi tace

in sen mi 'tatʃe

smarrito il core;

zmar'rito il 'kore

non ha più pace

non a 'pju 'patʃe

nel suo dolore,

nel 'suo do'lore

e render co' sospir

e 'render ko so'spir

men grave il suo martir

men 'grave il 'suo mar'tir

non hà speranza.

non a spe'rantsa

Se la mia bella

se la 'mia 'bella

dolce m'accende,

'doltʃe mat'tʃende

crudele stella

kru'dele 'stella

miser mi rende;

'mizer mi 'rende

misero, è vero, ma pien di costanza.

'mizero e 'vero ma pjæn di kos'tantsa

En mi pecho calla

confundido el corazón;

no tiene ya paz

en su dolor,

y de hacer con los suspiros

menos grave su martirio

no tiene esperanza.

Si la bella mía

dulcemente me enciende,

una cruel estrella

me vuelve miserable;

miserable, es verdad, pero lleno de constancia.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Por su amor sufro sin esperanza; mientras más la amo, mayor es mi desgracia; pero, aun infeliz, le soy fiel.



Fortunate passate mie pene

Aria de Arbace, insertada en la ópera *Artaserse* de Adolf Hasse
Música de Attilio Ariosti (1666-1729)
Libreto de Apostolo Zeno (1668-1750)

Fortunate passate mie pene,
fortu' nate pa' sate 'mie 'pene
se un bel laccio or in braccio al mio bene
se un bel 'lattjo or in 'brattjo al 'mio 'bene
più costante, più amante mi fa!
pju kos' tante pju a' mante mi fa

Sia pur d'amore
'sia pur da' more
fiera l'asprezza,
'fjera las' prettsa
breve dolcezza
'breve dol' tjettsa
lo placherà.
lo plake' ra

Son grate al core
son 'grate al 'kore
l'aspre vicende
'laspre vi' tʃende
quando s'arrende
'kwando sar' rende
crudel beltà.
kru' dɛl bel' ta

¡Afortunadas mis pasadas penas,
si un bello lazo ahora en brazos de mi bien
me hace más constante, más amante!

Aunque del amor
sea fiera la aspereza,
un momento de dulzura
lo aplacará.

Son gratas al corazón
las ásperas vicisitudes
cuando se rinde
una cruel beldad.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Me alegro de haber sufrido para conquistar a mi amada, porque, ahora que la he ganado con mi cariño, me siento más unido a ella.



*Se al labbro mio non credi*¹⁵⁷

Aria de Arbace, insertada en la ópera *Artaserse* de Adolf Hasse

Música de Riccardo Broschi (1689-1756)

Libreto de Pietro Metastasio (1698-1782)

Se al labbro mio non credi,
 se al 'labbro 'mio non 'kredi
cara nemica mia,
 'kara ne'mika 'mia
aprimi il petto e vedi
 'aprimi il 'petto e 'vedi
qual sia l'amante cor.
 kwal 'sia l a'mante kør
Il cor dolente, afflitto,
 il kør do'lente af'flitto
colpa non sa che sia,¹⁵⁸
 'kolpa non sa ke 'sia
se pur non è delitto
 se pur non 'ε de' litto
un innocente ardor.
 un inno'tfente ar'dor

Si a mis labios no les crees,
 querida enemiga mía,
 ábreme el pecho y ve
 cómo está mi amante corazón.
 El corazón doliente, afligido,
 no sabe qué culpa haya,
 a menos que sea delito
 un inocente ardor.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Si mis palabras no te convencen, ábreme el pecho para que veas el sufrimiento inmerecido de mi corazón.

(Con esta aria termina la Escena XIV del primer acto, en la cual Mandane reniega de su amor por Arbace, a quien considera traidor y asesino de su padre. Arbace proclama su inocencia, pero no puede probarla porque tendría que denunciar a Artabano, su padre.)

¹⁵⁷ En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labbro*.

¹⁵⁸ En el libreto, en vez de *colpa non sa che sia*, se lee *ma d'ogni colpa privo*. "Artaserse". *The Aris Christofellis Voice Page*. Accesado 24 de noviembre 2006. <http://www.jan-billington.com/christofellis/operas-libretti/hasse_artaserse_ii.shtml>.



Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse* (1730)

Música de Adolf Hasse (1699-1738)

Libreto de Pietro Metastasio (1698-1782)

Per questo dolce amplesso,
 per 'kwesto 'doltʃe am'plesso
per questo estremo addio,
 per 'kwesto es'tremo ad'dio
serbami, o padre mio,¹⁵⁹
 'serbami o 'padre 'mio
l'ídolo amato!
 'lidolo a'mato

Sol questo all'ombra mia¹⁶⁰
 sol 'kwesto 'all'ombra 'mia
pace e conforto sia
 'patʃe e kon'fórto 'sia
nel fier mio fato.
 nel fjer 'mio 'fato

¡Por este dulce abrazo,
 por este extremo adiós,
 cuidame, oh, padre mío,
 a mi ídolo amado!

Para mi espíritu sólo esto
 ha de ser paz y consuelo
 en mi fiero destino.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Padre mío, que este postrer abrazo sea tu promesa de cuidar siempre a mi amada. Sólo así hallará paz mi espíritu en medio de su desgracia.

(La pieza corresponde al Acto II, Escena XI, cuando Arbace se despide con un abrazo de su padre, que, nombrado juez por Artajerjes, lo acaba de condenar a muerte.)

¹⁵⁹ Håbock transcribe errónameamente “serbami” en lugar de “serbami”, que aparece en el libreto. “Artaserse”. *The Aris Christofellis Voice Page*. Accesado el 24 de noviembre de 2006. <http://www.jan-billington.com/christofellis/operas-libretti/hasse_artaserse_ii.shtml>.

¹⁶⁰ En el libreto se lee *questa* en vez de *questo*. “Artaserse”. *The Aris Christofellis Voice Page*. Accesado el 24 de noviembre de 2006. <http://www.jan-billington.com/christofellis/operas-libretti/hasse_artaserse_ii.shtml>.



Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse* (1730)

Música de Adolf Hasse (1699-1783)

Libreto de Pietro Metastasio (1698-1782)

Pallido il sole, torbido il cielo

'pallido il 'sole'torbido il 'tʃɛlo

pena minaccia, morte prepara;

'pena mi'natʃʃa'morte pre'para

tutto mi spira rimorso e orror.

'tutto mi 'spira ri'morso e or'ror

Timor mi cinge di freddo gelo;

ti'mor mi 'tʃindʒe di 'freddo 'dʒɛlo

dolor mi rende la vita amara;

do'lor mi 'rende la 'vita a'mara

io stesso fremo contro il mio cor.

'io 'steso 'fremo'kontro il 'mio kɔr

Pálido el sol, turbio el cielo

pena presagia, muerte prepara,

todo me inspira remordimiento y horror.

El temor me ciñe de frío hielo,

el dolor me amarga la vida,

yo mismo ardo de rabia contra mi corazón.

(Traducción: Alfredo Mendoza)

Idea poética

Todo se oscurece, anunciándome castigo y muerte. El remordimiento, el miedo y el dolor me hacen volverme contra mí mismo.

(Artabano habla así, al final de la Escena XV del segundo acto, asustándose de sus propios actos, que han tenido como consecuencia la condena a muerte de su hijo Arbace.)

The image features a decorative background with large, stylized, light gray letters 'A' and 'S' on either side of the central text. The letters are filled with a fine, repeating pattern and have ornate, swirling flourishes extending from their top and bottom. At the bottom center, there is a small, elegant flourish consisting of a thin line with decorative curls at both ends.

APÉNDICES



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.

APÉNDICE A

Extractos del Libro Primero del
TRATADO DE GLOSAS

sobre cláusulas¹ y otros géneros de puntos² en la música de violones, nuevamente puestos en luz

Diego Ortiz Toledano
(ca. 1519 ca. 1570)
ROMA, 1553



Transcripción de Javier Medina Ávila

A partir del facsímil de la 1ª edición

[Sólo se presentan aquí las glosas de los puntos ascendentes y descendentes, que se hallan al final del libro. También se incluyen, al principio, el prólogo y la guía para el uso del tratado.]

¹ Cadencia.

² Notas.



EL MODO QUE SE HA DE TENER PARA GLOSAR³

El que quisiere aprovecharse de este libro ha de considerar la posibilidad que tiene y conforme a ella escoger las glosas que mejor le parecieren, porque aunque la glosa sea buena, si la mano no puede con ella, no puede parecer bien y el defecto no será de la glosa. Este libro muestra el camino, de qué manera se han de glosar los puntos, pero la gracia y los efectos que ha de hacer la mano está en el que tañe, en tocar dulcemente, que salga la voz unas veces de un modo, otras de otro, mezclando algunos quiebro⁴ amortiguados y algunos pasos.⁵

La primera y más perfecta es que después de haber hecho el paso o glosa sobre cualquier punto que sea, y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrer punto de la glosa sea en el mismo que ha glosado, como estos ejemplos lo muestran:



Como he dicho, ésta es la más perfecta manera, porque empieza la glosa y acaba en el mismo punto glosado, y la caída la hace como el mismo canto llano, de modo que no puede haber en ello ninguna imperfección.

La segunda manera toma un poco más de licencia, porque al tiempo que se muda de un punto a otro no cae como los puntos llanos sino al contrario, como estos ejemplos lo muestran:



Esta manera es necesaria porque con esta licencia que se toma se hacen cosas muy buenas y muy lindos floreos, que no se podrían hacer con la primera sola, y por eso la uso en algunas partes. Y la falta que se le puede poner es que, al tiempo de pasar de un cuarto punto a otro, como no hace la misma caída que hacen los puntos que se glosan, pueden las otras voces venir de manera que con algunas de ellas dé dos consonancias perfectas, que es una cosa que importa poco porque con la presteza no se pueden entender.

La tercera es salir de la composición e ir a oído, o a poco más o menos, no llevando certinidad de lo que se hace. Y esto usan algunos que, como tienen un poco de habilidad, la quieren ejecutar y salen sin propósito y sin compás de la composición y van a parar a alguna cláusula o puntos que tienen ya conocidos, y ésta es una cosa reprobada en música, porque como no va conforme a la composición no tiene perfección ninguna. [...]

³ Dividir un tiempo dado en valores más pequeños, a fin de que con estas divisiones se genere una variación melódica.

⁴ Mordentes.

⁵ 'Rellenar' un intervalo dado por medio de escalas. Por ejemplo, si el intervalo dado es una tercera, se haría una subdivisión del tiempo para poder ejecutar, en vez de dos, tres notas por grado conjunto.



Aquí hallarán sobre todas las cláusulas las maneras de puntos que son necesarios glosar, todos conforme a la razón de la compostura.

La tercera es salir de la composición e ir a oído, o a poco más o menos, no llevando certinidad de lo que se hace. Y esto usan algunos que, como tienen un poco de habilidad, la quieren ejecutar y salen sin propósito y sin compás de la composición y van a parar a alguna cláusula o puntos que tienen ya conocidos, y ésta es una cosa reprobada en música, porque como no va conforme a la composición no tiene perfección ninguna. [...] Aquí hallarán sobre todas las cláusulas las maneras de puntos que son necesarios glosar, todos conforme a la razón de la compostura.

REGLA DE CÓMO SE HA DE GLOSAR UNA VOZ PARA TAÑER O CANTAR

Aunque la manera de glosar una voz para tañer o cantar fácilmente se sabrá hacer teniendo este libro, todavía quiero decir cómo se ha de hacer, porque algunos habrá que no caerán en ello. Se ha de tomar la voz que se quiere glosar e irla escribiendo de nuevo y, cuando llegare a donde quiere glosar, ir al libro y buscar aquella manera de puntos, si es cláusula en las cláusulas y, si no, en los puntos, y mire allí todas las diferencias que están escritas sobre aquellos puntos y tome la que mejor le estoviese y póngale en lugar de los puntos llanos, y en todas las partes que quisiere glosar haga de esta manera.

Se ha de advertir que cuando en la cláusula llana hubiere señalado sostenido, que es esta señal #, que todos los puntos que en el



En Roma por Valerio Dorico, y Luis
su hermano a x. de Dezemb.

1553.



[Glosa de los puntos ascendentes y descendentes]

Diego Ortiz

En lo que se sigue trataré de la manera que se ha de tener en glosar los puntos ascendentes y descendentes, y non hay llaves porque unos mismos pasos sirven a todos los signos.

[Segundas]

Para ascender
una segunda
de breve

Measures 1-3 of the first exercise. Measure 1 starts with a whole note G4. Measure 2 shows an ascending eighth-note scale from G4 to A4. Measure 3 shows a descending eighth-note scale from A4 to G4.

Measures 4-6 of the first exercise. Measure 4 continues the ascending eighth-note scale from G4 to B4. Measure 5 continues the descending eighth-note scale from B4 to A4. Measure 6 shows a whole note G4.

Para descender
una segunda
de breve

Measures 1-3 of the second exercise. Measure 1 starts with a whole note G4. Measure 2 shows a descending eighth-note scale from G4 to F4. Measure 3 shows an ascending eighth-note scale from F4 to G4.

Measures 4-6 of the second exercise. Measure 4 continues the ascending eighth-note scale from G4 to A4. Measure 5 continues the descending eighth-note scale from A4 to G4. Measure 6 shows a whole note G4.

Para ascender
una segunda
de semibreve

Measures 1-5 of the third exercise. Measure 1 starts with a whole note G4. Measure 2 shows an ascending quarter-note scale from G4 to A4. Measure 3 shows a descending quarter-note scale from A4 to G4. Measure 4 shows an ascending quarter-note scale from G4 to A4. Measure 5 shows a descending quarter-note scale from A4 to G4.

Measures 6-11 of the third exercise. Measure 6 continues the ascending quarter-note scale from G4 to B4. Measure 7 continues the descending quarter-note scale from B4 to A4. Measure 8 continues the ascending quarter-note scale from A4 to B4. Measure 9 continues the descending quarter-note scale from B4 to A4. Measure 10 shows a whole note G4. Measure 11 shows an ascending quarter-note scale from G4 to A4.

Para descender
una segunda
de semibreve

Measures 1-6 of the fourth exercise. Measure 1 starts with a whole note G4. Measure 2 shows a descending quarter-note scale from G4 to F4. Measure 3 shows an ascending quarter-note scale from F4 to G4. Measure 4 shows a descending quarter-note scale from G4 to F4. Measure 5 shows an ascending quarter-note scale from F4 to G4. Measure 6 shows a whole note G4.



7 8 9 10 11 12

Para ascender
una segunda
de mínima

1 2 3 4 5

6 7 8 9

Para descender
una segunda
de mínima

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

[Terceras]

Para ascender
una tercera
de breve

1 2 3 4



5 6 7 8

Para descender
una tercera
de breve

1 2 3

4 5 6

Para ascender
una tercera
de semibreve

1 2 3 4

5 6 7 8

Para descender
una tercera
de semibreve

1 2 3 4 5

6 7 8 9



Para ascender
una tercera
de mínima

Para descender
una tercera
de mínima

[Cuartas]

Para ascender
una cuarta
de breve

Para descender
una cuarta
de breve

Para ascender
una cuarta
de semibreve



Para descender
una cuarta
de semibreve



Para ascender
una cuarta
de mínima



Para descender
una cuarta
de mínima



[Quintas]

Para ascender
una quinta
de breve



Para descender
una quinta
de breve





Para ascender
una quinta
de semibreve

Para descender
una quinta
de semibreve

Para ascender
un paso de
semimínimas

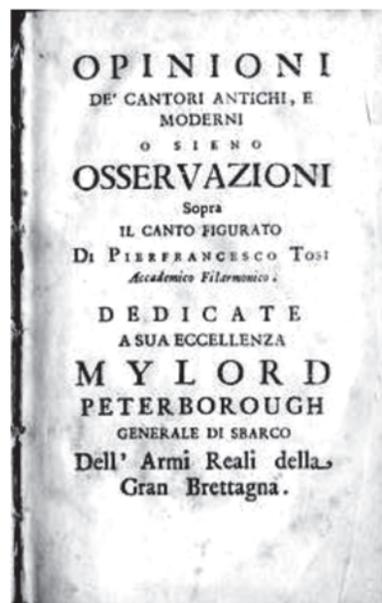
Para descender
un paso de
semimínimas

APÉNDICE B

OPINIONES DE LOS CANTORES ANTIGUOS Y MODERNOS,
O SEA,
OBSERVACIONES SOBRE EL CANTO FIGURADO

Pierfancesco Tosi
(ca. 1646 - 1732)

[Primera edición: Lelio dalla Volpe, Bolonia, 1723]



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA (UNAM)
MÉXICO, D.F., 25 DE ENERO DE 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.



TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL
DE
JAVIER MEDINA ÁVILA Y ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Fuentes

1. Tosi, Pierfrancesco. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni¹, o sieno, Osservazioni sopra il canto figurato.*² Andreas Giger (revisor). <www.Louis-Uni.edu/bibliothek/tosi/osservazioni.pdf>. Accesado agosto de 2003.
2. Tosi, Pierfrancesco. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno, Osservazioni sopra el canto figurato.* <www.handel-it.com/opinioni_tosi.html>. Accesado 2005.
3. Tosi, Pierfrancesco. *Observations on the Florid Song; or Sentiments on the Ancient and Modern Singers.* Johann Ernst Galliard (trad.) 2^a ed. Londres, J. Wilcox, 1743. Reimpresión: Londres, William Reeves, 1967.
4. Ilustraciones del pliego número VI del facsímil del libro de J. E. Galliard (*Op. Cit.*) propiedad del Mtro. Carlos Hinojosa.

Se incluyen tanto la dedicatoria de la edición italiana como la dedicatoria, el prólogo, el formato editorial y la mayoría de los ejemplos musicales y las notas al pie de página de la edición inglesa. Los ejemplos musicales, que Galliard pone al final en pliegos aparte, han sido intercalados en el cuerpo del texto, incluyendo algunos realizados con el programa de notación musical *Finale* a partir del facsímil propiedad del Mtro. Carlos Hinojosa. Cuando alguna parte del contenido de un capítulo difiere del tema del título, se ha introducido entre corchetes una división en apartados.

¹ El autor designa como *antiguos* a los cantantes que vivieron hace más o menos treinta o cuarenta años; y como *modernos* a los posteriores y actuales. [J. E. Galliard, 1743]

² Canto figurado, florido o adornado.



[DEDICATORIA DE LA EDICIÓN INGLESA]

A TODOS LOS AMANTES DE LA MÚSICA

Damas y caballeros:

Las personas de eminencia, rango, calidad, y gusto distinguido en cualquier arte o ciencia, están siempre en la mira de los autores que buscan un patrón para el arte o ciencia que procuran recomendar y promover. No es sorprendente, pues, que yo haya puesto mi mente en vosotros para patrocinar el siguiente tratado.

Si la música en general posee encanto, toda persona razonable concuerda en que la *vocal* tiene preeminencia sobre la instrumental, tanto según la *naturaleza* como según el *arte*: según la *naturaleza*, porque sin duda fue la primera; según el *arte*, porque con ella puede lograrse que la voz exprese los sonidos con mayor sutileza y exactitud que los instrumentos.

Los encantos de la voz humana, aun en el habla, son muy poderosos. Es bien sabido que su *modulación* es de la mayor importancia en la *oratoria*. El que la cara antigüedad haya tratado de llevarla a su perfección es prueba suficiente de la opinión que tenían de su poder; y todo aquel que tiene la facultad de discernir puede haber experimentado que algunas veces un discurso, por el poder de la voz del *orador*, ha causado una impresión que se perdía en la lectura.

Pero, por encima de todo, la suave y agradable voz del *bello sexo* tiene irresistibles encantos y añade mucho a su belleza.

Si la voz tiene entonces tan singulares prerrogativas, uno tiene que desear naturalmente su perfección en la interpretación musical y estar inclinado a promover cualquier cosa que pueda coincidir con ese fin. Esa es la razón por la cual me he persuadido de emprender este trabajo, para familiarizar a *Inglaterra* con un famoso *maestro italiano* que tan versado está en la materia; y por la cual me permito ofrecerlo a vuestra protección.

La parte que yo tomo en él no es suficiente para reclamar mérito alguno; pero mi esfuerzo por ofrecer a vuestro examen algo que puede ser entretenido, y de utilidad, me da derecho a encomendarme humildemente a vuestro favor.

Soy,
DAMAS Y CABALLEROS,
Vuestro devotísimo, obedientísimo y humilde servidor.
J. E. GALLIARD



[PRÓLOGO DE LA EDICIÓN INGLESA]

DISCURSO PRELIMINAR QUE DA NOTICIA DEL AUTOR

Pierfrancesco Tosi, el autor del siguiente tratado, fue italiano y cantante de gran estima y reputación. Pasó la mayor parte de su vida viajando y pudo así escuchar a los mas eminentes cantantes de Europa, sobre los cuales, con la ayuda de su fino gusto, hizo las siguientes observaciones. Entre sus múltiples viajes, se le despertó la curiosidad de visitar *Inglaterra*, donde residió por algún tiempo durante los reinados del rey *Jacobo II*, el rey *Guillermo [III]*, el rey *Jorge I* y el comienzo del de Su Majestad actual [*Jorge II*]. Murió poco después, habiendo vivido más de ochenta años.

Poseía mucho ingenio y vivacidad, que mantuvo hasta sus últimos días. Su manera de cantar estaba llena de expresión y pasión, principalmente en el estilo de la música de cámara. Los mejores intérpretes de su tiempo se consideraban felices cuando podían tener oportunidad de escucharlo. Después de perder la voz, se dedicó más particularmente a la composición, de la cual dio prueba en sus *cantatas*, que son de un gusto exquisito, especialmente en los *recitativos*, donde sobresale en *patetismo* y *expresión* por encima de cualquier otro. Era un entusiasta y sincero amigo de todos los que se distinguían en la música, pero era riguroso con quienes ejercían mal la profesión y la degradaban.

Fue muy estimado por personas de rango, entre las que se hallaba el último Conde de Peterborough, con quien varias veces se reunió en sus viajes de ultramar; cuando estaba en *Inglaterra* era bien recibido por Su Señoría, a quien dedicó este tratado. Suficiente indicación de su mérito sería el solo hecho de haber llamado la atención de una persona de tal calidad y de gusto tan distinguido. El emperador *José* le concedió un empleo honorable y la *Archiduquesa* le asignó una jubilación eclesiástica en un lugar de Italia y finalmente en *Flandes*, donde murió.

En cuanto a sus *observaciones* y *opiniones* sobre el canto, éstas tienen que hablar por sí mismas y se espera que su traducción sea aceptable para los amantes de la música ya que esta rama en particular nunca ha sido tratada de manera tan clara y tan amplia por ningún otro autor. Además, algunas personas de buen juicio han pensado que sería de utilidad dar a conocer más universalmente las opiniones de nuestro autor en un momento en que prevalece un falso gusto en la música; y que estas censuras, al ser dirigidas por un *italiano* contra sus propios compatriotas, no podrán considerarse sino imparciales. Es innegable que el descuido del verdadero estudio, el sacrificio de la belleza de la voz por una cantidad de caprichos desordenados, la negligencia en la pronunciación y expresión de las palabras, junto con muchas otras cosas observadas en este tratado, son todos *malos*.

El estudioso va a descubrir que los comentarios de nuestro autor serán de provecho no sólo para los intérpretes del canto, sino igualmente para los instrumentistas, siempre que se requiera gusto y estilo; y demostrarán que *tocar* un poco menos con la *voz* y *cantar* un poco más con el *instrumento* sería de gran utilidad para ambos.



Quien lea este tratado con aplicación no dejará de hacer algún progreso con él. Ojalá que la traducción sea vista con indulgencia si, a pesar de todo el cuidado posible, resulta deficiente en cuanto a la pureza del idioma *inglés*, siendo casi imposible (considerando el estilo de nuestro autor, que es un poco más florido de lo que el gusto actual del *inglés* permite en los escritos) no conservar algo del lenguaje del original; pero, mientras el sentido del asunto quede claro, el estilo puede considerarse no tan esencial en trabajos de esta clase.



A SU EXCELENCIA EL CONDE DE PETERBOROUGH
GENERAL DE LA MARINA DE LA GRAN BRETAÑA.

Milord:

Creería morir en la ingratitud si me tardase más en dar a conocer al mundo una parte de los tantos y tantos favores que Vuestra Alteza me ha dispensado generosamente en Italia, en Alemania, en Flandes, en Inglaterra y, principalmente, en vuestro amenísimo Jardín de Parsons-Green, donde habiéndoos dignado muchísimas veces para sumo honor mío hacerme admirar la vastedad de aquellos pensamientos que producen vaticinios, la sorpresa no me dejaba contemplar ni la hermosura del sitio, ni la rareza del arte, ni los prodigios de la naturaleza.

Mas ¿qué humilde testimonio podría daros, oh, señor, de mi infinito agradecimiento, si el revelarlo se vuelve mi gloria, y si el más vivo reconocimiento se torna ambición?

Mejor es pues, que lo devuelva al corazón y que allí, en un respetuoso silencio, se quede eternamente impreso, reservando la pluma sólo para las fervorosas súplicas que con tanta sumisión ahora os hago para que Vuestra Alteza quiera benignamente dignarse apreciar el ofrecimiento de mis débiles observaciones, concebidas por el deber común a todos los músicos de conservar a la música sus bellezas propias, y por el mío en particular, al haber sido el primero (o de los primeros) en descubrir el nobilísimo genio de vuestra poderosa y generosa nación para la misma.

De cualquier modo, cierto es que no me habría atrevido jamás a dedicarlas a un héroe adornado con gloriosísimas acciones, como sois vos, si el canto no fuese una delicia del alma o si alguien tuviera un alma más sensible a sus encantos que la vuestra.

Por lo cual, con el más profundo respeto, tengo justo motivo para llamarme
De Vuestra Alteza
Humildísimo, devotísimo y obligadísimo servidor
PIERFRANCESCO TOSI

³ Tosi escribe Passosgrin.

⁴ Hay allí un árbol muy alto que produce bellísimos tulipanes. [P. Tosi]



ÍNDICE DE MATERIAS

INTRODUCCIÓN	B9
CAPÍTULO I Observaciones para quien enseña a un <i>soprano</i>	B12
CAPÍTULO II De la apoyatura	B18
CAPÍTULO III Del trino	B24
CAPÍTULO IV De la coloratura [A. La coloratura] [B. La dicción y la respiración] [C. El estudio y la práctica]	B28
CAPÍTULO V Del recitativo [A. El recitativo] [B. Continuación de la enseñanza]	B33
CAPÍTULO VI Observaciones para el estudiante	B37
CAPÍTULO VII De las arias	B41



CAPÍTULO VIII

De las cadencias

B49

CAPÍTULO IX

Observaciones para el cantante

B54

CAPÍTULO X

De los adornos

[A. Adornos]

[B. Epílogo]

B64



INTRODUCCIÓN

Lector:

El amor es una pasión que ofusca el intelecto. Si tú eres cantante, eres mi rival; y, si eres moderno, yo soy antiguo. Pero si el cariño inmenso que tenemos por la bella y óptima música nos arrebatara la razón, al menos en nuestros intervalos de lucidez seamos igualmente generosos: tú en perdonarme los errores que escribo, yo en excusarte los que cometes. Finalmente, si para gloria tuya eres letrado, sabe que para vergüenza mía soy ignorante; si no lo crees, lee.

§1. Varias son las opiniones de los historiadores antiguos sobre el origen de la música. Plinio cree que Anfión fue el inventor; los griegos sostienen que fue Dionisio; Polibio, que los Arcadios; Suidas y Boecio dan toda la gloria a Pitágoras, afirmando que él a partir del sonido de tres martillos de herrero de diferente peso descubrió el género diatónico, al cual Timoteo el milesio agregó después el cromático y Olímpico, u Olimpo, el enarmónico. En las Sagradas Escrituras se lee, sin embargo, que Yubal, de la estirpe de Caín, *fuit pater canentium cithara & organo* [fue el padre de todos los que tocan el arpa y el órgano], instrumentos que probablemente tenían varios sonidos armoniosos; por lo cual se entiende que la música nació poco después del mundo.

§2. Para asegurarse de no errar, ella escuchó muchos preceptos de la matemática, por quien después de diversas instrucciones sobre líneas, sobre números y sobre proporciones fue llamada con el dulce nombre de hija, a fin de que mereciese el de ciencia.

§3. Es de suponerse que en el curso de miles de años la música ha sido siempre la delicia del género humano, puesto que, a causa del placer excesivo que causaba a los lacedemonios, fue necesario que esta república exiliara al supradicho milesio, para que los espartanos ya no abandonasen los intereses económicos, políticos y militares.

§4. No obstante, me parece imposible que haya hecho nunca tanta ostentación de su belleza como en los últimos siglos, cuando con la más noble y suave majestad apareció ante la gran mente de Palestrina,⁵ en la cual dejó un divino original suyo para que sirviese a la posteridad de inmortal ejemplo;⁶ y en verdad la música, con la dulzura de su armonía, ha llegado tan lejos (gracias también al sublime entendimiento de los insignes maestros de nuestros tiempos) que, si bien es una de las artes liberales, ninguna de sus compañeras podría disputarle con justicia el principado.

⁵ Tosi escribe *Palestina*; Galliard, *Palestrina*.

⁶ Cuando las artes y ciencias se estaban recuperando de la barbarie en la que estaban sumidas, la música comenzó a desarrollarse sobre todo en *Flandes*, y los compositores de música de esta nación se dispersaron por toda *Europa*, permitiendo progresar a los demás. En *Italia* surgió de esta escuela, entre varios más, *P. Alis. Palestrina*, un genio tan extraordinario que es considerado el *Rafael* de los músicos. Vivió en la época del papa *León X*; y en la capilla papal, hasta este día, no se toca ninguna otra música que nosotros sepamos sino la compuesta por él, excepto el famoso *Miserere* de *Allegri*, quien vivió poco tiempo después de *Palestrina*. [J. E. Galliard]



§5. Fuerte argumento me ofrece la suavísima impresión que, a diferencia de todas las demás, causa la música en nuestros espíritus; por eso estamos cerca de creer que forma parte de la beatitud que se goza en el paraíso.

§6. Con la premisa de estas ventajas, el mérito de los vocalistas debería señalarse también, por las dificultades particulares que lo acompañan: aunque el cantante posea una inteligencia sólida, capaz de superar con desenvoltura la más escabrosa composición, y aunque posea además una óptima voz y se valga de ella con artificio, no por esto merecerá nombre de músico singular, si le falta una variación pronta, dificultad que no se encuentra en las demás artes.

§7. Diré finalmente que los poetas, los pintores, los escultores, los arquitectos y los mismos compositores de música, antes de exponer sus obras al público, tienen todo el tiempo necesario para enmendarlas y pulirlas, mas para el cantor que se equivoca no existe ya remedio: el error es incorregible.⁷

§8. Cuánta aplicación deba ser, pues, la de quien tiene la obligación de no errar en las producciones improvisadas del ingenio, y cuál estudio convenga a quien debe sujetar a un arte tan difícil una voz en movimiento casi siempre diverso, es más para imaginarse que para describirse. Confieso ingenuamente que cada vez que el pensamiento me lleva a reflexionar en que la insuficiencia de muchos maestros, y los infinitos abusos que éstos dejan introducir, vuelven inútiles para sus alumnos tanto la aplicación como el estudio, no puedo maravillarme lo bastante de que entre tantos músicos de primera clase que han escrito unos para enseñar cómo hay que encontrar la verdadera armonía mediante los preceptos del contrapunto, otros con instrucciones sobre las tablaturas o sobre la práctica en el clavecín, para facilitar el laborioso camino a los organistas no haya habido nunca (hasta donde yo sé) quien se lanzara a dar a conocer más que los primeros elementos, conocidos por todos nosotros, ocultando las reglas más necesarias para cantar bien. Y es inútil decir que, estando los compositores sólo atentos a escribir, y los instrumentistas a acompañar, no deben inmiscuirse en lo que a los vocalistas concierne, ya que conozco a algunos muy capaces de desengañar al que tal pensase. El incomparable *Zarlino*, en la tercera parte de sus *Instituzioni armoniche*, capítulo 46, apenas comenzaba a despotricar contra los que en su época cantaban con algún defecto, cuando se detuvo; y quiero creer que, si hubiese ido más allá, aquellos documentos, envejecidos durante casi dos siglos, servirían para el gusto refinado de nuestros tiempos. Pero merece reproches más que justos la negligencia de muchos cantantes célebres que, cuanto más han sido y son de entendimiento muy superior a los demás, tanto menos pueden justificar su silencio (ni siquiera so pretexto de modestia), cesando ésta de ser virtud cuando perjudica al interés público. Movido yo, pues, no por la vana ambición sino por el daño que de aquello resulta a diversos músicos, no sin repugnancia he determinado ser el primero en exponer a los ojos del mundo estas pocas observaciones mías, con el solo fin de añadir (si tengo éxito) alguna luz al que enseña, al que estudia y al que canta.

⁷ Siendo iguales todas las representaciones efímeras, nuestro autor parece ser un tanto parcial a favor del cantante; aunque tiene que aceptarse que, a causa de la expresión de las palabras, cualquier error en el canto será más significativo que si se cometiera en un instrumento. [J. E. Galliard]



§9. Intentaré en primer lugar dar a entender qué obligaciones tiene el maestro para instruir bien a un principiante; hablaré en segundo lugar de lo que concierne al alumno; y, por último, con reflexiones más amplias procuraré facilitar el camino al cantor mediano para que llegue a mejorar su condición. Ardua y quizá temeraria es la empresa, pero, aun cuando los efectos no correspondiesen a la intención, al menos incitaré a los inteligentes a tratar sobre ello más amplia y correctamente.

§10. Si alguno dijese que yo debía eximirme de publicar cosas ya comunes a todos los músicos, podría engañarse; la razón es que entre estas observaciones hay muchas que, por no haberlas oído nunca a otros, las tengo por mías, y como tales es probable que no hayan sido universalmente conocidas. Ojalá tengan así la suerte de ser aprobadas por quienes poseen inteligencia y gusto.

§11. Pero sería superfluo que yo dijese que las enseñanzas verbales no sirven a los cantantes (por lo general) más que para no errar, pues todos saben que la imprenta es incapaz de convertirlas en actos. Según lo que ocurra con ellas, sin embargo, o me animaré a aventurarme a nuevos descubrimientos en bien de la profesión, o confuso (pero no sorprendido) soportaré en paz que los maestros, con su nombre por delante, hagan pública mi ignorancia, para que yo pueda así desengañarme y darles las gracias.

§12. Finalmente, por la intención que tengo de mostrar la gran cantidad de abusos y defectos modernos que se han esparcido por la canora república para que (en lo posible) también se corrijan no querría que quienes, por debilidad del ingenio o por negligencia del estudio, no han podido o querido enmendarlos se imaginasen que con malicioso designio los he pintado al natural con sus imperfecciones, pues protesto en voz alta que, si por demasiado celo ataco con poca dulzura los errores, respeto no obstante a quienes los cometen; enseñándome una moraleja española (*azija a ti accusas quando murmuras*) que las sátiras vuelven a casa, y el cristianismo dice algo más a quien tiene religión. Hablo de manera general y, si alguna vez me restrinjo a lo particular, sépase que no me sirvo de otro original más que del mío, en el cual desdichadamente ha existido y existe materia digna de crítica, sin buscarla en otra parte.



CAPÍTULO I

Observaciones para quien enseña a un *soprano*⁸

§ 1. Tienen tanta facilidad de insinuarse en los espíritus infantiles los defectos musicales, y se encuentra tal dificultad en hallar quien los corrija al nacer, que sería provechoso que los mejores cantores aceptaran ese compromiso, ya que mejor que los demás conocen los medios para lograrlo, y con más inteligencia pueden desde los primeros rudimentos llevar la habilidad del alumno a la perfección; pero, no hallándose hoy entre ellos (si no me equivoco) quien no odie su recuerdo, es forzoso reservarlos para la fineza del artificio, en el cual consiste verdaderamente el dulce encanto que por el camino más breve llega a deleitar el corazón.

§ 2. Por lo tanto, la enseñanza de los fundamentos, hasta que el alumno cante con soltura,⁹ tiene que encargarse a un maestro mediano, con tal que sea de costumbres impecables, diligente, práctico, sin defectos de nariz ni de garganta, y que tenga agilidad de voz, algún vislumbre de buen gusto, fácil comunicación, perfecta entonación y una paciencia que resista hasta la más dura fatiga del más tedioso oficio.

§ 3. El maestro ornado de pormenores tan necesarios, antes de que comience a enseñar lea los cuatro versículos de Virgilio *Sic vos non vobis*,¹⁰ etcétera, ya que (si bien no lo son) parecen compuestos expresamente para él; tras haberlos meditado bien, consulte la propia constancia, pues (hablando vulgarmente) disgusta a quien tiene sed llevar vino a los demás y no poder beber. Si el tiempo es propicio para el que canta, justo es que lo sea también para el que enseña.

§ 4. Sobre todo, escuche con oído desinteresado si el que ansía aprender tiene voz y disposición para cantar, para que no se vea obligado a rendir rigurosísima cuenta a Dios del dinero malamente gastado por los padres, y de haber engañado al hijo

⁸ El autor indica esto para la instrucción del *soprano*, o voz aguda, porque la mayoría de los jóvenes posee esta voz, y ésta es la edad en que deben comenzar a estudiar música. No vendría mal mencionar que el *soprano* es el más apto para ejecutar lo que pide nuestro autor, y que cada diferente tesitura vocal tiene como característica propia algo peculiarmente relativo a su tipo; porque un *soprano* tiene generalmente más *soltura* y la logra mejor; e igualmente el patetismo. El *contr'alto*, más patetismo que *soltura*; el tenor, menos patetismo, pero más *soltura* que el *contr'alto*, aunque no tanta como el *soprano*. El *bajo* es en general el más pomposo de todos, pero no debería cantar tan estrepitosamente como hoy en día lo hace con demasiada frecuencia. [J. E. Galliard]

⁹ En Tosi *canti franco* (cante con libertad), que Galliard traduce como *can sing his part at sight* (pueda cantar su parte a primera vista).

¹⁰ Hos ego versiculos feci, tulit alter honores:

Sic vos non vobis nidificatis aves;

Sic vos non vobis vellera fertis oves;

Sic vos non vobis mellificatis apes;

Sic vos non vobis fertis aratra boves.

Estos versículos los hice yo, pero otro se llevó los honores;

así vosotras, aves, no hacéis nidos para vosotras;

así vosotras, ovejas, no dais vellones para vosotras;

así vosotras, abejas, no hacéis miel para vosotras;

así vosotros, bueyes, no lleváis arados para vosotros.

[J. E. Galliard. Traducción: Alfredo Mendoza]



con la pérdida irreparable de un tiempo que en cualquier otra profesión le habría sido de provecho. No hablo al azar. Los maestros antiguos distinguían al rico, que quería aplicarse a la música para su noble ornamento, del pobre, que procuraba estudiarla por necesidad. Enseñaban al primero por interés y al segundo por caridad, si en vez de dinero descubrían en él talentos para convertirlo en un hombre. Poquísimos modernos rechazan alumnos y, siempre y cuando éstos paguen, poco les apura si su codicia arruina a los músicos y destruye la profesión.

§ 5. Señores maestros, Italia no escucha ya las excelentes voces de tiempos idos, particularmente en las mujeres, y para confusión de los culpables diré el por qué: la ignorancia no permite a los padres escuchar la pésima voz de sus hijas cuando la miseria les hace creer que cantar y enriquecerse es lo mismo, y que para aprender música basta un poco de linda cara: ¿podéis vosotros instruir las?

§ 6. Podéis quizá enseñar a aquellas a quienes el canto... La modestia no me deja seguir adelante.

§ 7. Si el instructor es humano, no aconsejará nunca al alumno perder una parte de su humanidad, quizá con perjuicio del alma.

§ 8. Desde la primera lección hasta la última recuerde el maestro que queda a deber todo lo que no haya enseñado y los errores que no haya corregido.

§ 9. Sea moderadamente severo, haciéndose temer sin hacerse odiar. Sé que no es fácil encontrar el punto medio entre el rigor y la dulzura, pero sé también que son nocivos los extremos, ya que de la excesiva rigidez frecuentemente nace la obstinación, y de la demasiada indulgencia el desprecio.

§ 10. No hablaré del conocimiento de las notas, de su valor, del compás, de la división, de los tiempos, de las pausas, de los accidentes ni de otros rudimentos triviales, porque son generalmente sabidos.

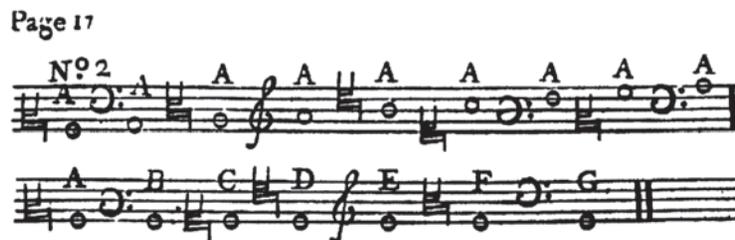
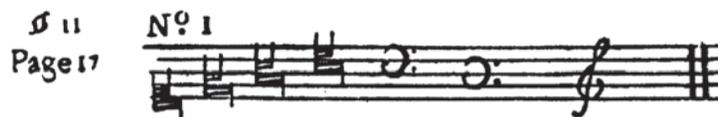
§ 11. Además de la clave de C sol fa ut,¹¹ enseñe al alumno a leer las otras más lejanas, para que no le suceda lo que seguido ocurre a ciertos vocalistas, los cuales en las composiciones *a cappella*¹² no hacen distinguir sin órgano el *mi* del *fa*, por no tener conocimiento alguno de la clave de G sol re ut, y se escuchan luego en los sagrados templos al servicio de Dios discordancias

¹¹ Es necesario conocer siete claves: C en 1ª, 2ª, 3ª y 4ª línea; F en 3ª y 4ª, y G en 2ª.

¹² Con la ayuda de estas claves, cada línea o espacio puede representar la nota que vosotros queráis. [J. E. Galliard]

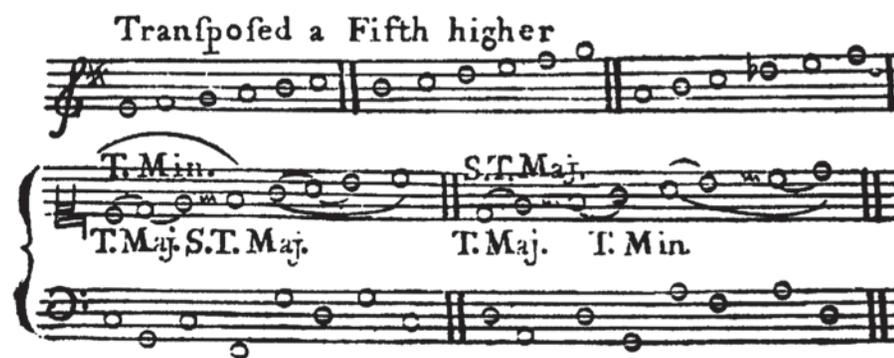


tan indecentes como vergonzosas para el que envejece sin saber dónde tienen su lugar las notas. Yo traicionaría mi sinceridad si no dijese que quien no enseña reglas esenciales como éstas peca, o por omisión o por ignorancia.



§ 12. Subsecuentemente hágalo que aprenda a leer las que tienen bemol principalmente en las composiciones que tienen cuatro en la armadura y que en sus sextas del bajo por lo general requieren también el quinto como accidente, a fin de que el alumno pueda encontrar en ellas el *mi*, lo cual no es muy fácil para aquel a quien el poco estudio le hace creer que todas las notas con bemol se llaman *fa*; ya que, si esto fuese verdad, sería infaliblemente superfluo que las notas fuesen seis cuando cinco tendrían el mismo nombre.¹³ Los franceses tienen siete, y con esa figura adicional [*si*] ahorran a sus alumnos la fatiga de aprender las mutaciones ascendentes y descendentes; pero nosotros los italianos no tenemos más que *ut, re, mi, fa, sol, la*, notas que bastan igualmente para todas las claves a quien las sabe leer.

§ 12 Page 18



¹³ Es necesario entender el *solfeo* y sus reglas, que muestran dónde se hallan los semitonos en cada octava (Ilustración No. 3). Cuando los bemoles o sostenidos están marcados en la armadura, la regla es que si hay un solo bemol, éste es *Fa*; si hay más bemoles, el último. Si hay un solo sostenido, éste es *Mi*; si hay más sostenidos, el último. [J. E. Galliard]



§ 13. Procure el maestro que al solfear la escala el alumno entone perfectamente las notas. Quien no tiene oído fino no debería empeñarse ni en enseñar ni en cantar, no siendo tolerable en absoluto el defecto de una voz que se sube o se baja como el flujo y el reflujó del mar. Reflexione en esto con toda atención el instructor, porque todo cantante que desentona pierde inmediatamente todas las más bellas prerrogativas que tuviese. Puedo decir sin mentir que (a excepción de pocos músicos) la entonación moderna es bastante defectuosa.

§ 14. En el mismo solfeo busque el modo de hacerles ganar poco a poco los agudos, para que mediante el ejercicio conquiste toda la dilatación de cuerda que sea posible; advierta, sin embargo, que cuanto más altas son las notas, tanto más se precisa tocarlas con dulzura para evitar los gritos.

§ 15. Debe hacerlo entonar los semitonos¹⁴ según las verdaderas reglas. No todos saben que existe el semitono mayor y el menor,¹⁵ porque la diferencia no se puede distinguir en el órgano ni tampoco en el clavecín, cuando éste no tiene las teclas divididas. Un tono que por grado conjunto pasa a otro se divide en nueve intervalos casi imperceptibles, que en griego (si no me engaño) se denominan *commi*, es decir, la parte más pequeña,¹⁶ y en nuestra lengua *comas*, cinco de las cuales forman el semitono mayor, y cuatro el menor; existe la opinión, sin embargo, de que no son más de siete y de que la mitad mayor constituye el primero y la menor el segundo; mi débil intelecto no la halla efectiva, ya que el oído entonces no tendría ninguna dificultad para distinguir la séptima parte de un tono, y sí la encuentra muy grande para descubrir la novena. Si se cantase continuamente al son de los dos susodichos instrumentos, este conocimiento sería inútil, pero, dado que los compositores introdujeron la costumbre de hacer escuchar en todas las óperas una cantidad de arias acompañadas sólo con instrumentos de arco, se vuelve tan necesario que, si (por ejemplo) un soprano entona el D la sol re diesis agudo [D[#]] como el E la fa [E^b], quien tiene buen oído siente que desentona, porque éste último queda alto. Aquel que no quedase satisfecho con esto lea a muchos autores que tratan el tema o consulte a los violinistas más hábiles. Empero, en las partes intermedias no es tan fácil escuchar la diferencia, aunque yo creo que todo lo que se divide es distinguible. De estos dos semitonos hablaré más ampliamente en el capítulo de la apoyatura, a fin de que no se confunda los unos con los otros.

§ 16. Enseñe al alumno a cantar a primera vista, con perfecta entonación y rapidez, todos los saltos de voz en la escala, y téngalo aplicado, incluso más de lo necesario, a esta urgentísima lección, si desea que cante con soltura en poco tiempo.

§ 17. Si el maestro no sabe componer, provéase de buenos solfeos de diversos estilos, que insensiblemente pasen de lo fácil a lo difícil, según el aprovechamiento que advierta en el alumno; a condición, sin embargo, de que en sus dificultades sean siempre naturales y amenos, para interesarlo en estudiarlos con placer y en aprenderlos sin tedio.

§ 18. Entre las mayores diligencias del maestro, una la requiere la voz del alumno, la cual, sea de pecho o de cabeza,¹⁷ debe salir limpia y clara, sin que pase por la nariz ni se ahogue en la garganta, defectos ambos que son los más horribles en un cantor y no tienen remedio cuando han tomado posesión.

¹⁴ Galliard traduce como 'semitonos' el término *mezze voci* (literalmente 'voces medias'), utilizado por Tosi.

¹⁵ Ver el párrafo 2, y los siguientes, en el capítulo III, donde se aclara la dificultad del *semitono mayor y menor*. [J. E. Galliard]

¹⁶ Joan Corominas menciona el término griego *kómma* con el significado de 'fragmento'. [*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª edición, 12ª reimpression. Madrid: Gredos, 2005, p. 160]

¹⁷ La *voce di petto* es una voz plena, que viene desde el pecho con base en la fuerza, y es la más sonora y expresiva. La *voce di testa* proviene más de la garganta que del pecho, y puede lograr mayor soltura. El *falsetto* es una voz fingida, formada enteramente en la garganta, y tiene mayor soltura que ninguna otra, pero no posee solidez. [J. E. Galliard]

¹⁸ Faringe, garganta.



§ 19. La poca práctica de algunos que enseñan a solfear obliga al estudiante a sostener las semibreves [unidades, redondas] con voz forzada de pecho sobre las notas más agudas, lo que finalmente ocasiona que día a día las fauces se inflamen cada vez más y que el alumno, si no pierde la salud, pierda la voz de soprano.

§ 20. Muchos maestros hacen cantar a sus discípulos el contralto por no saber hallar en ellos el falsete o por evitarse la fatiga de buscarlo.

§ 21. Un instructor diligente, sabiendo que un soprano sin falsete se ve obligado a cantar dentro de los límites de unas pocas notas, no solamente procura que lo conquiste sino intenta por todos los medios que lo una con la voz de pecho de forma que no se distinga el uno de la otra, porque si la unión no es perfecta la voz será de varios registros¹⁹ y consecuentemente perderá su belleza. La jurisdicción de la voz natural, o de pecho, termina ordinariamente en el cuarto espacio o en la quinta línea,²⁰ y ahí principia el dominio del falsete, tanto al ascender a las notas altas como al regresar a la voz natural, en lo cual radica la dificultad de la unión; considere pues el maestro de cuánto peso es la corrección de aquel defecto, que conlleva la ruina del alumno si la descuida. En las mujeres que cantan el soprano se escucha a veces una voz totalmente de pecho, pero en los varones sería una rareza que la conservasen habiendo pasado la edad pueril. Aquel que tuviese la curiosidad de descubrir el falsete en quien lo sabe disimular, observe que quienquiera que lo utilice emite en los agudos la vocal *i* con más vigor y menos fatiga que la *a*.

§ 22. La voz de cabeza tiene facilidad de movimiento, ocupa las cuerdas superiores más que las inferiores y tiene un trino rápido, pero está expuesta a perderse por no tener una fuerza que la rija.

§ 23. Haga al alumno emitir claramente las vocales, para que se entiendan tal como son. Ciertos cantores creen formar el sonido de la primera [a] y hacen escuchar el de la segunda [e]; si la culpa no es del maestro, el error es de los vocalistas que en cuanto salen de las clases procuran cantar con afectación por avergonzarse de abrir un poco más la boca; algunos más, quizá por abrirla demasiado, confunden esas dos vocales con la cuarta [o] y entonces no es posible entender si dijeron *balla* o *bella*, *sesso* o *sasso*, *mare* o *more*.

§ 24. Debe hacerlo cantar siempre de pie, a fin de que la voz halle libre toda su organización [organismo].

§ 25. Procure que (mientras canta) esté en una postura noble, para que complazca también con una presencia decorosa.

§ 26. Corríjalo vigorosamente si hace contorsiones con la cabeza, con la cintura y principalmente con la boca, la cual debe ponerse de modo que (si el sentido de las palabras lo permite) tienda más a la dulzura de una sonrisa que a una severa gravedad.

§ 27. Ejercite al alumno estudiando siempre con el tono [la afinación] de Lombardía y no con el de Roma,²¹ no sólo para hacerlo conquistar y conservar los agudos, sino para que nunca lo incomoden los instrumentos altos, pues el esfuerzo de quien no puede subir es igualmente penoso para el que canta que para el que escucha. Recuérdele el maestro, ya que al aumentar la edad la voz declina y al avanzar el tiempo, o cantará el

¹⁹ Término tomado de los diferentes registros del órgano. [J. E. Galliard]



²¹ La afinación de *Lombardía* o *Venecia* es algo más de un semitono más alta que la de *Roma*. [J. E. Galliard]

²² Ver la ilustración de la nota 11.



contralto o, pretendiendo por vanidad insulsa el nombre de soprano, deberá suplicar a todos los compositores que las notas para él no pasen del cuarto espacio²² ni permanezcan ahí. Si todos los que enseñan los rudimentos supiesen sacar provecho de esta regla y hacer a sus alumnos unir el falsete con la voz de pecho, no habría hoy tanta escasez de sopranos.

§ 28. Hágalo aprender a sostener las notas sin que la voz titubee o vacile, y si la enseñanza comienza con las que duran dos compases cada una, el aprovechamiento será mayor; de otra manera, por el gusto que tienen los principiantes de moverla, y por la fatiga de sostenerla, se habituará él también a no poderla ya fijar, y tendrá indudablemente el defecto de revolotear siempre, al uso de quien canta con pésimo gusto.

§ 29. Con las mismas lecciones enséñele el arte de colocar la voz,²³ que consiste en dejarla salir dulcemente desde el mínimo *piano*, para que vaya poco a poco al máximo *forte*, y que luego retorne con el mismo artificio del *forte* al *piano*. Una buena *messa di voce* en boca de un músico que la use con parquedad y no se sirva de ella más que con las vocales abiertas nunca deja de producir un óptimo efecto. Poquísimos son ahora los cantantes que la estiman digna de su gusto, ya sea por amar la inestabilidad de la voz, ya sea por distanciarse de lo antiguo que odian. Ése es, sin embargo, un agravio manifiesto que hacen al ruiseñor, que fue quien la inventó, por lo cual el ingenio humano no puede vocalmente imitar a otro, a menos que entre aquellos canoros pajarillos se oyese a alguno que cantase a la moda.



§ 30. No se canse el maestro de hacer solfear al alumno hasta que sepa lo necesario, y si acaso lo hiciese vocalizar antes de tiempo es que no sabe instruir.

§ 31. Después debe introducirlo al estudio de vocalizar con las tres vocales abiertas, sobre todo con la primera, pero no siempre con la misma, como se hace hoy en día, para que con este frecuente ejercicio no confunda una con la otra, y pueda emprender más fácilmente el uso de las palabras.

§ 32. Cuando con esa aplicación el alumno haya conseguido un progreso notable, entonces el instructor podrá darle a conocer los primeros ornamentos del arte, que son las apoyaturas (de las cuales hablaré en seguida), y vocalizar con ellas.

§ 33. Subsecuentemente enséñele el modo de deslizarse²⁴ vocalizando y de arrastrar suavemente la voz del agudo al grave, que aun cuando son amaestramientos necesarios para cantar bien y con el simple solfeo no es posible poderlos aprender, con todo los maestros inexpertos los descuidan.

§ 34. Pero, si lo hiciese cantar las palabras antes de que tenga un franco dominio del solfeo y de la vocalización apoyada, lo arruina.

²³ *Mettere la voce*. De este término surge el de *messà di voce* (colocación de voz).

²⁴ *Scivolar*.



CAPÍTULO II

De la apoyatura²⁵

§ 1. Entre todos los adornos del canto no hay instrucción más fácil de enseñar para el maestro ni menos difícil de aprender para el alumno, que la de la apoyatura; ésta, además de su propio atractivo, dignamente ha obtenido del arte el privilegio único de dejarse oír frecuentemente y no aburrir nunca, siempre que no salga de los límites que han sido prescritos por el buen gusto de los músicos.

§ 2. Desde el tiempo en que se inventó la apoyatura para adornar la profesión, no se ha comprendido hasta ahora la razón por la cual no tiene libres todos los pasos. Tras haberla buscado en vano con los principales cantores, he considerado que la ciencia musical debe tener sus reglas y que se necesita hacer todo lo posible por descubrirlas. No sé, ni puedo preciar me de haberlo conseguido, pero aunque no fuese así, los inteligentes verán al menos que me he acercado. Empero, tratándose de una materia producida totalmente a partir de mis observaciones, en caso de que me equivoque debería esperar más indulgencia en este capítulo que en ninguna otra parte.²⁶

²⁵ La *appoggiatura*, para cuyo nombre el lenguaje inglés no tiene equivalente, es una nota añadida por el cantante para llegar más elegantemente a la siguiente nota, ya sea subiendo o bajando, como se muestra en los ejemplos (§ 3). Los franceses la expresan con dos términos diferentes, *port de voix* y *appuyer*; como los ingleses lo hacen con *prepare* y *lead*. La palabra *appoggiatura* se deriva de *appoggiare*, apoyarse. En este sentido, uno se apoya en la primera para llegar a la nota deseada, subiendo o bajando; y, de acuerdo con el valor de la nota [real], permanece más tiempo en la preparación que en la nota para la cual ésta se hace. Lo mismo en la preparación de un trino o un mordente desde la nota inferior. No puede hacerse apoyatura al comienzo de la pieza; tiene que haber una nota anterior desde la cual conducir. [J. E. Galliard]

²⁶ Aquí comienza el examen de los *semitonos mayores y menores*, que él prometió en § 15, Cap. I. Puede ser satisfactorio para el estudioso colocar de una vez el tema bajo una luz segura; con ello las dudas de nuestro autor se aclararán y se entenderá más fácilmente su razonamiento. Un *semitono mayor* cambia de nombre, línea y espacio; no así el *semitono menor*.

§ 2
Page 32
Nº 1 Semitones Major

Semitones Minor

A un *semitono mayor* uno puede ir claramente con un ascenso o un descenso; a un *semitono menor*, no. N. B. Desde un *tono menor* la *appoggiatura* es mejor y más fácil que desde un *tono mayor*. [J. E. Galliard].



§ 3. A partir de la práctica comprendo que de un C sol fa ut al otro, por becuadro, un vocalista puede ascender y descender por grados conjuntos con la apoyatura, pasando sin ningún obstáculo por todos los cinco tonos y los dos semitonos que componen la octava.

U₃
Page 32
p. 33

Nº 2

§ 4. Que de todos los diesis [sostenidos] accidentales que puedan encontrarse en ella se puede subir por grado de semitono a las notas vecinas con la apoyatura, y regresar allí con la misma.²⁹

U₄
Page 34

Nº 3

§ 5. Que de toda nota que tenga becuadro se puede ascender por semitonos con la apoyatura a todas las que tienen bemol.³⁰

U₅
Page 34

Nº 4

²⁷ Con sonidos naturales

²⁸ Éstos son todos los *tonos mayores y menores*, y los *semitonos mayores*. [J. E. Galliard]

²⁹ Porque son *semitonos mayores*. [J. E. Galliard]

³⁰ Porque son *semitonos mayores*. [J. E. Galliard]



§ 6. Viceversa, siento que del F fa ut, del G sol re ut, del A la mi re, del C sol fa ut y del D la sol re no se puede subir por grado de semitono con la apoyatura cuando alguno de esos cinco tonos tuviese el diesis [sostenido] en su nota.³¹

56
Page 34



§ 7. Que con la apoyatura de grado conjunto no se puede pasar de las terceras menores sobre el bajo a las mayores, ni de éstas a aquéllas.³²

57
Page 35



§ 8. Que dos apoyaturas consecutivas no pueden ir por grado de semitono de un tono a otro.³³

§ 9. Que de ninguna nota con bemol se puede ascender por semitonos con la apoyatura.³⁴



³¹ Porque todos ellos son *semitonos menores*, lo cual puede saberse por la regla arriba mencionada de que no cambian de nombre ni de línea ni de espacio, y pone de manifiesto que un semitono menor no puede llevar una apoyatura. [J. E. Galliard]

³² Por la misma razón, siendo éstos *semitonos menores*. [J. E. Galliard]

³³ Porque uno es un *semitono mayor* y el otro un *semitono menor*. [J. E. Galliard]

³⁴ Porque son *semitonos menores*. [J. E. Galliard]



§ 10. Y finalmente que donde la apoyatura no puede subir tampoco puede bajar.

§ 11. De todas estas enseñanzas la práctica diría las razones si las supiese. Veamos si las podría comprender quien está obligado a dar cuenta de ellas.

§ 12. La teoría enseña que la susodicha octava, estando compuesta de doce semitonos desiguales, precisa distinguir los mayores de los menores, y remite al estudioso a consultar los tetracordes. Los autores más conspicuos que tratan sobre ellos no son todos de la misma opinión, porque hay quien sostiene que entre el C sol fa ut y el D la sol re, así como entre el F fa ut y el G sol re ut, los semitonos son iguales; entretanto, se languidece en la duda.³⁵

§ 13. Sin embargo, siendo el oído el árbitro y supremo maestro de la profesión, parece decirme (si entiendo bien sus preceptos) que la apoyatura discierne con tan fino juicio la calidad de los semitonos que para conocer los mayores basta observar a dónde dirige el paso para su diversión. Si es así, como va con tanto gusto del *mi* al *fa* (verbigracia), se debe creer que ese semitono es mayor, y no se puede negar. Pero, si tiene libre aquél tránsito de semitono ascendente, ¿de qué procede que del mismo *fa* no pueda subir al diesis [sostenido] vecino, con todo y que el paso es de un semitono? “Es menor” responde el oído. Por lo tanto, supongo que puedo concluir que la razón que quita a la apoyatura una gran parte de su libertad deriva de que no puede pasar por grado conjunto de un semitono mayor a uno menor, ni de éste a aquél; remitiéndome siempre, no obstante, al juicio del que entiende.

§ 14. La apoyatura puede ir también de una nota distante a otra, siempre que el salto no sea engañoso, pues en ese caso quien no lo improvisa a voluntad no sabe cantar.³⁶

³⁵ El *tono* o el *modo* en que uno está, determinará cuál es el *tono mayor* o *menor*; porque si uno cambia el *modo* o el *tono*, lo que era el *tono mayor* puede convertirse en *tono menor*, y *viceversa*: por lo tanto, estos dos ejemplos (de C a D y de F a G) no se atienen a la verdad. [J. E. Galliard]

³⁶ Todos los intervallos, al subir con una apoyatura, se elevan a la nota con una especie de *mordente*, más o menos; y los mismos, al descender, llegan a la nota con una especie de *trino*, más o menos.

♩ 14
Page 37



Page 37



No se puede subir o bajar agradablemente con el intervalo de tercera *mayor* o *menor*.

Page 37





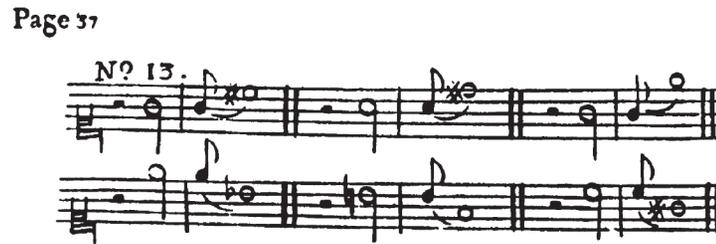
§ 15. Ya que (como se dijo) no es posible que un cantante suba por grado conjunto del semitono mayor a uno menor con la apoyatura, el buen gusto le enseña a subir un tono para luego bajar ahí con la apoyatura, o bien, le sugiere pasar allí sin la misma con una *messa di voce crescente*.³⁷

§ 16. Una vez instruido en ellas el alumno, las apoyaturas le resultarán por el continuo ejercicio tan familiares que, salido apenas de las clases, se reirá de los compositores que las marcan, o para que los crean modernos o para dar a entender que saben cantar mejor que los vocalistas; si los

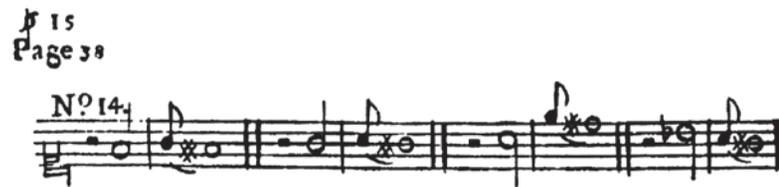
Pero por grados conjuntos puede hacerse muy bien.



Ejemplos de intervallos falsos o engañosos:



³⁷ Así en todos los casos en que el intervalo es engañoso:



Con la *messa di voce* (v. también el Cap. I § 29):





superan en este felicísimo talento, ¿por qué no escriben también las coloraturas, que son más difíciles y mucho más esenciales que las apoyaturas? Pero, si las señalan para no perder el glorioso nombre de *virtuosos a la moda*, deberían al menos percatarse de que ese carácter [la indicación de la apoyatura] cuesta poco trabajo y menos estudio. ¡Pobre Italia! ¡Pero que se me diga, por favor! ¿No saben tal vez los cantores de hoy dónde se hacen las apoyaturas si no se las muestran con el dedo? En mi tiempo las indicaba la inteligencia. ¡Oh, eterna reprobación para el primero que introdujo estas puerilidades extranjeras en nuestra nación, que tiene el honor de enseñar a las otras la mayor parte de las más bellas artes, particularmente el canto! ¡Oh, gran debilidad de quien sigue su ejemplo! ¡Oh, injurioso insulto para vosotros los cantantes modernos, que soportáis instrucciones para niños! Los ultramontanos merecen ser imitados y estimados, pero en aquellas cosas en las que son excelentes.³⁸

³⁸ En todas las composiciones *italianas* modernas las apoyaturas están indicadas, suponiendo que los cantantes no saben dónde colocarlas. Los *franceses* las usan en sus lecciones para el clavecín, etc., pero rara vez para la voz. [J. E. Galliard]



CAPÍTULO III

Del trino

§ 1. Dos fortísimos obstáculos se encuentran para formar perfectamente el trino. El primero embaraza al maestro, porque no se ha hallado hasta ahora una regla infalible con la cual se aprenda a hacerlo; y el segundo confunde al alumno, pues la ingrata naturaleza no lo concede a muchos, sino a pocos. La impaciencia del que enseña se une con la desesperación del que estudia, para que aquél abandone el esfuerzo y éste la aplicación. Doble es entonces la deficiencia del que instruye cuando no cumple con su deber y deja al alumno en la ignorancia. Es preciso afrontar las dificultades para superarlas con la paciencia.

§ 2. Si el trino es necesario al que canta, pregúntesele a los principales músicos, que más que los demás saben cuántas y cuáles son precisamente las obligaciones que han contraído con él cuando, sorprendidos por una imprevista abstracción o por la esterilidad de una mente adormecida, no habrían podido esconder al público la importuna pobreza de su arte si el trino no les hubiese socorrido como fiador con su pronto recurso.

§ 3. Quien tiene un trino excelente, aunque fuese insuficiente en todos los demás ornamentos, goza siempre la ventaja de conducirse sin disgusto en las cadencias, donde por lo general es esencialísimo; y quien carezca de él (o no lo tenga más que defectuoso) no será nunca un gran cantante aunque supiese mucho.

§ 4. Siendo, pues, el trino de tanta trascendencia para los cantores, procure el maestro por medio de ejemplos vocales, especulativos e instrumentales, que el alumno llegue a adquirirlo igual, batido [suelto], graneado [desligado], fácil y moderadamente veloz, que son las cualidades más bellas.

§ 5. Suponiendo que el que enseña no supiese cuántos son los trinos, diré que el arte ingenioso de los músicos ha encontrado el modo de servirse de ellos en tantas formas diversas, de las cuales toman sus nombres, que francamente puede decirse que se han convertido en ocho.

§ 6. El primero es el trino mayor [*trillo maggiore*],³⁹ que reconoce su esencia por el movimiento violento de dos tonos vecinos, uno de los cuales merece el nombre de principal, porque ocupa con más dominio el sitio de la nota que lo requiere; el otro, aunque con su movimiento posee el lugar de la voz superior, no figura, sin embargo, más que como auxiliar. De este trino nacen todos los demás.



³⁹ Trino de tono. [J. E. Galliard]



§ 7. El segundo es el trino menor [*trillo minore*],⁴⁰ compuesto por un tono y un semitono mayor que estén próximos, y las composiciones luego señalan dónde conviene el uno o el otro.⁴¹ Empero, en las cadencias inferiores, o desde abajo,⁴² el primero queda perpetuamente excluido. Si no es fácil descubrir en los vocalistas la diferencia entre estos dos trinos, aun cuando sea de semitono, atribúyase la razón a la poca fuerza que tiene el auxiliar para hacerse oír, además de que, siendo este trino más difícil de batirse que el otro, no todos saben formarlos como se debe, y la negligencia pasa a ser costumbre; quien no la distinguiese en los instrumentos, culpe de ello al oído.



§ 8. El tercero es el medio trino [*mezzotrillo*],⁴³ que por su nombre se da a conocer. Quien posee el primero y el segundo, fácilmente lo aprende con el arte de acelerarlo un poco más, soltándolo poco después de que se hace escuchar y añadiéndole un poco de brillantez, por lo cual en las arias alegres complace más que en las patéticas.



§ 9. El cuarto es el trino subido [*trillo cresciuto*],⁴⁴ que se enseña haciendo ascender imperceptiblemente la voz, trinando de coma en coma sin que se distinga la subida.



⁴⁰ Trino de semitono mayor. [J. E. Galliard]

⁴¹ El trino mayor o el trino menor. [J. E. Galliard]

⁴² Para el significado de *cadencia* superior o inferior, ver Cap. VIII, § 1.

⁴³ Trino corto. [J. E. Galliard]

⁴⁴ Trino ascendente. [J. E. Galliard]



§ 10. El quinto es el trino bajado [*trillo calato*],⁴⁵ que consiste en hacer descender insensiblemente la voz coma por coma con el trino, de forma que no se distinga el declive. Estos dos trinos ya no están en boga desde que se introdujo el verdadero buen gusto, y más bien se debe olvidarlos que saberlos hacer. Quien tiene el oído delicado aborrece igualmente las molestias antiguas y los abusos modernos.

♩ 10
Page 45



§ 11. El sexto es el trino lento [*trillo lento*], que también lleva sus cualidades en el nombre. Quien no lo estudiase, creo yo que no debería perder el concepto de buen cantor, ya que si está solo es un trémolo afectado, y si se une poco a poco con el primero o con el segundo trino, me parece que no puede gustar, a lo sumo, más que la primera vez.



§ 12. El séptimo es el trino redoblado [*trillo raddoppiato*], que se aprende intercalando unas pocas notas en medio del trino mayor o menor, las cuales bastan para convertir uno solo en tres. Éste es extraordinario cuando los pocos sonidos que intermitentemente lo dividen son de notas diferentes, entonadas con dominio; y cuando se forma dulcemente en los agudos de una óptima voz, que lo posea con las más raras prerrogativas y no lo haga escuchar a menudo, no puede desagradar ni siquiera a la envidia, a menos que sea maligna.



§ 13. El octavo es el trino mordente [*trillo mordente*],⁴⁶ que tiene el don de servir de grato ornamento al canto, y lo enseña la naturaleza más que el arte. Nace con más velocidad que los demás, pero apenas nacido debe morir. Tiene una gran ventaja el cantante que sabe mezclarlo de tiempo en tiempo en las coloraturas (como diré en su capítulo) y quien entiende la profesión rara vez se priva de él después de la apoyatura. Para despreciarlo, la ignorancia sola no basta.



⁴⁵ Trino descendente. [J. E. Galliard]

⁴⁶ Trino con un mordente. [J. E. Galliard]



§ 14. Todos estos trinos, una vez examinada su sustancia, se restringen a unos pocos, es decir, a los que son más necesarios, y éstos (más que los otros) demandan al maestro mayor aplicación. Sé, y por desgracia lo escucho, que se canta sin trinos, pero no es para imitarse el ejemplo del que no estudia lo suficiente.

§ 15. El trino, para su belleza, requiere ser preparado, pero no siempre exige su preparación, ya que a veces no lo permitiría ni el tiempo ni el gusto; la demanda ciertamente en casi todas las cadencias finales y en otros diversos sitios apropiados, ora en el tono, ora en el semitono superior a su nota, según la calidad de la composición.

§ 16. Muchos son los defectos del trino que es preciso evitar. El trino largo triunfaba antes fuera de propósito, como hacen hoy las coloraturas; pero, al refinarse el arte, se le dejó a las trompetas o a quien quería exponerse al riesgo de reventar por un viva del populacho. El trino que se deja oír frecuentemente, aunque fuese bellísimo, no deleita; el que se bate con desigualdad de movimiento desagrada; el caprino hace reír, porque nace en la boca como la risa, y el óptimo en las fauces; el que producen dos sonidos en tercera disgusta; el lento aburre; y el desentonado espanta.

§ 17. La necesidad del trino obliga al maestro a tener al alumno aplicado a ejercitarlo en todas las vocales, en todos los sonidos que posee, y no sólo en las notas blancas sino también en las corcheas, con lo cual al paso del tiempo se aprende el medio trino, el mordente y la habilidad para formarlos también en medio de la velocidad de las coloraturas.

§ 18. Después de un franco dominio del trino, observe el instructor si el alumno tiene la misma facilidad para abandonarlo, porque no sería el primero que tuviese el defecto de no poder desprenderlo a su beneplácito.

§ 19. Pero enseñar dónde conviene el trino fuera de cadencia y dónde se debe prohibir, es lección reservada a la práctica, al gusto y a la inteligencia.⁴⁷

⁴⁷ Los *trinos* son generalmente apropiados a partir de notas anteriores descendentes, pero no de las ascendentes, excepto en ocasiones particulares; nunca demasiados ni excesivamente cercanos uno del otro. Pero es muy malo comenzar con ellos, lo cual se hace con demasiada frecuencia. El usar tan seguidos mordentes, trinos y apoyaturas se debe a las clases de laúd, clavecín y otros instrumentos cuyos sonidos se interrumpen y por eso tienen necesidad de esta ayuda. [J. E. Galliard]



CAPÍTULO IV

De la coloratura⁴⁸

[A. La coloratura]

§ 1. Aunque la coloratura no tiene en sí fuerza bastante para producir la suavidad que se adentra [en el alma], ni sea considerada por lo general más que para admirar en un cantante la felicidad de una voz flexible, es de suma urgencia, no obstante, que el maestro instruya en ella al alumno, para que la tenga con fácil velocidad y justa entonación, pues, cuando se ejecuta bien en el sitio apropiado, reclama su aplauso y hace al cantor universal, es decir, capaz de cantar en todos los estilos.

§ 2. Quien acostumbra la voz del estudiante a la pereza de dejarse arrastrar, no le enseña sino la parte más pequeña de su profesión y lo reduce a la imposibilidad de aprender la mayor; quienquiera que no tiene la voz ágil en las composiciones que corren en tiempo rápido, y ni siquiera en los andantes, aburre mortalmente con la más tonta flema, y tanto se va retrasando finalmente en el tiempo que todo lo que canta está casi siempre fuera de tono.

§ 3. La coloratura (según la opinión universal) es de dos clases: batida [suelta]⁴⁹ y deslizada [ligada];⁵⁰ pareciendo que, por su lentitud, la rastra [*strascino*] merece más bien el nombre de adorno⁵¹ que el de coloratura.

§ 4. En la instrucción de la primera, el maestro debe enseñar al alumno el movimiento ligerísimo de la voz en el cual las notas que lo componen son todas articuladas con igual proporción y moderadamente destacadas, a fin de que la coloratura no esté ni demasiado pegada ni excesivamente batida.⁵²

§ 5. La segunda se forma de manera que su primera nota conduzca a todas las que vienen en seguida, tan estrechamente unidas por grados conjuntos y con tanta igualdad de movimiento que se imite al cantar una cierta lisura resbaladiza que los músicos llaman tobogán [ligadura]⁵³ y cuyos efectos son verdaderamente agradabilísimos cuando el vocalista se sirve de ella raras veces.⁵⁴

§ 6. La coloratura batida, por ser la más frecuentada de todas, exige también mayor ejercicio.

⁴⁸ Tosi emplea el término *passagio* ['pasaje'], traducido por Galliard como *divisions*, que equivale al francés *diminutions*.

⁴⁹ *Passaggio battuto* ['pasaje golpeado'].

⁵⁰ *Passaggio scivolato* ['pasaje deslizado'].

⁵¹ *Passo*.

⁵² La *coloratura marcata* debe ser algo como el *staccato* en el violín, pero no demasiado; en contra de ello se dará ahora una advertencia. [J. E. Galliard]

⁵³ *Scivolo*.

⁵⁴ Las *notas deslizantes* son como varias notas en una sola arcada del violín. [J. E. Galliard]



§ 7. La jurisdicción de la ligadura es muy limitada en el canto. Está tan restringida a unas pocas notas (ascendiendo o descendiendo por grado conjunto), que si no quiere desagradar no puede pasar de la cuarta. Empero, me parece más grata al oído cuando desciende que cuando camina en movimiento contrario.

§ 8. Por su parte, la rastra [*strascino*] consiste en diversos sonidos dulcemente arrastrados con el mejor artificio en *forte* y en *piano*, de cuya belleza hablaré en otro sitio.⁵⁵

§ 9. Si el maestro va acelerando insensiblemente el tiempo al alumno cuando canta las coloraturas, verá que no hay medio más eficaz para soltarle y facilitarle la voz en la velocidad del movimiento; advirtiéndole, sin embargo, que esa imperceptible alteración no se convierta con el tiempo en hábito vicioso.

§ 10. Enséñele a batir las coloraturas con la misma agilidad al ascender por grado conjunto que al descender, porque si bien este amaestramiento es de principiante, su ejecución no es común a todos los cantores.

§ 11. Después de las coloraturas de grados conjuntos, hágale aprender con la mayor desenvoltura todas las que están rotas por los saltos más difíciles, ya que si se les entona con prontitud y dominio merecen con justicia una distinguida consideración. El estudio de esta enseñanza requiere más tiempo y fatiga que todos los demás, no sólo por sus extravagantes dificultades, sino también por las urgentes consecuencias que porta consigo; de hecho, ya no resulta sorprendido el cantante cuando las notas más escabrosas le son familiares.

§ 12. No olvide instruirlo sobre el modo de mezclar alguna vez en las coloraturas el *piano* con el *forte*, la ligadura con las notas sueltas, e intercalar el medio trino, especialmente en las notas con puntillo (con tal que no estén demasiado cercanas), para que conozca todos los adornos del arte.

§ 13. Mejor que cualquier lección sobre las coloraturas sería aquella por la que se aprende a unirles de cuando en cuando el mordente, si el estudiante lo tuviese de naturaleza o por artificio, y si el maestro con inteligencia del tiempo supiese indicarle el sitio en el cual son maravillosos sus efectos; pero, no siendo instrucción propia para quien enseña las primeras reglas, y mucho menos para quien comienza a aprenderlas, habría sido mejor posponerla (como quizás lo habría hecho) si no supiese que hay alumnos de tan fina penetración que en pocos años se convierten en excelentes vocalistas, y que no faltan instructores dotados de todas las enseñanzas adecuadas al agudo ingenio de sus discípulos; además de esto, no me ha parecido conveniente en el capítulo de las coloraturas (en las cuales el mordente da mayor pompa que cualquier otro ornamento) dejar de mencionarlo.

§ 14. No tolere que el alumno cante las coloraturas con desigualdad de tiempo y de movimiento, y corríjalo si las bate con la lengua, con el mentón o con otras contorsiones de la cabeza y de la cintura.

§ 15. Todos los maestros saben que en la tercera y en la quinta vocal [*i*, *u*] las coloraturas son de pésimo gusto, pero no todos saben que en las buenas escuelas no se permiten tampoco en la segunda y cuarta [*e*, *o*] cuando estas dos vocales se pronuncian estrechas o cerradas.

§ 16. Muchos defectos se advierten en las coloraturas, que es preciso conocer para no tropezarse con ellos; además de los de nariz, garganta y

⁵⁵ Cap. X, § 27 y 28.



otros ya conocidos, son también desagradables los del que no las suelta bien ni las liga, porque entonces un vocalista no canta sino aúlla. Son bastante más ridículas, empero, cuando un músico las bate exageradamente y con tal refuerzo de la voz que, pensando (verbigracia) formar la coloratura con la *a*, hace escuchar un cierto efecto como si dijese *ga, ga, ga*; y lo mismo con las demás vocales. Y el peor de todos los defectos es el de quien no las entona.

§ 17. Sepa el instructor que si una buena voz holgadamente emitida se hace mejor, agitada por el movimiento velocísimo de las coloraturas (en las que no tiene tiempo de organizarse) se vuelve mediocre y a veces, por negligencia del maestro y en perjuicio del alumno, se hace pésima.

§ 18. Las coloraturas y los trinos en las sicilianas son errores; y el tobogán [ligadura] y la rastra [*strascino*] delicias.

§ 19. Toda la belleza de la coloratura consiste en ser perfectamente entonada, batida [suelta], graneada [desligada], igual, rota [marcada] y veloz.

§ 20. Las coloraturas corren la misma suerte que los trinos. Ambos igualmente deleitan en su sitio;⁵⁶ pero si no se reservan para las ocasiones oportunas, la demasiada cantidad genera tedio, y el tedio desprecio y finalmente odio.

[B. La dicción y la respiración]

§ 21. Después de que el alumno haya dominado con desparpajo el trino y la coloratura, el maestro deberá hacer que lea y pronuncie las palabras sin los ridículos errorzacos de ortografía con que muchos quitan a algunos vocablos sus dobles consonantes para regalárselas a otros que las tienen sencillas.

§ 22. Corregida la pronunciación, procure que emita las mismas palabras de manera que sin afectación alguna se entiendan tan claramente que no se pierda sílaba, ya que si no se escuchan, el cantante priva a los escuchas de una gran parte del placer que el canto recibe de la fuerza de ellas; si no se escuchan, ese cantor elimina la verdad del artificio; y si finalmente no se escuchan, no se distingue la voz humana de la de un *cornetto* o un oboe. Este defecto, si bien máximo, hoy en día es poco menos que común, con notable perjuicio de los músicos y de la profesión; y sin embargo no deberían ignorar que las palabras son las que los hacen prevalecer sobre los instrumentistas, cuando son de igual entendimiento. Que el maestro moderno sepa servirse del aviso, porque la corrección no ha sido nunca tan necesaria como ahora.

§ 23. Facilítele la desenvoltura que se busca al silabear sobre las notas, para que no tropiece ni ande a tientas.

§ 24. Prohíbele tomar aliento en medio de una palabra, ya que dividirla en dos respiraciones es un error que la naturaleza no tolera, y se debe imitarla para no ser objeto de burla. En un movimiento interrumpido o en una coloratura larga no hay este rigor cuando no puede cantarse el uno o la otra de una sola respiración. Antiguamente tal lección no era propia más que para quien estudiaba los primeros principios; ahora el abuso ha surgido de las escuelas modernas y, hecho adulto, se familiariza demasiado con el que pretende distinción. El maestro puede corregir al alumno con las enseñanzas por las que se aprende a hacer buen uso de la respiración, a proveerse de ella siempre más de lo necesario y a evitar los empeños si el pecho no resiste.

⁵⁶ Tosi escribe *nicchio* (concha).



§ 25. En toda composición hágale conocer el sitio para respirar, y respirar sin fatiga, ya que hay cantantes que con angustia del oyente sufren como asmáticos retomando forzadamente aliento a cada paso o llegando a las últimas notas como si exhalaran el postrer aliento.

[C. El estudio y la práctica]

§ 26. Al alumno de infeliz retentiva procúrele el instructor alguna emulación que lo incite a estudiar por obligación (que algunas veces tiene más fuerza que el genio), porque si en lugar de una lección escucha dos, y si la competencia no lo humilla, aprenderá quizá primero la del compañero y luego la suya.

§ 27. Al cantar no le permita nunca tener el papel de música sobre el rostro, para que no obstaculice el sonido a su voz ni lo vuelva tímido.

§ 28. Acostumbre al alumno a cantar frecuentemente en presencia de personas notables, ya por nacimiento, ya por inteligencia en su profesión, a fin de que, perdiendo poco a poco todos sus temores, se vuelva valiente, pero no arrogante. El valor es el primogénito de la fortuna y en un cantor se convierte en mérito. Al contrario, el temeroso es muy infeliz: oprimida por la dificultad de la respiración, le tiembla siempre la voz; a cada nota necesita perder tiempo para tragar [saliva]; sufre por no poder llevar consigo su habilidad fuera de casa; molesta al que lo escucha; y arruina de tal manera las composiciones que ya no se reconocen como son. Un vocalista tímido es desventurado como un pródigo miserablemente pobre.

§ 29. No descuide el maestro hacerle comprender cuán grande es el error del que trina, hace coloraturas o retoma el aliento en las notas sincopadas o ligadas; y cuán grato es el efecto del que ahí sostiene la voz, ya que las composiciones, en lugar de perder, adquieren mayor belleza.

§ 29 Page 62

Nº 10.

Bad

§ 30. Instrúyalo en el *forte* y en el *piano*, pero a condición de que ejercite más el primero que el segundo, siendo más fácil hacer cantar *piano* al que canta *forte* que hacer cantar *forte* al que canta *piano*. La experiencia enseña que no hay que fiarse del *piano*, ya que atrae para engañar, y quien desee perder la voz frecuéntelo. A este propósito hay entre los músicos la opinión de que existe un *piano* artificioso que se escucha como el *forte*, pero es opinión, o sea, la madre de todos los errores; el *piano* del que canta bien no se escucha por artificio, sino por el profundo silencio de quien atentamente lo escucha; como prueba de esto, si el más mediocre vocalista está en el escenario un cuarto de minuto callando cuando debe cantar,



entonces el auditorio, curioso por saber el motivo de esa pausa inesperada, enmudecerá de modo que, si él en ese instante profiere una palabra en voz baja [*sotto voce*], la escucharán aun los que se hallen más lejos.

§ 31. Recuerde el maestro que el que no canta rigurosamente a tiempo no puede merecer nunca la estima de los hombres inteligentes; así que al enseñar observe que no haya ninguna alteración o disminución, si pretende enseñar bien y producir un excelente alumno.

§ 32. Si en ciertas escuelas los grandes libros de coro y los madrigales de escritorio⁵⁷ estuviesen sepultados en el polvo, sacúdaselo el buen instructor, porque son los medios más eficaces para desembarazar al alumno. Si no se cantase casi siempre de memoria, como se hace hoy, no sé si ciertos músicos podrían sostener el nombre de óptimos cantantes.

§ 33. Aliéntelo cuando aprovecha; mortifíquelo, sin golpearlo, por su pertinaz obstinación; sea más riguroso con la negligencia; y nunca termine inútilmente una lección.

§ 34. Una hora de aplicación al día no basta ni siquiera al que tiene bien dispuestas todas las potencias del alma; considere por lo tanto el maestro cuánto tiempo debe emplear para el que no las tiene con igual disposición, y cuánto le pide la obligación de adaptarse a la capacidad del estudiante. En un profesor mercenario no puede esperarse este necesario interés; con los demás alumnos esperándolo, fastidiado por la fatiga, apremiado por la necesidad, piensa que el mes es largo, mira el reloj y se va. Si enseña por poco, ¡que tenga buen viaje!

⁵⁷ Los *madrigales* son piezas a varias voces; los últimos se practicaron hace aproximadamente sesenta años; entonces las óperas comenzaron a estar en boga, y la buena música y su conocimiento empezaron a declinar. [J. E. Galliard]



CAPÍTULO V

Del recitativo

[A. El Recitativo]

§ 1. El recitativo es de tres tipos, y de tres maneras diversas el maestro lo debe enseñar al alumno.

§ 2. El primero, siendo eclesiástico, es razón que se cante adaptado a la santidad del lugar, que no admite juegos graciosos de estilo indecente, sino requiere alguna *messa di voce*, muchas apoyaturas y una continua nobleza sostenida. Pero el arte con el cual se expresa no se aprende más que mediante el estudio melifluido⁵⁸ de quien piensa en hablar a Dios.

§ 3. El segundo es el teatral, que, por estar inseparablemente acompañado de la acción del cantante, obliga al maestro a enseñar al alumno una cierta imitación natural, que no puede ser bella si no se representa con el decoro con que hablan los príncipes y aquéllos que a los príncipes saben hablar.

§ 4. El último, a juicio de los entendidos, se acerca más que los otros al corazón, y se llama recitativo de cámara.⁵⁹ Éste exige casi siempre un particular artificio en razón de las palabras, las cuales, siendo dirigidas (poco menos que todas) al desahogo de las pasiones más violentas del ánimo, obligan al instructor a enseñar a su alumno ese vivo interés que llega a hacer creer que el cantor las siente. (Luego, cuando el alumno salga de los amaestramientos, será fácil, desafortunadamente, que tenga necesidad de esta lección.) El gusto inmenso que obtienen de aquél los músicos deriva del conocimiento que tienen de ese arte que, sin la ayuda de los acostumbrados ornamentos, produce por sí mismo todo el placer; y, valga la verdad, donde habla la pasión los trinos y las coloraturas deben callar, dejando que la sola fuerza de una bella expresividad persuada con el canto.

§ 5. El recitativo eclesiástico concede a los vocalistas más libertad que los otros dos y los exime del rigor del tiempo, mayormente en las cadencias finales, siempre que se aprovechen de ellas como cantantes y no como violinistas.

§ 6. El teatral quita todo arbitrio a este artificio para no ofender en sus derechos a la narrativa natural, a menos que estuviese compuesto como un soliloquio, al uso de cámara.

⁵⁸ (Del latín *mellifluus*, que destila miel). Adj. Que tiene miel o es parecido a ella en sus propiedades. Dulce, suave, delicado y tierno en el trato o en la manera de hablar. [Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2001.]

⁵⁹ *Musica di camera*. Música de cámara o privada; donde no se corteja a la multitud para el aplauso, sino sólo a los verdaderos jueces; y consiste principalmente en *cantatas*, *duetos*, etc. En el recitativo de las *cantatas* nuestro autor sobresalió de manera singular por la expresión patética de las palabras. [J. E. Galliard]



§ 7. El tercero rechaza una gran parte de la autoridad del primero y se contenta con tenerla más del segundo.

§ 8. Son innumerables los defectos y los abusos insufribles que en los recitativos se dejan oír y no reconocer por parte de quien los comete. Procuraré anotar varios de los teatrales, para que el maestro pueda enmendarlos.

§ 9. Hay quien canta el recitativo escénico como el de iglesia o el de cámara; hay una perpetua cantilena que mata; hay quien por interesarse demasiado ladra; hay quien lo dice en secreto y quien confuso; hay quien fuerza las últimas sílabas y quien las calla; quien lo canta desganado y quien distraído; quien no lo entiende y quien no lo hace entender; quien lo mendiga y quien lo desprecia; quien lo dice como tonto y quien lo devora; quien lo canta entre dientes y quien afectado; quien no lo pronuncia y quien no lo expresa; quien lo ríe y quien lo llora; quien lo habla y quien lo silba; hay quien chilla, quien aúlla y quien desentona; y junto con los errores de quien se aleja de lo natural, está el máximo de no pensar en la obligación de corregir.

§ 10. Con negligencia por demás nociva descuidan los modernos maestros la enseñanza de todos los recitativos a sus alumnos, ya que hoy en día el estudio de la expresividad, o no se considera necesario, o se le vilipendia como anticuado. Sin embargo deberían diariamente darse cuenta de que, además de la obligación indispensable de saberlos cantar, están las que enseñan a actuar; si no lo creyesen, basta que observen, sin las lisonjas del amor propio, si entre sus alumnos hay algún actor que merezca los encomios de Cortona en lo amoroso, del Señor Barón Ballerini⁶⁰ en lo fiero,⁶¹ y de otros famosos actores *que trabajan en el presente* lo cual es el único motivo por el que en estas observaciones mías he constantemente determinado no nombrar a ninguno de ellos (en cualquier perfecto grado de la profesión) y estimarlos tanto como merecen y como debo.

§ 11. El que no sabe enseñar el recitativo probablemente no entiende las palabras, y el que no comprende su sentido ¿cómo podrá instruir al alumno en esa expresión que es el alma del canto y sin la cual no es posible cantar bien? Señores maestros malos, que guiáis a los principiantes sin reflexionar en el exterminio final en el cual colocáis a la música al debilitar sus principales fundamentos, si no sabéis que los recitativos, particularmente en lengua vulgar, requieren algunas enseñanzas que convienen a la fuerza de las palabras, os aconsejaría renunciar al nombre y al oficio de maestros en favor de quien pueda sostener el uno y el otro, en beneficio de los músicos y de la profesión; de otra manera vuestros alumnos sacrificados a la ignorancia, no pudiendo discernir lo alegre de lo patético, ni lo agitado de lo tierno, no es luego maravilla si los veis estúpidos en la escena e insensatos en la cámara. Si he de decir lo que pienso, es imperdonable vuestra culpa y la de ellos, ya que no puede tolerarse más el tormento de escuchar en el teatro los recitativos cantados según el gusto coral de los padres capuchinos.

§ 12. Empero, la razón de que no se exprese ya el recitativo al uso de los llamados antiguos no siempre procede de la insuficiencia de los maestros ni del descuido de los cantantes, sino de la poca inteligencia de ciertos compositores modernos, los cuales (a excepción de los dignos de mérito) los conciben tan privados de naturalidad y de gusto que no se pueden ni enseñar ni actuar ni cantar. Para justificar al maestro y al cantante, la razón asumiré la incumbencia; para criticar al compositor, la misma me prohíbe entrar en una materia demasiado elevada para mi bajo entendimiento y sabiamente me dice que examine con mejor vista mi poca y superficial tintura, que apenas basta para un cantor o para escribir nota contra nota.

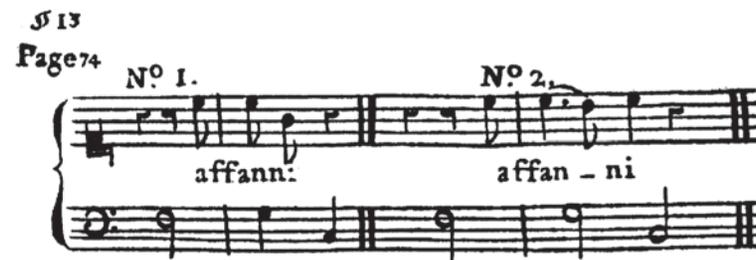
⁶⁰ En la primera fuente aparece este apellido; en la segunda, *Bellerini*; en la tercera (Galliard), *Balarini*.

⁶¹ *Cortona* vivió hace más de cuarenta años. *Balarini*, al servicio de la corte de *Viena*, muy favorecido por el emperador *José*, que lo hizo barón. [J. E. Galliard]



Pero si reflexiono en la empresa que me propuse en estas observaciones de procurar diversos beneficios a los vocalistas, al no hablar de la composición a quienes les es tan necesaria cometo dos faltas. Dudosa e irresoluta, la perplejidad me dejaría en un intrincado laberinto si la oportuna reflexión no me diese el hilo al sugerirme que los recitativos no tienen comercio con el contrapunto. Si así es, ¿quién será el artista que no sepa que muchos recitativos teatrales serían excelentes si no se confundieran los unos con los otros; si se pudieran aprender de memoria; si no les faltase entendimiento de las palabras y de la música; si no espantasen al cantante y al oyente con saltos mortales del blanco al negro; si no ofendiesen al oído y a las reglas con pésimas modulaciones; si no atormentaran el buen gusto con una perpetua semejanza; si con atroces vueltas de cuerdas no traspasasen el alma; y si finalmente los períodos no fuesen estropeados por quienes no conocen ni los puntos ni las comas? Yo me asombro de que estos tales no traten de imitar para su provecho los recitativos de los autores que nos representan en ellos una viva imagen de la verdad con la expresividad de ciertas notas que cantan por sí mismas como si hablasen. Pero ¿de qué sirve que yo me preocupe! ¿Pretenderé yo tal vez que estas razones, con toda su evidencia, sean buenas, cuando en la música la razón misma no está ya de moda? ¡Gran poder tiene la costumbre! Ésta absolviendo con injusto poderío a sus secuaces de los verdaderos preceptos, para no obligarlos más que al estudio único de los ritornelos no quiere que empleen inútilmente su tiempo precioso en la atención a los recitativos, que según sus dogmas se deben dejar caer de la pluma y no de la mente. Si es negligencia o ignorancia, no lo sé; pero sé ciertamente que los cantantes no tienen cuenta en ello.

§ 13. Habría todavía mucho que decir sobre las composiciones de los recitativos en general, por razón de esa tediosa cantilena que en todas las óperas hiere el oído con mil cadencias rotas que el uso ha establecido, aunque sean sin gusto y sin arte. Reformándolas todas, el remedio sería peor que el mal: introducir cadencias finales en todas partes sería un horror. Mas, si hubiera que replegarse entre estos dos extremos, opinaría que entre cien cadencias rotas no estarían mal empleadas diez brevemente terminadas en puntos finales que cierran los períodos. Sin embargo, los entendidos no hablan de esto, y su silencio me condena.



[B. Continuación de la enseñanza]

§ 14. Retorno al maestro solamente para recordarle de nuevo que su obligación es enseñar la música, y si el alumno antes de salir de sus manos no canta con desenvoltura, el daño recae en el inocente, y el culpable no puede resarcirlo.

§ 15. Si después de estas enseñanzas el instructor realmente reconoce que tiene capacidad bastante para comunicar al alumno cosas de mayor relieve y concernientes a su progreso, deberá inmediatamente introducirlo al estudio de las arias eclesiásticas, en las cuales es preciso dejar de lado



cualquier melindre teatral y femenino, y cantar como hombre; por eso deberá proveerlo de varios motetes que sean naturales, noblemente hermosos, mezclados en cuanto a lo alegre y lo patético, adaptados a la habilidad descubierta en él, y proseguir con frecuentes lecciones para hacérselos aprender de tal modo que los domine con desenvoltura y con ánimo. Al mismo tiempo procurará que las palabras estén bien pronunciadas y mejor entendidas; que los recitativos se expresen con fuerza y se sostengan sin afectación; que las arias no tengan faltas ni en el tiempo ni en ninguno de los principios del agradable artificio; y, sobre todo, que los finales de los motetes se ejecuten con coloraturas destacadas, entonadas y veloces. Sucesivamente le enseñará el método que se requiere para el gusto de las cantatas, a fin de que con el ejercicio descubra la controversia pendiente entre uno y otro estilo. Una vez que esté contento el maestro con el aprovechamiento del alumno, que no le pase por la imaginación hacerlo escuchar en público si primero no oye el sabio parecer de aquellos hombres que saben cantar más que adular, ya que no sólo escogerán las composiciones más propias para hacerle honor, sino le corregirán también los defectos y quizá los errores que por omisión o ignorancia del instructor no hayan sido enmendados o descubiertos.

§ 16. Si todos los que enseñan reflexionasen en que de nuestras primeras apariciones frente al mundo depende el perder o adquirir renombre y valor, no expondrían tan a ciegas a sus alumnos al peligroso riesgo de caer al primer paso.

§ 17. Pero si el maestro no tuviese otro conocimiento que el que basta para las reglas expuestas, entonces por obligación de conciencia no puede ir más allá, sino más bien debe exhortar al alumno a pasar, por su propio beneficio, a mejores enseñanzas. Sin embargo, antes de que éste llegue a ese punto, no será quizá del todo inútil que yo hable con él en los siguientes capítulos; y, si la edad no le permite comprenderme, que me entienda quien lo tiene bajo su dirección y cuidado.



CAPÍTULO VI

Observaciones para el estudiante

§ 1. Antes de entrar en el vasto y dificultoso estudio del canto figurado, es necesario que se consulte la propia vocación, sin la cual todo estudio se tiraría al viento, no siendo posible resistir la obstinada oposición de la misma cuando con fuerza oculta nos lleva a otra parte; pero si emplea sus halagos, inmediatamente persuade y ahorra al principiante la mitad del trabajo.

§ 2. Suponiendo, pues, que ansioso el alumno se inclina a la adquisición de tan bella profesión y está ya instruido en los afanosos principios pasados, y en otros que escaparon a la debilidad de mi memoria, deberá recurrir a la posesión de las virtudes morales y sacrificar el resto de su atención al estudio del buen canto, para que progresando en lo uno y en lo otro alcance la felicidad de unir las cualidades más nobles del alma con las dotes más singulares del ingenio.

§ 3. Si el estudiante ansía cantar, piense que indispensablemente de su voz depende, o su fortuna, o su desgracia; así que, para conservarla, debe abstenerse de toda clase de desórdenes y de todas las diversiones violentas.

§ 4. Sepa leer perfectamente, para no tener el bochorno de mendigar las palabras y para no incurrir en los despropósitos que derivan de la más vergonzosa ignorancia. ¡Oh, cuántos necesitarían aprender el alfabeto!

§ 5. En caso de que el maestro no supiese corregir los defectos de pronunciación, procure aprender la mejor, pues la excusa de no haber nacido en Toscana no exime al cantante del error de ignorarla.⁶³

§ 6. Con puntual diligencia trate todavía de enmendarse de todos los demás que hubieren sido omitidos por negligencia del instructor.

§ 7. Estudie junto con la música al menos la gramática, para que pueda entender las palabras que deberá cantar en la iglesia y para dar la fuerza que conviene a la expresión tanto en una como en otra lengua. Me atrevería casi a creer que varios músicos no comprenden la lengua vulgar, y menos el latín.⁶⁴

§ 8. Por sí mismo ejercite incansablemente la voz a la velocidad del movimiento, para hallarla obediente en toda ocasión si pretende ser más bien amo que esclavo de ella y no tener el nombre de vocalista patético.

⁶³ El proverbio es: “*lingua toscana en boca romana*”. Esto se refiere a los diferentes dialectos de Italia, como el *napolitano*, el *veneciano*, &c., lo mismo, en comparación, que entre *Londres*, *York* o *Somersetshire*. [J. E. Galliard]

⁶⁴ La música religiosa en *Italia* está toda en *latín*, salvo los *oratorios*, que son pasatiempos en sus templos. Es por ello necesario tener alguna noción de la lengua *latina*. [J. E. Galliard]



§ 9. No deje de colocar y de detener⁶⁵ la voz de tiempo en tiempo, a fin de que esté siempre dispuesta para usarla de las dos formas.

§ 10. Repita muchas veces su lección en casa, hasta que francamente la domine; luego memorícela detalladamente para ahorrar al maestro el tedio de repetirla y a sí mismo el trabajo de tener que volverla a estudiar.

§ 11. El canto exige la aplicación con tanto rigor, que a viva fuerza obliga a estudiar con la mente cuando no se puede con la voz.

§ 12. Es seguro que el estudio incansable de un jovencito supera todos los obstáculos que le salen al paso, aun cuando fuesen defectos mamados con la leche [materna]; esta opinión mía está sujeta a fuertes objeciones, pero la defenderá la experiencia, unida a la siguiente condición: *con tal que sepa corregirlos bien y a tiempo*, pues, si retarda la enmienda, crecen con los años y se vuelven tanto más horribles cuanto más se avejentan.

§ 13. Escuche lo más que pueda a los cantantes más célebres, e incluso a los mejores instrumentistas, ya que de la atención al escucharlos se recaba más fruto que de cualquier enseñanza.

§ 14. Trate después de copiar a los unos y a los otros, para entrar insensiblemente al buen gusto mediante el estudio ajeno. Esta instrucción, aunque utilísima para el estudiante, perjudica sin embargo infinitamente a un cantor, y en algún sitio apropiado diré la razón.

§ 15. Cante a menudo las más agradables composiciones de los mejores autores, que son dulces incentivos para frecuentar su uso y acostumbran el oído a lo placentero. Sepa el estudiante que con la susodicha imitación, y con el impulso de las buenas composiciones, el gusto con el tiempo se vuelve arte, y el arte naturaleza.

§ 16. Aprenda a acompañarse si aspira a cantar bien. El clavecín invita al estudio con afecto tan impetuoso, que vence la más pertinaz negligencia e ilumina cada vez más el intelecto; el evidente provecho que de ese amoroso instrumento resulta a los vocalistas absuelve a los ejemplos de la obligación de persuadir; además de que muy a menudo le sucede, a quien no sabe tocar, que sin ayuda de otros no puede hacerse oír ni obedecer a veces mandamientos soberanos, con gran daño suyo y mayor confusión.⁶⁶

§ 17. Mientras el cantante no se guste a sí mismo, cierto es que no gustará nunca a los demás. Por ello reflexiónese en que, si músicos de entendimiento más que mediano están privados de ese deleite por no haber aprendido lo suficiente, ¿el alumno qué deberá hacer? Estudiar y estudiar, y no contentarse con poco.

⁶⁵ V. *fermare la voce*, sostener la voz.

⁶⁶ Primera advertencia contra la imitación irreflexiva de lo instrumental con la voz. [J. E. Galliard]



§ 18. Estoy casi a punto de decir que es infaliblemente vana cualquier aplicación al canto si no está acompañada de un poco de conocimiento del contrapunto. Quien sabe componer sabe dar cuenta de lo que hace, y quien no tiene la misma luz obra en la oscuridad y no puede cantar mucho tiempo sin equivocarse. Los más renombrados antiguos conocían por sus efectos el valor intrínseco de esta instrucción, y un óptimo alumno debe imitarlos sin que le importe si la lección va o no va con la moda; pues, si bien hoy día se oyen de cuando en cuando cosas admirables, concebidas con agradable naturalidad, están todas hechas por casualidad y se entregan al auditorio por azar; y las otras (para quien bien las examina) si no son pésimas serán indudablemente malas, porque no pudiendo la fortuna cubrir siempre los defectos, no concordarán ni con el tiempo ni con el bajo. Empero, ese conocimiento, aunque necesario, no es bastante para hacerme aconsejar al alumno sumergirse en él con profunda ocupación, siendo cierto que le enseñaría el modo más fácil de perder la voz;⁶⁷ lo exhorto en cambio, lo más que puedo, a aprender sólo sus reglas principales, para no cantar a ciegas.

§ 19. Estudiar mucho y conservar la voz en su belleza son dos cosas poco menos que incompatibles; hay entre ellas una cierta amistad, aunque difícilmente dura sin interés y sin envidia; pero, si se reflexiona en que la perfección en la voz es un don gratuito, y en el arte una conquista penosa, se decide que éste prevalece sobre aquella tanto en el mérito como en la alabanza.

§ 20. Busque el estudiante lo óptimo y búsquelo donde se encuentre, sin importarle si está en el estilo de hace quince o veinte años, o en el de estos días, pues lo bueno (como lo malo) es de todos los tiempos; basta saberlo encontrar, conocer y sacar provecho de él.

§ 21. Por irreparable desgracia mía soy viejo, pero si fuese joven quisiera imitar cuanto más pudiese en el cantabile⁶⁸ a aquellos que son llamados con el feo nombre de antiguos, y en el allegro a estos que gozan el bellísimo carácter de modernos. Si mi deseo es vano a la edad en que me hallo, no será infructuoso en un sabio alumno que anhele ser igualmente hábil en una y en otra forma, que es el único camino para llegar a la perfección; y si debiese escoger, le diría con franqueza que se adhiriera al gusto de los primeros sin temer que la parcialidad me engañase.

§ 22. Cada modo de cantar tiene diferente rango; se distingue el viril del pueril, como el noble del plebeyo.

§ 23. El estudiante no espere nunca encaminarse a los aplausos si no le da horror la ignorancia.

§ 24. Quien no aspira a ocupar el primer lugar ya comienza a ceder el segundo, y poco a poco se contenta con el último.

⁶⁷ Los italianos tienen un dicho, *voce di compositore*, para designar una voz mala o indiferente. [J. E. Galliard]

⁶⁸ *Cantabile*, lo tierno, apasionado, patético; más cantable que el *allegro*, que es vivo, animado, alegre y más orientado a la habilidad en la ejecución. [J. E. Galliard]



§ 25. Si, por la fuerza de su privilegio, se permiten a tantas débiles cantantes los adornos escritos, quien estudia para convertirse en un buen músico no debe imitar su ejemplo. El que se habitúa a que le den sugerencias se vuelve estéril y se hace esclavo de su memoria.

§ 26. Si el alumno tuviese defectos, particularmente de nariz, de garganta o de oído, no cante nunca si no está presente el maestro o alguien que entienda de la profesión y lo corrija; de otra manera, adquieren mayor fuerza y la pierde el remedio.

§ 27. Al estudiar en casa sus lecciones, cante de tiempo en tiempo ante un espejo, no para encantarse en la complacencia de sus propias bellezas, sino para liberarse de los movimientos convulsivos del cuerpo o del rostro (que con tal nombre llamo a todos esos vicios melindrosos del cantor afectado), los cuales, una vez que echan pie, ya nunca se van.

§ 28. Las horas más apropiadas para el estudio son las primeras del sol; las otras, excluyendo las que necesita el individuo, son para quien requiere estudiar.

§ 29. Tras un largo ejercicio y dominio de la entonación, de la *mesa di voce*, de los trinos, de las coloraturas y de los recitativos bien expresados, si el alumno considera que el instructor no puede enseñarle toda la perfecta ejecución que se requiere en el arte finísimo de las arias, ni auxiliarle siempre, entonces comenzará a conocer la necesidad que tiene de aquel estudio en el cual el mejor cantante del mundo es discípulo y maestro de sí mismo; *si esta reflexión es madura*, le aconsejo, como un primer esclarecimiento, leer el siguiente capítulo para sacar luego mejor provecho de quien sabe cantar las arias y enseñarlas; *si no lo fuese*, más verde y más amargo sería el fruto.



CAPÍTULO VII

De las arias

§ 1. Si el primero que introdujo el uso de reanudar las arias desde el principio⁶⁹ tuvo como motivo hacer comprender la habilidad del cantante al variar las réplicas en el estribillo, la invención no puede criticarse por parte de quien ama la música, pero quitó una gran fuerza a las palabras.⁷⁰

§ 2. Con los llamados antiguos las arias se cantaban también de tres maneras diversas: para el teatro el estilo era gracioso y mixto; para el salón,⁷¹ primoroso y pulido; y para la iglesia, afectuoso y grave. A muchísimos modernos esta diferencia les es desconocida.

§ 3. No existe para un cantor obligación más necesaria que el estudio de las arias, pues son ellas las que crean o destruyen su fama.⁷² Para una adquisición tan preciosa pocas lecciones verbales pueden servir de enseñanza y no resultaría gran provecho para el alumno, ni siquiera en el caso de tener una cantidad de arias en las que estuviesen escritos de mil formas los adornos más raros, porque no bastarían para todas, y siempre les faltaría el dulce portamento de voz del autor, que indiscutiblemente es el primer móvil del arte y de la naturaleza. Todo lo que, según creo, se puede decir consiste en persuadirlo de que observe atentamente el bellissimo arte con el que los mejores cantantes se conducen respecto al bajo y dentro del compás, pues si aumenta su capacidad él entonces irá descubriendo el artificio y el conocimiento. Si luego no supiese cómo copiar el arte de aquellos notables hombres, se lo enseñará el ejemplo de un cordialísimo amigo mío que nunca iba a escuchar óperas sin la composición de todas las arias que cantaba el músico más famoso; allí, contemplando con admiración en el movimiento de los bajos la más ingeniosa finura del arte, totalmente restringida por el más severo rigor del tiempo, logró cierto progreso.

§ 4. Entre las cosas dignas de consideración se le presentará a primera vista, en ese mismo arte, el orden en que deben cantarse todas las arias divididas en tres partes. En la primera no exigen más que ornamentos sencillos, agradables y escasos, a fin de que la composición permanezca intacta; en la segunda demandan que a aquella pureza ingeniosa se añada un artificio singular, para que el entendido perciba que la habilidad del cantante es mayor; después, al decir las arias desde el principio, quien no varía para mejorar todo lo que ha cantado, no es un gran maestro.

§ 5. Habitúese, pues, el estudiante a repetirlas siempre de diversa manera, pues (si no me engaño) un vocalista abundante [en invención], aunque mediano, merece mucha más estima que uno mejor que sea estéril, porque éste no puede deleitar a los entendidos más que la primera vez, y aquél, si no sorprende con la excelencia de sus presentaciones, al menos con la diversidad alimenta la atención.

⁶⁹ *Da capo*.

⁷⁰ Suponiendo que la primera parte expresó ira, y la segunda se aplacó, para expresar piedad o compasión, él debe enfurecerse también en el *da capo*. Esto sucede frecuentemente, y es muy ridículo si no se hace con un propósito real, requerido por el tema y por la poesía. [J. E. Galliard]

⁷¹ *Camera*.

⁷² Se supone que el alumno ha llegado a la capacidad de conocer armonía y contrapunto. [J. E. Galliard]



§ 6. Los que se cuentan entre los óptimos antiguos se obligaban noche tras noche a cambiar en las óperas no sólo todas las arias patéticas, sino también alguna de las alegres. Quien estudia y no afianza bien los fundamentos no puede sostener el grave peso de un ejemplo tan importante.

§ 7. Sin variar el arte en las arias no se descubriría nunca el conocimiento de los músicos; en cambio, por la calidad de la variación fácilmente se sabe, entre dos cantores de primer nivel, cuál es el mejor.

§ 8. Retornando de la digresión al susodicho arte de las arias, el alumno hallará ahí las reglas del artificio y la disposición del ingenio; aquellas enseñan que el tiempo, el gusto y el conocimiento son medios a veces poco menos que inútiles para quien no tiene la mente prevenida con adornos improvisados; y la segunda no permite que la superfluidad de los mismos perjudique a la composición y confunda al oído.

§ 9. Aprenda el estudiante primero a conocer, y luego sepa también aprovecharse con juicio de lo mucho que conozca. Para persuadirse plenamente de ello, observe que los cantantes más célebres no hacen nunca ostentación de su talento en unas cuantas arias, no ignorando que los vocalistas, cuando en un solo día exponen al público todo lo que tienen en la tienda, están próximos a la bancarrota.

§ 10. En el estudio de las arias (ya lo he dicho) no hay diligencia que baste; y si se descuidan ciertas cosas que parecen o son de poco relieve, ¿cómo podrá el arte ser perfecto si no es completo?

§ 11. En las arias para solista la aplicación de quien estudia el artificio está solamente sujeta al tiempo y al bajo, pero en las que están acompañadas por instrumentos se requiere entonces que esté también pendiente del movimiento de éstos, para evitar los errores que comete quien no ha aprendido a distinguirlos.

§ 12. Para no dar paso en falso al cantar las arias, dos grandes enseñanzas dan mucha luz al estudiante; la primera exhorta con un sabio consejo a equivocarse mil veces en privado (si se requiere) con la seguridad de no fallar nunca en público; y la segunda, a fuerza de razones que no tienen respuesta, ordena que se canten en el primer ensayo sin otros ornamentos que los naturales, pero que con firme intención se examine al mismo tiempo con la mente el sitio donde convengan los artificiales en el segundo; así, de repaso en repaso, y cambiando siempre de bien a mejor, se llega insensiblemente a ser un gran cantor.

§ 13. Para cantar perfectamente las arias, el estudio más necesario, y mucho más difícil que todos los demás, es el de buscar la facilidad y encontrarla en la belleza del pensamiento. Quien tiene la suerte de poder unir dotes tan peregrinas a un suave portamento de voz, es entre los músicos el más feliz.

§ 14. Quien estudia a pesar de una naturaleza ingrata, recuerde para su consuelo que la entonación, la expresión, la *mesa di voce*, las apoyaturas, los trinos, las coloraturas y el acompañarse son requisitos principales y no dificultades insuperables. Sé que no bastan para cantar bien y se necesitaría



estar loco para contentarse con no cantar mal, pero suelen llamar en su ayuda al artificio, que raramente los abandona y a veces viene por su cuenta. Basta con estudiar.

§ 15. Evite todos los abusos que se han esparcido y establecido en las arias si quiere conservar a la música su pudor.

§ 16. Todo cantante (y asimismo el alumno) debe abstenerse de las caricaturas, por las pésimas consecuencias que traen consigo. Quien hace reír difícilmente se hace estimar; disgustan a quien no halla gusto en pasar por ridículo o por ignorante; nacen en su mayor parte de la simulada ambición de corregir a los demás para hacer ostentación de la propia inteligencia; quisiera Dios que no se nutriesen con la venenosa leche de la envidia y de la murmuración; y desgraciadamente nos hacen oír los ejemplos que se atacan; justísimo es el castigo, *ut poena talionis* [como pena del talión] instituida por San Dámaso, y el reproche viene a propósito, ya que las arias caricaturizadas han arruinado a más de un cantor.

§ 17. No tengo persuasiva ni palabras que puedan recomendar al estudiante como yo quisiera, y cuanto es necesario, el rigor en el tiempo; y si más de una vez repito esa instancia, también en más de una ocasión lo hago con motivo, ya que entre los primeros de la profesión son poquísimos los que no son engañados por una casi insensible alteración o disminución en él, y algunas veces por las dos, las cuales, aunque al principio de la composición apenas se comprenden, al hacerse empero poco a poco mayores en el curso de las arias, luego al final se descubre en ellas la diferencia, y con la diferencia el error.

§ 18. Si no aconsejo al estudiante imitar a diversos modernos en su modo de cantar las arias, cúlpese de ello al riguroso precepto del tiempo, que, estando constituido por el conocimiento en ley inviolable de la profesión, severamente me lo prohíbe; y, a decir verdad, lo poco que lo toman en cuenta, por sacrificarlo al gusto insulso de sus amadas coloraturas, es demasiado injusto para tolerarlo.

§ 19. No es soportable la debilidad de ciertos vocalistas que pretenden que una orquesta entera se detenga en el más bello curso del regulado movimiento de las arias para esperar sus mal fundados caprichos, aprendidos de memoria para llevarlos de un teatro al otro, y quizás robados al aplauso popular de alguna cantante, más afortunada que experta, a la cual se perdona el error del tiempo gracias a su exención. “Espacio, espacio con la crítica” me dice un arbitrario. “Esto, si no lo sabéis, se llama cantar a la moda”. ¿Cantar a la moda? Os engañáis respondo yo. El detenerse en las arias a cada segunda y cuarta, y sobre todas las séptimas y sextas del bajo, era vano empeño de los músicos más antiguos, desaprobado (hace ya más de cincuenta años) por Rivani (llamado *Ciecolino*) al enseñar con razones invencibles, y dignas de ser eternas, que quien sabe cantar halla dentro del tiempo congruencia de lugar que sirva para los adornos del arte, sin inventar ni mendigar pausas. Que era enseñanza que ameritaba imitación, se supo por aquellos que se la imprimieron en el alma, entre los cuales fue el primero el Sr. Pistocchi,⁷³ el músico más insigne de nuestro tiempo, y de todos los tiempos, cuyo nombre se ha hecho inmortal por haber sido él el único inventor de un gusto perfecto e

⁷³ Pistocchi fue muy famoso hace más de cincuenta años, y refinó la manera de cantar en Italia, que era entonces un poco cruda. Su mérito en esto es reconocido por todos sus compatriotas, sin que ninguno lo contradiga. Brevemente, lo que se cuenta de él es que cuando apareció por primera vez ante el mundo, siendo joven, tenía una excelente voz aguda, admirada y reconocida universalmente, pero por llevar una vida disoluta la perdió, y con



inimitable, y por haber enseñado a todos las bellezas del arte sin ofender las medidas del tiempo. Este solo ejemplo, que vale por mil (¡oh, respetado moderno!) debería bastar para desengañaros; pero si acaso fueseis incrédulo, os añadiré que Siface,⁷⁴ con su divina melifluidad, abrazó esa enseñanza; que Buzzoleni,⁷⁵ de una inteligencia incomparable, adoraba (por así decirlo) ese precepto; que Luigino⁷⁶ apareció después con su dulce y amoroso estilo para seguir sus huellas; que la Sra. Boschi,⁷⁷ para gloria de su sexo, ha hecho saber que las mujeres que estudian pueden con las mismas leyes enseñar el artificio más raro aun a los hombres de crédito; que la Sra. Lotti,⁷⁸ acompañada de las mismas reglas, y de una suavidad penetrante, al cantar rogaba al corazón y no se le podía negar lo que era suyo. Si personajes de este nivel,⁷⁹ entre los que sería ignorancia o malicia no incluir con la mente (ya que no puedo con la pluma) a diversos cantores celebradísimos, el aplauso de los cuales corre en el presente por toda Europa sin que yo los nombre; si todos estos, junto con ciertos aficionados capaces de poner celosos aun a los más hábiles músicos, no bastasen para haceros comprender que no se puede ni se debe actuar arbitrariamente, deberíais al menos entender que con el error del tiempo caéis en otro quizá mayor, que es el de no saber que cuando la voz está sin acompañamientos está privada de armonía, y consiguientemente se queda sin arte y aburre a los entendidos. Vosotros, tal vez para excusaros, más que para justificaros, me diréis que pocos oyentes tienen este discernimiento y que son infinitos los demás, que aplauden ciegamente todo lo que tiene alguna apariencia de novedad. Pero, ¿de quién es el error? Ese auditorio, que alabaría incluso lo criticable, no cubre vuestros defectos al descubrir su ignorancia; toca a vosotros corregirlos y, abandonando vuestra mal fundada obstinación, debéis confesar que la libertad que os tomáis choca con la razón e insulta aquellas grandes enseñanzas que al mismo tiempo os condenan a vosotros y, como cómplices de vuestro delito, a todos los instrumentistas que os esperan en perjuicio de su rango, porque obedecer es un acto servil que no conviene a quien es vuestro compañero, vuestro igual, y no puede reconocer a otro patrón que no sea el tiempo. Reflexionad, en fin, que el susodicho adiestramiento os será siempre ventajoso, pues si (estando equivocados) tenéis la suerte de ganar los vivos de los ignorantes, entonces con justicia mereceréis también los de los entendidos, y el aplauso será universal.

§ 20. Pero con los errores del tiempo no terminan los justos motivos para obligar al estudiante a no imitar a los señores modernos en las arias, ya que patentemente se descubre que toda su aplicación está dirigida a romperlas y desmenuzarlas de tal guisa que no es posible ya percibir ni las palabras ni las ideas ni las modulaciones, ni distinguir un aria de otra, en razón de una semejanza tal que una que se escuche sirve por mil. ¿Y la

ella su fortuna. Reducido a la extrema miseria, entró como copista al servicio de un compositor, con el cual aprovechó la oportunidad de aprender las reglas de la composición, y se convirtió en un buen estudiante. Algunos años después recobró un pequeño destello de voz, y con el tiempo y la práctica se hizo un buen contralto. Con la experiencia de su parte, cuidó su voz y cuando volvió a ganar reconocimiento tuvo la oportunidad de viajar por toda Europa; al escuchar los diferentes estilos y gustos se apropió de ellos y formó esa agradable mixtura que presentó en Italia, donde fue imitado y admirado. Al final pasó muchos años gozando de una opulenta fortuna en la corte de Anspach, donde tenía un estipendio, y llevó una vida agradable y fácil; finalmente se retiró a un convento en Italia. Se ha observado que, aunque muchos de sus discípulos mostraron el progreso obtenido con él, otros, sin embargo, le dieron mal uso, contribuyendo no poco a la introducción del gusto *moderno*. [J. E. Galliard]

⁷⁴ *Sifacio*, el más famoso de todos, por la singular belleza de su voz. Su estilo de canto era notablemente sencillo, consistiendo particularmente en la *mesa di voce* (la colocación de la voz) y en la expresión.

Hay un dicho italiano de que un excelente cantante requiere cien perfecciones, y aquél que tiene una buena voz tiene noventa y nueve de ellas. También es cierto que cuanto se dedica a la flexibilidad y a los artificios, otro tanto se sacrifica la belleza de la voz, pues lo uno no puede hacerse sin perjuicio de lo otro.

Sifacio tomó este nombre tras actuar el personaje de *Siface* en su primera aparición en escena. Estuvo en Inglaterra cuando era famoso, y perteneció a la capilla del rey Jacobo II. Después regresó a Italia y siguió gozando de gran estima, pero al final fue asechado y asesinado por su indiscreción. [J. E. Galliard]

⁷⁵ Galliard lo escribe *Buzzolini*.

⁷⁶ *Luigino*, al servicio del emperador José y alumno de Pistocchi. [J. E. Galliard]

⁷⁷ La *Signora Boschi* estuvo en Inglaterra en la época de la reina Ana; cantó una temporada en la ópera, regresó a Venecia y abandonó por varios años a su marido, que era un bajo. Ella era una señora en la música, pero su voz estaba en decadencia cuando vino aquí. [J. E. Galliard]

⁷⁸ *Santini*, después *Signora Lotti*. Fue famosa hace más de cuarenta años y se presentó en varias cortes de Alemania adonde se le envió; luego se retiró a Venecia, donde se casó con el *Signor Lotti*, maestro de capilla de San Marcos. [J. E. Galliard]

⁷⁹ Todos estos cantantes, aunque tenían un talento particular, podían sin embargo cantar en varios tipos de estilo; al contrario, existen sólo unos pocos que no intentan nada que esté fuera de su costumbre. Un cantante moderno del buen estilo, al preguntársele si tales y tales composiciones gustarían actualmente en Italia, dijo: Sin duda que sí, pero, ¿dónde están los cantantes que las pueden cantar? [J. E. Galliard]



moda triunfa? Se creía (no hace muchos años) que en toda ópera bastaba al músico más gorjeador un aria marcada [*aria rotta*]⁸⁰ para desahogarse, pero los cantantes de hoy no son de ese parecer; antes bien, como no quedan enteramente contentos con transformarlas todas mediante horrenda metamorfosis en una multitud de coloraturas, corren a rienda suelta para atacar con reforzadas violencias sus finales, en reparación del tiempo que se imaginan haber perdido en el transcurso de las arias. En el capítulo de las cadencias atormentadas veremos en breve si la moda es de buen gusto, y entretanto retorno a los abusos y a los defectos de las arias.

§ 21. No sé positivamente quién fue entre los modernos el compositor o vocalista ingrato que tuvo el valor de reformar el amoroso [estilo] patético de las arias, como si ya no fuese digno del honor de [recibir] sus órdenes tras un largo y grato servicio; pero quienquiera que haya sido, cierto es que quitó a la profesión lo mejor que ella tenía. Mi débil entendimiento no llega a explicar la causa, tanto más que, si pregunto a todos los músicos en general qué concepto tienen del [estilo] patético, ellos con una misma opinión (cosa que raramente sucede) me responden que es la delicia predilecta del oído, la pasión más dulce del alma y la base más firme de la armonía; ¿y de tan bellas prerrogativas ya no se escuchará una nota, sin saber por qué? He comprendido. No hace falta que interroge a los músicos, sino al insensato capricho del pueblo, voluble protector de la moda, que no podrá tolerarlo. ¡Ah! Este es un engaño de mi opinión; la moda y el pueblo navegan según la corriente, como las aguas de esos torrentes que, llevados por la crecida, cambian frecuentemente de cauce y luego, en cuanto se serena el cielo, vuelven a la nada; el mal está en la fuente, la culpa es de los cantores; alaban el [estilo] patético, ¿y cantan el alegre? En verdad estaría completamente privado de sentido común quien no lo entendiese. Reconocen al primero como óptimo, pero, sabiendo que es bastante más difícil que el segundo, lo dejan a un lado.

§ 22. En otros tiempos se oían en el teatro diversas arias con aquel dulcísimo método, precedidas y acompañadas con armoniosos y bien modulados instrumentos, que arrebatan los sentidos a quien comprendía su artificio y su melodía; si además eran cantadas por aquellas cinco o seis personas ilustres que he nombrado, entonces no era posible que con la violenta conmoción de los sentimientos la humanidad negase la ternura y las lágrimas. ¡Oh, qué gran prueba para confundir a la idolatrada moda! ¿Hay alguien hoy en día que con el mejor canto se enternezca y lllore? No dicen todos los escuchas no, ya que el canto siempre alegre de los modernos, aunque con su habilidad sea digno de admiración, si llega, no traspasa el vestido exterior de quien tiene el oído delicado. El gusto de los llamados antiguos era una mezcla de lo alegre y de lo *cantabile*, cuya variedad no podía menos que agradar; el actual está tan preocupado por lo suyo, que con tal de alejarse del otro queda conforme con perder la mayor parte de su atractivo; el estudio del [estilo] patético era la ocupación predilecta de los primeros, y la aplicación en las coloraturas más difíciles es la única meta de los segundos. Aquellos actuaban con más fundamento; y éstos ejecutan con más destreza. Pero ya que mi atrevimiento ha llegado hasta la comparación de los cantantes más célebres de uno y otro estilo, perdónesele también la temeridad de concluirlo diciendo que los modernos son insuperables para cantar al oído y que los antiguos eran inimitables para cantar al corazón.

§ 23. No se niega, empero, que los mejores vocalistas de hoy no hayan en cierta medida refinado el gusto pasado con creaciones dignas de ser imitadas no sólo por el estudiante sino también por el cantante; al contrario, como evidente señal de estima es preciso confesar públicamente que, si amasen un poco más el [estilo] patético y la expresividad, y un poco menos las coloraturas, podrían gloriarse de haber conducido el arte a su culminación.

⁸⁰ A estas tremendas *arias* se les llama en italiano *un aria di bravura* [...]. [J. E. Galliard]



§ 24. Podría ser también que las extravagantes ideas que en muchas composiciones ahora se escuchan fuesen las que privaran a los susodichos cantores del modo de poder incorporar el *cantabile* a su conocimiento, ya que estas arias a la moda van a galope tendido, agitándolos con movimientos tan violentos que les impiden la respiración y, asimismo, el hacer ostentación de su finísimo entendimiento. Pero, ¡Dios inmortal! Ya que hay tantos compositores modernos (entre los cuales existe más de uno de genio igual y quizá más grande que el de los mejores antiguos), ¿por qué razón, con qué motivo excluyen siempre de las raras invenciones de sus grandes mentes el añorado *adagio*? ¿Qué delito puede cometer su flemático temperamento? Si no puede galopar con las arias que corren la posta, ¿por qué no dejarlo con las que necesitan reposo, o al menos al menos con una sola que, compasiva, asista a un infeliz héroe cuando tiene que llorar y morir en el escenario? Señor, ¡no! La gran moda exige que lllore y cante cantando de prisa y alegremente. Pero, ¡qué va! La ira del gusto moderno no se aplaca con el solo sacrificio del [estilo] patético y del *adagio*, amigos inseparabilísimos, sino se propasa tanto que si las arias no tienen la tercera mayor se les proscriben también por asociación. ¿Puede escucharse algo peor? Señores compositores (no hablo a los insignes más que con la debida veneración), la música en mi tiempo ha cambiado tres veces de estilo; el primero que gustó en los escenarios y en el salón [*camera*] fue el de Piersimone⁸¹ y de Stradella;⁸² el segundo es el de los mejores que [ahora] viven,⁸³ y dejó juzgar a los demás si son jóvenes y modernos. Del vuestro, que no está aún establecido del todo en Italia, y que al otro lado de las montañas no tiene crédito alguno, hablará en poco tiempo la posteridad, ya que las modas no duran.⁸⁴ Pero si la profesión ha de existir y acabarse junto con el mundo, o vos mismos os desengañaréis o lo reformarán vuestros sucesores. ¿Sabéis cómo? Desterrando los abusos y haciendo volver al primero, segundo y tercer tono⁸⁵ para liberar al quinto, el sexto y el octavo, agobiados por las fatigas; harán resucitar el cuarto y el séptimo, asesinados por vosotros y sepultados en la iglesia con las terminaciones; para gusto del cantante y del oyente se escuchará el *allegro* mezclado de cuando en cuando con el [estilo] patético; las arias no estarán todas sofocadas por la indiscreción de los instrumentos, que cubren el artificioso primor del *piano*, los tonos delicados, e incluso los de quien no quiere gritar; no sufrirán ya la importuna vejación de los unísonos,⁸⁶ inventados por la ignorancia para esconder al pueblo la flaqueza de tantos y tantas. Recuperarán la perdida armonía instrumental; se compondrán más para los cantantes que para los instrumentistas; la parte que canta no tendrá ya la mortificación de ceder su lugar a los violines; los sopranos y los contraltos no cantarán todas las arias a la manera de los bajos, a pesar de mil octavas; y finalmente harán oír las arias más agradables y menos parecidas; más naturales y más cantables; más estudiadas y menos trabajosas; y tanto más nobles cuanto más alejadas de la plebe. Ya oigo que me dicen que la libertad teatral es vasta, que la moda gusta y que mi temeridad crece; y yo, ¿no deberé responder que el abuso es mayor, que la invención es perniciosa y que mi opinión es común? ¿Seré yo acaso entre los músicos el único en saber que una composición óptima hace cantar bien y que una pésima perjudica? ¿No hemos escuchado más de una vez que la calidad de la misma ha sido capaz de fincar en unas cuantas arias la fama de un cantor mediano y destruir la de quien a fuerza de mérito la había conquistado? La música compuesta por quien tiene conocimiento y gusto instruye al que estudia, perfecciona al que sabe y deleita al que escucha. Pero, ya que entré al baile, dancemos.

⁸¹ Pierre [Pier] Simone Agostini vivió hace unos sesenta años. De sus composiciones se conservan varias cantatas, algunas de ellas muy difíciles, no por el número de coloraturas en la parte vocal, sino por la expresión y los accidentes sorpresivos, y también por la ejecución de los bajos. Parece haber sido el primero en colocar bajos con tanta vivacidad, pues antes de él *Charissimi* [Carísimi] compuso con mayor sencillez, aunque se le considera uno de los primeros que dieron vida a la música con los movimientos de sus bajos. De *Pierre-Simone* sólo se sabe que le gustaba la botella y que, cuando se le acababa el dinero en su lugar favorito, componía una cantata y se la enviaba a cierto cardenal, quien nunca dejaba de enviarle una suma fija con la que él pagaba su cuenta. [J. E. Galliard]

⁸² *Alessandro Stradella* vivió aproximadamente en la época de *Pier-Simone* o muy poco después. Era un compositor excelente, superior en todos los aspectos a sus predecesores y dotado de notables cualidades personales. Se sabe que su instrumento favorito era el arpa, con la cual a veces acompañaba su voz, que era agradable. [...] Terminó su vida fatalmente, pues fue asesinado. [...] [J. E. Galliard]

⁸³ Cuando Tosi escribió esto, los compositores en boga eran *Scarlatti, Bononcini, Gasparini, Mancini, &c.* [J. E. Galliard]

⁸⁴ El último y moderno estilo se ha difundido bastante por toda Italia, y comienza a tener una gran tendencia hacia lo mismo más allá de los Alpes, como él lo anuncia. [J. E. Galliard]

⁸⁵ El autor no ha explicado bien los *modos* aquí mencionados. Su base son los ocho modos eclesiásticos. Pero su intención y su queja es que comúnmente las composiciones están en C o en A, con sus transposiciones, y que los otros no se usan ni se conocen. [...] [J. E. Galliard]

⁸⁶ Las arias cantadas al unísono con los instrumentos fueron inventadas en las óperas venecianas para agradar a los *Barcaroles* [barcaiuoli], que son sus marineros; y muy frecuentemente su aplauso sostiene una ópera. La escuela romana siempre se distinguió, y exigía composiciones estudiadas y cuidadosas. Qué suceda ahora en Roma, es dudoso; pero no oímos que existan allí algunos *Corelli*. [J. E. Galliard]



§ 25. El primero que llevó la música a la escena probablemente pensó conducirla a los triunfos y elevarla al trono. Y, ¿quién se habría imaginado que en el breve curso de unos cuantos lustros ella os tendría que servir de espectáculo funesto con su propia tragedia? Construcciones excelsas de los teatros: quienquiera que os contempla sin temblar [de ira] no considera, o no sabe, que habéis sido construidas sobre las preciosas ruinas de la armonía; vosotras sois el origen de los abusos y de los errores; de vosotras nace el estilo moderno y la multitud de escritores de canciones; vosotras sois la sola razón de que hoy sean poquísimos los músicos de bien fundado conocimiento a quienes en justicia corresponde el dignísimo nombre de maestros de capilla,⁸⁷ ya que habiendo sido el pobre contrapunto condenado por el corrupto siglo a mendigar un pedazo de pan en la iglesia, mientras en el teatro se regocija la ignorancia de muchos, la mayor parte de los compositores ha sido constreñida, o por la avidez de oro, o por las demasiado duras leyes de la indignancia, a abandonar de tal modo su estudio que puede preverse (si no lo socorre el cielo por medio de quien lo domina con excelencia o de estos pocos que sostienen gloriosamente sus caros preceptos) que la música, después de haber perdido los nombres de ciencia y de compañera de la filosofía, corre manifiesto peligro de ser reputada indigna de entrar en los sagrados templos por suscitar el escándalo en quien allí escucha las gigas, los minuets y las furlanas;⁸⁸ y en efecto, donde el gusto se ha depravado, ¿quién podría distinguir las composiciones eclesiásticas de las teatrales si se pagase en la puerta?⁸⁹

§ 26. Sé que con justos aplausos el mundo honra a otros pocos maestros entendidísimos tanto en uno como en otro estilo, a los cuales envío a los estudiantes para que canten bien; y, si su número no fuese tan restringido como se cree, y como pienso, yo pido perdón de ello a quien no quedase allí incluido, esperando fácilmente obtenerlo, porque el error involuntario no ofende, y un gran maestro no conoce otra envidia que aquella que es virtud. Los ignorantes, por lo general, no suelen ser indulgentes; antes bien, al despreciar y odiar todo lo que no comprenden, serán ellos precisamente quienes no me den cuartel.

§ 27. Para mi desgracia, pregunté a uno de éstos con quién había aprendido el contrapunto. “Con el instrumento” me respondió enseguida. “Bueno. ¿En qué tono⁹⁰ agregué habéis compuesto la introducción de vuestra ópera?” “¿Qué tonos? me interrumpió bruscamente ¡Qué truenos con los que vos me estáis aturdiendo la cabeza mediante estas aburridas preguntas! Se nota bien de qué escuela venís. La moderna, ni no lo sabíais, no conoce otros 'tonos' que los que suceden al relámpago, y con razón se ríe de la estúpida opinión de quienes se imaginan que son dos, así como de quienes sostienen que, divididos en auténticos y plagales, son ocho (o más, si se necesita), [y] prudentemente deja libre a cada uno la voluntad de componer como le parece y le agrada. En vuestros tiempos, el mundo dormía, y no os desagrade si lo despertó nuestro caprichosísimo método con esa alegría grata al corazón, y que incita el pie a la danza. Despertaos también vos antes de morir y, liberando la dura cerviz del molesto peso de tantas ideas trastornadas, haced ver que la vejez no desaprovecha lo que la juventud crea; de otro modo, oiréis que vuestras mismas palabras, volviendo atrás, os dirán que la ignorancia odia todo lo que es óptimo. Las bellas artes van refinándose cada vez más y, si pretendiesen hacerme mentir, la música me defenderá con la espada desenvainada: ella no puede llegar más alto. Despertaos, os digo, y, si no estáis totalmente privados de juicio, escuchadme, comprometiéndome yo a haceros confesar que os hablo cándidamente. Como prueba de esto, oíd:

⁸⁷ *Maestro di capella* [cappella], el más alto título correspondiente a un maestro de música. Todavía ahora los cantantes en Italia dan a los compositores de ópera el título de *Signior* [Signor] *Maestro* como señal de sumisión. [J. E. Galliard]

⁸⁸ Baile campesino friulés.

⁸⁹ Se sabe que la música eclesiástica en Italia, lejos de mantenerse con la majestad debida, ha sufrido enormes abusos en la dirección contraria; y algunos cantantes han tenido la impudicia de cambiar las palabras a algunas arias de ópera favoritas y las han cantado en las iglesias. Este abuso no es nuevo, pues San Agustín se queja de él; y Palestrina en su tiempo impidió que la música fuera prohibida en las iglesias. [J. E. Galliard]

⁹⁰ *Tono* o *modo*, y a veces significa tonalidad. En esta parte nuestro autor se regodea con un juego de palabras intraducible. *Tono* se escribe a veces *tuono*, que significa trueno; por eso el ignorante contesta que no conoce más *tuono* que el que está precedido por el relámpago. [J. E. Galliard]



§ 28. “Que nuestro hermosísimo estilo se inventó para esconder, con el bello nombre de MODERNO, las enseñanzas demasiado dificultosas del contrapunto, no se puede negar

§ 29. “Que existe entre nosotros la ley irrevocable de exiliar perpetuamente el [estilo] patético, es muy cierto, porque no queremos melancolías.

§ 30. “Pero que sátrapas vetustos hayan de decir que competimos para ver quién hace despropósitos más extravagantes y nunca jamás escuchados, para jactarnos luego de ser sus inventores, ésta es una maligna y negra impostura de los que nos ven encumbrados. ¡Que reviente la envidia! En todo caso, vos veís que la estima que con plenos sufragios nos hemos ganado decide; y, si un músico no es de nuestra tribu, no encuentra protector que lo defienda y que lo estime; pero, ya que hablamos en confianza, y con la sinceridad en la lengua, ¿quién puede cantar bien, quién puede componer bien sin nuestra aprobación? Con todos los méritos que tuviese (vos lo sabéis), no nos faltan modos de arruinárselos; antes bien, unas pocas sílabas nos bastan para destruíselos: ÉL ES ANTIGUO.

§ 31. “Decidme por favor: ¿quién sin nosotros habría llevado la música al colmo de la felicidad con la sola facilidad de suprimir en las arias la tediosa emulación de los primeros, de los segundos violines y de las violas [*violette*]? ¿Hay acaso alguien tan osado como para usurparnos la gloria? Nosotros, nosotros somos los que, a fuerza de ingenio, la hemos hecho subir al grado más sublime quitándole todavía el estrepitoso rumor de los bajos continuos, de modo que... (oíd y aprended), si en una orquesta hubiese cien violinistas, somos capaces de componer de manera que todos toquen al mismo tiempo la misma melodía que canta la parte. ¿Qué decís a esto? ¿Os atreveréis a criticarnos?

§ 32. “Nuestro amabilísimo método, que no obliga a ninguno de nosotros al penoso estudio de las reglas; que no inquieta la mente con los afanes de la especulación ni nos decepciona con ese vano conocimiento que piensa poner en práctica lo que especulando se puede investigar; que no perjudica a la salud; que encanta a los oídos a la moda; que encuentra quien lo ame, quien lo aprecie y quien lo pague a peso de oro, ¿osaréis vos criticarlo?

§ 33. “¿Qué diremos nosotros de esas tétricas y aburridísimas composiciones de los maestros que andáis celebrando como los primeros del universo, aunque no tengáis voz ni voto? ¿No os dais cuenta que la antigualla de esos gandules da flojera? Estaríamos totalmente locos si nos pusiéramos pálidos y nos quedáramos paráliticos sobre las cuartillas buscando la armonía, las fugas, su retrogradación, el contrapunto doble, la multiplicación de sujetos, el *stretto*, los cánones y otras molestias que ya no están de moda y (lo que es peor) son de poca estima y menor ganancia. ¿Qué decís ahora, señor crítico? ¿Habéis entendido?” “Sí, señor”. “Y bien, ¿qué me respondéis vos?” “Nada”.

§ 34. Pero me asombro, ¡oh, cantores amadísimos!, del profundo letargo en el que estáis, con tanto perjuicio vuestro. Vosotros deberíais despertaros, porque ya es tiempo, y decir a los compositores de esta ralea que queréis cantar y no bailar.



CAPÍTULO VIII

De las cadencias⁹¹

§ 1. Las cadencias perfectas de las arias son de dos tipos: a una los contrapuntistas la llaman superior, o de arriba, y a la otra inferior, o de abajo. Para hacerme entender más fácilmente por el estudiante, diré que si una cadencia estuviese (por ejemplo) en C sol fa ut por becuadro [C mayor], las notas de la primera serían La Sol Fa, y las de la segunda Fa Mi Fa. En las arias para voz sola, o en los recitativos, el cantante puede escoger la cadencia que más le agrade, pero si estuviesen acompañadas por voces, o por instrumentos, no puede cambiar la superior por la inferior, ni ésta

Nº 3.

61
Page
126

Superior
Cadence

Inferior
Cadence

§ 2. Sería superfluo que yo hablase de las cadencias rotas [interrumpidas, truncas], porque se han vuelto usuales entre quienes no son músicos, y no sirven, por lo general, más que para los recitativos.⁹²

§ 3. Y las cadencias de quinta descendente no se componían en el estilo antiguo para un soprano cantando arias a solo o con instrumentos, a menos que la imitación de alguna palabra hubiese obligado a ello al compositor. Éstas, por no tener más mérito que el de ser las más fáciles de todas, tanto para el que escribe como para el que canta, son hoy las dominantes.

63
Page
127

⁹¹ Cadencias o cierres principales en las arias. [J. E. Galliard]

⁹² Ver ejemplo en el capítulo V, § 13.



§ 4. En el capítulo de las arias he exhortado al estudiante a evitar el torrente de coloraturas a la moda, y también me he comprometido a decir mi débil opinión sobre las cadencias corrientes, y heme aquí listo, pero con la acostumbrada protesta de exponerlo con todas mis opiniones al tribunal inapelable de la inteligencia y del gusto, para que, como soberanos jueces de la profesión, o condenen los abusos de las cadencias modernas, o los engaños de mi mente.

§ 5. Cada aria tiene (por lo menos) tres cadencias, que son finales las tres.⁹³ El estudio de los cantores de hoy en día (hablando en general) consiste en terminar la cadencia de la primera parte con un raudal de coloraturas *ad libitum*, y que la orquesta espere. En la de la segunda se multiplica la dosis en la garganta, y la orquesta se aburre; después, al repetir la última del estribillo, se pega fuego a la veleta del Castillo de Sant'Angelo, y la orquesta rezonga. Mas, ¿por qué aturdir al mundo con tantas coloraturas? Yo ruego a los señores modernos me perdonen la demasiado atrevida libertad de decir, en favor de la profesión, que el buen gusto no reside en la velocidad continua de una voz que vaga sin guía y sin fundamento, sino en el *cantabile*, en la dulzura del portamento, en las apoyaturas, en el arte y en la inteligencia de los adornos, pasando de una nota a otra con singulares e inesperados artificios en tiempo *rubato* y sobre el MOVIMIENTO del bajo, que son las cualidades principales indispensablemente esencialísimas para cantar bien y que el ingenio humano no puede encontrar en las caprichosas cadencias de aquéllos. Agregaré que en tiempos muy remotos (según me informó quien me enseñó a solfear) el estilo de los vocalistas era insoportable, a causa de una cantidad de coloraturas en las cadencias que no terminaban jamás, como ahora, y que siempre eran las mismas, tal como lo son las actuales; se volvieron al fin tan odiosas que, como perturbadoras del oído, fueron antes desterradas que corregidas; así también les sucederá a éstas con el primer ejemplo de un cantante acreditado que no se deje ya seducir por las vanos elogios populares. De aquella corrección los sucesores eminentes hicieron una ley, que tal vez no estaría destruida si ellos se hallaran en condiciones de hacerse oír, pero la opulencia, las fluxiones, la edad y la muerte han privado a los vivos de lo más admirable que había en el canto; ahora los cantores se ríen a carcajadas tanto de la reforma como de los reformadores de las coloraturas en las cadencias; antes bien, habiéndolas hecho volver del exilio y aparecer en los escenarios con algunas caricaturas de más, de modo que pasen en la opinión de los zonzos como invenciones peregrinas, ganan sumas inmensas de oro, importándoles poco o nada si han sido aborrecidas y detestadas durante diez o doce lustros o desde hace cien siglos. Y, ¿quién puede criticarlos? Ni la envidia ni la locura osarían hacerlo. Pero si la razón, que no es envidiosa ni loca, los llamase a las secretas confidencias del corazón y al oído les dijese: “¿Con qué injusto pretexto podéis vosotros usurpar el nombre de modernos, si cantáis a la antiquísima? ¿Creéis acaso que el flujo de vuestra gorja es el que os producirá riquezas y elogios? Desengañaos y dad gracias a la abundancia de teatros, a la penuria de óptimos argumentos y a la estupidez de los que os escuchan”, ¿qué responderían? No lo sé. Vayamos todavía a cuentas más estrictas.

§ 6. Señores modernos, ¿podéis vosotros decir que no os burláis entre vosotros cuando en las cadencias recurrís a la larga sarta de vuestras coloraturas para mendigar aplausos de la ciega ignorancia? Vosotros llamáis ese recurso con el nombre de *limosna*, pidiendo como por caridad los vivos que sabéis que no merecéis en justicia, y en recompensa hacéis objeto de irrisión a vuestros partidarios, cuando ellos no tienen manos, pies ni voces que basten para alabaros? ¿Dónde está la buena ley, dónde está la gratitud? ¿Y si alguna vez se diesen cuenta de ello? Dilectísimos cantantes, los abusos de vuestras cadencias, si bien os son útiles, son igualmente perniciosos para la profesión, y son los mayores que cometéis, porque están hechos a sangre fría, sabiendo el error. Para beneficio vuestro, desengañad de ellos al mundo y ocupad en cosas dignas de vosotros ese grandísimo talento que Dios os ha dado. Entretanto, retorno con más valor a mis opiniones.

⁹³ De las cadencias finales aquí mencionadas, la primera se halla en la terminación de la primera parte del aria; la segunda, al final de la segunda parte; y la tercera, al terminar la repetición de la primera parte, o *da capo*, como se dice siempre en italiano. [J. E. Galliard]



§ 7. Desearía de buena gana saber con qué fundamento en las cadencias superiores ciertos modernos de prestigio y nombre famosísimos hacen siempre un trino sobre la tercera alta de la nota final, pues el trino (que en ese caso debe resolver) no puede hacerlo a causa de la misma tercera, que siendo sexta del bajo se lo impide, y las cadencias permanecen sin resolución. Aun cuando creyesen que las mejores enseñanzas dependen de la moda, me parece con todo que deberían algunas veces preguntar al oído si está satisfecho con un trino batido desde la séptima y sexta de un bajo que hace cadencia, y estoy seguro de que diría que no. De las reglas de los antiguos se aprende que el trino se prepara en las mismas cadencias sobre la sexta del bajo, para que después se haga escuchar sobre la quinta, porque ése es su lugar.



§ 8. Varios más de ese nivel hacen las susodichas cadencias a la manera de los bajos esto es, de quinta descendente, con un pasaje de notas rápidas que caen por grado conjunto, supuestamente para cantar bien, u ocultar las octavas, pero éstas, aunque enmascaradas, se dan a conocer, y ellos resultan decepcionados.

§ 9. En cualquier cadencia considero todavía infalible que los músicos principales no pueden hacer ni trinos ni coloraturas sobre las penúltimas sílabas de estos vocablos, v. gr. *confonderò*, *amerò*, etc., ya que son ornamentos que no convienen sobre estas sílabas, que son breves, sino sobre las que les anteceden.



§ 10. Además, muchísimos de segunda clase terminan las cadencias inferiores a la francesa sin trino, o por no saberlo hacer, o por la facilidad de copiarlas, o por buscar algo que [les] sostenga en apariencia el nombre de modernos, y yerran sustancialmente, pues los franceses no se privan del

¹ El autor designa como *antiguos* a los cantantes que vivieron hace más o menos treinta o cuarenta años; y como *modernos* a los posteriores y actuales. [J. E. Galliard, 1743]

² Canto figurado, florido o adornado.



trino en las cadencias inferiores, salvo en las arias patéticas, y nuestros italianos, acostumbrados a exagerar las modas, lo excluyen en todas, aunque en las alegres sea obligatorio. Sé que un buen cantante puede con razón abstenerse de realizarlo incluso en las cantables, pero rara vez, ya que, si una de esas cadencias es tolerable sin este gracioso ornamento, es absolutamente imposible no aburrirse al final en tantas y tantas que perecen de muerte repentina.]

No. 1

§ 10.
Página
134

mor - te

94

§ 11. Escucho que todos los modernos (sean amigos o enemigos del trino) llegan a las susodichas cadencias inferiores con una apoyatura en la nota final, sobre la penúltima sílaba del vocablo, y esto de nuevo me parece un defecto, por parecerme que en ese caso la apoyatura no es agradable más que sobre la última sílaba, al estilo antiguo o de los que saben cantar.⁹⁵

No. 2

§ 11.
Página
135

Con - fon - de - rò

96

§ 12. Si en las mismas cadencias inferiores los mejores vocalistas de hoy día creen no equivocarse al hacer oír la nota final antes que el bajo,¹ se engañan de cabo a rabo, porque ése es un error máximo, que hiera el oído y los preceptos, y que se duplica yendo (como lo hacen) a la misma nota con la apoyatura, la cual, sea ascendente o descendente, si no cae después del bajo* es siempre pésima.

¹ Reproducción hecha con el procesador de texto musical *Finale*, a partir de la copia del original de J. E. Galliard propiedad del Mtro. Carlos Hinojosa.
La apoyatura no puede hacerse sobre una sílaba no acentuada. [J. E. Galliard]



§ 12.
Página
136

No. 3 † * No. 4 [Correcto]

97

§ 13. ¿Y no será acaso peor que todos los defectos el atormentar a los oyentes con mil cadencias hechas todas de un mismo modo? ¿De qué procede esta seca esterilidad, si por todo músico es sabido que para ganar estima en el canto el medio más eficaz es la fertilidad de recursos?

§ 14. Si entre todas las cadencias de las arias, la última concede al cantante un cierto y moderado albedrío, para que se reconozca el final de las mismas, el abuso puede tolerarse, pero se vuelve abominable cuando un cantor se pone resueltamente a marear con sus tediosos gargarismos a los entendidos, que tanto más sufren cuanto más saben que en toda cadencia final los compositores dejan ordinariamente alguna nota que basta para un ornamento discreto, sin buscarlo fuera de tiempo, sin gusto, sin arte y sin entendimiento.⁹⁸

§ 15. Un asombro mucho mayor invade mi mente cuando reflexiono en que el estilo moderno, después de haber expuesto todas las cadencias de las arias teatrales al martirio de un movimiento perpetuo, tiene también la crueldad no solamente de condenar a la misma pena a las de las cantatas, sino de no perdonarla ni siquiera a las cadencias de sus recitativos. ¿Pretenden acaso los vocalistas, al no distinguir un salón de las desmesuradas gargantas de un escenario, exigir los vivas plebeyos en los gabinetes reales? ¡Pobres notas! Vosotras no sois ya símbolos musicales, pues si lo fueseis, no sin injusticia seríais sustraídas a la soberanía de las leyes.

§ 16. Un óptimo alumno ha de evitar ese ejemplo y con el ejemplo los abusos, los defectos y todo lo que es adocenado y común, tanto en las cadencias como en otros lugares.

§ 17. Ya que el inventar cadencias particulares sin ofender el tiempo ha sido una de las dignas ocupaciones de los llamados antiguos, todo aquel que estudia ha de volverla a poner en uso, procurando imitarlos en la inteligencia de saber robar un poco de tiempo anticipado, y acordarse que los conocedores del artificio no esperan admirar su belleza en el silencio de los bajos.

§ 18. Se oyen en las cadencias muchos, muchos otros errores que eran antiguos y se han vuelto modernos; fueron ridículos y lo son; de lo cual, considerando que quien cambia el estilo no lo mejora, puedo probablemente concluir que es el estudio, y no la moda, el que corrige lo malo.

§ 19. Ahora dejemos por favor en paz un momento las opiniones de los llamados antiguos y de los considerados modernos, para observar qué aprovechamiento ha logrado el alumno, ya que desea hacerse oír. Escúchesele, pues, sin dejar de darle enseñanzas de más peso, para que llegue al menos a merecer el nombre de buen cantante, si no puede obtener uno mayor.

⁹⁷ Reproducción hecha con el procesador de texto musical *Finale*, a partir de la copia del original de J. E. Galliard propiedad del Mtro. Carlos Hinojosa. En este caso particular la nota *si* carecía de puntillo.

⁹⁸ Algunos, después de un aria tierna y apasionada, hacen una cadencia vivaz y alegre; y, después de un aria ligera, terminan con una que es triste. [J. E. Galliard]



CAPÍTULO IX

Observaciones para el cantante⁹⁹

§ 1. He aquí al cantante en público, gracias a los efectos del estudio al cual se aplicó en las pasadas lecciones. Mas, ¡de qué sirve hacerse ver! En el gran teatro del mundo, quien no representa un personaje digno no figura más que como vil comparsa.

§ 2. Por la fría indiferencia que en muchísimos vocalistas se advierte hacia la profesión, se conjetura que ellos están esperando que la música les suplique en el acto, implorando la gracia de ser benignamente aceptada por su generosa bondad como humildísima y agradecidísima sierva.

§ 3. Si tantos y tantos no estuvieran persuadidos de haber estudiado lo suficiente, no sería tan raro el numero de los óptimos ni tan denso el de los ínfimos. Éstos, por decir de memoria cuatro *Kyrie*,¹⁰⁰ piensan que han llegado al *non plus ultra*;¹⁰¹ pero si vosotros les presentáis una cantata fácil y bien copiada, entonces, en vez de satisfacer la deuda con esmero, os dirán con impudente desenvoltura *que los grandes maestros no están obligados a cantar en lengua vulgar de improviso*. ¿Y quién no reiría? El músico que sabe que las palabras, sean latinas o italianas, no hacen cambiar de forma a las notas, se imagina de inmediato que el fácil recurso de ese gran maestro nace del no poder cantar a primera vista o del no saber leer, y lo adivina.

§ 4. Infinitos son aquellos otros que suspiran por el momento de salir de las penosas fatigas de los primeros estudios para tener la suerte de entrar a la turba de los mediocres; y si, con aquello poco que saben, llegan a toparse por divina providencia con alguien que les dé de comer, hacen inmediatamente una grandísima reverencia a la música, sin preocuparse para nada de que el mundo sepa si están o no entre los vivos. Éstos no creen que la mediocridad en un cantante signifique ignorancia.

§ 5. Hay también otros que no estudian más que los defectos y están dotados de una maravillosa facilidad para aprenderlos todos, y con una memoria profunda para no olvidarse de ellos jamás. Su genio está tan inclinado hacia lo malo que, si de naturaleza tienen por suerte una voz óptima, están inconsolables si no encuentran el arte de convertirla en pésima.

§ 6. Pero quien nutre mejores sentimientos buscará una más noble y más restringida compañía. Conocerá la necesidad que tiene de otras luces, de otras enseñanzas e incluso de otro maestro. De éste querrá aprender, junto con el arte de cantar bien, el de saber vivir, que consiste todo en las bellas conveniencias de la vida civilizada. Cuando éste se una al mérito que se gane en el canto, entonces él podrá esperar el favor de los monarcas y la estima universal.

⁹⁹ Aunque este capítulo concierne a los cantantes profesionales, y particularmente a los que cantan en el escenario, hay entremezclados muchos excelentes preceptos que son útiles a los aficionados a la música. [J. E. Galliard]

¹⁰⁰ El *Kyrie*, primera palabra de la música de misa en el estilo catedralicio, no es tan difícil para ellos como la cantata; y el latín del servicio, por serles familiar, les ahorra el problema de fijarse en las palabras. [J. E. Galliard]

¹⁰¹ “No más allá, hasta aquí”.



§ 7. Si aspira a ser tenido por joven de ingenio y de juicio, no sea vil ni temerario.

§ 8. Huya de las personas abyectas o desacreditadas, y sobre todo manténgase lejos de las que se abandonan a escandalosas licencias.

§ 9. No hay que tratar a aquel músico, aunque insigne, que tenga costumbres plebeyas y censurables, y al que no le importe, con tal de hacer fortuna, que sea a costa de su decoro.

§ 10. Óptima escuela es la nobleza, de la cual se aprende toda cortesía; pero, como no existe regla sin excepción, donde el músico no halle su lugar apártese sin quejarse, porque bastante hablará por él su retiro.

§ 11. Si no fuese recompensado por los grandes no se queje nunca, pues se gana poco, se puede perder mucho, y no es raro el caso. El mejor partido es el de servirles más atentamente, para tener al menos el placer, o de verlos alguna vez agradecidos, o de hacerlos cada vez más ingratos.

§ 12. Mis largos y redoblados viajes me han dado tiempo para detenerme poco menos que en todas las cortes de Europa,¹⁰² y los ejemplos, más que mis palabras, deberían persuadir a todos los buenos cantantes de verlas, sí, pero sin comprometer la libertad con el engaño. Las cadenas, aunque sean de oro, no dejan de ser cadenas, y no son todas de ese precioso metal; además de que el pan, que allí se saca con los dientes (cuando no es de la harina de los patrones y no se dan buenos regalos a sus panaderos), os lo amasan con cierta cizaña que lo hace parecer blanco por fuera, pero por dentro está tan negro que, si no se convierte en veneno, produce efectos de tanto perjuicio que encanta al que lo compra, ciega al que lo vende, quien lo come ya no estudia más, engaña al que lo cree perpetuo, está poco cocido para la salud del cuerpo y muy crudo para la del alma.

§ 13. El siglo de la música se habría ya acabado si los cisnes no hicieran su nido en algún teatro de Italia o en las orillas reales del gran Támesis. ¡Oh, querido Londres! En los demás ríos no cantan ya con suave dulzura su propia muerte, como solían, sino lloran amargamente la de AUGUSTOS y adorables PRÍNCIPES por quienes eran tiernamente amados y estimados. Hoy en día *alia res sceptrum, alia plectrum*.¹⁰³ Este es el curso habitual de las vicisitudes humanas, y por decreto divino diariamente se ve que todo lo que aquí abajo está en movimiento, una vez que llega a la cima, necesariamente tiene que declinar. Dejemos las lágrimas al corazón y hablemos del cantante.

§ 14. Éste, si es prudente, no deberá dejar salir de su boca, sin motivo razonable, esas afectadísimas palabras que disgustan y que tanto se usan, o sea: “*Hoy no puedo cantar, tengo un mortal resfriado*” (y, al decir: “*Discúlpeme Vuestra Señoría*” se tose un poco). Podría atestiguar que en el largo curso de mi vida no he podido oír jamás de labios de un vocalista esta bendita verdad: “*Hoy estoy bien*”, por más que la sinceridad lo obligase a publicarla; se reservan esa intempestiva confesión para el día siguiente, en el cual no tienen ninguna dificultad incluso para decir: “*En toda mi vida nunca he estado tan bien de voz como ayer*”. Es cierto, sin embargo, que en algunas coyunturas no sólo es compatible sino necesario el pretexto porque, a decir verdad, la indiscreta economía de algunos que quieren oír música aunque les costase un “os doy las gracias” llega tan lejos que creen que los músicos están obligados a servir gratis al instante y que el rechazo es una injuriosa ofensa que amerita odio y venganza. Mas si es ley humana y divina que todos vivan de sus honradas fatigas, ¿que bárbara institución condena a los músicos a servir sin paga? ¡Oh, maldita prepotencia! ¡Oh, sórdida avaricia!

¹⁰² En Italia, las cortes de Parma, Módena, Turín, etc.; en Alemania, las cortes de Viena, Baviera, Hannover, Brandenburgo, Palatinado, Sajonia, etc. [J. E. Galliard]

¹⁰³ “Distinto cetro, distinto plectro” (al nuevo príncipe nuevo estilo).



§ 15. Un cantante versado en el mundo distingue las órdenes e incluso las maneras de ordenar; sabe rehusar agradeciendo y procurarse gloria al obedecer, no ignorando que el más astuto interesado busca a veces servir sin interés.

§ 16. Quien canta por el deseo de hacerse honrar ya está cantando bien, y cantará mejor con el tiempo; y quien no piensa más que en la ganancia está aprendiendo la mejor lección para ser un pobre ignorante.

§ 17. ¿Quien creería jamás (si la experiencia no lo hiciese ver) que la más bella virtud podría perjudicar a un cantor? No obstante, donde triunfa la ambición o la soberbia (me horrorizo al decirlo) la adorable humildad tanto más envilece cuanto más grande es.

§ 18. Paréceme, a primera vista, que la soberbia con audaz posesión usurpa el lugar de la inteligencia, pero si me pongo los anteojos veo ahí la ignorancia enmascarada.

§ 19. La soberbia no es otra cosa que un artificio del cuerpo, inflado por la astucia, para esconder la debilidad del ingenio. He aquí un ejemplo: ciertos cantantes no estarían imperturbables ante la desgracia de no poder decir de improviso cuatro notas, si con su hinchada malicia no supieran dar a entender al público a fuerza de encogimientos de hombros, de ojeadas turbias y de malignas vueltas de cabeza que los errores garrafales que están cometiendo son del organista o de la orquesta.

§ 20. Para humillar a la soberbia basta con quitarle el humo del incienso.

§ 21. ¿Quién cantaría mejor que un soberbio, si no se avergonzase de estudiar?

§ 22. El que se ensoberbece con los primeros aplausos, sin reflexionar si vienen de la suerte o de la adulación, está loco; y si cree merecerlos, está acabado.

§ 23. Quien no regula su voz conforme al sitio donde canta, debe corregirse, siendo grandísima tontería la del que no distingue un vasto teatro de un angosto gabinete.

§ 24. Es mucho más criticable aquél que al cantar a dos, a tres y a cuatro [partes] cubre la voz de los compañeros, pues si no es ignorancia es algo peor.

§ 25. Todas las composiciones a varias voces deben cantarse como están y no requieren más que un arte simple y noble. Recuerdo (o soñé) haber escuchado un famoso dueto despedazado por dos músicos de prestigio comprometidos por la emulación a proponer y a responderse recíprocamente que al final terminó en una competencia para ver quién hacía más despropósitos.

§ 26. La corrección de los amigos renombrados enseña mucho; pero mayor provecho se saca de la rabiosa crítica de los malévolos, pues cuanto más se propone descubrir los defectos ajenos, tanto mayor es su beneficio sin compromiso.



§ 27. Quienquiera que canta tenga por cierto que los errores corregidos por los enemigos se purgan tan bien que no dejan huella alguna, y pronto se alejan de la vista y de la memoria; pero los enmendados por uno mismo, o se hacen incurables, o permanecen como cicatrices perpetuas, que amenazan a cada momento con volver a abrirse.

§ 28. Quien canta con aplauso en un solo lugar no ha de tener en gran concepto su saber; cambie más veces de clima, y entonces, con discernimiento mejor, reconocerá hasta dónde llega su talento.

§ 29. Para gustar universalmente, la razón dice que se debe cantar siempre bien; y si ella calla, la utilidad con fuertes expresiones exhortará a unirse al gusto (mientras no sea depravado) de la nación que está escuchando y haciendo el gasto.

§ 30. Si el que canta bien [ya] provoca la envidia, si canta mejor la confunde.

§ 31. No sé si un perfecto vocalista puede también ser un perfecto actor, ya que la mente, dividida al mismo tiempo en dos operaciones diferentes, probablemente se inclina más a una que a otra; pero siendo bastante más difícil cantar bien que recitar bien, el mérito del primero prevalece sobre el segundo. ¡Qué gran felicidad sería la de aquel que igualmente las dominase en perfecto grado!

§ 32. Si he dicho que un cantante no debe ya copiar, ahora lo repito junto con la razón: copiar es propio del alumno, e inventar es propio del maestro. Recuerde el cantante que la ociosa pereza es la que copia, y no se copia mal sino por ignorancia. Antes de que la inteligencia forme con el estudio a un buen cantor, la ignorancia con una sola copia crea mil malos; pero entre éstos no hay quien la reconozca como preceptora.

§ 33. He aquí una costumbre de los grandes maestros que es muy digna de copiarse: el cantante que tiene que cantar y (por las diligencias del viaje) no ha tenido un buen descanso, deberá pulverizar el cascarón de cuatro huevos y si son de oca, mejor con el fin de tomarlos un día antes de su representación en el teatro, disueltos dentro de un jugo de naranjas, para liberar a la garganta de la fatiga acumulada.

§ 34. De cuando en cuando será puesto a prueba el cantante en su inventiva; por eso (y para no decepcionar a su maestro) tratará de rehusar ese encuentro; si esto no fuese posible, utilizará con buen juicio las vocalizaciones con las cuales lo confronta, a fin de no dejarse engañar. Sobre todo porque las mujeres, deliberadamente, gozan dejando al compañero de escena como liebre despellejada.

§ 35. Si tantas y tantas cantantes (entre las cuales respeto a quien debo) se percataran de que por copiar a una buena se han vuelto pésimas, no se prestarían a ser blanco de burlas tan ridículas en los escenarios con sus afectaciones al presumir que cantan las arias de aquélla con los mismos adornos. Su engaño es tan grande (cuando no el de sus maestros) que se dejan más bien guiar por el instinto de las ovejas y de las grullas que por la razón, pues ésta hace ver que por diversos caminos se llega a los aplausos, y con los ejemplos pasados y presentes hace notar incluso hoy día que dos mujeres no serían igualmente sublimes si una copiase a la otra.¹⁰⁴

§ 36. Si la conveniencia que se debe al bello sexo no les perdona el abuso de copiar cuando perjudica a la profesión, ¿qué deberá decirse de la debilidad de esos vocalistas que, en vez de inventar, copian no sólo las arias enteras de los hombres, sino también las de las mujeres? ¡Oh, gran

¹⁰⁴ Las dos mujeres que él señala son *Cuzzoni* y *Faustina*. [J. E. Galliard]



ceguera que priva de luz al buen sentido! Suponiendo un imposible, esto es, que un cantante llegase a copiar de manera que no se reconociese el original, ¿acaso se creería él capaz de atribuirse un mérito que no es suyo y de engalanarse con los trajes ajenos sin miedo de quedar desnudo?

§ 37. El que sabe copiar en la música no toma más que el diseño, porque ese ornamento, que se contempla con admiración mientras es natural, pierde inmediatamente su belleza si es artificial.

§ 38. El artificio más meritorio de un músico debe imitarse, y no copiarse, a condición, todavía, de que no tenga ni sombra de parecido con el original; de otra manera, en vez de ser una bella imitación, resulta una miserable copia.

§ 39. No puedo decidir si es más despreciable quien no puede imitar sin caricaturas a los que cantan bien, o quien no imita bien sino a los que cantan mal.

§ 40. Si muchos cantantes supieran que la mala imitación es una enfermedad contagiosa que no se pega al que estudia, el mundo no estaría reducido a la infelicidad de no poder ver en un carnaval más que un solo teatro provisto de óptimos intérpretes, sin esperanza de un remedio próximo.¹⁰⁵ ¡Tanto peor para él! Que aprenda a elogiar el mérito y a no endulzar la crítica (para usar un vocablo modesto).

§ 41. Quien no sabe robar el tiempo al cantar, no sabe componer ni acompañarse, y queda privado del mejor gusto y del mayor conocimiento.¹⁰⁶

§ 42. El rubato del tiempo en el [estilo] patético es un glorioso latrocinio del que canta mejor que los demás, siempre que el entendimiento y el ingenio sepan restituirlo bien.

§ 43. Ejercicio no menos necesario que aquél es el meliflúo¹⁰⁷ estudio del portamento de voz, sin el cual toda aplicación es vana. Quien pretende adquirirlo ha de oír más los preceptos del corazón que los del arte.

§ 44. ¡Oh, qué gran maestro es el corazón! Decidlo vosotros, cantores amadísimos, y decidlo por deber de gratitud, pues no seríais los primeros de la profesión si no fuerais sus alumnos; decid que en pocas lecciones él os enseñó la expresividad más bella, el gusto más fino, la acción más noble y el artificio más ingenioso; decid (aunque no sea creíble) que corrige los defectos de la naturaleza, ya que suaviza la voz áspera, mejora la mediocre y perfecciona la buena; decid que cuando canta el corazón vosotros no podéis mentir ni la verdad tiene mayor fuerza de persuasión; y publicad finalmente (ya que no puedo decirlo yo) que de él solo aprendisteis ese no sé qué de ignota suavidad que sutilmente pasa de vena en vena y encuentra el alma.

¹⁰⁵ El carnaval es un festival que se celebra en Italia, particularmente en Venecia, desde la Navidad hasta la Cuaresma, durante el cual se permite toda clase de diversiones; en este tiempo hay a veces tres diferentes teatros sólo para ópera. [J. E. Galliard]

¹⁰⁶ Nuestro autor ha mencionado frecuentemente el tiempo, el respeto por él, su exactitud, y cuán descuidado e inadvertido está. En este lugar, que habla de robar el tiempo, se refiere particularmente a la ejecución vocal o de un instrumento solista en el estilo patético y tierno; cuando el bajo sigue una marcha exactamente regular, la otra parte se retrasa o se anticipa de una manera especial, en beneficio de la expresión, pero después regresa a su exactitud para ser guiada por el bajo. Esto se tiene que aprender mediante la experiencia y el gusto. Un método mecánico de seguir al bajo hará resaltar fácilmente el mérito del otro estilo. [J. E. Galliard]

¹⁰⁷ “Dulce”, “suave”, “delicado”.



§ 45. Aunque el camino del corazón sea largo, escabroso y de pocos conocido, sus dificultosas contrariedades no son insuperables, sin embargo, para quien no se cansa de estudiar.

§ 46. El primer vocalista del mundo estudia siempre, y para mantener su reputación estudia tanto como lo hacía para conquistarla.

§ 47. Para llegar a ese glorioso fin todos saben que no hay otro medio que el estudio, pero no basta; es necesario también saber cómo y con quién se debe estudiar.

§ 48. Hay actualmente tantos maestros como profesionales de toda la música en general; cada uno enseña, no ya los primeros elementos (¡Dios nos guarde!, éstos hieren la ambición en su parte más sensible): hablo ahora de quien presume de fungir como legislador en el arte más refinado del canto (¿y nos maravillaremos de que el buen gusto se pierda o de que la profesión vaya al precipicio?). Tan dañina temeridad reina igualmente en los que con abrir la boca piensan que cantan y en los instrumentistas más ínfimos que, aunque no hayan sabido ni cantado jamás, pretenden perfeccionar, no sólo instruir, y encuentran tontos que se lo creen. Y los instrumentistas de renombre se imaginan que los bellísimos adornos de sus dedos surten el mismo efecto en la voz; sin embargo, ya no resultan igual.¹⁰⁸ Yo sería quizá el primero en condenar el excesivo atrevimiento de esta libertad en la censura si estuviera dirigida a ofender a esos dignísimos cantantes e instrumentistas que [sí] saben cantar y enseñar; pero la dejo correr, porque su intención se encamina directamente a corregir la petulancia de quien no es capaz siquiera de esas pocas palabras: *age quod agis*,¹⁰⁹ que dicen a los que no entienden el latín: “¡tú dedícate a solfear y tú a tocar tu instrumento!”

§ 49. Si a veces sucede que un mal instructor forma a un óptimo alumno, es irrefutable entonces que el don natural del estudiante es mayor que la insuficiencia del docente, y no es de admirarse, porque si de tiempo en tiempo no se superase incluso a los mejores maestros, las artes más bellas estarían ya sepultadas.

§ 50. A muchos les parecerá que todo perfecto vocalista tiene que ser también un perfecto instructor, y no es así, ya que su conocimiento (aunque grande) es insubsistente si no está acompañado de una fácil comunicación, de un método adaptado a la habilidad del que trata de aprender, de cierto conocimiento del contrapunto, de un modo de enseñar que no se reconozca como clase, y del ingenioso talento de mostrar lo bueno y de ocultar lo malo del cantante, que son las principales y más necesarias enseñanzas.

§ 51. Un maestro que posea las susodichas cualidades puede enseñar. Con ellas invita al deseo a estudiar; con las razones corrige los errores; y con los ejemplos incita al gusto a imitarlo.

§ 52. Él sabe que la esterilidad de los ornamentos disgusta tanto como su abundancia, no ignorando que un cantor hace languidecer con la escasez y aburre con la demasía; pero de estos dos defectos odiará más el primero, aunque ofenda menos, por ser el segundo más fácil de enmendar.

¹⁰⁸ Una más pronunciada censura contra la imitación de los instrumentos con la voz. Muchos adornos pueden ser muy buenos y apropiados para el violín, pero muy inadecuados para el oboe; y así con toda clase de instrumentos que tengan algo peculiar. Es un enorme error (excesivo en la práctica) el que la voz (que debería servir como modelo a imitar por los instrumentos) copie todos los artificios practicados en los diversos instrumentos, en gran detrimento suyo. [J. E. Galliard]

¹⁰⁹ “Haz lo que haces” (pon cuidado en lo que haces).



§ 53. No tendrá ninguna estima a quien no posee mejor artificio que las coloraturas por grado [conjunto],¹¹⁰ y dirá que los adornos de esa clase, que con justa comparación se llaman *cobetes*, son para los principiantes.

§ 53. No. 5 *Passo* [adorno] No. 6 *Passaggio* [coloratura]

Página 162 111

§ 54. Lo mismo hará con quien piensa hacer desmayarse de debilidad a los oyentes, pasando por invención suya de la tercera mayor del bajo a la menor.

§ 55. Dirá que es flojo un cantante cuando en el teatro muestra noche a noche todas sus arias al auditorio, que, por escucharlas siempre sin la mínima variación, no tiene dificultad en aprendérselas de memoria.

§ 56. Lo espantará el temerario valor del que se engolfa¹¹² demasiado con poca práctica y menos estudio de navegación musical, pues al oscurecerse el aire¹¹³ pierde la brújula y, lejos del puerto, pide auxilio para salvarse, corriendo grandísimo peligro de naufragar si no lo socorren.

§ 57. No alabará a quien presume de cantar dos tercios de ópera él solo, dando firme palabra de que no fastidia nunca, como si le estuviese concedido aquí abajo el privilegio divino de gustar siempre. Ese no sabe los primeros principios de la política canora, pero se los enseñará el tiempo. Quien canta poco y bien, canta muy bien.

§ 58. Se reirá del que se imagina que satisface al público con la magnificencia de su traje, sin reflexionar que la pompa engrandece igualmente el mérito y la ignorancia. Los vocalistas que no tienen más que la fachada pagan a los ojos la deuda que contrajeron con los oídos.

§ 59. No escuchará sin [sentir] náuseas el inventado estilo emético¹¹⁴ del que canta como entre las olas del mar, provocando a las inocentes notas con toscos empujones de la voz; defecto desagradable e incivilizado, pero que, habiendo venido él también del otro lado de las montañas, pasa por curiosidad moderna.¹¹⁵

§ 60. Se asombrará del siglo encantado en el cual muchos, y muchas, se hacen pagar bien por cantar mal. Si la moda tuviese buena memoria, tal vez no le gustaría recordar que hace veinte años¹¹⁶ el que cantaba mediocrementemente representaba en los teatros de segunda clase un mísero personaje, mientras que hoy quienes son criados como papagayos atesoran más que los principales.

¹¹⁰ *Passo* y *passaggio*. La diferencia es que un *passo* es un adorno (o vuelo repentino) no uniforme [...] Un *passaggio* es una coloratura, una continuación o sucesión de notas que ascienden o descienden con uniformidad. [...] [J. E. Galliard]

¹¹¹ Reproducción hecha con el procesador de texto musical *Finale*, a partir de la copia del original de J. E. Galliard propiedad del Mtro. Carlos Hinojosa.

¹¹² “Se adentra en el mar”.

¹¹³ “El aire” o “el aria” (*aria* significa las dos cosas).

¹¹⁴ “Vomitivo”.

¹¹⁵ Esto alude al estilo francés de canto, del cual está copiado ese defecto. [J. E. Galliard]

¹¹⁶ La época a la que alude es la de hace treinta o cuarenta años [ca. 1703-1713]. [J. E. Galliard]



§ 61. Criticará mucho más la ignorancia en los hombres, por la obligación que tienen de estudiar más que las mujeres.

§ 62. No tolerará al que sacrificando el tiempo trata de imitarlas para ganarse fama de moderno.

§ 63. Se maravillará de aquel cantor que, teniendo un profundo conocimiento del tiempo, no sabe servirse de él por no haberse aplicado nunca al estudio de la composición ni al de acompañarse. El engaño le hace creer que para ser un gran maestro basta cantar a primera vista, y no advierte que la mayor dificultad, y toda la belleza de la profesión, consiste en lo que ignora; le falta ese arte que enseña a ganar tiempo para saberlo perder, que es un fruto del contrapunto, pero no tan sabroso como el saberlo perder para recuperarlo: creación ingeniosa de los que entienden de composición y de los que tienen mejor gusto.

§ 64. Le desagradará la imprudencia de los que mandan traducir al latín las palabras de las arias más lascivas del teatro para cantar en la iglesia con aplauso la misma música, como si entre uno y otro estilo no hubiese diferencia alguna y conviniesen a Dios las sobras de los escenarios.¹¹⁷

§ 65. ¿Qué no dirá él de quien ha encontrado el artificio prodigioso de cantar como los grillos? ¿Quién habría soñado, antes de la moda, que diez o doce corcheas en fila se pudiesen triturar una a una con un cierto temblor de voz que pasa de poco tiempo para acá bajo el nombre de mordente fresco?

No. 7

§ 65.
Página
166

118

§ 66. Un más fuerte impulso, empero, lo forzará a detestar la invención de reír al cantar, o de cantar como las gallinas cuando han puesto el huevo. ¿Habrán otros animaluchos dignos de ser imitados para poner cada vez más en ridículo la profesión?

§ 67. Desaprobará el malicioso recurso de un renombrado vocalista cuando en el escenario habla o ríe con sus compañeros para hacer creer al público que no es digno de su atención uno (o una) que comienza a presentarse y que está cantando su primera aria, cuyos aplausos, sin embargo, teme o envidia.

§ 68. No podrá tolerar la vanidad del cantante que, pagado de sí mismo por lo poco que aprendió, se escucha con tanto deleite como si anduviese en éxtasis. Idólatra de sí mismo, y tirano en intención con todo el género humano, pretende imponer silencio y admiración, y que su primera nota diga al auditorio: “*¡escucha y muere!*”; éste, que quiere vivir sin preocuparse de oírlo, habla fuerte y tal vez no muy bien de él. Crece entretanto en la segunda aria el tumulto, que haciéndose finalmente más grande en la tercera, se le figura a él un agravio manifiesto y, en vez de castigar su mal

¹¹⁷ Éste es un error escuchado más de una vez en oratorios o motetes. [J. E. Galliard]

¹¹⁸ Reproducción hecha con el procesador de texto musical *Finale*, a partir de la copia del original de J. E. Galliard propiedad del Mtro. Carlos Hinojosa.



concebida ostentación con el estudio, maldice el gusto depravado de esa nación que no lo estima y, amenazándola con no regresar nunca más, el orgulloso se consuela.

§ 69. Se burlará del que no quiere actuar si no escoge el libreto y el compositor a su gusto, con la condición, incluso, de no cantar jamás en compañía del tal ni sin la cual.

§ 70. Con similar irrisión observará a algunos otros que, con una humildad peor que la soberbia, van de palco en palco recogiendo los elogios más ilustres so pretexto de un profundo respeto, y a la noche siguiente se vuelven más familiares que la epístola de Cicerón. La humildad y la modestia son las más bellas virtudes del alma, pero si no están acompañadas del decoro se asemejan a la hipocresía.

§ 71. No tendrá en gran concepto a quien no está contento con su parte y no la aprende jamás; a quien no canta sin incluir en cada ópera un aria que trae siempre en el bolsillo; a quien hace regalos al maestro¹¹⁹ para obtener un aria compuesta para otro; a quien estudia una cantidad de cosas inútiles y descuida las más importantes; a quien, a fuerza de recomendaciones injustas, se hace objeto de burla junto con su protector; a quien no sostiene la voz por odio al [estilo] patético; a quien galopa para seguir la moda; y a todos los vocalistas más malos, porque son justamente ellos los que, sin conocer lo bueno, la cortejan para aprenderle lo malo.

§ 72. No encontrará, en suma, digno de mérito más que a aquel cantor correcto que ejecuta con abundancia de recursos particulares lo que le dicta la inteligencia de improviso, sabiendo que un músico de primer nivel no puede (aunque quisiese) repetir un aria con los mismos adornos. Quien canta premeditadamente ya ha estudiado su lección en casa.

§ 73. Después de haber enmendado otros diversos abusos y defectos para bien del cantante, retornará con más fuertes razones a persuadirlo de recurrir a las reglas fundamentales para que le enseñen a moverse sobre el bajo, marchando con seguros y mesurados pasos de un intervalo a otro sin temor de caer. Y si el cantante le dijese: “Señor, vos os fatigáis en vano; el conocimiento de los errores no basta; necesito enseñanzas que no sean palabras, y no sé dónde aprenderlas, ya que en Italia me parece que hay escasez de buenos instructores”, entonces, encogiéndose de hombros, más con suspiros que con la voz le responderá que, a menos que en el porvenir los vocalistas bebiesen la música con la leche [materna] o fueran injertados como los vástagos, procure él aprenderlas con los mejores cantantes (entre los cuales está siempre el más conspicuo), observando especialmente a dos mujeres¹²⁰ de mérito superior a toda alabanza, que están ayudando, ellas también, a sostener hoy con calidad igual y con diferente estilo la vacilante profesión, para que de la decadencia no vaya tan pronto a la ruina. Una es inimitable por el privilegiado don de cantar y de encantar al mundo con una prodigiosa facilidad de ejecución y con una cierta brillantez singular y agradable (inventada no sé si por la naturaleza o por el arte) que gusta en exceso. La nobleza del amoroso *cantabile* de la otra, unida a la dulzura de una bellísima voz, a una perfecta entonación, al rigor en el tiempo y a las creaciones peregrinas del ingenio, son dotes tan particulares como difíciles de imitar. El patetismo de ésta

¹¹⁹ Compositor de la ópera, que muchas veces dirigía también, desde el clavecín.

¹²⁰ *Faustina* y *Cuzzoni*, sobre las cuales, por haber estado ambas en Inglaterra en años recientes, no es necesario hacer ningún otro comentario, fuera de informar a la posteridad que el público inglés brindó su reconocimiento a las dos al mismo tiempo, de acuerdo con sus respectivos méritos, tal como nuestro autor las ha descrito.

Quizás valga la pena observar que *Castiglione* [Castiglione], que vivió hace más de doscientos años, describe en su *Cortegiano a Bidon* y a *Marchetto Cara*, dos famosos cantantes de su tiempo, que se distinguían por las mismas características. [J. E. Galliard]



y la alegría de aquélla son las cualidades más admirables en la una y en la otra. ¡Qué buena mezcla se haría si lo óptimo de estas dos angélicas criaturas pudiese unirse en un solo objeto!¹²¹ Mas no perdamos de vista al maestro.

§ 74. Éste, mientras tanto continuará haciendo reconocer, con su celo y con evidencias infalibles, que el artificio de un músico nunca es más grato que cuando engaña a los oyentes con dulcísimas sorpresas; por ello le aconsejará recurrir a una simulada inocencia, que haga creer que todo el estudio consiste en aquella cándida pureza suya.

§ 75. Cuando ya el auditorio no espera oír nada más y (por así decirlo) se está durmiendo, en ese mismo momento lo exhortará a despertarlo con un adorno.

§ 76. En cuanto haya despertado, le ordenará regresar a su fingida sencillez, aunque ya no sea capaz de engañar al oyente, pues con impaciencia curiosa ya espera el segundo y de mano en mano los demás.

§ 77. Lo instruirá con una amplia y necesaria descripción de la cantidad y calidad de los adornos para proveerlo de luces, de reglas y de provecho.

§ 78. Aquí debería despotricar (aunque no lo suficiente) contra la infidelidad de mi memoria, que no ha sabido conservar vivas, como debía, todas las preciosas prerrogativas que otro gran maestro me mostró en los adornos, y me reduce la ingrata con suma amargura mía y quizá con perjuicio de otros a la mortificación de no poder publicar más que estas pocas que me han quedadas impresas (sobras miserables) [y] que iré aquí anotando.

¹²¹ Tosi escribe *in un oggetto solo*. Galliard tal vez pensó en '*soggetto*' al traducir *in one single person* [en una sola persona].



CAPÍTULO X

De los adornos

[A. Adornos]

§ 1. Siendo el adorno la más loable creación de los que saben cantar, y la delicia predilecta de los que lo conocen, es necesario que la mente del cantor esté totalmente dispuesta a aprender el arte de producirlo.

§ 2. Sepa que cinco son las cualidades principales que, reunidas, lo hacen admirablemente perfecto, y son inteligencia, invención, tiempo, artificio y gusto.

§ 3. Cinco son igualmente las gracias subalternas dispuestas para adornarlo, a saber, apoyatura, trino, portamento de voz, tobogán [ligadura] y rastra [*strascino*].

Las cualidades principales enseñan:

§ 4. Que el adorno no puede concebirse sino por una profunda INTELIGENCIA.

§ 5. Que nace de la rara y singular INVENCIÓN de la belleza del pensamiento, en tanto que se aleja de lo familiar y común.

§ 6. Que, instruido por los rigurosos pero convenientes preceptos del TIEMPO, no puede salirse nunca de sus regulados compases sin perder la propia estimación.

§ 7. Que, conducido con el más refinado ARTIFICIO sobre el bajo, ahí (y en ningún otro lado) encuentra él su centro; ahí juguetea gozoso e, inesperado, enamora.

§ 8. Que no se concede sino a la exquisitez del GUSTO más fino el placer inmenso de acompañarlo siempre con ese suave portamento de voz, que encanta.

De las cualidades accesorias se aprende:

§ 9. Que el adorno ha de ser fácil en apariencia, para que halague universalmente.



- § 10. Que ha de ser difícil en sustancia, a fin de que se admire el entendimiento del inventor.
- § 11. Que igualmente ha de ejecutarse como expresión de las palabras que como artificio.
- § 12. Que ha de ser deslizado [ligado] o arrastrado [*strascinato*] en lo patético, para que dé mejor efecto que batido [suelto].
- § 13. Que no ha de parecer estudiado, si pretende no ser descuidado
- § 14. Que ha de dulcificarse con el *piano* en lo patético, y será más agradable.
- § 15. Que en lo alegre ha de estar acompañado a veces por el *forte* y por el *piano*, de modo que llegue a crear una especie de claroscuro.
- § 16. Que ha de estar restringido a unas pocas notas agrupadas, para que guste más que si es errante.
- § 17. Que en un sitio espacioso de tiempo se ha de propagar en muchos (si lo consiente el bajo), con obligación para el cantor de sostener el empeño del primer motivo, a fin que su capacidad se manifieste.
- § 18. Que ha de estar bien colocado; de otra manera, fuera de su sitio, disgusta.
- § 19. Que ha de estar más bien alejado de los otros adornos que cercano, si quiere que se le distinga.
- § 20. Que ha de producirse más en el corazón que en la voz, para insinuarse más fácilmente en la intimidad.
- § 21. Que no ha de ejecutarse sobre la segunda y cuarta vocal [e, o] cuando se pronuncian cerradas, y mucho menos sobre la tercera y quinta [i, u].
- § 22. Que no ha de ser copiado si no quiere ser deforme.
- § 23. Que ha de robarse sobre el tiempo para que deleite al alma.
- § 24. Que no se ha de repetir nunca en el mismo lugar, particularmente en las arias patéticas, ya que son las más observadas por los escuchas.
- § 25. Y, sobre todo, que ha de mejorarse y no deteriorarse en el cambio.
- § 26. Muchos músicos son de la opinión de que en el número de los adornos no hay lugar para la coloratura batida [suelta], si no está en compañía de alguno de los susodichos ornamentos o interrumpida por síncopas o por otros diversos y gratos accidentes.



§ 27. Pero ahora es tiempo de que se hable de la belleza de la rastra [*strascino*], para que si el [género] patético retornase al mundo, el cantor sepa reconocerlo. La explicación sería mas fácil de entender mediante la música que mediante las palabras, si el impresor no tuviese mucha dificultad para imprimir unas pocas notas; no obstante, trataré de hacerme entender lo mejor que pueda.

§ 28. Cuando sobre el movimiento regular del bajo, que avanza lentamente de corchea en corchea, el vocalista pone su primera nota en los agudos arrastrándola dulcemente al grave en *forte* y en *piano*, casi siempre por grado [conjunto], con desigualdad de movimiento o sea, deteniéndose más sobre alguna nota intermedia que sobre las que inician o finalizan la rastra [*strascino*] todo buen músico cree sin dudar que en el mejor arte del canto no hay invención ni estudio más apto para tocar el corazón que éste, siempre que sea hecho con inteligencia y con portamento de voz sobre el tiempo y sobre el bajo. Quien tiene mayor extensión tiene mayor ventaja, ya que este lindo ornamento es tanto más admirable cuanto más grande es su caída. En boca de un famoso soprano, que se sirva de él raramente, se vuelve un prodigio; pero así como agrada cuando desciende, otro tanto desagradaría ascendiendo.¹²²

No. 8.

Adagio

§ 28
Página
179

No. 9

Se scen - - - - - de

¹²² Se presentan enseguida las dos ilustraciones que Galliard ofrece sobre el *strascino*, transcritas mediante el programa *Finale* a partir del ejemplar que posee el Mtro. Carlos Hinojosa. En la primera de ellas (no. 8) se ha eliminado de la voz superior una nota que al parecer sobra: el segundo *sol* (con valor de un cuarto). Originalmente aparece así:

Nº 8.

Adagio



[B. Epílogo]

§ 29. ¿Entendisteis, oh, dilectísimos cantantes, lo que estáis estudiando? Ésta era apenas ayer la escuela de esos músicos que por desprecio los ineptos llaman 'antiguos'. Observad exactamente sus leyes, examinad con rigor sus preceptos y, si el prejuicio no os obstruye el intelecto, veréis que ella enseñaba a entonar, a colocar la voz, a hacer escuchar las palabras, a expresar, a recitar, a ejecutar dentro del tiempo, a variar dentro del movimiento, a componer, y a estudiar el [género] patético, donde sólo triunfa el gusto y la inteligencia; confrontadla con la vuestra y, si los dogmas de la susodicha no bastasen para instruiros, aprended de la moderna el resto.

§ 30. Y si mis exhortaciones, legítimas hijas del cielo, no tuviesen con vosotros crédito alguno, por considerar que los consejos de los inferiores no se escuchan, sabed que quien tiene la facultad de pensar puede una vez en sesenta años pensar bien. Y, si en algún momento os imaginasteis que son demasiado parciales a favor de los tiempos idos, entonces (siempre que no os tiemble la mano) os persuadiría de pesar en justa balanza a vuestros más renombrados vocalistas (que consideraréis modernos y que no lo son sino en las cadencias) y desengañados descubriríais en ellos que en vez de afectaciones, de abusos y de errores cantan según aquellas poderosas enseñanzas que dirigen el gozo hacia lo más profundo del alma, y que mi corazón pensaba haber ya puesto entre sus felices recuerdos. Consultadlos como lo he hecho yo y con la verdad en los labios os dirán abiertamente que venden sus joyas donde son reconocidas; que la moda no existe entre los hombres distinguidos; y que hoy en día se canta mal.

§ 31. Pocos, sí, pero dignísimos cantores tenemos también ahora, los cuales, una vez pasado el ardor de la juventud, enseñarán por la obligación de conservar el esplendor de la bella profesión y para dejar a la posteridad eterna y gloriosa fama de sus fatigas. Yo os los señalo con el dedo, para que si erráis no os falte ni el modo de corregiros ni la fortuna de escuchar en cada lección un oráculo. Por lo cual tengo justo motivo para esperar que el verdadero buen gusto en el canto no ha de acabarse sino con el mundo.

§ 32. Cualquiera que llegue a comprender lo que con éstas y con muchas otras observaciones se le ha demostrado, no precisa más estímulo para estudiar. Acuciado por el deseo corre al amado instrumento y después, a fuerza de aplicación, comprende que con todo aquello que aprendió no tiene razón para quedar satisfecho. Hace nuevos descubrimientos inventando adornos, entre los cuales, tras severas y bien ponderadas comparaciones, elige el mejor y con éste queda complacido mientras lo tiene por tal; pero tanto va refinando el ingenio, que encuentra otros cada vez más merecedores de su aprecio y de su estima; pasa de éstos, finalmente, a un número poco menos que infinito de adornos mediante los cuales él abre su mente de tal manera que los tesoros más recónditos del artificio y más alejados de su imaginación se le presentan tan espontáneamente que, si la soberbia no lo ciega, si el estudio no lo aburre y si la memoria no lo traiciona, agregará ornamentos al canto con un método que será suyo, lo cual es el único objetivo de los que buscan los mayores aplausos.

§ 33. ¡Escuchadme finalmente para vuestro provecho, oh, jóvenes cantantes! Los abusos, los defectos y los errores divulgados por mí en estas observaciones, e injustamente imputados al estilo moderno, eran casi todos míos, y porque eran míos no era fácil que los pudiese reconocer en la flor de aquellos años en los que mi ciega opinión con poder tirano me hacía creer que era un hombre insigne. Luego en edad madura el lento desengaño llega demasiado tarde. Sé que he cantado mal, y quiera Dios que no haya escrito peor; pero ya que la ignorancia redundaba en mi daño y mi pena, sea al menos ejemplo y enmienda para quien piensa que canta bien. Imite el estudiante a la ingeniosa abeja que de las flores más agradables extrae la miel. En los llamados antiguos y en los considerados modernos (ya lo dije) hay mucho que aprender; basta encontrar la flor y saberla destilar bien para recabar su esencia.



§ 34. Los consejos más cordiales, y no menos provechosos que puedo daros son éstos:

§ 35. Acordaos de quien sabiamente dijo que el mérito mediocre que nace es un eclipse que no oscurece más que por unos pocos momentos al sublime, que envejece y aun envejecido no muere.

§ 36. Aborreced los ejemplos de los que odian la corrección, porque ésta actúa como el relámpago para quien camina a oscuras: espanta, pero da luz.

§ 37. Y aprended de los errores ajenos: ¡oh, gran lección! Cuesta poco, enseña mucho, de todos se aprende y el más ignorante es el mayor maestro.

*La verdad y las rosas tienen espinas,
pero no se punza quien por la flor las coge.*

FIN

APÉNDICE C



SEMBLANZAS

Autores, intérpretes, maestros y teóricos



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Agricola [Sore], Martin

(Schwiebus [hoy Wiebodzin, Polonia], ca. 1486 Magdeburg, 1556)

Maestro, compositor y teórico alemán, en gran parte autodidacta. Adoptó el sobrenombre de *Agricola* por ser hijo de un campesino. Maestro de capilla de la *Lateinschule* de Magdeburg, fue de los primeros compositores que hizo realidad el sueño de Lutero de que la música fuera el componente central en la educación protestante. Su traducción alemana de términos latinos como *clavis* (*Schlüssel*), *vox* (*Stimme* o *Silbe*) y *scala* (*Leiter*) es utilizada aún en nuestros días. Su *Ein Sangbüchlein aller Sonntags Evangelien* incluye corales a dos y tres voces ordenados según el calendario litúrgico luterano. Sus motetes, escritos sobre textos bíblicos en latín, muestran una gran influencia de Josquin des Prés. En su tiempo fue el único teórico que equiparaba en importancia la *musica instrumentalis* con la *plana*, y la *choralis* con la *musica figuralis*. Su tratado más popular fue *Musica instrumentalis deudsch* (1529). Escribió también *Eyn kurtz deudsche Musica*, *Musica figuralis deudsch*, *Scholia in musicam planam Venceslai Philomatis*, *Rudimenta musices*, *Quaestiones vulgatiores in musicum* y *Musicae ex prioribus editis musicis excerpta*.¹

Ancillon, Charles

(Metz, 1659 Berlín, 1715)

Abogado francés. Su padre, obligado a dejar Francia después de la revocación del Edicto de Nantes, fue pastor de la comunidad protestante francesa en Berlín. Tras estudiar leyes en Marburg,

Ginebra y París, Charles Ancillon fue designado juez y director de la colonia francesa en Berlín. Aunque su capacidad literaria era mediocre y su estilo frío, su carácter y personalidad le ganaron la confianza del elector. En 1687 fue designado director de la llamada *Academie des nobles*, el principal establecimiento educativo del estado. En 1699 substituyó a Pufendorf como historiógrafo del elector y en el mismo año reemplazó a su tío Joseph Ancillon como juez de todos los refugiados franceses de Brandenburgo. Se le recuerda principalmente por su labor educativa en Prusia y su colaboración con Leibnitz en la fundación de la Academia de Berlín. De sus muy numerosos trabajos, el único que sigue siendo de valor es la *Histoire de l'etablissement des Francais refugiés dans les etats de Brandebourg* (Berlín, 1690).²

Ariosti, Attilio [Clemente]

(Bologna, 1666 Londres, 1729)

Sacerdote y compositor italiano, autor de las óperas *Caio Marzio Coriolano*, *Dario*, *Erifile*, *Lucio Vero*, *Tito Manlio* y *Vespasiano*. Junto con Bononcini, creó el *pasticcio* '*Almabide*'. Además de escribir algunos libretos, compuso oratorios, cantatas, serenatas y *divertimenti da camera* para violín y cello. En su 'sinfonía infernal' *L'Inganno vinto dalla Costanza* logró causar horror y sufrimiento en su auditorio mediante un manejo magistral del cromatismo y la disonancia. Trabajó primero para el duque de Mantua y luego, gracias a la electora de Brandenburgo (Sophie Charlotte), para la corte y la iglesia de Berlín, que lo admiraron porque tocaba varios instrumentos, cantaba y podía componer con gran gusto. Entre 1704 a 1711 vivió en Viena, donde

¹ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Diccionario de la música*. M. Ferraria y N. Lamuraglia (trad.) Buenos Aires, Ricordi Americana, 1959, pág. 6.

² *Wikipedia, enciclopedia online*. Accesado 25 de marzo de 2007. <http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Ancillon>.



estrenó diversas obras vocales. Tras volver a Italia, fue expatriado de los estados austriaco y eclesiástico por mala conducta. A partir de 1716 vivió en Londres, donde presentó y editó varias óperas, además de enseñar la *viola d' amore*, instrumento en el que destacó y para el cual compuso lecciones. Junto con Bononcini y Haendel, constituyó el triunvirato de la Academia Real de Música y pudo, como aquéllos, contar con los mejores cantantes e instrumentistas. Sin embargo, murió en la pobreza. El poeta Antonio Rolli le escribió un sarcástico epitafio: “Aquí yace Attilio Ariosti, quien le pediría prestado si le viera [...]”.³

Bach, Johann Sebastian

(Eisenach, 1685 Leipzig, 1750)

Músico alemán. Sus padres en todo momento estimularon sus tempranas dotes musicales; al fallecer éstos (ca. 1695), se mudó con su hermano Johann Christopher, organista en Ohrdruf, quien se encargó de su educación musical. En 1703 ocupó el puesto de organista del templo de San Bonifacio y por esta época conoció a Buxtehude. En 1707 se casó con su prima María Bárbara y engendró con ella ocho hijos. En 1708 se trasladó a Weimar para ocupar el puesto de organista de la corte y en 1714 tomó el de *Konzertmeister*; se cree que en esos años compuso la mayoría de sus obras para órgano. En 1717 asumió un cargo de mayor jerarquía en Köthen, dentro de la corte del príncipe Leopold; ahí fueron compuestos los famosos Conciertos de Brandenburgo. Alrededor de 1720 murió su esposa



Bárbara; al año siguiente Bach contrajo matrimonio con Anna Magdalena. En 1725 conoció a Haendel, por quien sentía una profunda admiración. Su vida como cantor en la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig (a partir de 1723), fue para él un período de gran desarrollo como compositor y pedagogo. Sus obras más importantes (los Conciertos de Brandenburgo, el Clave bien temperado, la Misa en Si menor, la Pasión según San Mateo, el Arte de la fuga, la Ofrenda musical y las Variaciones Goldberg) se hallan entre las más destacadas y trascendentales de la música universal.⁴

Bacilly, Bénigne de

(¿Normandía?, ca. 1625 París, 1690)

Maestro de canto y compositor francés. Su más valioso legado es el tratado *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, que ha sido considerado la mejor fuente de información respecto al canto en Francia durante el siglo XVII. Desgraciadamente la obra carece de ejemplificaciones musicales; aunque nombra algunos pasajes, éstos no se incluyen. A pesar de ello, es muy claro y conciso al explicar los ornamentos (*agréments*) y al examinar el significado, estructura, pronunciación y ritmo de la poesía francesa, incluyendo instrucciones detalladas para su amplificación mediante la ornamentación. En sus piezas vocales tiene el buen tino de escribir los adornos para el *Da capo* de las arias y explica cómo usar las *diminutions* (disminuciones, coloraturas), mismas que analiza y relaciona con el texto.⁵

³ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 17.

⁴ “Johann Sebastián Bach”. *Wikipedia, Enciclopedia en línea*. Consultado 25 de marzo de 2007. < http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach >.

⁵ Austin B. Caswell/R *Bacilly, Bénigne de*. Grove Music Online (acceso el 5 de Marzo de 2007) <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.01714> unificar con grove



Banti, Brigitta

(Monticelli d'Ongina, 1756- Bolonia, 1806)

Soprano italiana. Comenzó cantando en las calles; luego se dirigió en búsqueda de fortuna a París, donde comenzó su carrera; su primer éxito llegó en 1778 cuando suplió a la cantante Lucrecia Agujari en Londres. Allí los empresarios trataron de educarla musicalmente y la enviaron con los mejores maestros; pero ella era indolente, indiferente, arrogante y despectiva, y todos terminaron por echarla de su clase; de hecho nunca aprendió a leer música. Aun así conquistó los corazones de Inglaterra, Alemania e Italia. Se dice que al morir dejó a la ciudad de Bolonia su gran laringe conservada en alcohol, mas no se ha podido corroborar ese hecho.⁶

Bernacchi, Antonio Maria

(Bolonia, ca. 1690 Ídem, ca.1756)

Cantante castrado italiano, con una extraordinaria extensión vocal de mezzosoprano. El éxito de su debut, en 1706, no sólo se debió a su capacidad vocal sino también a su extraordinaria ductilidad como actor. Haendel le tenía un especial aprecio y lo llevó a Londres en 1717 para interpretar el papel protagónico de *Rinaldo*. Bernacchi conoció allí a *Farinelli* y le enseñó a cantar las coloraturas con voz de pecho. Después de una fructífera carrera llena de éxitos, se retiró de la escena hacia 1730, pero no abandonó la vida musical, pues se especializó en el descubrimiento y educación de nuevas voces. Ocupó también un cargo dentro de la Academia Filarmónica de Bolonia (1748).⁷

Bernardi, Francesco [Senesino]

(Siena, ca. 1690 Ídem, 1759)

Contralto castrado italiano, cuyo pseudónimo hace honor a Siena, su ciudad natal. Fue castrado tardíamente- a la edad de trece años (1695). Tras su debut en Venecia (1707) fue ganando en toda Europa una enorme reputación. En 1720 fue contratado por Haendel como *primo uomo* de la Royal Academy of Music, su compañía de ópera en Londres; fue tal su éxito interpretando *Radamisto* que siguió cantando ahí por más de dieciséis años. Sin embargo, aun después de haber interpretado para Haendel diecisiete papeles principales (*Giulio Cesare, Orlando, Bertarido, etc.*), su relación con el compositor se hizo cada vez peor; según Mainwaring, “uno era absolutamente terco y el otro igualmente ultrajante” (dada su susceptibilidad, insolencia y vanidad, no es sorprendente que Senesino haya pasado sus últimos años entre disputas familiares). Tras disolverse la Academia en 1728, Senesino cantó en París (1728) y Venecia (1729). Volvió con Händel en 1730, para cuatro óperas, los oratorios *Esther* y *Deborah*, y la versión bilingüe de *Acis & Galatea*, pero su antipatía hacia él llegó a tal grado que en 1733 se unió a la Opera of the Nobility, la compañía rival, donde pudo cantar al lado de Farinelli y la Cuzzoni. Dejó Inglaterra en 1736 y siguió cantando en Italia. Se retiró de los escenarios con la ópera *Il trionfo di Camilla* de Porpora. Aunque en las obras de Haendel empleaba una extensión corta (de Sol₄ a Mi₆), era proverbial su brillante y audaz coloratura en las arias heroicas y su expresiva *mezza voce* en las piezas lentas. El compositor Quantz, que lo oyó cantar en *Il Teofane* de Lotti en Dresden (1719) escribió: "Tenía una voz de contralto poderosa, clara, pareja y dulce, con una entonación perfecta

⁶Pleasants, Henry. *The Great Singers*. Nueva York, Fireside, 1966, pág. 106.

⁷*Antonio Maria Bernacchi*. Acceso 25 de marzo 2007. < <http://www.haendel.it/interpreti/old/bernacchi.htm> >.



y un trino excelente. Su manera de cantar era magistral y su dicción sin igual. Aunque nunca recargaba de adornos el *adagio*, emitía las notas originales y esenciales con supremo refinamiento. Cantaba el *allegro* con gran fogosidad y marcaba las rápidas coloraturas, emitidas desde el pecho, de manera articulada y agradable. Su expresión se adaptaba bien al escenario, y su actuación era natural y noble. A estas cualidades unía una figura majestuosa.”⁸

Bernhard, Christoph

(Kolberg, 1628 - Dresden, 1692)

Compositor, maestro de capilla y teórico alemán. Sus primeros estudios los realizó en Danzig. En 1648 ingresó como cantante a la capilla de la corte de Dresden. En el primero de sus dos viajes a Italia conoció a Giacomo Carissimi, entonces maestro de capilla del *Collegium Germanicum* de Roma. Luego trabajó sucesivamente como *Vizekapellmeister* en Dresden, cantor y director musical del coro de la Escuela de San Juan de Hamburgo y *Hofkapellmeister* en Dresden. Considerado el alumno más brillante de Heinrich Schütz y continuador de su estilo de composición, recibió de él la ordenanza de componer un motete para sus funerales. Compuso también un motete para los funerales de Johann Rist. De su obra destacan diversas arias, canciones y música sacra. Pionero como tratadista musical, aborda en sus obras el contrapunto, los modos, las variaciones, la ornamentación y el estilo.⁹



Bordoni, Faustina

(Venecia, 1697 Ídem, 1781)

Mezzosoprano italiana. Provenía de una distinguida familia veneciana que le procuró una educación de primer nivel, siendo sus maestros Alessandro y Benedetto Marcello. Fue compañera de clase de Michelangelo Gasparini y esposa de Adolph Hasse. Uno de los grandes fenómenos vocales del siglo XVIII, y rival de Francesca Cuzzoni, la Bordoni se hizo famosa tanto por su prodigiosa coloratura gracias a la cual atacaba los pasajes más endiablados con sorprendente rapidez y limpieza como por su belleza física, que le valió gran número de admiradores. Al igual que otras grandes, tuvo que soportar durante toda su carrera el reinado absoluto de los *castrati*; aun así, supo situarse en la cima de su profesión, logrando igualar o superar a estos cantantes en su propio terreno: la ópera sería.¹⁰

Bovicelli, Giovanni Battista

(Asís, ¿? Milán, ca. 1594)

Cantante y teórico italiano. Fue cantor de la capilla de la catedral de Milán. Aunque compuso madrigales y motetes, es conocido como autor de *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* [reglas, pasajes musicales, madrigales y motetes con coloraturas](Venecia, 1594). Su tratado es una valiosa fuente sobre la ornamentación vocal improvisada y el virtuosismo vocal italiano del barroco temprano, que, transformado, habría de establecerse como uno de los rasgos distintivos de la música barroca en su conjunto. Aunque en sus *Nuove*

⁸ © Oxford University Press 2007 WINTON DEAN: 'Senesino', Grove Music Online. Accesado 27 de marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003339>>.

⁹ "Christoph Bernhard". *Wikipedia enciclopedia Online*. Acceso 5 de marzo de 2007. <http://de.wikipedia.org/wiki/Christoph_Bernhard>.

¹⁰ D'Alessio, Alessandro. "Faustina Bordón". *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 25 marzo de 2007. <[Http://es.wikipedia.org/wiki/Faustina_Bordoni](http://es.wikipedia.org/wiki/Faustina_Bordoni)>.



musiche (Florencia, 1601) Caccini atacó este estilo tan extravagantemente ornamentado (de cuyos adornos conservó sólo el *accento*), muchos compositores de música sacra de principios del siglo XVII siguieron el ejemplo de Bovicelli y continuaron con la improvisación ornamental.¹¹

Broschi, Carlo [Farinelli]

(Nápoles, 1705 Bolonia, 1782)

Es el más famoso de los cantantes castrados. Comenzó su educación musical con su padre, en Nápoles; después se hizo alumno de Porpora. Tras debutar a los quince años en Nápoles, inició propiamente su carrera en Roma a los diecisiete años, compitiendo ventajosamente con un muy afamado trompetista, frente al cual hacía alarde de su *fiato* (aliento), agilidad e inventiva hasta enloquecer al público. Sus triunfos continuaron en Bolonia, Venecia y Viena. El emperador Carlos VI, entusiasta admirador suyo, le recomendó que abandonase su manera de cantar que era más que nada “sorprendente” y “comenzase a gustar”. *Farinelli* modificó subsecuentemente su estilo: alternando lo ágil con lo patético, lograba conmover profundamente a sus oyentes, al reunir en su voz velocidad, extensión, fuerza y dulzura. Tuvo una estancia gloriosa en Inglaterra (1733-1737), contratado por la Ópera de la Nobleza (con sede en el *Lincoln's Inn Field*), sólo interrumpida por un corto viaje a París (1736). Sorpresivamente, se marchó a España en 1737, donde fue nombrado músico de la corte. Permaneció allí durante veintidós años, cantando exclusivamente para la familia real. Mantuvo una

estrecha amistad con el rey Felipe V, al cual se dice que cantaba todas las noches las mismas arias. Trabajó después para su sucesor, Fernando VI, que también le dispensó su favor y amistad, y le encomendó funciones tan variadas como dirigir obras arquitectónicas y fluviales u organizar espectáculos (entre ellos óperas y conciertos). Finalmente abandonó el país cuando subió al trono Carlos III. Gran amigo del libretista Metastasio, *Farinelli* cantó muchos de sus libretos y mantuvo con él una fluida correspondencia epistolar. En 1759 se retiró a su villa, cerca de Bolonia, y ahí se dedicó en lo sucesivo a componer algunas arias, cantar de cuando en cuando y recibir a compositores, músicos y *castrati* que deseaban escuchar algún consejo de su parte. Madame Goudar y el escritor Burney lo consideraban el músico más influyente dentro del nuevo estilo de ornamentación.¹²

Broschi, Riccardo

(Nápoles, 1689 Madrid, 1756)

Compositor italiano, hermano de Carlo Broschi *Farinelli*. Probablemente fue educado en Nápoles, donde presentó su única ópera cómica, *La vecchia sorda* (1725). Sus óperas heroicas datan del período 1728-1734 y fueron, prácticamente todas, creadas para su famoso hermano. Es probable que le haya acompañado en su viaje a Londres y que haya estado presente en su debut con el 'pasticcio' *Artaserse*, para el cual le escribió una de sus arias emblemáticas: *Son qual nave ch'agitata*, 'aria di bravura' que sería impresa en el volumen *Favourite songs* (Londres, 1734). Contratado en Stuttgart como

¹¹ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 71.

¹² Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 74. *Vide supra*, cap. II.



compositor personal del duque Carlos Alejandro de Württemberg, estrenó ahí *Adriano in Siria*. Tras la muerte del duque, a principios de 1737, los hermanos perdieron contacto; Riccardo se dirigió a Nápoles, donde se le encargaron unas arias para la ópera *Demetrio*. Durante la década de 1740 se reunió con *Farinelli* en Madrid, mas no se sabe de sus actividades musicales durante ese período.¹³

Caccini, Giulio [Giulio Romano]

(Roma, 1550 Florencia, 1618)

Cantante y compositor italiano. Estudió canto y laúd con Scipione della Palla. Desde 1564 trabajó en Florencia como cantor de la corte del Gran Duque de Toscana. Entre 1604 y 1605 tuvo una estadia de casi un año en París, cantando para María de Médicis. Fue el primer cantante que se distinguió interpretando madrigales a una sola voz. Si bien no se le puede atribuir la invención del estilo *recitativo*, es cierto que procuró liberar a la melodía de los lazos del metro poético para que se apegara más a la palabra y a los matices del sentimiento. Participó en el movimiento reformista de la *Camerata fiorentina* y fue amigo de Giovanni Bardi, como Jacopo Peri lo fue de Jacopo Corsi; Caccini era considerado músico de valía, pero inferior a Peri en ingenio y ciencia. Compuso en 1600 la ópera *Euridice*, para voces y bajo continuo, e insistió en que algunos trozos fueran insertados en la obra homónima de Peri, estrenada ese año (la suya sería representada hasta 1602). Compuso además *Il rapimento di Cefalo* (representada en 1600 y actualmente perdida). Publicó sus arias y madrigales a una voz



con bajo continuo bajo los títulos *Le Nuove Musiche* (1601) y *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), y en los prefacios de estos libros expuso su método de canto, donde estableció los cánones de la nueva manera de cantar (*Stile rappresentativo*), que él afirmaba haber descubierto ya en 1575. A estas colecciones se agrega *Fuggiloto musicale* (1613) con madrigales, sonetos, etc.¹⁴

Caffarelli [V. Majorano, Gaetano]

Carestini, Giovanni [Cusanino]

(Filottrano, ca.1704 Filottrano, ca.1760)

Espléndido soprano castrado, además de actor nato, debutó en Roma a los dieciséis años en la ópera *Griselda* de Bononcini. Al madurar se convirtió en uno de los más extraordinarios contraltos del siglo XVIII. Siguió la misma escuela vocal de Farinelli y de Bernacchi, al cantar con voz de pecho la mayoría de las coloraturas. Después de una larga temporada en Londres, obtuvo también importantes éxitos en diversas ciudades italianas, en Berlín y finalmente en San Petersburgo, donde los zares lo retuvieron hasta pasados sus cincuenta años de edad. Finalmente consiguió retirarse, en 1758, a su pueblo natal de Monte Filottrano (en las cercanías de Ancona), mas no pudo disfrutar mucho de su descanso, pues murió dos años después.¹⁵

¹³ © Oxford University Press 2007. MICHAEL F. ROBINSON: 'Broschi, Riccardo', Grove Music Online. Accedido 16 de febrero 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.900668](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.900668)>.

¹⁴ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 82.

¹⁵ © Oxford University Press 2007. DALE E. MONSON: 'Carestini, Giovanni', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009836](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009836)>.



Catalani, Angelica

(Sinigaglia, 1780 París, 1849)

La más importante soprano italiana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX y, sin duda, la mejor pagada de su época. Después de una somera educación musical, comenzó su carrera en el teatro *La Fenice* (Venecia) en 1797. Desde el principio recibió elogios por su amplísima extensión y por sus enormes recursos vocales, que la convirtieron en una de las primeras sopranos capaces de desplazar a los *castrati* de su protagonismo en el mundo de la ópera. Tuvo una carrera verdaderamente internacional; a sus primeros triunfos en Venecia, Roma y Nápoles se sumaron los años de gloria que disfrutó en Londres, en diversas ciudades-estado alemanas y en Viena. Destacó en roles protagónicos femeninos de *La clemenza di Tito* (Vitellia) y *Le nozze di Figaro* (Susana). En 1819, siendo aún joven, se retiró de la escena y durante varios decenios dirigió una escuela de canto en Florencia. Murió de cólera en París, casi a los setenta años.¹⁶

Conforto, Nicola

(Nápoles, 1718 Madrid, 1793)

Compositor italiano. Estudió en Nápoles en el Conservatorio de Santa María de Loreto con Francesco Manzini y Giovanni Fischietti. Sus primeras óperas bufas fueron estrenadas en Roma y Nápoles. En 1751 el embajador austriaco en Nápoles le comisionó la cantata *Gli orti esperidi* con motivo del cumpleaños de Maria Teresa. A raíz del éxito obtenido por su primera ópera, se le invitó a musicalizar

Antigona de Metastasio, obra que en 1757 se representaría en Londres. Farinelli, por su parte, le encargó entre 1751 y 1754, para Fernando VI de España, *La festa cinese*, *Siroe* y *L'eroe cinese*, sobre textos de Metastasio; el éxito de estas obras lo llevó a Madrid, donde compuso y estrenó las óperas *La ninfa smarrita* y *Nitteti*. Conforto escribía melodías brillantes y agradables, similares a las de otros compositores napolitanos traídos a la península ibérica (Corradini, Mele, Pérez). En colaboración con *Farinelli*, entonces administrador de los teatros de la corte en Aranjuez y en el Buen Retiro, jugó un papel importante en el establecimiento del gusto por la ópera italiana en España: sus obras fueron cantadas en italiano por artistas italianos (salvo los papeles de tenor, asignados a Raaff), utilizando libretos bilingües para quienes desconocían el idioma. Sin interesarse por las corrientes nacionales, permaneció en España por razones más bien económicas que artísticas. Cuando Carlos III subió al trono español en 1759, la importancia de Conforto declinó. Desde ese momento, aunque tenía el nombramiento de maestro de capilla del rey, no escribió ya grandes piezas dramáticas.¹⁷

Crescentini, Girolamo

(Urbania, 1766 Nápoles, 1846)

Mezzosoprano castrado, de emisión y dicción perfectas. Estudió canto en Bolonia con Gabrielli. Su debut en el carnaval de Roma en 1783 fue el comienzo de una carrera triunfal por los principales teatros de Europa. Napoleón I lo llamó a su lado. Enseñó canto en el Colegio de Música de Nápoles. Era además compositor: en Viena

¹⁶ © Oxford University Press 2007 ELIZABETH FORBES: 'Catalani, Angelica', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009884>>.

¹⁷ © Oxford University Press 2007 ROBERT STEVENSON: 'Conforto, Nicola', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.900953>>.



publicó una colección de doce arias, y en París otras dieciocho, además de una recopilación de vocalizaciones precedidas por un discurso sobre el arte del canto, en francés e italiano.¹⁸

Cusanino (V. Carestini, Giovanni)

Cuzzoni, Francesca

(Parma, 1698 Bolonia, 1779)

Aunque tuvo que competir durante toda su carrera con los *castrati*, favoritos de todos los públicos, logró ser la primera cantante de reputación internacional. A los dieciocho años debutó en Parma, su ciudad natal, y pronto fue invitada a actuar en Venecia, Viena y diversas ciudades-estado de Alemania. En 1723 protagonizó en Londres el *Ottone* de Haendel y su triunfo la convirtió en una de las favoritas del compositor. De allí arrancó su legendaria rivalidad con Faustina Bordoni, con quien se peleó en escena el 6 de junio de 1727, en una memorable trifulca que inspiró varias escenas de *The Beggar's Opera*. El hecho de que fuera realmente una mujer la que interpretaba los roles femeninos suscitó a su alrededor el morbo de un público muy amplio y le hizo ganar mucho dinero, mismo que despilfarró alegremente, para luego acabar su vida en la más extrema pobreza, en el asilo de indigentes de Bolonia.¹⁹



Demantius, Christoph

(Reichenberg [hoy Liberec en la república Checa], 1567 Freiberg, 1643)

Compositor, músico, teórico, escritor y poeta alemán. Representa la transición entre la polifonía luterana del Renacimiento y el barroco temprano. Alrededor de 1590 escribió libros de texto en Bautzen y en 1593 se graduó de la universidad de Wittenberg. En 1594 se dirigió a Leipzig y en 1597 asumió el cargo de cantor en Zittau. Años después se estableció en Freiberg como cantor de la catedral. Demantius fue un escritor muy prolífico, pero por desgracia gran parte de su obra está perdida. Estilísticamente se le considera el sucesor de Orlando di Laso. Escribió motetes, misas, *Magnificat*, salmos, himnos y una espléndida Pasión según San Juan. Sus motetes e himnos están escritos en latín o en alemán, y algunos de ellos intentan excluir el uso del *concertato* o bajo continuo de los italianos, buscando siempre un particular lenguaje conservador. Como teórico, compiló el primer diccionario de términos musicales en alemán.²⁰

D' India, Sigismondo

(Palermo, ca. 1582 Módena, ca. 1630)

Compositor italiano, de noble familia. Al igual que Monteverdi, vivió la transición entre el estilo polifónico renacentista y la monodia del barroco temprano; de hecho sus obras, como las de aquél, abundan en cromatismos y disonancias resueltas de manera insólita, que

¹⁸ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 121.

¹⁹ *Biografías*. <[Http://www.weblaopera.com/voce/historicos.htm](http://www.weblaopera.com/voce/historicos.htm)>.

²⁰ © Oxford University Press 2007 WALTER BLANKENBURG/DOROTHEA SCHRÖDER: 'Demantius, Christoph, §2: Works', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07523.2](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07523.2)>.



muestran una clara intención expresiva y dramática. Su obra, síntesis del nuevo estilo, une la expresividad de los madrigales con la gran ópera de la *scuola veneziana* y la polifonía conservadora de la *scuola romana*. Al sincretizar las melodías antiguas y la monodia, sienta las bases de la futura ópera lírica; sin embargo, aunque algunas de sus piezas semejan escenas operísticas, él nunca escribió una ópera propiamente dicha. D'India vivió en Florencia entre 1608 y 1609, y se sabe que estuvo también en Mantua, al lado de Claudio Monteverdi. Tras viajar en 1610 por Nápoles, Parma y Piacenza, fue invitado en 1611 a la corte de Turín, donde permanecería hasta 1623; éste fue el periodo más importante de su carrera como compositor. Se dirigió luego a Módena y Roma donde compuso en 1626 una misa que fue ejecutada por los cantores pontificios antes de volver a su ciudad natal. Murió sin haber recibido la invitación que le acababa de enviar Maximiliano I de Baviera. Se conservan de él ocho libros de madrigales, dos de villancicos, tres de *Musiche* a una y dos voces (arias y cantatas en el estilo de Caccini), dos libros de *Sacri concentus*, un libro de motetes y un fragmento de la *Zalizura (favola pescatoria)*.²¹

Diruta, Girolamo

(Deruta, ca. 1554 - ¿Gubbio? 1610)

Organista, compositor y teórico musical. Poco se sabe de él, aparte de que fue consagrado a la vida franciscana en 1574. De entre sus tratados el que más destaca es el relacionado con la composición y el contrapunto (llamado *Il transilvano*, ya que está escrito como una



especie de plática con Istvan de Josika, diplomático de Transilvania). En éste, que es uno de los primeros tratados en que se aborda el tema de la digitación, aconseja, por ejemplo, no usar el pulgar en la ejecución de la escala de Do mayor en el teclado. Diruta distingue también las diferentes “especies” del contrapunto y recalca el uso de las suspensiones; además, explica cómo estudiar los pasajes difíciles y cómo abordar los problemas que pueden surgir durante la ejecución pública.²²

Donati, Ignazio

(Casalmaggiore, 1570 - Ídem, 1638)

Compositor italiano de principios del barroco, destacado pionero del motete en estilo *concertato*. Fue *maestro di capella* en Urbino, Pesaro, Fano, Ferrara, Casalmaggiore, Novara, Lodi y Milán. Prácticamente toda su obra es de música sacra, y en ella se muestra como precursor de la escuela veneciana, aunque no se asoció a ella. Casi todas sus composiciones fueron escritas para conjuntos de dos a cinco voces con bajo continuo, aunque también publicó dos volúmenes de motetes a solo, agregándoles un prefacio que contiene interesantes ideas sobre la enseñanza del canto. Compuso misas tanto en el usual estilo moderno, como en otro más suave y anticuado (si bien no como el pálido *stile antico*). Sus *Salmi boscarecci* (1623) sugieren ripienos opcionales y varios métodos alternativos de ejecución (variando la dotación vocal e instrumental, o bien, la ubicación). En general su música, de carácter más bien alegre, reúne destreza contrapuntística y encanto melódico.²³

²¹ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 148.

²² © Oxford University Press 2007 CLAUDE V. PALISCA: 'Diruta, Girolamo', Grove Music Online. Consultado 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07836>>.

²³ © Oxford University Press 2007. JERMOME ROCHE/ELIZABETH ROCHE: 'Donati, Ignazio', Grove Music Online. Consultado 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07989](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07989)>.



Doni, Giovanni Battista

(Florencia, 1595 Ídem, 1647).

Clasicista, filólogo y teórico italiano, graduado en leyes en la Universidad de Pisa. Inspirado por los progresos de Girolamo Mei y Vincenzo Galilei, se dedicó a investigar sobre la práctica de la música griega a partir de las fuentes teóricas disponibles, desde Platón hasta Arístides Quintiliano, pasando por Cleónides, Tolomeo y Gaudencio. Como resultado, escribió un *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, donde explica sus teorías sobre el sistema tonal griego y relaciona por primera vez los *tonoi* griegos con las distintas especies de octava, además de presentar una exposición histórica de los géneros cromático y enarmónico; aplica después los preceptos antiguos a la composición moderna, buscando un nuevo florecimiento musical que evite la falta de diversidad tonal de la moderna música monódica. En dos tratados escritos en francés propuso reformas al sistema de solmización y a la notación; también sugirió expandir el hexacorde a una octava, reemplazando la sílaba *ut* por *do* y añadiendo *bi* después del *la*. Diseñó y construyó diversos instrumentos con el afán de tocar los antiguos modos y sus transposiciones; entre otros, inventó una lira doble, a la que llamó *Lira Barberina* o *Lira anficordal*. En su *Trattato della musica scenica* (1633-1635) expone su tesis de que los griegos cantaban los coros y las secciones líricas de las tragedias, pero no el diálogo. En sus *Annotazioni* propone para los pasajes narrativos o dialogados un sencillo recitativo cantado con acompañamiento florido; detectando pocos avances después de Peri, Caccini y el primer Monteverdi pues éste aún no había escrito sus últimas tres óperas, deplora la

simplicidad de los acompañamientos en la ópera de su tiempo y apremia a los compositores a aplicar a las monodias líricas y los coros al unísono el arte contrapuntístico del madrigal polifónico. Debido a sus investigaciones, se hizo gran amigo de Marin Mersenne.²⁴

Durante, Francesco

(Frattamaggiore, 1684 Nápoles, 1755)

Compositor y pedagogo italiano, fundador de la escuela napolitana. Al parecer, recibió sus primeras nociones musicales de su tío Alejandro Durante, organista y director del Conservatorio San Onofrio de Nápoles, además de tomar clases de violín con G. Francone. Posteriormente estudió con D. Pitoni y, quizá, con Bernardo Pasquini. A su vez, él mismo enseñó en los diferentes conservatorios de Nápoles: San Onofrio, Poveri de Gesù Cristo y Santa Maria di Loreto. Entre sus alumnos se encuentran Pergolesi, Traetta, Terradella, Piccini, Jommelli, Sacchini, Guglielmi, Paisiello y Fenaroli. Se sabe que estuvo mucho tiempo en Sajonia. Todos los manuales de historia de la música presentan a Durante como el fundador de la escuela napolitana, porque fue maestro de los más famosos compositores dramáticos de origen napolitano. Casi toda su obra esta dedicada a la música vocal sacra y a la música instrumental; apenas escribió para el teatro. En sus conciertos se unen la tradición barroca y el nuevo estilo de los maestros venecianos.²⁵

²⁴ © Oxford University Press 2007 CLAUDE V. PALISCA (with PATRIZIO BARBIERI): 'Doni, Giovanni Battista, §1: Life', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08001.1>>.

²⁵ © Oxford University Press 2007 HANNS-BERTOLD DIETZ: 'Durante, Francesco, §2: Works', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08377.2](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08377.2)>.



Falck, Georg

(Rothenburg ob der Tauber, 1630 Ídem, 1689)

Compositor, organista y teórico alemán. Al parecer nació en la ciudad imperial de Rothenburg ob der Tauber, donde vivió toda su vida. Estudió órgano con Erasmus Widmann, a quien en 1652 substituyó como organista de la Jakobskirche, además de dirigir el coro del Gymnasium. Es conocido principalmente por su *Idea boni cantoris*, manual de instrucción básica para el canto y la ejecución instrumental, que es una importante fuente de información sobre la música alemana del siglo XVII, sobre todo en cuanto al arte de la ornamentación vocal y la ejecución de las coloraturas. Usando ejemplos particularmente instructivos, Falck detalla la ejecución de fórmulas cadenciales y adornos (*accentus, tremulus, gruppo, tirata, trillo, passaggi*, etc.), además de abordar la técnica instrumental básica y examinar exhaustivamente los varios tipos de salmodia.²⁶

Farinelli (V. Broschi, Carlo)

Ferri, Baldassarre

(Perugia, 1610 Ídem, 1680)

Soprano italiano castrado. Cantó primero en la Catedral de Orvieto (1623-1624) y luego, en 1625, entró al servicio del príncipe Wladislaw IV de Polonia. En 1643 cantó en Venecia y en 1654 visitó Estocolmo.

En 1655 dejó Polonia para dirigirse a Viena, a la corte de Fernando III, quien le dedicó el retrato intitulado “Baldassarre de Perugia, el rey de los músicos”. Durante 1669 y 1670 vivió en Londres. Las crónicas testimonian su poderosa voz de soprano, de gran pureza y extensión. Mímado por los públicos de Florencia y Venecia, volvió a residir un largo tiempo en Varsovia. Acabada su carrera, se retiró a Perugia a disfrutar la inmensa fortuna que había acumulado.²⁷

Fuhrmann, Martin Heinrich

(Templin [Uckermark], 1669 Berlín, 1745)

Organista, cantor y escritor alemán. Estudió en Berlín con los organistas F. P. Klingenberg (alumno de Buxtehude) y M. P. Henningsen, y en Halle con W. Zachow (maestro de Haendel). Desde 1704 tuvo el cargo de cantor en el Friedrich-Werder Gymnasium de Berlín. No se ha encontrado ninguna de sus composiciones musicales; en cambio, sus tratados son una rica y casi intacta fuente de información para el estudio de las últimas décadas del barroco musical alemán, pues Fuhrmann muestra estar al tanto de los escritos de otros autores alemanes de finales del s. XVII y principios del XVIII (Beer, Printz, Kuhnau, Kircher, Neidhardt, Werckmeister y, sobre todo, Johann David Heinichen y Johann Mattheson). Sus tratados *Das in unsern Opern-Theatris* y *GerechteWag-Schal* defienden a Mattheson en su discusión con Joachim Meyer, que condenaba el empleo en los templos de cantatas de estilo operístico; Fuhrmann sugiere prohibir sólo las más exuberantes. Sin embargo, en *Satans-*

²⁶ © Oxford University Press 2007 HANNS-BERTOLD DIETZ: 'Falck, Georg, §2: Works&life', Grove Music Online. Accesado 15 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08856.3>>.

²⁷ © Oxford University Press 2007 GALLIANO CILIBERTI: 'Ferri, Baldassarre', Grove Music Online. Accesado 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.901603>>.



Capelle ataca la inmoralidad de muchos textos operísticos, la existencia de los castrados y el apego de la ópera de Hamburgo a la figura de Arlequín. De sus seis libros, el más destacado (*Musicalischer-Trichter*, (1706) establece primeramente las tres grandes ramas del conocimiento musical: *musica theoretica* o reglas de la música, *musica practica* o aplicación de las reglas al canto y la ejecución instrumental, y *musica poetica* o arte de componer. El libro se dedica principalmente a la *musica practica* y contiene abundante información sobre el arte del canto. El capítulo séptimo enlista quince ornamentos vocales, ilustrados con ejemplos musicales: acento, trino, *trillette*, trémolo, *tremolotto*, variación, *groppo*, *messanza*, coloratura, *circulo*, *tirata*, salto, síncopa, anticipación de la sílaba y anticipación de la nota. El octavo, que enumera los quince errores más frecuentes entre los cantantes, aborda la emisión de la voz, las deficiencias musicales, los excesos en la ornamentación, los gestos grotescos, etc. Al final incluye un glosario sobre términos musicales y un método para aprender a cantar a primera vista.²⁸

Gagliano, Marco da

(Florencia 1582 Ídem, 1643)

Compositor, cantante e instrumentista italiano. Escribió una enorme cantidad de música sacra y secular para la familia Medici. Su ópera *Dafne* (1608) fue alabada como la mejor puesta en escena del libreto de Rinuccini, mejor aún que la de Jacopo Peri, quien reconoció que el tratamiento del texto por parte de Da Gagliano fue el que acercó más

la música al discurso real, consiguiendo así el objetivo de la Camerata Florentina de revivir la antigua tragedia griega. Compuso también monodias seculares y madrigales; mientras sus monodias incorporan las innovaciones del barroco, la mayoría de sus madrigales son *a cappella* y conservan el estilo renacentista. Esta mezcla de tendencias progresistas y conservadoras puede verse a lo largo de toda su obra: algunas piezas de música sacra están escritas *a cappella*, de acuerdo con la *prima prattica*, mientras otras muestran la influencia de la nueva escuela veneciana. Da Gagliano fue muy influyente en su tiempo, debido a su trabajo en la corte de los Medici; sin embargo, su popularidad menguó después de su muerte al surgir músicos tan destacados como Monteverdi.²⁹

Galliard [Gaillard], Johann Ernst [John Ernest]

(Celle, 1687 Londres, 1749)

Oboísta y compositor alemán. Nació en la Baja Sajonia, cerca de Hannover, y fue alumno de Farinelli y Steffani en esa ciudad. Viajó a Londres en 1706 como músico de cámara del príncipe Jorge de Dinamarca, y se estableció ahí integrando la orquesta de varios teatros. Posteriormente sucedió a Giovanni Battista Draghi como maestro de capilla de la reina Ana de Inglaterra. Compuso óperas, pantomimas, música de escena, anthems, cantatas, piezas para fagot, flauta, violín, violoncello, etc.; tiene también una curiosa composición para veinticuatro fagotes y cuatro contrabajos. La canción *With Early Horn*, que aparece en una de sus óperas, gozó de gran popularidad.

²⁸ © Oxford University Press 2007 GEORGE J. BUELOW: 'Fuhrmann, Martin Heinrich', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10363>>.

²⁹ © Oxford University Press 2007 BARBARA R. HANNING: 'Gagliano, Marco da', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.008214](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.008214)>.



Tradujo, bajo el título de *Observations on the Florid Song* (1743) la famosa obra de Pierfrancesco Tosi *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno, Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, 1723).³⁰

Giacomelli, Geminiano

(Piacenza, ca. 1694 Loreto, 1740)

Compositor italiano, al parecer muy estimado por sus contemporáneos. En sus primeros años estudió con Capelli, maestro de capilla de la catedral de Parma. De 1719 a 1727 fue maestro de capilla de la corte de Parma, sirviendo en la *Chiesa della Steccata* junto a su primer maestro, Capelli; entre 1727 y 1732 se desempeñó como maestro de capilla de S. Giovanni en Piacenza; volvió después a su posición compartida en Parma (1732-1737). En Graz dirigió las representaciones de *Giuglio Cesare in Egitto* (su ópera más exitosa) antes de convertirse en maestro de capilla de la *Santa Casa* de Loreto (1738). Escribió diecinueve óperas, casi la mitad de ellas sobre libretos de Zeno o Metastasio, además de varias piezas de música sacra, de las que sólo algunas sobreviven.³¹

Grassini, Josephina [Giuseppina] (Maria Camilla)

(Varese, 1773 Milán, 1850)

Contralto italiana. Después de estudiar con Domenico Zucchinetti en Varese y con Antonio Secchi en Milán, debutó en *La pastorella nobile*

de A. Guglielmi (Parma, 1789). Al año siguiente apareció en La Scala en roles cómicos, mas, comprendiendo que su talento natural era dramático, en la década siguiente cantó papeles serios en óperas de Zingarelli, Cimarosa, Portugal, Bertoni, Mayr y Nasolini, presentadas en Vicenza, Venecia, Milán, Nápoles y Ferrara. En 1804 debutó en la Royal Academy of Music de Londres como Cora en *La vergine del sole* de Andreozzi. En 1806 volvió a París y cantó en Las Tullerías *Didone abbandonata* de Paer y *Pigmalione* de Cherubini. En 1813 apareció como Horatia (*Gli Orazi*) en el Théâtre Italien. Al año siguiente volvió a Londres para cantar *Aristodemo* de Pucitta. En 1815 regresó a Italia y cantó en Brescia, Padua, Trieste y Florencia. Se retiró a Milán en 1823. Su voz, aunque de corta extensión, fue considerada de gran poder y volumen, extraordinariamente flexible para su peso y empleada siempre con gusto y musicalidad.³²

Guadagni, Gaetano

(Lodi o Vicenza, 1729 Padua, 1792)

Alto italiano castrado. Ingresó al coro de la capilla de Padua y debutó en Venecia en 1746. En Londres (1749-1753) tomó parte en varios oratorios de Haendel, quien escribió para él la parte de Didymus en *Theodora* y revisó la de Micah en *Samson* y la de alto en *The Messiah*. Tras actuar en París y Versalles volvió a Londres contratado para *The Fairies* por el famoso actor Garrick, quien lo entrenó para la representación. De 1756 a 1761 se presentó en diversos teatros italianos, siendo

³⁰ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 193 y Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. 2ª ed. Barcelona, Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1984.

³¹ © Oxford University Press 2007. GORDANA LAZAREVICH: 'Giacomelli, Geminiano', Grove Music Online. Accesado 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002303](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002303)>.

³² © Oxford University Press 2007. ELIZABETH FORBES: 'Grassini, Josephina', Grove Music Online. Accesado 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.007135](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.007135)>.



admirado no sólo por su hermosísima voz sino también por su sobrio estilo y su actuación; se dice que el limpio dramatismo de sus interpretaciones era capaz de hacer llorar incluso a los músicos de la orquesta. Su carrera fue en rápido ascenso una vez que se dirigió a Viena, donde figuró destacadamente en la reforma operística encabezada por Gluck. Los papeles principales de las nuevas óperas mitológicas y clásicas fueron escritas para él: el rol titular en *Orfeo ed Euridice* de Gluck (1762) que se hizo legendario, especialmente por su interpretación del aria 'Che farò senza Euridice?', el Orestes de *Ifigenia in Tauride* de Traetta (1763) y el papel titular en el *Telemaco* de Gluck (1765). Jommelli, Hasse, Gassmann y Gluck le escribieron también roles dramáticos sobre textos de Metastasio, para los cuales era considerado el intérprete ideal. Este notable período vienés dio a Guadagni fama y fortuna. En 1767-1768 cantó con mediano éxito en Venecia. El último período de su carrera (1770-1784) estuvo casi enteramente dedicado a *Orfeo* y a la música sacra, con presentaciones en Londres, Venecia, Munich y, finalmente, Padua. En 1785 sufrió un ataque que lo privó del habla y le hizo casi imposible el canto.³³

Hasse, Adolf

(Bergedorf [Hamburgo], 1699 Venecia, 1783)

Cantante y compositor alemán. En 1718 fue contratado como tenor en la Ópera de Hamburgo. Tras el estreno de su primera ópera, *Antigona* (Brunswick, 1721) fue enviado a estudiar con Porpora y Scarlatti en Nápoles. El éxito de su ópera *Sesostrato* (1726) lo hizo tan



popular que en las reuniones de la corte le llamaban “el querido sajón”. Escribió luego un *Miserere* para Venecia. Se casó con la cantante Faustina Bordoni, para quien compuso las óperas *Dalisa* y *Artaserse*. Los grandes éxitos de ambos continuaron en Dresden, mas como ahí se encontraba también Porpora decidió volver a Italia. Marchó después a Londres, donde se le invitó a dirigir la Ópera de la Nobleza rival de la Royal Academy of Music, dirigida por Haendel pero su *Artaserse*, aunque bien recibido, no tuvo el éxito de las operas haendelianas. De regreso a Dresden, su esposa tuvo que lidiar con la cantante Regina Mingotti. Se dirigió luego a Viena, donde estrechó su amistad con Metastasio. En su vejez escribió algunas óperas mientras vivía en Venecia. En total, creó a lo largo de su vida más de cuarenta óperas y once oratorios.³⁴

Maffei, Giovanni Camillo

(Solofra, ca. 1530 Ídem, 1583)

Médico italiano, cantante y tañedor de laúd. Vivió en Nápoles entre 1562 y 1573, al servicio de Giovanni di Capua, conde de Altavilla, melómano y músico profesional a quien dedicó un largo ensayo (impreso en 1562 junto con el resto de su correspondencia) donde explicaba cómo embellecer las canciones a la manera italiana. Parece ser el primer médico-músico que abordó la fisiología vocal. Trata el tema en la introducción de su método para *cantar de garganta*, que está ilustrado con numerosos ejemplos musicales y que incluye algunos consejos terapéuticos. Su trabajo ayuda a resolver polémicos problemas sobre la interpretación, y es una excelente guía para el

³³ © Oxford University Press 2007P. CATTELAN: 'Guadagni, Gaetano', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.007189>>.

³⁴ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 226.



cantante que desea aprender a cantar los *passaggi* que se improvisaban libremente en las representaciones.³⁵

Majorano, Gaetano [Caffarelli o Caffariello]

(Bitonto, 1710 Nápoles 1783)

Mezzosoprano italiano castrado, tomó como pseudónimo el apellido de su admirado protector, Domenico Caffarelli, quien le facilitó los estudios de canto con Nicola Porpora. A los catorce años, cuando vivía en Roma, mostró gran facilidad para sostener interminablemente las notas agudas y realizar proezas con trinos y fiorituras, lo que le granjeó una desmedida admiración. Tras su debut en un papel femenino (1726), el Duque de Toscana le tomó a su servicio. Aunque fue invitado a cantar por toda Europa, su carácter bronco y belicoso hizo que su vida estuviera salpicada de conflictos, duelos e incluso encarcelamientos. No obstante, ahorró gran parte su fortuna y con ello compró un título ducal para disfrutar de un retiro largo y fastuoso.³⁶

Mara [Schmeling], Gertrud Elisabeth

(Kassel, 1749 - Reval [hoy Tallinn], 1833)

Conocida simplemente como Mara (por el apellido de su marido italiano), esta excelente soprano fue la primera cantante alemana de



proyección realmente internacional. Debutó muy joven en Dresden y en 1771 Federico II la contrató como estrella fija de la ópera de Berlín. Tuvo también grandes éxitos en París y Viena; en 1787 su interpretación de Cleopatra en el *Giulio Cesare* de Gluck la convirtió en una de las favoritas del público londinense. Aunque en Alemania cantó también *Singspiel*, se dedicó mayoritariamente a la ópera seria. Hacia el fin de su carrera aceptó una invitación para cantar en Rusia, donde tuvo tanto éxito que se decidió a radicar definitivamente en ese país, primero como cantante de la corte y luego como maestra de canto.³⁷

Marchesi [Marchesini], Luigi

(Milán, 1755 Ídem, 1829)

Soprano castrado y compositor italiano. Tras estudiar con el tenor Albuzzi y el castrado Caironi, entró al coro de la catedral de Milán en 1765. Debutó en Roma, en el *Teatro delle Dame* (1773-1774), interpretando roles femeninos en tres óperas cómicas (cosa que nunca más volvió a hacer). Aunque ya durante 1776-1777 trabajó en la corte de Munich, su fama como uno de los más destacados cantantes italianos surgió a raíz de sus presentaciones en el teatro San Carlo de Nápoles (1778-1779). En 1782, después de una actuación fenomenal en *Il trionfo della pace* de Bianchi, fue nombrado cantante de la corte de Turín, puesto que conservó hasta 1798. Viajó en esa época a varias ciudades italianas, así como a Viena, Varsovia, San Petersburgo y

³⁵ © Oxford University Press 2007P. NANIE BRIDGMAN: 'Maffei, Giovanni Camilo', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.8465724](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.8465724)>.

³⁶ © Oxford University Press 2007WINTON DEAN: 'Caffarelli', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009338](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009338)>.

³⁷ © Oxford University Press 2007 JOHN ROSSELLI: 'Mara, Gertrud Elisabeth', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002144](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002144)>.



Londres. A lo largo de su carrera cantó principalmente óperas de Bianchi, Jommelli, Martín y Soler, Mysliveček, Schuster y, sobre todo, Sarti. Marzoesi fue, indiscutiblemente, uno de los más grandes *castrati* de su época; Burney lo encontraba 'no sólo elegante y refinado en grado excepcional, sino a menudo grandioso y lleno de dignidad', aunque después criticó su excesiva ornamentación de los recitativos.³⁸

Mersenne, Marin

(c. de Oizé, 1588 París, 1648)

Teólogo, filósofo y matemático francés, discípulo de Descartes. Sus primeras publicaciones fueron obras teológicas y estudios apologeticos contra el ateísmo y el escepticismo. Después dedicó su tiempo casi exclusivamente a la ciencia, efectuando investigaciones experimentales y publicando trabajos matemáticos. Sus principales méritos fueron el impulso que transmitió a los científicos de su época, el interés que prestó a sus trabajos y la influencia estimulante de sus sugerencias y objeciones. Encaminó hacia la filosofía a Descartes y fue en París su asiduo corresponsal, auxiliar, representante y defensor. Entre sus obras más conocidas cerca de doce, que versan sobre teología, filosofía, ciencia, matemática, geometría, física, etc. se halla *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (París, 1636-37).³⁹

Metastasio [Trapassi], Pietro [Antonio Domenico Bonaventura]
(Roma, 1698 - Viena, 1782)

Escritor italiano. Quedó huérfano durante su niñez; tras oírlo cantar, el abate Gravina lo adoptó como hijo y se lo llevó a Calabria. Metastasio regresó a Roma a estudiar jurisprudencia, sin abandonar la poesía. En 1720, al agotarse la herencia que le dejara Gravina, se dirigió a Nápoles para trabajar en el despacho del abogado Castagnola. Fue protegido por la célebre cantante Mariana Benti Bulgarelli (la *Romanina*) y tomó clases de música con Porpora. Ya famoso, y recomendado por la condesa de Althan, reemplazó a Apostolo Zenó como “poeta cesáreo” en la corte de Viena. Vivió ahí durante los reinados de Carlos VI y de María Teresa. Famoso y admirado, se mantuvo en contacto con los más célebres artistas de su tiempo.⁴⁰

Monteverdi, Claudio

(Cremona, 1567 Venecia, 1643)

Compositor italiano, ejemplifica la transición entre el Renacimiento y el barroco. Educado por Marco Antonio Ingegneri en la tradición polifónica, adoptó la revolucionaria concepción del arte musical surgida en la *Camerata fiorentina*, que, entre otras cosas, dio origen a la ópera con el *stile rappresentativo*, caracterizado por la monodia acompañada y, según el propio compositor, por la disonancia sin

³⁸ Oxford University Press 2007 SVEN HANSELL: 'Marzoesi, Luigi', Grove Music Online. Consultado 27 marzo de 2007.

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002162>>.

³⁹ <<http://www.encyclopediacatolica.com/m/marinmersenne.htm>>.

⁴⁰ © Oxford University Press 2007 DON NEVILLE: 'Metastasio, Pietro, §3', Grove Music Online. Consultado 16 febrero de 2007.

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.903226.3>> y Larue, C. Steven (ed.). *International Dictionary of Opera*.

Vol. 2. Detroit-London-Washington, St. James Press, 1993, pág. 864.



preparación. Con tan sólo dieciséis años de edad publicó los *Madrigali spirituali* a cuatro voces (1583); en 1584 se imprimieron sus *Canzonette* a tres voces y en 1587 su primer libro de *Madrigali* a cinco voces. Al servicio del duque de Mantua desde 1590 primero como cantor y violista, y luego, a partir de 1601, como director musical de la corte viajó por Austria, Hungría y Flandes, lo cual le permitió conocer distintas escuelas musicales. El año 1607 fue clave en su evolución por el encargo de componer *Orfeo, favola in musica*, su primera ópera, que superó con creces a las de sus antecesores Peri y Caccini (*Dafne*, ¿1597?; *Euridice*, 1600) y, como primera obra maestra del género, sentó las bases de la ópera tal como hoy la conocemos; vendrían posteriormente la legendaria ópera *Arianna* (1608) y el ballet *Il ballo delle ingrate* (1608). En su música religiosa, las Vísperas (1610) introdujeron elementos del nuevo estilo. En su largo período final, como maestro de capilla de la Basílica de San Marcos en Venecia y maestro de música de la Serenísima República (1613-1643), produjo una abundante obra religiosa (*Motetti a voce sola*, 1628; *Selva morale e spirituale*, 1641; misa y salmos publicados póstumamente en 1650) y numerosas obras escénicas, de las que se han conservado la pieza dramática *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) y las óperas *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) y *L'incoronazione di Popea* (1642), que prefiguran ya el futuro estilo belcantista. Su música vocal de cámara, recopilada principalmente en sus famosos ocho libros de madrigales, reformó notablemente el género al introducir el bajo continuo, la declamación dramática, el estilo *concertato* y el virtuosismo vocal del solista, que incluye abundantes pasajes de *gorgia* (coloratura).⁴¹



***Hieronimus de Moravia* [Hieronymus Moravus, Jerome of Moravia, Jerome of Moray]**

(¿?, ca. 1220 ¿?, después de 1271)

Teórico del siglo XIII. Se sabe que era fraile dominico y se cree que vivió en París, pero su origen es incierto, ya que el gentilicio puede referirse tanto a Moray en Escocia como al reino de Moravia. De sus obras se conserva un solo tratado (ca. 1272), que abarca los cuatro aspectos más importantes de la música en la Edad Media: 1) *ars musica*, 2) la música como ciencia matemática, 3) el canto eclesiástico y 4) la polifonía (*musica mensurabilis*). El trabajo es de índole práctica y tiene el propósito aparente de capacitar a los dominicos para evaluar y ejecutar el canto. La sección inicial, basada principalmente en los tratados de Boecio (*De institutione musica*) y Johannes Cotto, define la música como disciplina y expone el sistema de hexacordios de Guido, las mutaciones, los intervalos y las consonancias. El examen de la música como ciencia matemática, extraído también de Boecio, incluye las proporciones numéricas de los intervalos, la coma, etc., que se ilustran con la afinación de las campanas y las divisiones del monocordio. El canto de la iglesia se estudia exponiendo los modos eclesiásticos (a partir de los antiguos modos griegos) e ilustrándolos con un tonario; también se aborda el uso del becuadro y el bemol, la composición de nuevos cantos, los valores de nota y los ornamentos vocales (*reverberatio, flos*, etc.). Sobre la polifonía se presentan cuatro tesis, correspondientes a cuatro sucesivas etapas en la evolución del discanto y la teoría rítmica: la primera, anónima, expone las consonancias, los modos rítmicos, y los procedimientos y géneros polifónicos de la escuela de Notre Dame (*discanto, organum purum,*

⁴¹ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, págs. 318-319. y Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, págs. 48-50 y 71-78 y *Claudio Monteverdi/ Biografía completa*. Consultado 26 marzo de 2007. <[Http://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_Monteverdi](http://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_Monteverdi)>.



organum duplex, *conductus*, motete, etc.); la segunda (*De mensurabili musica* de Garlandia), además de los modos rítmicos y la notación mensural, estudia las consonancias y disonancias (perfectas, intermedias, imperfectas), la *copula*, el *organum*, la escritura a tres y cuatro voces, la *falsa musica*, el *rondellus* y otras formas de variación, los adornos, etc.; la tercera (*Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia) reelabora el lenguaje rítmico y su notación, liberándolos de las restricciones del sistema modal; la cuarta, atribuida a Petrus de Picardía, resume la teoría rítmica y notacional de fines del s. XIII, ilustrándola con ejemplos de motetes contemporáneos.⁴²

Moreschi, Alessandro

(Montecompatri [Roma], 1858 - Roma, 1922)

Último *castrato* de los coros pontificios y único del que se conserva una serie de grabaciones (hechas en cilindro de cera entre 1902 y 1904). En 1870, cuando los ejércitos italianos terminaron con la soberanía temporal de la Iglesia, la castración de niños con fines artísticos fue declarada oficialmente ilegal en Italia. Por consiguiente, en el momento en que Moreschi estuvo listo para iniciar su educación vocal, a los doce años, le fue sumamente difícil encontrar instructores para su tipo de voz, ya casi extinto. Sin embargo, comenzó sus estudios en 1871 en la *Scuola di San Salvatore in Lauro*. Posteriormente se hizo discípulo del organista y compositor Gaetano Capocci. En 1883, a los veinticinco años, entró como solista al coro de la Capilla Sixtina, pese a la prohibición oficial, amparándose en el hecho de que su castración

tuvo lugar antes de que se promulgara la ley. Permaneció en el coro del Vaticano como solista hasta 1898, cuando (a los cuarenta años) fue nombrado director del mismo, con lo cual pudo combinar el canto y la dirección hasta 1913, año en que se jubiló (a los cincuenta y cuatro años de edad). Tras su retiro, murió solo y olvidado.⁴³

Mustafá, Domenico

(Amare [Frosinone], 1829 - Roma, 1912)

Penúltimo *castrato* de los coros papales, se desempeñó como soprano y director vitalicio de la capilla musical pontificia. Estuvo a punto de ser empleado por Wagner, quien pensó asignarle el personaje de Klingsor en la ópera *Parsifal* (1882); sin embargo, el compositor abandonó muy pronto esa idea para no caer en errores de caracterización, pues el eunuco Klingsor no era un castrado, sino un eunuco que había sido evirado después de la pubertad; por lo tanto, debía cantar como barítono, no como soprano.⁴⁴

Mylius [Möller], Wolfgang Michael

(Mannstedt [Turingia], 1636 - Gotha, ca.1713)

Compositor y teórico alemán. Estudió teología en la Universidad de Jena y trabajó como músico en la corte del duque Friedrich Wilhelm II, quien lo envió a Dresde a estudiar con Christoph Bernhard. Sucedió luego a G. L. Agricola como *Kapellmeister*. Escribió tanto obras

⁴² © Oxford University Press 2007 FREDERICK HAMMOND/EDWARD H. ROESNER: 'Hieronymus de Moravia', Grove Music Online. Consultado 05 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.14275>>.

⁴³ Clapton, Nicholas. *Moreschi, The Last Castrato. Life and Times*. Londres, Editorial Paperback, 2006, págs. 13 a 245.

⁴⁴ Clapton, Nicholas. *Op. Cit.*, págs. 13-16, 45-46 y 100-245.



sacras como *Singspiele*, pero no pudo publicar la mayoría de sus composiciones; sólo han sobrevivido dos: un motete para cuatro voces y continuo, y un dueto para soprano y contralto, coro a cuatro voces, violas y continuo. Su *Rudimenta musices* es un manual de instrucciones pensado para sus estudiantes. Tras un prólogo en que enuncia el objetivo de enseñar a cantar correctamente, dejando de lado conocimientos musicales obsoletos, introduce a los estudiantes tanto a la notación contemporánea, los intervalos, las tonalidades mayores y menores, etc., como a los refinamientos del canto, incluyendo la emisión de la voz y los distintos aspectos de la expresión vocal. La sección más relevante es la dedicada a los adornos (trémolo, *tirata*, glosa, coloratura); basada en los estudios de Bernhard e ilustrada con ejemplos musicales, proporciona invaluable consejos sobre la práctica de la improvisación y la ornamentación, aplicadas a la música sacra del barroco.⁴⁵

North, Roger [Lord]

(Kirtling [Cambridgeshire], 1651 Rougham, 1734)

Aristócrata inglés. Desempeñó en Londres varios cargos públicos hasta la revolución de 1688, cuando se retiró a la vida privada. En su obra maestra literaria *Notes of Me* (ca. 1698) North incluye sus experiencias y opiniones como melómano, y con ellas nos da bastante luz sobre la vida musical de su época, abarcando el entretenimiento, la educación, la interpretación y la tecnología. Da cuenta, por ejemplo, del *vibrato* (aunque en otros términos, representándolo como una línea ondulada), las nuevas técnicas del uso del arco en el violín y el nuevo

estilo de ornamentación. Probablemente por influencia de su profesor de viola, John Jenkins, se interesó también en la pedagogía musical. Pensaba que los principiantes “han de ser entrenados como en las manufacturas y el comercio, enseñándoles primero a proveer el material, luego a unirlo y finalmente a darle el último toque”.⁴⁶

Ornithoparchus [¿Vogelhofer, Vogelmaier, Vogelstätter?], Andreas (Meiningen, ca.1490 ¿?)

Teórico musical alemán, discípulo de Erasmo. Realizó sus primeros estudios musicales en Sajonia y luego viajó por Alemania, Austria, Bohemia y Hungría. Se graduó como maestro en artes en las universidades de Rostock y Tübingen; investigador humanista itinerante, estuvo inscrito también en las universidades de Wittenberg, Leipzig y Greifswald. En su tratado *Musicae activae micrologus* (Leipzig, 1517) usa el término *musica activa* como sinónimo de *musica practica*, por oposición a la *musica theoretica*. El primer libro, sobre el *cantus planus*, se dirige a los jóvenes. El segundo libro, escrito en colaboración con Georg Brack (de la capilla de Stuttgart), estudia la *musica mensuralis* e incluye entre los músicos más importantes a los compositores Ockeghem, Obrecht, Josquin e Isaac, y a los teóricos Gaffurius, Faber Stapulensis y Tinctoris. Al abordar la *musica ficta* extiende el sistema guidoniano con dos notas en cada extremo. En el libro cuarto, destinado al contrapunto, distingue entre la 'composición' escrita y el contrapunto improvisado sobre un *cantus firmus* ('sortisare'); aconseja a los principiantes usar el decagrama y recomienda para las salmodias el tratado *De vero modo psallendi*, de Michael Muris Galliculus; por otra

⁴⁵ © Oxford University Press 2007 FREDERICK HAMMOND/EDWARD H. ROESNER: 'Mylius [Möller], Wolfgang Michael', Grove Music Online. Consultado 05 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.87632.8>>.

⁴⁶ Oxford University Press 2007 JAMIE C. KASSLER: 'North, Roger, §1: Life', Grove Music Online. Acceso 16 febrero de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20085.1](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20085.1)>.



parte, critica fuertemente a los clérigos por su ignorancia musical, canto apresurado, mala acentuación, pronunciación incorrecta, ritmo caprichoso, 'gritos' y 'alaridos'. El tratado de Ornithoparchus fue muy popular como libro de texto (en algunas ediciones bajo el título *De arte cantandi micrologus*). En 1609 John Dowland lo publicó en inglés.⁴⁷

Ortiz, Diego

(Toledo, ca.1510 ¿Nápoles?, ca. 1570)

Compositor y organista español. Fue maestro de capilla del duque de Alba, virrey de Nápoles. Escribió, como libro de texto para viola da gamba, el importante *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (Roma, 1553), publicado simultáneamente en español e italiano (*Glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*). En su tratado estudia las variaciones y extiende al clavecín esta forma de composición. Algunos de sus motetes se han conservado, transcritos para vihuela, en la *Silva de sirenas* de E. de Valderrábano (1547).⁴⁸

Pacchierotti [Pacchiarotti], Gasparo [Gaspare]

(Fabriano [c. de Ancona], 1740 Padua, 1821)

Soprano castrado italiano. Estudió en Venecia. En 1771 debutó como *primo uomo* en Palermo, en la ópera *Ifigenia in Tauride* de Jommelli. Siguió su carrera en Bolonia, Nápoles, Milán, Roma, Florencia y Forlì

(donde, según relata Stendhal, al cantar Pacchierotti el *Artasense* de Bertoni, los músicos de la orquesta, con lágrimas en los ojos, no pudieron seguir tocando). Entre 1778 y 1780 cantó en el King's Theatre de Londres. Luego regresó a Italia y cantó *Quinto Fabio* de Bertoni en Lucca (1780). Persuadido por William Beckford admirador y patrocinador suyo regresó a Londres y permaneció allí de 1781 a 1784. El público Londinense lo consideraba “superior a cualquier cantante oído en este país desde Farinelli”. De regreso a Italia cantó en Venecia, Trieste, Génova, Crema, Padua y Bérgamo. En 1792 cantó en Venecia durante la inauguración del Teatro *La Fenice*, en la que fue una de sus últimas presentaciones operísticas. Pacchierotti fue considerado el más grande de los *castrati* del siglo XVIII. Escribió el tratado *Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare o rifierire le nude o semplici melodie o cantilene giusta il metodo di Gasparo Pacchiarotti* (Milán, 1836).⁴⁹

Paisiello, Giovanni

(Roccaforzata, 1740 Nápoles, 1816)

Compositor italiano, fue, junto con Wolfgang A. Mozart, uno de los principales autores de ópera bufa de su época. Nació cerca de Tarento pero trabajó toda su vida en Nápoles, exceptuando los ocho años que permaneció en San Petersburgo al servicio de Catalina la Grande y los tres que pasó en París (1801-1804) organizando y dirigiendo la capilla imperial por encargo de Napoleón, quien le retribuyó así su apoyo a

⁴⁷ Oxford University Press 2007 KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: 'Ornithoparchus [Vogelhofer, Vogelmaier, ?Vogelstätter], Andreas, §1: Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20485&anchor=music.2048527/02/2007>>.

⁴⁸ Rubio, Samuel. *Historia de la música española*. Tomo 2. *Desde el ars nova hasta 1600*. Alianza Editorial, 1983, págs. 147-148.

⁴⁹ © Oxford University Press 2007 KATHLEEN KUZMICK HANSELL: 'Pacchierotti, Gasparo', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.008893>>.



los franceses durante la ocupación de Nápoles en 1799. Durante su estancia en Rusia compuso (pensando en una audiencia de habla no italiana) numerosas óperas breves y sencillas, como *Il re Teodoro in Venezia* (1784), cuyo estilo influyó mucho en óperas posteriores de Mozart, como *Don Giovanni* (1787). La gracia melódica y el dramatismo que caracterizan a sus más de cien óperas se aprecian sobre todo en *La Molinara* (1788) y *El barbero de Sevilla* (1782), obra que más tarde rivalizaría con la homónima de Gioacchino Rossini (1816).⁵⁰

Parisotti, Alessandro

(Roma, 1853 Ídem, 1913)

Compositor, crítico e investigador musical italiano. Fue secretario de la Academia y el Liceo de Santa Cecilia, de Roma. Debe su fama a la colección de *Arie antiche* para voz y piano, integrada por dos volúmenes, que publicó primeramente en 1890 y que aún se utiliza mucho en el estudio del canto. Es ésta la más importante colección de arias italianas de la época barroca. De ellas, la conocidísima *Se tu m'ami* es un caso de falsificación musical, ya que, si bien tiene el estilo de la escuela napolitana, no pertenece a Pergolesi, como lo afirma Parisotti (quien probablemente fue su autor); sin embargo, tuvo un éxito inusitado y el propio Igor Stravinski la incluyó en su ballet *Polichinela*.⁵¹

Pistocchi, Francesco Antonio Massimiliano (Mamiliano) **[Pistocchino, Pistocco]**

(Palermo, 1659 Bolonia, 1726)

Fue considerado, como Wolfgang A. Mozart, niño prodigio en la música. Publicó sus primeras composiciones a los ocho años. De adolescente cantó como contralto *castrato* en el coro de la catedral de Bolonia. Después fue durante veinte años un renombrado cantante operístico y escribió, entre otras óperas, *Il Leandro*, *Il Narciso*, *Le pazzie d'amore e dell'interesse* y *Le risa di Democrito*. Sin embargo, su mayor contribución al mundo de la música fue la escuela de canto que fundó en Bolonia después de retirarse de los escenarios. Uno de sus alumnos más destacados fue el castrado Antonio Maria Bernacchi, quien siguió sus pasos y fundó otra escuela. Entre ambos formaron a los mejores *castrati* de esas dos generaciones.⁵²

Porpora, Nicola Antonio

(Nápoles, 1686 Ídem, 1768)

Compositor y maestro de canto italiano. Tuvo como maestro a Gaetano Greco en el Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo de Nápoles. Estudió también con Gaetano de Perugia, con Francesco Manna y (probablemente) con Alessandro Scarlatti. Escribió primero las óperas *Basilio, re di Oriente*, *Berenice* (que tuvo gran éxito en Roma) y *Flavio Anicio Olibrio*; después, misas, salmos y motetes encargados por

⁵⁰ © Oxford University Press 2007 MICHAEL F. ROBINSON: 'Paisiello, Giovanni', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.006978>>.

⁵¹ © Oxford University Press 2007 MICHAEL F. ROBINSON: 'Parisotti, Alessandro', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.95638572.75>>.

⁵² © Oxford University Press 2007 SERGIO DURANTE: 'Pistocchi, Francesco Antonio Massimiliano', Grove Music Online. Acceso 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003280](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003280)>



las iglesias de Nápoles. En 1725 viajó a Viena, pero fue en Venecia donde pudo presentar exitosamente algunas de sus óperas. En 1728 se trasladó a Dresde, a la corte del elector de Sajonia. De 1733 a 1736 invitado por los rivales de Haendel trabajó en la Opera of the Nobility de Londres como compositor y director; allí presentó sus óperas *Arianna in Nasso*, *Polifemo* y *Enea nel Lazio*, el oratorio *Davide e Bersabea* y la serenata *Festa d'Imeneo*, teniendo en los elencos a *Farinelli*, *Senesino*, Montagnana y la Cuzzoni. En 1736 se estableció en Venecia como director de la escuela de música del Ospedaletto. Volvió a Viena en 1745, siguiendo al embajador de Venecia, y publicó ahí sus doce sonatas para violín y bajo cifrado; el joven Joseph Haydn (entonces de 13 años) aprovechó sus lecciones, pues Porpora lo tomó a su servicio como acompañante y valet. Volvió a Nápoles como maestro de capilla de la catedral y director del Conservatorio de San Onofrio. Profesor de varios conservatorios de su ciudad natal, fue muy estimado como maestro de canto, pues formó a cantantes tan célebres como *Farinelli*, *Caffarelli* y Regina Mingotti. Murió en la pobreza.⁵³

Porporino [V. Uberti, Antonio]

Praetorius, Michael

(Kreuzberg, 1571 ¿Dresden?, 1621)

Director, organista, compositor y teórico alemán. Su carrera musical se desarrolló principalmente en la iglesia luterana; su padre había sido



alumno de Martín Lutero, quien le asistió en la confección del Himnario Luterano. Praetorius se educó en Targau, Frankfurt y Zerbst (en Anhalt). A los dieciséis años fue nombrado organista en la iglesia de Santa María en Frankfurt. En 1589 se trasladó a Wolfenbüttel como organista y *Kapellmeister* ducal y allí comenzó a componer. Durante ese periodo conoció a Heinrich Schütz, visitó varias ciudades germanas y se hizo famoso como director, organista, compositor y experto en la construcción de órganos; en suma, como un músico muy completo y de vastísimos conocimientos. Aunque continuó trabajando en Wolfenbüttel el resto de su vida, su reputación se expandió más allá del ámbito germano. Hoy en día es conocido por su antología *Terpsicore* y, sobre todo, por el tratado *Syntagma Musicum*. *Terpsicore* es una colección de más de trescientas danzas y melodías francesas que él arregló y que constituyen su único trabajo secular, pues el resto de su producción —unas mil partituras, principalmente vocales es religiosa y fue compuesta para los servicios luteranos. *Syntagma Musicum*, su obra más importante, es un tratado sobre teoría y práctica musical que Praetorius escribió hacia el final de su vida y que es el documento más extenso y comprensible sobre el carácter de la música y su interpretación en ese periodo.⁵⁴

Printz, Wolfgang Caspar

(Waldthurn [Alto Palatinado], 1641 Sorau [en la actual Polonia], 1717)

Compositor, teórico e historiador alemán, fue una importante figura de la música alemana de fines del s. XVII. Aprendió canto, órgano y

⁵³ Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. 2ª ed. Tomo II. Barcelona, Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1984, pág. 1055 y Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 387.

⁵⁴ Millán, Angel. "Michael, Praetorius". *Enciclopedia*. Consultado 15 febrero de 2007. <http://www.radiobeethoven.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=212>.



violín, y por un corto tiempo trabajó como tenor en la corte de Heidelberg; luego, durante un largo viaje que realizó por Italia al servicio de un noble holandés, conoció en Roma a Kircher, quien habría de influir grandemente en su posterior obra teórica, y comenzó a coleccionar libros de música y a estudiar seriamente la teoría musical. Después trabajó principalmente en Sorau como director musical y compositor de la corte de los condes de Promnitz. No se conserva ninguna composición suya, aunque en sus escritos informa que compuso ciento cincuenta conciertos y cuarenta y ocho *canzonette* a siete voces. La importancia de Printz reside en sus veintidós tratados, de los cuales seis son de incalculable valor histórico. Según Heckmann, Printz reformó los conceptos de métrica y ritmo; de acuerdo con su familiar doctrina que reemplazó al concepto antiguo del *tactus*, el compás no sólo ayuda a la ubicación de los acentos musicales y a una mejor comprensión del texto, sino también da el marco para la preparación y resolución de las disonancias. Printz es conocido por su *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* (Dresden, 1690), el primer gran compendio sobre la historia de la música alemana. En cambio, se subestima su trabajo más importante, *Phrynus Mitilenaens, oder Satyrischer Componist* (Dresden y Leipzig, 1696), uno de los más extensos sumarios sobre la teoría musical germana del siglo XVII. Printz puede ser considerado el primer teórico alemán que se interesó en la presentación enciclopédica del conocimiento musical. Aunque contienen algunos datos incorrectos, sus textos se siguieron utilizando todavía después del siglo XVIII.⁵⁵



Paolo Rolli

(Roma, 1687 Todi, 1765)

Libretista y poeta italiano. Al igual que Metastasio, se formó con el abate Gian Vincenzo Gravina, gozó de fama como improvisador poético y fue miembro de las academias Arcadia y Quirinal de Roma. En 1716 tuvo buena acogida en Londres, gracias a sus ediciones de obras maestras italianas, su colección de *Rime* (1717) y su traducción de *The Lost Paradise* de Milton (1729-1735). Entre 1720 y 1744 Rolli escribió o adaptó los libretos de por lo menos treinta y cuatro producciones londinenses, para la Royal Academy of Music, la Opera of the Nobility o Lord Middlesex. Su mayor frustración fue que en 1729 el emperador nombrara a Metastasio, y no a él, como sucesor de Zeno en Viena. En 1744, ya sin perspectivas en Londres, decidió retirarse a Todi, la ciudad natal de su madre. Rolli fue un poeta orgulloso, que exigía respeto por un libreto bien trabajado, al que él llamaba la 'parte intelectual' de una ópera. Sin embargo, en sus libretos, que generalmente versan sobre seres mitológicos, más que sobre personajes históricos, los especialistas han criticado la falta de claridad del argumento, así como la debilidad de la acción dramática. A pesar de ello, Rolli tuvo un éxito significativo en Londres, lo cual quiere decir que muchos patrocinadores deben haber admirado bastante su trabajo.⁵⁶

Rossi, Luigi

(Torremaggiore [Nápoles], ca. 1597 Nápoles, 1653)

Compositor italiano. A muy temprana edad se dirigió a Nápoles para estudiar con el músico franco-flamenco Jean de Macque, entonces

⁵⁵ Gerhard Dünnhaupt. "Wolfgang Caspar Printz (1641-1717).", En: *Personallbibliographien zu den Drucken des Barock*. Tomo 5. Stuttgart, Hiersemann, 1991, págs. 3231-38.

© Oxford University Press 2007 LOWELL LINDGREN: 'Rolli, Paolo Antonio', Grove Music Online. Acceso 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.904344](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.904344)>.



organista de la iglesia de *La Santa Casa dell'Annunziata* y maestro de capilla del virrey español. Entró después al servicio de la familia Caetani, del ducado de Traetta. La presentación de su ópera *Il Palazzo Incantato* en Roma (1642) le valió la invitación del Cardenal Mazarino para estrenar en París su ópera *Orpheus* (1646). Su colección de cantatas (1646) y las publicaciones de Carissimi y Cesti eran consideradas en su tiempo “las tres más grandes luces de nuestra profesión”. Se recuerda a Rossi principalmente por sus cantatas de cámara, que figuran entre las más finas composiciones del siglo XVII y cuyos manuscritos se hallan, en gran parte, en la Biblioteca Británica y en la Biblioteca de la Christ Church de Oxford.⁵⁷

Scaletta, Orazio

(Crema [provincia de Cremona], ca.1550 Padua, 1630)

Compositor italiano. Al parecer, trabajó en Milán, Venecia, Lodi, Bérgamo, Crema, Salò y Padua. El duque de Mantua mandó acuñar una moneda de un oro con su nombre, y Luis XIII le regaló una corona de oro y le otorgó el privilegio de emplear el emblema de la *fleur de lys* en sus publicaciones. En Bérgamo, hacia 1617, el trabajo del coro decayó muchísimo, lo cual originó finalmente su reemplazo por Cavaccio. Aparentemente murió víctima de la peste. Publicó sus composiciones en *Primo libro de i madrigali* (1585), *Vilanelle alla romana* (1590) y *Effetti d'amore* (1595). Sin embargo, hoy es principalmente conocido por dos tratados, de los cuales el más popular, *Scala di musica molto necessaria per principianti* (1585), tuvo catorce reimpressiones (la última en 1647) y una reedición (1685). En ambos libros Scaletta trató

temas didácticos sencillos de manera directa; según Lederer, los textos muestran libertad respecto a las estrictas enseñanzas de Zarlino lo que sorprende en fechas tan tempranas y al concentrarse en asuntos prácticos sugieren que los teóricos habían comenzado a apreciar la *seconda prattica*.⁵⁸

Senesino (V. Bernardi, Francesco)

Stradella, Alessandro

(Roma, 1639 Génova, 1682)

Compositor italiano. Sus primeros años de vida son desconocidos. Perteneció a una familia aristocrática y fue educado en Bolonia. Vivió en Roma a partir de 1667, aproximadamente, y ahí compuso principalmente música sacra. Desgraciadamente, empezó a vivir de manera disoluta; por un lado, participó en el robo del dinero de un templo y tuvo que alejarse de la ciudad durante una temporada; por el otro, numerosos líos de faldas le crearon enemigos entre los hombres más poderosos de Roma, lo cual lo forzó a irse definitivamente. En 1677 trabajó en Venecia como instructor de la esposa de un influyente miembro de la nobleza; poco tardó en enredarse con ella y tuvo que huir de nueva cuenta, escapando de una banda de malvivientes que el noble había contratado para matarlo. Se dirigió entonces a Génova, donde escribió varias óperas y cantatas; pero nuevamente se involucró con una mujer casada, cuyo marido contrató al sicario que le dio muerte en la *Piazza Bianchi*.⁵⁹

⁵⁷ © Oxford University Press 2007 DON NEVILLE: 'Luigi Rossi', Grove Music Online. Accesado 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.837465>>.

⁵⁸ © Oxford University Press 2007 IAIN FENLON: 'Scaletta, Orazio', Grove Music Online. Accesado 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.24692](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.24692)>.

⁵⁹ © Oxford University Press 2007 ELIZABETH FORBES: 'Stradella, Alessandro', Grove Music Online. Accesado 9 abril de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.907609](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.907609)>.



Todi [d'Aguiar], Luisa [Luiza] (Rosa)

(Setúbal, 1753 Lisboa, 1833)

Mezzosoprano portuguesa. En 1769 se casó con el italiano Francesco Saverio Todi, quien dirigía la orquesta del teatro principal de Lisboa. Al año siguiente debutó allí con *Il viaggiatore ridicolo* de Scolati. En Londres se presentó en el King's Theatre con la ópera cómica *Le due contesse* de Paisiello (1777-1778). Al consolidarse su fama internacional en el Concert Spirituel de París (1778), pudo acceder a la ópera seria. En los años siguientes cantó en San Petersburgo (donde protagonizó con éxito enorme *Armida e Rinaldo* y *Castore e Polluce*), Praga, Viena, Berlín, Maguncia, Hannover, Venecia, Padua, Bérgamo, Parma, Turín y Madrid. Su última temporada importante fue en el teatro San Carlo de Nápoles (1797-1799). En 1803 se retiró a Portugal. Aunque se le conocía principalmente por su sensibilidad y su habilidad para arrancar lágrimas en los papeles patéticos, poseía también una considerable destreza en el estilo *di bravura*.⁶⁰

Tosi, Pierfrancesco

(Cesena, 1654 Faenza, 1732)

Escritor y cantante castrado italiano (alto), es autor del influyente tratado de canto *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno, Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, 1723). Nació en Cesena (en la Romagna, cerca de Bologna). Cantó en Roma y posteriormente hizo su debut en el teatro de Reggio nell' Emilia con la ópera *Odoacra*. En 1693 se dirigió a Londres, donde se dedicó a dar conciertos y a enseñar. Tras viajar de 1701 a 1723

al lado del emperador José I, como su embajador musical, en 1724 volvió a enseñar en Londres. Escribió varias cantatas y arias. Regresó a su natal Italia en 1730 y se hizo sacerdote; murió probablemente en Faenza (también en la Romagna, entre Bologna y Cesena). Su famoso tratado describe el sistema antiguo de estudio y cómo éste se fue desdibujando. Aunque habla poco de los tres tipos de canto (ópera, música de cámara y música sacra), considera que cantar ópera es el medio de llegar a la maestría en el arte. Los alumnos deben practicar escalas mesotónicas (en vez de la escala temperada), fusionar por completo el registro de pecho con el de cabeza y reunir los tres aspectos que él creía los más importantes en el cantante: buena musicalidad, actuación y cortesía. Con esto entabló una polémica entre la interpretación *alla moda* y el antiguo estilo patético. Su libro también explica detalladamente las ornamentaciones, que a su parecer han de ser más bien improvisadas o ensayadas por el cantante que escritas en el papel. El tratado es, en fin, una valiosa referencia sobre la práctica musical del barroco.⁶¹

Uberti, Antonio [Anton Hubert, Porporino]

(Verona, 1719 Berlín, 1783)

Castrado alemán-italiano de célebre reputación. Hijo de una italiana y un soldado alemán, cambió su nombre a *Porporino* en honor al renombrado maestro de canto Nicola Porpora, de quien fue alumno en el Conservatorio de Santa María de Loreto. Tuvo pocas presentaciones públicas porque desde 1741 fue llamado a la corte de Federico el Grande como cantante exclusivo.⁶²

⁶⁰ © Oxford University Press 2007 ROBERT STEVENSON: 'Todi, Luisa', Grove Music Online. Acceso 27 marzo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.905109>>.

⁶¹ Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.* Pág. 502, y © Oxford University Press 2007 JOHN ROSSELLI: 'Tosi, Pier Francesco', Grove Music Online. Acceso 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002575>>.

⁶² © Oxford University Press 2007 NICCOLE VAN DAMME: 'Uberti, Antonio Anton Hubert', Grove Music Online. Accedido 27 marzo de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.3856762.2](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.3856762.2)>.



Velluti, Gian Battista [Giambattista]

(Montolmo [ahora Corridonia], 1780 Venecia, 1861)

Soprano italiano, considerado “el último gran *castrato*”. Como tratamiento para curarlo de tos y fiebre alta, un doctor de su región lo castró a la edad de ocho años; en consecuencia, su padre, que había planeado para él una carrera militar, tuvo que optar por enrolarlo en la música. Velluti debutó en Forlì en 1801. Dos años después se dirigió a Nápoles donde participó en el estreno de *Asteria e Teseo* de Guglielmi y en *Piramo e Tisbe* de Andreozzi. De 1805 a 1808 apareció en Roma en las óperas *La selvaggia nel Messico* y *Traiano in Dacia* de Nicolini. Después en 1808 cantó *Coriolano* de Nicolini, *Ifigenia in Aulide* de Federici y *Orcamo* de Lavigna (1809), en 1810 *Raùl di Créqui* de Mayr y *Arminio* de Pavesi. En 1811 cantó en Venecia y en Turín en la ópera *Angelica e Medoro* de Nicolini. Al año siguiente visitó Viena y Munich. De regreso a Milán, interpretó a Arsace *Aureliano in Palmira* de Rossini (1813). Por los siguientes tres años cantó *Quinto Fabio* de Nicolini (1814, Milán), *Carlo Magno* (1814) y *Balduino* (1816). Después de una visita a Alemania y San Petersburgo cantó *Eroe di Lancastrò* en Turín (1821), En 1823 regresó a Venecia a cantar *Andronico* de Mercadante, y en 1824 interpretó el rol de Armando en *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer en el teatro La Fenice. En Londres (1825-1826) el público reaccionó primero fríamente, pero poco a poco el artista lo convenció con su trabajo y finalmente atrajo a verdaderas muchedumbres al teatro del Rey. Su última representación tuvo lugar en el teatro de La Fenice en 1830 con la ópera *Il conte di Lenox* de Nicolini en 1830. Tenía reputación de ser algo ególatra, hasta el punto de rehusarse en

ocasiones a presentarse con ciertos cantantes; además, tan conocido era por sus capacidades vocales como por las sexuales muchos maridos engañados no podían creer que sus esposas lo prefirieran. Al paso de los años, los conflictos que él mismo había provocado en su juventud lo obligaron a terminar su carrera y a trabajar como agricultor hasta su muerte.⁶³

Vicentino, Nicola [Nicola]

(Vicenza, 1511 Milán, 1575 o 1576)

Teórico y compositor italiano del Renacimiento (posiblemente alumno de Adrián Willaert en Venecia). Fue uno de los músicos más visionarios de su tiempo; doscientos años antes de la creación del sistema temperado, inventó, entre otras cosas, un sistema práctico de escritura cromática y un teclado microtonal; además, fue quizás el primer teórico que incluyó la intensidad entre los parámetros expresivos. Inicialmente se había dado a conocer como compositor, gracias a sus dos libros de madrigales y motetes, escritos en un estilo armónicamente sofisticado, que le dieron renombre como teórico musical. En 1555 publicó su más famoso trabajo: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, en la que explica sus ideas sobre la antigua teoría musical griega y su conexión con la composición contemporánea.⁶⁴

⁶³ © Oxford University Press 2007 ELIZABETH FORBES: 'Velluti, Giovanni Battista', Grove Music Online. Acceso 29 mayo de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.29137>> y Heriot, Angus. *The Castrati in Opera*. Londres, Secker and Warburg, 1956, págs 189-199.

⁶⁴ © Oxford University Press 2007 RUGGEIRO ANTONELLA: 'Vicentino, Nicola [Nicola]', Grove Music Online. Accedido 9 abril de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.6532975](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.6532975)>.



Vinci, Leonardo

(Strongoli [Calabria], ca. 1690 Nápoles, 1730)

Compositor italiano. Alumno de Gaetano Greco en el Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo en Nápoles, fue, al morir Scarlatti en 1725, vicemaestro de la capilla real. Escribió alrededor de cuarenta óperas, entre las que destacan *Lo cercato fauzo*, *Le zite 'n galera*, *Silla Dittatore*, *La mogliera fedele*, *Ifigenia in Tauride* y *Artaserse*. Compuso además oratorios, cantatas, motetes, misas y arias sueltas. En el siglo XVIII era considerado como uno de los inventores del nuevo estilo. Su rivalidad con Porpora fue probablemente un importante factor en su desarrollo, pues cada uno de ellos intentaba superar al otro escribiendo *à la mode*. Las primeras obras de Vinci copian el estilo de sus predecesores napolitanos inmediatos, especialmente Sarro, y en ellas se disciernen tres acercamientos a la melodía: el continuo (arias heroicas y de *bravura*), el fragmentado, basado en la declamación (arias agitadas y patéticas), y el periódico, basado en ritmos de danza (arias amorosas y de 'mezzo carattere'). En su corta carrera los tres se fueron fusionando hasta llegar a la 'periodicidad dinámica' que marca el estilo clásico. En sus arias cada línea o estrofa tiene usualmente su propia frase musical. Los acompañamientos contrapuntísticos al estilo del *obbligato*, propios del aria barroca tardía, dan paso a los escritos para orquesta de cuerdas a cuatro partes, con frecuentes doblamientos y empleo de un 'bajo batiente' (*Trommelbass*) con notas uniformemente repetidas durante períodos armónicamente estáticos que lleva a un ritmo armónico más lento, propio del estilo clásico. El acompañamiento simplificado permitía una mayor diversificación rítmica de la melodía y daba mayor flexibilidad al cantante

(eventualmente en provecho del virtuosismo, que, sin embargo, en la música de Vinci no era un elemento importante). Por otra parte, aunque desde el punto de vista dramático moderno, no embonen en Vinci la música y el drama, su preferencia por los diseños melódicos y bailables, o bien simples y declamatorios, correspondía perfectamente al gusto de la época.⁶⁵

Vivaldi, Antonio [Lucio]

(Venecia, 4 de marzo de 1678 Viena, 28 de julio de 1741)

Compositor del barroco tardío, apodado *il prete rosso* (el sacerdote rojo) por ser sacerdote, pelirrojo y vestir una capa del mismo color. Compuso unas setecientas setenta obras, entre las cuales se cuentan cuatrocientos *concerti* y cuarenta y seis óperas. Giovanni Legrenzi y el violinista Giovanni Batista Vivaldi, su padre, fueron sus primeros maestros. En 1693 ingresó al seminario y recibió sus primeras órdenes religiosas; fue ungido sacerdote en 1703, pero, más inclinado hacia la música que hacia el ministerio religioso, logró que se le permitiera dejar de officiar misa “por razones de salud”. Desde 1704 fue maestro de música en el *Ospedale della Pietà*, un orfanato para niñas, a las cuales destinó muchas de sus composiciones. Se dedicó también a la ópera como compositor y como empresario; obtuvo grandes éxitos y conoció a Anna Giraud, una joven cantante que estaría siempre con él. Son muy conocidos (como *Las cuatro estaciones*) los primeros cuatro de los doce conciertos para violín denominados *Il Cimento dell'Armonia e dell'invenzione*. Vivaldi es considerado incluso

⁶⁵ © Oxford University Press 2007 KURT MARKSTROM: 'Vinci, Leonardo', Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002082.2>> y Corte, A. Della, y Gatti, G. M. *Op. Cit.*, pág. 524.



precursor de la música romántica. Johann Sebastian Bach, admirador de sus conciertos y arias, hizo arreglos para teclado de varias de sus obras.⁶⁶

Zacconi, Ludovico

(Pesaro, 1555 Fiorenzuloa di Focara, 1627)

Monje agustino, teórico y polígrafo italiano. Vivió durante mucho tiempo en Venecia, donde fue discípulo de Andrea Gabrieli en contrapunto. Fue ordenado sacerdote en 1575 y dirigió los coros de los agustinos. En 1585 fue llamado a Graz como chantre de la Corte del Archiduque Carlos. Al fallecimiento de éste entró al servicio del Archiduque Guillermo de Baviera en Munich (1591-1595), bajo la guía de Lassus. En 1596 volvió a su orden y sirvió como predicador y administrador en Italia y Creta; finalmente fue prior en Pesaro. Se retiró en 1612 pero permaneció en Pesaro, escribiendo sobre temas religiosos y musicales. A pesar de las limitaciones musicales de Zacconi, las dos partes de su *Prattica di musica* (1592 y 1622) integran el tratado más completo sobre las reglas para cantar la polifonía mensural y ofrece mucha información valiosa (y a veces única) sobre la interpretación en el siglo XVI. Por ejemplo, la primera parte aborda en el Libro I los hexacordes, los valores de nota, y los adornos; en el Libro II, los modos, el tiempo y la prolación; en el Libro III, las proporciones; y en el libro IV, los doce modos y la clasificación de los instrumentos según su extensión. No se menciona en él ningún rasgo del nuevo estilo barroco.⁶⁷



Zeno, Apostolo

(Venecia, 1668 Venecia, 1750)

Dramaturgo y escritor italiano. Estudió en el seminario de los padres Somaschi. Fue uno de los fundadores de la *Accademia degli Animosi* (1691), que en 1698 se convirtió en la rama veneciana de la *Accademia Arcadia Romana*. Con Scipione Maffei, Antonio Valisnieri y su hermano Pier Caterino Zeno, fundó el *Giornale dei letterati d'Italia* (1710), desde el cual defendió la restauración del clasicismo. Reformó el melodrama y lo convirtió en una tragedia musicalizable (*Los engaños felices*, 1695; *Lucio Vero*, 1700; *Merope*, 1711; *Alejandro Severo*, 1716). Obtuvo su primer gran éxito como libretista con *Lucio Vero*. En 1718 fue invitado a la corte de los Habsburgo en Viena como poeta e historiador de Su Majestad Cesárea. Escribió allí quince melodramas (*Sirita*, 1719; *Semíramis en Ascalona*, 1725), dos tragicomedias y varios oratorios. Al retirarse en 1729, volvió a Venecia. En la literatura dramática ligada a la ópera seria representa, junto con Metastasio, Stampiglia y Bernardoni, una tendencia caracterizada por presentar con gran rigidez argumental a diversos personajes heroicos de la historia; sus rasgos estilísticos, así como su apego al esquema formal recitativo-aria, serían luego atacados mediante la reforma que encabezaron Calzabigi y Gluck.⁶⁸

⁶⁶ © Oxford University Press 2007 GREEN ROGERS: 'Vivaldi, Antonio [Lucio]', Grove Music Online. Accedido 9 abril de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.8730675.2>>.

⁶⁷ "Zacconi, Ludovico". *Enciclopedia Online*. Accedido 7 marzo de 2007. <http://es.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Zacconi>.

⁶⁸ "Zeno, Apostolo", *Biografías en línea*. Accedido 12 enero de 2007. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zeno_apostolo.htm> y Larue, C. Steven (ed.). *International Dictionary of Opera*. Vol. 2. Detroit-London-Washington, St. James Press, 1993, págs. 1483-1484.

APÉNDICE D

GLOSARIO

7 *in fiamma col primo Sguardo* *do col primo Sguardo*

4/6 3/4 4/6 7/4 6 3/4 4/6 7/4 6 5 3/4
6

The image shows a musical score for guitar. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. Below the bass staff, there are lyrics in Italian: '7 in fiamma col primo Sguardo do col primo Sguardo'. Underneath the lyrics, there are numbers indicating fingerings and chord diagrams for the bass line: 4/6, 3/4 4/6, 7/4 6, 3/4 4/6, 7/4 6, and 5 3/4 6.



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.



Affetto (afecto, sentimiento, emoción). Desde principios del período barroco el término aparece como uno de los conceptos fundamentales de la expresión musical (teoría de los *affetti*). Partiendo de la retórica grecolatina, con Aristóteles y Cicerón como modelos, y emulando la capacidad del orador para manejar, a través de la palabra, la voz y el gesto, los sentimientos de la audiencia, el músico barroco se esforzaba por mover los *affetti* del escucha, tratando de expresar mediante sonidos las emociones contenidas en el texto literario (tristeza, cólera, odio, alegría, amor, celos, etc.). A principios del XVIII, con miras a la unidad de la composición, se procuró desarrollar un solo sentimiento dentro de cada pieza.¹

Appoggiatura (apoyatura, “nota de apoyo”). Este ornamento melódico implica, normalmente, una nota superior o inferior a la nota 'real', que aparece en tiempo fuerte como disonancia respecto al bajo y resuelve por grado conjunto en el siguiente tiempo débil. Gráficamente puede indicarse como ornamento (mediante una nota pequeña) o aparecer dentro de la notación normal. Durante los períodos barroco, clásico y romántico temprano, se daba por hecho su uso en ciertos contextos, particularmente en los *recitativi*, incluso cuando la *appoggiatura* no estaba escrita.²

Arie di baule (arias de baúl). Dícese del repertorio que un cantante iba juntando a lo largo de sus viajes. Si algún aria era de su agrado y servía para ostentar sus capacidades, él la tomaba para después insertarla en cualquiera de sus presentaciones, encajara o no en la ópera interpretada.

Articulación glótica. Articulación realizada con el corte del aire por medio de la glotis.³

A voce mutata. Dícese de la composición coral creada para un ensamble masculino, con la posible inclusión de niños y falsetistas.

A voce piena. Aplícase a la composición coral interpretada por un grupo mixto (hombres y mujeres).

Capón. Castrado.

Castrati. Cantantes castrados (también llamados eufemísticamente *musicisti* en el siglo XVIII). Eran sopranos o contraltos masculinos adultos que conservaban su voz infantil como consecuencia de la operación quirúrgica llamada orquidectomía o castración, realizada antes de la pubertad. Durante los siglos XVII y XVIII en los países bajo influencia musical italiana fueron el centro de atención dentro de la ópera y el oratorio, géneros a cuyo desarrollo contribuyeron con su canto virtuoso. En el auge de su popularidad los *castrati* fueron los más famosos intérpretes y los músicos mejor pagados de Europa. Desaparecieron del ámbito operístico alrededor de 1830 y del Coro de la Capilla Sixtina hasta casi 1920.⁴

¹ © Oxford University Press 2007. GEORGE J. BUELOW: *Affects, theory of the*, Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.00253>>.

² © Oxford University Press 2007: *Appoggiatura*, Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.09275>>.

³ Hinojosa, Carlos. *Introducción directa y fáci a la práctica de la música antigua*. México, Ed. Dirección General de Culturas Populares, 1985, pág. 42.

⁴ © Oxford University Press 2007 JOHN ROSSELLI: *Castrato*, Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05146](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05146)>.



Cláusula (cadencia). Cierre melódico de una frase, una sección o una obra a través de sus tres últimas notas: mediante-supertónica-tónica (*cadencia superior*) o tónica-sensible-tónica (*cadencia inferior*). Sobre las cadencias suelen hacerse glosas (improvisaciones largas). En los *allegri* es indispensable un trino en la cadencia. La cadencia inferior se termina también con un trino, excepto en obras patéticas de estilo francés. A la cadencia llamada 'rota' o 'de quinta', que sólo se usa en los *recitativi*, prácticamente nunca se le añaden notas, aunque eventualmente se le ornamenta con sobriedad.⁵

Coloraturas (disminuciones o divisiones). Improvisaciones melódicas con sonidos muy breves que se usan para unir varias notas “reales” largas. En la voz se deben articular con la garganta.⁶

Contratenor (voz de alto). Antiguo nombre que desde el siglo XIII se daba en la composición polifónica a la voz colocada bajo el *discantus* y encima del *tenor*, la cual podían ejecutar tanto mujeres o niños como hombres con voz de tenor cantando por lo general en falsete. Por extensión, denota también la tesitura vocal correspondiente. En el siglo XIX el alto masculino (adulto) comenzó a ser reemplazado por la contralto femenina.⁷ En diferentes períodos y países se utilizaron también, indistintamente, nombres como *countertenor*, *counter*, *haute-contre*, *contra*, *altista*, *falsetista*.⁸

Disminuciones. Véase coloraturas.

Encore. Palabra francesa que significa 'todavía', 'otra vez', 'más', 'todavía más', etc. El vocablo comenzó a ser usado por los públicos ingleses para exigir la repetición de una pieza recién oída o alguna obra extra. Los franceses prefieren usar 'bis'.⁹

Falsete. Dícese de la voz de hombre cuando canta sonidos correspondientes a los registros medio y agudo de la voz femenina o infantil, imitando además su timbre. Se produce por medio de un mecanismo especial de fonación, en el que las cuerdas vocales vibran sólo parcialmente. En la ópera se utiliza principalmente para efectos cómicos. También llegan a usarlo como recurso técnico los tenores, cuando no pueden producir alguna nota aguda, pero en Italia esto es sumamente condenado. A veces se hace referencia al falsete como 'voz de cabeza', aunque este término puede significar algo muy diferente. Los vocablos 'alto' y 'contratenor' tienen también un significado distinto al del mero falsete, pero en la práctica es difícil determinar cuándo debe usarse el término de 'falsetista' y cuándo el de 'contratenor'.¹⁰

⁵ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, págs. 68-69.

⁶ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, pág. 79.

⁷ Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. 2ª ed. Tomo I. Barcelona, Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1984, pág. 346.

⁸ © Oxford University Press 2007 PETER GILES (1, 2), J.B. STEANE (3): *Countertenor*, §1: *The term*, Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.06694.1>>.

⁹ © Oxford University Press 2007 J.B. STEANE (3): *Encore, Definition*. Grove Music Online. Acceso el 16 de Febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08781>>.

¹⁰ © Oxford University Press 2007 J. B. STEANE: *Falsetto*, Grove Music Online, Accedido 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05943>>.



Glosa. Improvisación más o menos larga con notas de valor corto (hasta treintaidosavos) que unen dos o más notas reales. Según las referencias hay tres maneras de realizarlas: la primera, comenzando y terminando el adorno en la nota real; la segunda, comenzando en la nota real y terminando en un grado conjunto superior o inferior; la tercera, que es muy arriesgada y difícil, improvisando *ad libitum*.¹¹

Glottis. Espacio que existe en la laringe entre las cuerdas vocales y que está delimitado tanto por ellas como por la porción vocal de los aritenoides y el área interaritenoides. Los sonidos en cuya producción interviene sólo la glottis se llaman *glotales*. La vibración producida en la glottis es un componente esencial de las vocales y de las consonantes *sonoras* (por ejemplo b, d, g, l, ll, m, n, ñ, r, v).¹²

Gracias (*passi*). Adornos puntuales, es decir, que se hacen sobre una sola nota y son por lo tanto muy breves, como el mordente, el grupeto, el trino, la apoyatura, etc. Algunos relacionan el término con el concepto religioso de 'gracia', en tanto don divino, enfatizando el afán del hombre renacentista por entrar en contacto, a través del cosmos, con la divinidad creadora, de la cual hace proceder su propia inteligencia y sensibilidad, plasmadas, entre otras manifestaciones, en el discurso musical.¹³

Grupetto (redoble, *gropo circolomezzo*). Es un adorno de cinco notas que consiste en la ejecución sucesiva de la nota real, una apoyatura superior o inferior por grado conjunto, nuevamente la nota real, otra apoyatura (en movimiento contrario respecto a la primera) y, finalmente, la resolución en la nota real. Nunca se debe hacer con dos tonos; su ejecución es rápida o va de lenta a rápida. Generalmente se ejecuta en tiempo *rubato*, excepto el *gropo battuto*, cuyas alternancias son a tiempo.¹⁴

Martellato (martilleo, temblor fingido). Es un adorno rápido, similar al mordente, que puede ejecutarse con valores rítmicos de dieciseisavo-octavo-dieciseisavo. Generalmente se ejecuta con semitonos, aunque también se realiza con intervalos de un tono. Se ejecuta sobre notas largas en aires tiernos o vivos.¹⁵

Messa di voce (colocación de voz). Consiste en aumentar y disminuir el volumen de una sola nota. Cuando sólo se aumenta, se le llama *son filé*; si sólo se disminuye, se le llama *diminué*. Se ataca quedo, aumentando el volumen poco a poco hasta la mitad de la nota, volviendo a disminuirla hasta el final.¹⁶

Misnense. Gentilicio de Meissen.

Ornamentaciones. Adornos improvisados o estudiados con anterioridad que sirven para completar la idea musical y para enfatizar el sentimiento que el autor desea proyectar en el escucha. Pueden ser quironómicos (movimiento de las manos), quínestésicos

¹¹ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, págs. 49 - 64.

¹² "Glottis". *Wikipedia Online*. Consultado 16 febrero de 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Glottis>>.

¹³ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, págs. 19-21 y 49.

¹⁴ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, pág. 96.

¹⁵ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, pág. 80.

¹⁶ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, pág. 98.



(movimientos corporales), melódicos (glosas y gracias), emotivos (exclamaciones, colores vocales), dinámicos (niveles y gradaciones de intensidad) y rítmicos (variaciones de la duración o de los acentos). Un buen intérprete del barroco ha de ser capaz de ejecutar la misma pieza de maneras diferentes; para ello debe considerar lo siguiente:

- a) se espera que él complete con ornamentaciones la música escrita;
- b) el discurso musical (al igual que el discurso hablado) requiere, para ser convincente, que se enfatice convenientemente el concepto verbal mediante elementos no escritos;
- c) por lo tanto, todo elemento o efecto (escrito originalmente o añadido) que sirve para lograr ese énfasis y hacer convincente la ejecución musical puede ser considerado como *adorno*.¹⁷

Pasticcio (pegado). Se refiere a óperas “nuevas” hechas con trozos de diversas obras ya existentes, insertando piezas de distintos autores en un 'todo' hecho por otro compositor. Inicialmente fue un término peyorativo, pero poco a poco fue ganando popularidad. Vivaldi, Bononcini y Haendel, entre otros, cultivaron este tipo de composición. El término *pasticcio* tiene varias acepciones:

- 1) reposición de una obra sustituyendo las arias menos efectivas por otras que elegían los intérpretes;
- 2) *pasticcio* verdadero, recopilación en la que los cantantes, el libretista o el empresario confeccionaban un argumento a partir de las *arie di baule* seleccionadas;
- 3) una composición 'nueva' para la cual el compositor tomaba piezas ya cantadas suyas o de otros y las presentaba como una obra diferente, y
- 4) *autopasticcio*, donde el autor armaba un espectáculo nuevo con piezas propias que ya habían sido cantadas anteriormente.¹⁸

Retórico. Dícese de los elementos que constituyen el discurso y lo hacen convincente, independientemente de la falsedad o veracidad del argumento.

Stile rappresentativo. Nuevo estilo, establecido por Jacopo Peri y Giulio Caccini, músicos de la *Camerata Fiorentina*, en su *Euridice* (1600). Se caracteriza por el empleo de una sola voz que declama sobre un somero fondo instrumental y que, valiéndose de sus recursos expresivos, subordinados a la palabra, trata de representar por sí sola a un personaje de la pieza dramático-musical. Esto, que hoy puede parecer elemental, en aquella época suponía un radical cambio de mentalidad: el abandono de la polifonía (entramado armónico de distintas voces) por una línea melódica protagónica, objeto central de la monodia, acompañada por un discreto bajo continuo y por los acordes construidos sobre las notas de éste.¹⁹

¹⁷ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, págs. 21-23 y 39-41.

¹⁸ © Oxford University Press 2007J. B. STEANE: *pasticcio*, Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05943>>.

¹⁹ © Oxford University Press 2007DON NEVILLE: 'Monteverdi, Claudio, §4', Grove Music Online. Accedido 16 febrero de 2007. <[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.855640.3](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.855640.3)>.



Tremolo. Véase *martellato*

Trillo (trino cercano, temblor o balido). Se refiere a la reiteración articulada del mismo sonido. Generalmente va de lento a rápido.²⁰

Trino. Es una repetición alternada, rápida y más o menos prolongada de la apoyatura superior y la nota real (generalmente en acorde de V grado), que resuelve en la fundamental del acorde de resolución. Esta vibración debe hacerse sobre intervalos de semitono o tono. Comprende tres etapas:

- a) apoyatura;
- b) alternancia cada vez más rápida de los dos sonidos (apoyatura y nota real) y
- c) silencio de suspensión antes de la resolución.²¹

²⁰ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, pág. 115.

²¹ Hinojosa, Carlos. *Op. Cit.*, pág. 98.



BIBLIOGRAFÍA

Referencias en medio impreso:

- Ancillon, Charles. *Traité des eunuques*. Reimpresión facsimilar: Francia, s.n., 1707
- Argubright, John. *Arqueología bíblica para creyentes*. Vol 1. Barcelona, Editorial Parramón, 1990.
- Baldini y Castoldi. “Farnaspe in Siria.” *Dizionario dell'opera*. Italia, Portalinus, 1975.
- Barbier, Patrick. *Historia de los Castrati*. Madrid, Vergara, 1995.
- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era*. Nueva York. Norton. 1947.
- Caccini, Giuglio. *Le nuove musiche di Giuglio Caccini detto romano*. Florencia, 1601. Traducción al francés por *Les Éditions du Cerf*. Pág. 65.
- Caldwell, John. *Editing Early Music*. Early Music Series 5. Oxford: Clarendon, 1985.
- Clapton, Nicholas. *Moreschi, The Last Castrato. Life and Times*. Londres, Haus Publishing Limited, 2004
- Corgi, Azio (editor). *Antonio Vivaldi. Arie per soprano da opere*. Milán, Casa Ricordi Editore, 1996.
- Corte, A. y G. M. Gatti. *Diccionario de la Música*. Trad. de M. Ferraria y N. Lamuraglia. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1969.
- Di Giacomo, S. *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*. Nápoles, Editorial Sandron, 1924.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse*. Ediciones Larousse, París-Buenos Aires-México, 1978.
- Geminiani, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres, s.n., 1749. Reimpresión facsimilar: Nueva York, Da Capo, 1969.
- Gerhard Dünnhaupt. *Wolfgang Caspar Printz (1641-1717)*, en: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, Bd. 5. Stuttgart: Hiersemann 1991.
- Heriot, Agnus. *The Castrati in Opera, The Voice Phenomenon* Londres, Editorial Da Capo, 1963.



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.



- Heriot, Agnus. *The Castrati in Opera*, Londres, Secker and Warburg, 1956.
- Hiller, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig, 1780. Reimpresión facsimilar, David Boyden (ed). Londres, s.n. 1952.
- Hinojosa, Carlos. *Introducción directa y fácil a la práctica de la música antigua*, México, CNCA, 1990.
- Müller-Blattau, Joseph. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Reimpresión facsimilar sobre un manuscrito ca. 1650. Leipzig, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle, 1999.
- Nigro, Antonella. *Osservazioni sulla tecnica de canto italiano dal sedicesimo secolo ad Oggi*. Roma, Editorial Stanghetta, 2000.
- Pleasants, Henry. *The Great Singers*. Nueva York, Editorial Fireside, 1966.
- Rubio, Samuel. *Historia de la música española*. Tomo 2. *Desde el ars nova hasta 1600*. Alianza Editorial, 1983.
- Saint-Everemond, Charles de. *Letteres*. Vol. II. París, Editorial Marcel Didier, 1968.
- Sanford, Sally. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. Londres. C. Scribner's Sons, 1980.
- Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. España, Edhasa/Hermes/Sudamericana, Barcelona, 1984. 2ª ed. Tomos I y II.
- Tam, Laura. *Gran Diccionario Italiano-Español*. Ed. Ulrico Hoepli, Milán, 2008.
- Tosi, Pierfrancesco, *Opinioni de cantori, antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Reimpresión facsimilar: Italia, 1723.
- Uberti, Mauro. *Vocal techniques in Italy in the second half of the 16th century*, Londres, Oxford University Press, 1981.
- Viñas, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y ejercicios musicales*. Barcelona, Casa del Libro, 1963.
- Von Ramm, Andrea. *Singing Early Music*. Nueva York, Schirmer, 1976.



Referencias en medio digital:

Wikipedia:

“Charles Ancillon”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 25 de Marzo 2007. <http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Ancillon>.

“Habsburgo”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 15 de septiembre 2007. <http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_II_de_Habsburgo>.

“Johann Sebastián Bach”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 25 de Marzo 2007. <http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach>.

“Christoph Bernhard”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 5 de Marzo 2007. <http://de.wikipedia.org/wiki/Christoph_Bernhard>.

“Claudio Monteverdi/ Biografía completa”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 26 de marzo 2007. <http://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_Monteverdi>.

“Zacconi, Ludovico”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 7 de Marzo 2007. <http://es.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Zacconi>.

“Glotis”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 16 de Febrero 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Glotis>>.

D'Alessio, Alessandro. “Faustina Bordón”. *Wikipedia enciclopedia Online*. Accesado 25 de Marzo 2007. <http://es.wikipedia.org/wiki/Faustina_Bordoni>.

Sitios independientes:

“Antonio Maria Bernacchi”. Accesado 25 de Marzo 2007. <<http://www.haendel.it/interpreti/old/bernacchi.htm>>.

“Biografías”. Accesado 16 de Febrero 2006. <<http://www.weblaopera.com/voces/historicos.htm>>.

“Marin Mersenne, biografía”. Accesado 25 de Marzo 2007. <<http://www.encyclopediacatolica.com/m/marinmersenne.htm>>.

“Renacimiento”. *Histomusica*. Accesado 12 de septiembre 2006. <http://www.histomusica.com/hitos/110_renacimiento_operahtml>.

“Old Manuscripts & Incunabula”. Accesado 1º de Noviembre 2006. <<http://www.omifacsimiles.com/cats/opera.html>>.

“Zeno, Apostolo”, *Biografías en línea*. Accesado 12 de Enero 2007. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zeno_apostolo.htm>.

“Sposa son disprezzata, ¿Vivaldi o Giacomelli?”. *Yahoo Answers*. Accesado 2 de agosto 2007. <<http://www.answers.com/topic/sposa-son-disprezzata>>.



Lindgren, B. Mylius Wolfgang. “Rudimenta Musices”, manuscrito, Miihlhausen, 1685. Accesado 7 de Septiembre 2006. <<http://mq.oxfordjournals.org/cgi/reprint/LXV/4/597.pdf> >.

Millán, Angel. “Michael, Praetorius”. *Enciclopedia en línea*. Accesado 15 de Febrero 2007. <http://www.radiobeethoven.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=212>.

Schmitt, Robert. “Artaxerxes I”. *Enciclopedia Iranica online*. Accesado 4 de septiembre 2006. <<http://www.iranica.com/artaxerxesI/>>.

Estado Vaticano. *Encíclicas Papales*. Accesado 5 de septiembre 2006. <www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_29061896_saticognitum_sp.html>.

Sacchi, Giovenale. “Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi”. Accesado 2003. <mq.oxfordjournals.org/cgi/reprint/82/2/383.pdf > y <www.comune.bologna.it/iperbole/farinelli/italiano/testi/indice_farinelli.htm>.

The New Grove, Enciclopedia Musical en Línea

© Oxford University Press 2007 HANS JOACHIM MARX: *Amadori [Amadari] Giuseppe*, Grove Music Online. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.00729>>.

© Oxford University Press 2007 HARRIS, HELEN. 'Voices, in Performance Practice', Grove Music Online. <<http://www.grovemusic.com/groved/musicEllen-Harris.html>>.

© Oxford University Press 2007 AUSTIN B. CASWELL/R 'Bacilly, Bènigne de', Grove Music Online. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.01714>>.

© Oxford University Press 2007 WINTON DEAN: 'Senesino', Grove Music Online. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003339>>.

© Oxford University Press 2007. MICHAEL F. ROBINSON: 'Broschi, Riccardo', Grove Music Online. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.900668>>.

© Oxford University Press 2007 DALE E. MONSON: 'Carestini, Giovanni', Grove Music Online. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009836>>.

© Oxford University Press 2007 DALE E. MONZON: *Carlani, Carlo*, Grove Music Online. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.006267>>.



- © Oxford University Press 2007 ELIZABETH FORBES: 'Catalani, Angelica', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009884>>.
- © Oxford University Press 2007 ROBERT STEVENSON: 'Conforto, Nicola', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.900953>>.
- © Oxford University Press 2007 WALTER BLANKENBURG/DOROTHEA SCHRÖDER: 'Demantius, Christoph, §2: Works', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07523.2>>.
- © Oxford University Press 2007 CLAUDE V. PALISCA: 'Diruta, Girolamo', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07836>>.
- © Oxford University Press 2007. JERMOME ROCHE/ELIZABETH ROCHE: 'Donati, Ignazio', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.07989>>.
- © Oxford University Press 2007 CLAUDE V. PALISCA (with PATRIZIO BARBIERI): 'Doni, Giovanni Battista, §1: Life', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08001.1>>.
- © Oxford University Press 2007 HANNS-BERTOLD DIETZ: 'Durante, Francesco, §2: Works', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08377.2>>.
- © Oxford University Press 2007 HANNS-BERTOLD DIETZ: 'Falck, Georg, §2: Works&life', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08856.3>>.
- © Oxford University Press 2007 GALLIANO CILIBERTI: 'Ferri, Baldassare', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.901603>>.
- © Oxford University Press 2007 GEORGE J. BUELOW: 'Fuhrmann, Martin Heinrich', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10363>>.
- © Oxford University Press 2007 BARBARA R. HANNING: 'Gagliano, Marco da', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.008214>>.
- © Oxford University Press 2007. GORDANA LAZAREVICH: 'Giacomelli, Geminiano', Grove Music Online.
<[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002303](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002303)>.



- © Oxford University Press 2007 ELIZABETH FORBES: 'Grassini, Josephina', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.007135>>.
- © Oxford University Press 2007 P. CATTELAN: 'Guadagni, Gaetano', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.007189>>.
- © Oxford University Press 2007 P. NANIE BRIDGMAN: 'Maffei, Giovanni Camilo', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.8465724>>.
- © Oxford University Press 2007 WINTON DEAN: 'Caffarelli', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.009338>>.
- © Oxford University Press 2007 JOHN ROSSELLI: 'Mara, Gertrud Elisabeth', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002144>>.
- © Oxford University Press 2007 SVEN HANSELL: 'Marzoesi, Luigi', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002162>>.

- © Oxford University Press 2007 DON NEVILLE: 'Metastasio, Pietro, §3', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.903226.3>>.
- © Oxford University Press 2007 FREDERICK HAMMOND/EDWARD H. ROESNER: 'Hieronymus de Moravia', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.14275>>.
- © Oxford University Press 2007 FREDERICK HAMMOND/EDWARD H. ROESNER: 'Mylius [Möller], Wolfgang Michael', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.87632.8>>.
- © Oxford University Press 2007 JAMIE C. KASSLER: 'North, Roger, §1: Life.', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20085.1>>.
- © Oxford University Press 2007 KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: 'Ornithoparchus [Vogelhofer, Vogelmaier, Vogelstätter], Andreas, §1: Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20485&anchor=music.2048527/02/2007>>.
- © Oxford University Press 2007 KATHLEEN KUZMICK HANSELL: 'Pacchierotti, Gasparo', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.008893>>.



- © Oxford University Press 2007 MICHAEL F. ROBINSON: 'Paisiello, Giovanni', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.006978>>.
- © Oxford University Press 2007 MICHAEL F. ROBINSON: 'Parisotti, Alessandro', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.95638572.75>>.
- © Oxford University Press 2007 SERGIO DURANTE: 'Pistocchi, Francesco Antonio Massimiliano', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003280>>.
- © Oxford University Press 2007 LOWELL LINDGREN: 'Rolli, Paolo Antonio', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.904344>>.
- © Oxford University Press 2007 DON NEVILLE: 'Luigi Rossi', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.837465>>.
- © Oxford University Press 2007 IAIN FENLON: 'Scaletta, Orazio', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.24692>>.
- © Oxford University Press 2007 ELIZABETH FORBES: 'Stradella, Alessandro', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.907609>>.
- © Oxford University Press 2007 ROBERT STEVENSON: 'Todi, Luisa', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.905109>>.
- © Oxford University Press 2007 JOHN ROSSELLI: 'Tosi, Pier Francesco', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002575>>.
- © Oxford University Press 2007 NICCOLE VAN DAMME: 'Uberti, Antonio Anton Hubert', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.3856762.2>>.
- © Oxford University Press 2007 ELIZABETH FORBES: 'Velluti, Giovanni Battista', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.29137>>.
- © Oxford University Press 2007 RUGGHEIRO ANTONELLA: 'Vicentino, Nicola [Niccola]', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.6532975>>.



- © Oxford University Press 2007 KURT MARKSTROM: 'Vinci, Leonardo', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002082.2>>.
- © Oxford University Press 2007 GREEN ROGERS: 'Vivaldi, Antonio [Lucio]', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.8730675.2>>.
- © Oxford University Press 2007. GEORGE J. BUELOW: *Affects, theory of the*, Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.00253>>.
- © Oxford University Press 2007: *Appoggiatura*, Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.09275>>.
- © Oxford University Press 2007 JOHN ROSSELLI: *Castrato*, Grove Music Online.
<[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05146](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05146)>.
- © Oxford University Press 2007 GERHARD CROLL: *Countertenor*, §1: *The term*, Grove Music Online.
<[Http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.06694.1](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.06694.1)>.

- © Oxford University Press 2007 GERHARD CROLL: *Guarducci, Tomasso*, Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.007193>>..
- © Oxford University Press 2007 J.B. STEANE (3): *Encore, Definition*. Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08781>>.
- © Oxford University Press 2007 J. B. STEANE: *Falsetto*, Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05943>>.
- © Oxford University Press 2007 J. B. STEANE: *pasticcio*, Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05943>>.
- © Oxford University Press 2007 DON NEVILLE: 'Monteverdi, Claudio, §4', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.855640.3>>.
- © Oxford University Press 2007: IMOGENE HORSLEY 'Bovicelli, Giovanni Battista', Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003339>>.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,
Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta
JAVIER MEDINA ÁVILA
para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área
EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis
MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor
LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial
AURELIO PÉREZ-GÓMEZ

México D.F., 25 de enero de 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 AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,
Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta

JAVIER MEDINA ÁVILA

para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área

EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial

AURELIO PÉREZ-GÓMEZ



México D.F., 25 de enero de 2007



Libro Práctico I

Versión original para Castrado

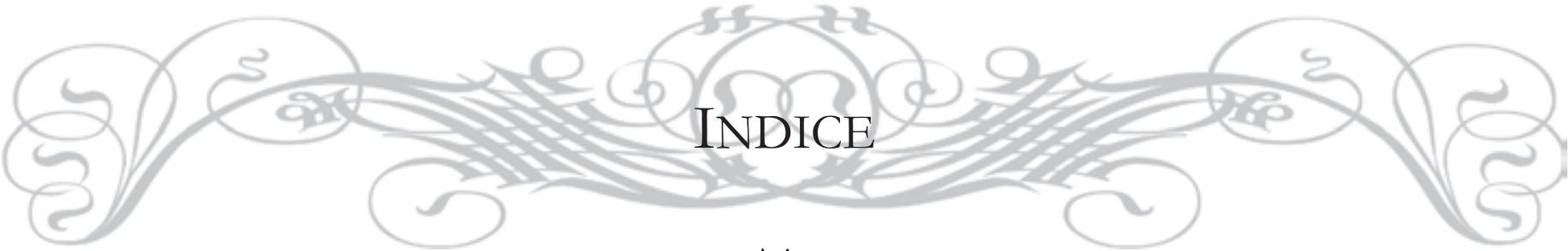


Editor: Javier Medina Ávila

Revisión literaria y musical: Mtro. Elías Morales Cariño, Lic. Alfredo Mendoza Mendoza,
Profra. Edith Contreras Bustos y Profra. Brigida D'amico

Diseño editorial: Aurelio Pérez-Gómez





INDICE

Arias

- | | |
|---|----|
| 1. <i>Navigante che non spera</i> de Leonardo Vinci (ópera <i>Il Medo</i>) | |
| Versión para voz y piano | 6 |
| Versión para voz y orquesta | 12 |
| 2. <i>Sposa non mi conosci</i> de Geminiano Giacomelli (ópera <i>Merope</i>) | |
| Versión para voz y piano | 21 |
| Versión para voz y orquesta | 27 |
| 3. <i>Che chiedi? Che brami?</i> de Carlo Broschi (insertada en la pieza dramática <i>La danza</i> de Niccola Conforto) | |
| Versión para voz y piano | 36 |
| Versión para voz y orquesta | 42 |
| 4. <i>Ab, che non sono le parole!</i> de Carlo Broschi (para despedirse del público inglés) | |
| Versión para voz y piano | 51 |
| Versión para voz y orquesta | 56 |
| 5. <i>Mancare Dio mi sento!</i> de Geminiano Giacomelli (ópera <i>Adriano in Siria</i>) | |
| Versión para voz y piano | 64 |
| Versión para voz y orquesta | 69 |
| 6. Cuatro arias de la ópera <i>Polifemo</i> de Niccola Porpora | |
| I. <i>Morirei del partir</i> | |
| Versión para voz y piano | 76 |
| Versión para voz y orquesta | 80 |
| II. <i>Lusingato dalla speme</i> | |
| Versión para voz y piano | 87 |
| Versión para voz y orquesta | 95 |



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.



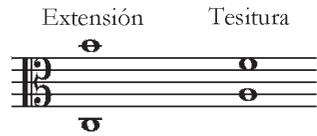
III. <i>Tacito movi e tardo</i> (dueto)	
Versión para voz y piano	107
Versión para voz y orquesta	116
IV. <i>Senti il fato</i>	
Versión para voz y piano	125
Versión para voz y orquesta	134
7. Seis arias de la ópera <i>pasticcio Artaserse</i>	
I. <i>Quanto affanno</i> (Niccola Porpora)	
Versión para voz y piano	147
Versión para voz y orquesta	151
II. <i>In sen mi tace</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	156
Versión para voz y orquesta	160
III. <i>Fortunate passate mie pene</i> (Attilio Ariosti)	
Versión para voz y piano	166
Versión para voz y orquesta	170
IV. <i>Se al labbro mio non credi</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	177
Versión para voz y orquesta	181
V. <i>Per questo dolce amplesso</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	186
Versión para voz y orquesta	190
VI. <i>Pallido il sole</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	196
Versión para voz y orquesta	203



Navigante che non spera

Aria en la ópera *Il Medo*

Estreno: Parma, 1728



Texto:
Inocencio Frugoni

Leonardo Vinci (1)
(1690 -1730)

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



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.



11

Dar.

Na - vi - gan - te - che non spe - ra - più toc -

15

Dar.

car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno asorte af - fer ra - nuova spiaggia - lu - sin

18

Dar.

ghie

[5]



22

Dar.

- - ra, si con - for ta e si ri - sto - ra, e si - ri - sto ra, e si - ri - sto - - -

26

Dar.

ra.

30

Dar.

Na - vi - gante che non spera — più tocca lon - ta - na — ter - - ra, se il suo legno a sorte af ferra nuo va



34

Dar.

spiaggia lu-sin-gie

37

Dar.

39

Dar.

ra, si con - for ta e si ri - to - ra e si ri



45

Dar. 

sto - ra, se il suo legno a sorte af - fer - ra nuo - va — spiag - gia —

45

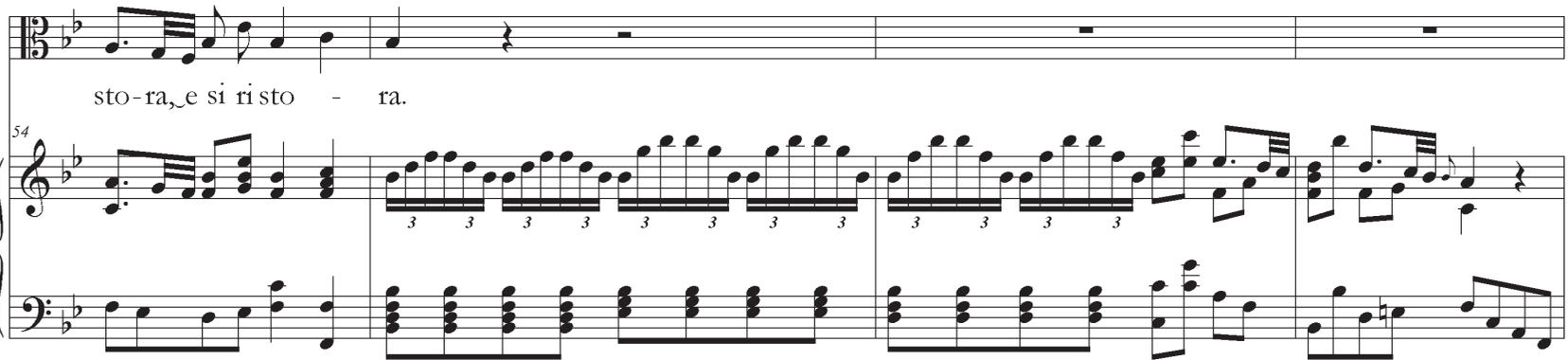
49

Dar. 

lu - sin - ghie - - - - - ra, si con — forta e si ri -

49

54

Dar. 

sto - ra, e si ri sto - ra.

54



58

Dar. *(Fine)* Lie-to scen-de, e va - gheg

65

Dar. gian - do la bel-tà de_suol no - vel-lo, al-tro li - do_ non cu - ran - do sol di quel - lo_ s'in - na -

68

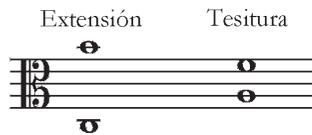
Dar. *D.C. (al Fine)* mo - - - ra, al-tro li - do non cu - ran-so sol di quel lo s'in-na-mo - ra, s'in-na-mo - ra.



Navigante che non spera

Aria de la ópera *Il Medo*

Estreno: Parma, 1728



Texto:
Inocencio Frugoni

Leonardo Vinci (1)
(1690 -1730)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Violín I

Violín II

Viola

Darío

Bajo

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



V.I

V.II

VI.

D.

B.

6 6 6 6 6 6 6 7

4 4

V.I

V.II

VI.

D.

B.

7 (non tremolo)

7 (non tremolo)

6 4 6 6 6 4



13

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi - gan-te che non spe ra — più toc-car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno a sorte af

6 6 6

17

V.I

V.II

VI.

D.

B.

fer-ra — nuo va spiag-gia — lu sin - ghie - - - - -

2 6 2 6



21

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra, si con - for-ta e si ri - sto - ra, e si - ri - sto ra, e si - ri - sto -

7 6 6 6 6 4

26

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra.

6 6 6 458



30

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi-gan-te — che non spe-ra — più toc-carlon - ta - na — ter - ra, se il suo le - gno_a sor te_af-fer-ra nuo va —

6

34

V.I

V.II

VI.

D.

B.

spiag-gia lu - sin - ghie - - - - -



37

V.I.

V.II.

VI.

D.

B.

39

V.I.

V.II.

VI.

D.

B.



45

V.I.

V.II.

VI.

D.

B.

49

V.I.

V.II.

VI.

D.

B.



54

V.I

V.II

VI.

D.

B.

sto - ra, e si ri sto - ra.

6 6 6 6

Detailed description: This system of musical notation covers measures 54 to 57. It features five staves: V.I (Violin I), V.II (Violin II), VI. (Viola), D. (Cello), and B. (Bass). The key signature is B-flat major. V.I has a complex melodic line with many triplets. V.II and VI. have more rhythmic accompaniment. D. has a simple melodic line with lyrics. B. has a bass line with some sixths indicated by the number '6'.

58

V.I

V.II

VI.

D.

B.

(Fine)

(Fine)

(Fine)

6 6 4

Detailed description: This system of musical notation covers measures 58 to 61. It features the same five staves as the previous system. V.I, V.II, and VI. end with a chordal texture and a fermata. D. is silent. B. has a melodic line ending with a fermata. The word '(Fine)' is written at the end of each staff. The number '6 6 4' is written below the bass staff.



63

V.I

V.II

63

VI.

63

D.

Lie - to scen - de, e va - gheg - gian - do la bel - tà de__ suol no - vel - lo, al - tro li - do__ non cu -

B.

6

67

V.I

67

V.II

67

VI.

67

D.

ran - do sol di quel - lo__ s'in - na - mo - ra, al - tro li - do non cu - ran do sol di quel lo s'in na - mo - ra, __ s'in na - mo ra.

B.

2 6 6

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

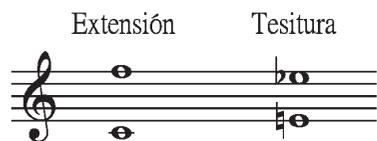
(D.C. al Fine)



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera *La Merope*

Estreno: 1734



Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Reducción a voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Largo

Epitide

Teclado

7

E.

7

Tl.

[p]

[f]



16 ♩ [*p*]

E. *Spo-sa, non mi co-no - sci. Ma-dre, tu non m'a*

Tl. [*p*]

24 [*f*]

E. *scol - ti. Cie - - - li, che fe-ci mai? Cie - - - li, che fe-ci mai? E*

Tl. [*f*]

31

E. *pur so no il tuo cor, il tuo fi-glio, il tuo a-mor, la tua spe-ran - - -*

Tl.



38

E. *tr* *[p]*

za. Spo - sa, non mi co

Tl. *f* *[p]*

46

E. *[f]*

no - sci. Ma - dre, tu non m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai?

Tl. *[f]*

53

E. *[f]*

Cie - - - li, che fe - ci mai? E pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a

Tl. *[f]*



59

E. mor, la tua spe-ran - - - - -

59

TL.

65

E. - - - - - za. Spo-sa, ma-dre, e

65

TL.

72

E. pur so-no il tuo cor, e pur so-no il tuo a mor, il tuo fi - glio, il tuo a-mor, la tua spe

72

TL.




78

E. *tr* *[f]*

ran - - - za, la tua spe - ran - za.

Tl.

[f]

85

E. *Fine* $\frac{2}{4}$

Tl.

$\frac{2}{4}$

91

E. Par-la! Ma sei in-fe - del. Cre-di! Ma sei cru - del.

Tl.

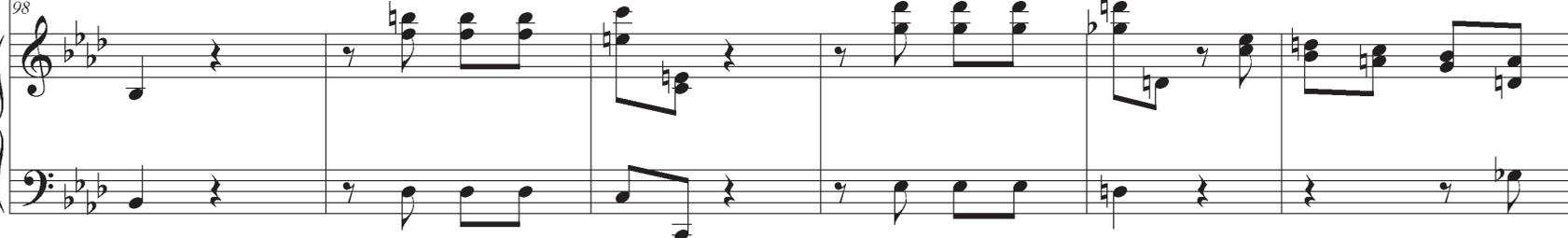


98

E. 

Mo-rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O Dio, man - ca il va -

98

TL. 

104

E. 

lor, man - ca il va - lor e la cos - tan - - - - za!

104

TL. 

111

E. 

D.S. al Fine

111

TL. 

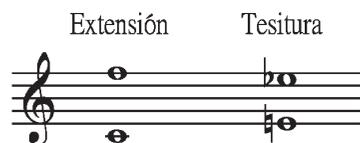
D.S. al Fine



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera *La Merope*.

Estreno: 1734



Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Largo



8 *[f]*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

16 *[p]*

Vln. I *uniss*

Vln. II *col basso*

Vla.

E.

B.

[p]

Spo - sa, non mi co - no - sci. Ma - dre, tu non m'a



24

Vln. I *[f]* *[f]* *[p]*

Vln. II *[f]* *[f]* *[p]*

Vla. *[f]* *[f]* *[p]*

E. *[f]* *[f]* *[p]*

24 scol - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai? Cie - - - li, che fe - ci mai? E

B. *[f]* *[f]* *[p]*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

E. *[f]* *[f]* *[p]*

31 pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe - ran - - -

B. *[f]* *[f]* *[p]*



38

Vln. I *f* *[p]*

Vln. II *f* *[p]*

Vla. *f* *[p]*

E. *[p]*

B. *f* *[p]*

za. Spo - sa, non mi co

46

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

E. *[f]*

B. *f*

no - sci. Ma - dre, tu no m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai? Cie - -



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

li, che fe-ci mai? E pur so-no il tuo cor, il tuo fi-glio, il tuo_a-mor, la tua spe

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran



65

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

65

B.

za. Spo - sa, ma - dre, e

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

72

B.

pur sono il tuo cor, e pur so - no il tuo a - mor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe -



78

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran - - - za, la tua spe - ran - za.

[f]

tr

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



91 **Andante** *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Par - la Ma sei in - fe - del. Cre - di!

B.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Ma sei cru - del. Mo - rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O

B.



103

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

p

p

tr

Dio, man ca il va - lor, man ca il va - lor e la cos - tan - - - - - za!

p

p

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

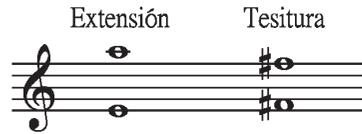
uniss

D.S. (al Fine)



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Andante

Nice

p Che chie - di? Che bra - mi? Che bra - mi? Ti_

Continuo

p *f* *p* *f* *p* *f*

4

spie - ga se m'a - mi, se_ m'a - - - mi, mio

p *f* *p*

1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



7
dol - ce te-so - ro, mio so - lo pen - sier. Ti spie - ga se³ m'a - - - -
6

10
mi,
6
6
6 *f*

13
mio dol - ce te - so - ro, mio so - lo, mio
p *f*
13
p *f* *p*



16 *p* *f* *p*

so - lo, mio - - - lo pen - sier, mio so - lo, mio - - - lo pen -

f *p* *f* *p* *f* *p*

19 *f* *p*

sier, mio - - - lo pen - sier.

f *p* *p* *f* *f* *p*

22 *p* *p*

Che chie - di? Che bra - mi? Ti - - - spie - ga se

p *f* *p* *f* *p*



26 *p*

m'a - mi, ti — spie - ga se m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te -

26 *f* *p*

30 (2) *p*

so - ro, mio so - lo pen - sier, ti spie - ga — se — m'a - - - - -

30

34 *mf* *p*

- - - - - mi, mio dol - ce te -

34 *p*

(2) En Haböck, mio dolce pensier...



37 *f* *p* 6 *f* *p*

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so - lo, mio —

41 6 *tr* *tr* *tr* *p* *tr*

so - lo pen - sier, — mio so - lo pen - sier.

41 *tr* 3 3 3

45 *Fine* *p*

Se

45 6 *tr* *Fine*



49 *f* 3

l'i - dol che a - do - ro non la - scio con - ten - to, non la - scio con - ten - to, mi sem - bra tor -

49 *p*

53 *p* 3 *f* *tr*

men - to, mi sem - bra tor - men - to l'is - tes - - - so pia - - - cer.

53 *f* *tr* 3

57 *p*

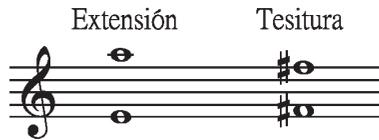
Che

57 3 6 *tr* 6 *tr*



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Nice

Bajo

Che chie - di? Che bra - mi? Che bra - mi? Ti_

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



4

VI. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f*

N. *p*

spie - ga se m'a - mi, se - m'a - mi, mio dol - ce te-so - ro, mio

B. *p* *f*

8

VI. I

Vln. II

Vla.

N. *3* *6* *6*

so - lo pen - sier. Ti spie - ga se *3* m'a - - - - *6* - - - -

B.



11

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce

14

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

te - so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio - so - lo pen -



17

Vl. I *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

N. *f* *p* *f* *p* *f*

- sier, mio so - lo, mio - - - lo pen - sier, mio so -

B. *f* *p* *f* *p* *f*

20

Vl. I *p* *f* 3 3 6 *tr*

Vln. II *p* *f* 3 3 6 *tr*

Vla. *p* *f* 3 3 6 *tr*

N. *p* *f*

lo pen - sier.

B. *p* *f*



23

Vl. I *p* *f* *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p* *f* *p*

N. *p* *p* *p*

Che chie - di? Che bra - mi? Ti_ spie - ga se m'a - mi, ti_ spie - ga se

B. *p* *f* *p* *f* *p*

27

Vl. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

N. *p* (2)

m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te - so - ro, mio so - lo pen -

B. *f* *p*

(2) En Haböck, *mio dolce pensier...*



31

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

sier, ti spie - ga - se - m'a

6

p

34

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce te -

6

mf

p



37

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

f *f* *p* *f*

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier,

f *p* *f* *p*

40

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

f *p* *p* *f* *p*

mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so -

f *p* *f* *p* *p*



43 *f* *tr* 3 6

Vl. I

Vln. II

Vla.

N. *tr*

lo pen - sier.

B. *f*

47 *tr* *Fine* *p* 6

Vl. I

Vln. II

Vla.

N. *p*

Se l'i - dol che a - do - ro non la - scio con -

B. *Fine* *p*



51

VI. I *p* *f* *tr*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

N. *f* *p* *f* *tr*

ten-to, non la - scio con - ten to, mi sem-bra tor - men-to, mi sem-bra tor - men to, l'is-tes - so pia -

B. *p* *f*

56

VI. I *tr* *D.S. (al Fine)*

Vln. II *tr* *D.S. (al Fine)*

Vla. *tr* *D.S. (al Fine)*

N. *p*

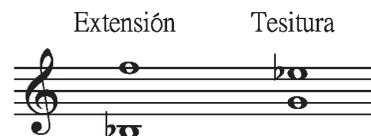
cer. Che

B. *D.S. (al Fine)*



Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)



Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705-1782)

Texto:
Carlo Broschi

recitativo

Farinelli

Re gal Bri-ta nia, il mio più no bil van to e il tuo corte-se compia - cer-ti al

Teclado

F.

mi - o tri bu-to_u-mil decan-to. È ge-ne-ro-sa la cagion: tu se - i di più tran quil - lo

Fl.

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



8

F. *a-gio_ari-po-si mi-ei, on-de scol-pi-ta porte-rò nel co-re la memo-ria del do-no e dell' o-no-re.*

Tl.

12

F. [Aria]

Tl.

17

F. *Ah! Ah! Che non so - no, non so-no*

Tl.



23 *mf* *p*

F. le pa - ro - le bas-tan - ti - so - le. Ah! Che non so - no

23

TL.

27 *f* *tr* *tr*

F. un tanto do - no, un tanto, tanto o - nor. Me - glio l'es - pri - me il - cor, l'esprime il

27

TL.

32 *tr*

F. cor, quan - do e - gli - ta - - - - - ce, quan -

32 *tr* *tr*

TL.



36

F. *tr* do e-gli ta - ce, quan - do e - gli - ta - ce. *f* L'al - - - ma con

1. 2.

36

TL. *tr*

1. 2.

41

F. un so - spir, con un so - spir, [*p* l'al ma tut-to sa] dir con

41

TL. *tr*

45

F. un so - spir, e nel si - len - zio al-lor, e nel si - le - zio al-lor

45

TL.



50

F. *tr tr tr tr tr tr*
 è più ve - ra - - - - -

Tl.

55

F. *tr tr*
 - - - - - ce,

Tl.

60

F. *tr*
 è più ve ra - - - - - ce. 1. 2. ce. ce.

Tl.

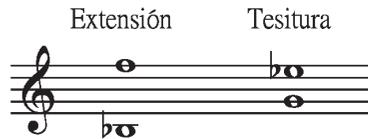
(2)

(2) En el original la escala descende de Sol a Do



Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)



Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705 - 1762)

Texto:
Carlo Broschi

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

recitativo

Violín I *[pp]*

Violín II *[pp]*

Viola *[pp]*

Farinelli

Re-gal Bri - ta-nia, il mio più no-bil van-to e il tuo cor te - se com-pia - cer - ti al

Continuo *[pp]*

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



4

F. 4

mi-o tri bu-to, u-mil de can to. È ge-ne ro sa la cagion: tu se - i di più tran quil - lo a-gio a ri - po-si mi-ei,

9

F. 9

on - de scol - pi - ta por-te - rò nel co - re la me-mo-ria del do - no e dell' o - no - re.



13 *[p]* **Allegro** *tr*

Musical score for measures 13-18, piano part. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'p' (piano). Trills are indicated with 'tr' above notes in measures 13, 14, and 15. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some triplet patterns.

F. 13 *[p]*

Musical score for measures 13-18, vocal part. It consists of two staves: a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The dynamic is 'p' (piano). The vocal line is mostly rests, with some notes in the bass clef staff.

19 *[p]*

Musical score for measures 19-24, piano part. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The dynamic is 'p' (piano). The music continues with similar rhythmic patterns as the previous section.

F. 19 *tr* *mf*

Ah! Ah! Che non so - no, non so no le pa - ro - le bas-tan - ti - so -

Musical score for measures 19-24, vocal part with lyrics. It consists of two staves: a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The dynamic is 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are: "Ah! Ah! Che non so - no, non so no le pa - ro - le bas-tan - ti - so -". Trills are indicated with 'tr' above notes in measures 19 and 20.



25

F. 25

p le. Ah! Che non so - no *f* un - tan - to do - no, *tr* un - tan - to,

29

F. 29

tr tan to o - nor. Me - glio l'es - pri - me - il - cor, l'es - pri - me il cor, quan - do e - gli -



33

33

33

33

F. ta - - - - - ce, quan - - - - do e-gli_ ta - - -

37

37

37

37

F. ce, quan - do - e - gli - ta - ce ce. L'al - - - - ma con



41

F. 41

un so - spir, con — un so - spir, [*p*al - - - ma — tut - to sa] dir, con —

45

F. 45

un so - spir, e nel si - len - zio al - lor, e nel si - le - zio al - lor,



50

Musical score for measures 50-54, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

F. 50

Musical score for measures 50-54, vocal line. It consists of two staves: Treble and Bass. The vocal line is in the Treble staff, with lyrics underneath. The lyrics are "è più ve - ra". The music includes trills (tr) and a melodic line with some grace notes. The Bass staff provides a simple accompaniment.

è più ve - ra

55

Musical score for measures 55-59, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The music continues with a similar accompaniment pattern, featuring some trills (tr) in the treble.

F. 55

Musical score for measures 55-59, vocal line. It consists of two staves: Treble and Bass. The vocal line is in the Treble staff, with lyrics underneath. The lyrics are "è più ve - ra". The music includes trills (tr) and a melodic line with some grace notes. The Bass staff provides a simple accompaniment.



59

F. 59

- - - ce, è più ve - ra - - - - - ce.

(2)

63

2.

F. 63

2.

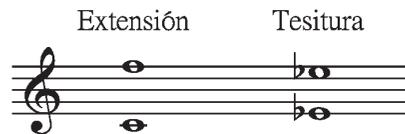
ce.

(2) En el original la escala descende de Sol a Do



Mancare, o Dio mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)



Geminiano Giacomelli (1)
(1692 - 1740)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Largo

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



8

S

p

Man-ca - re, o Di-o, mi sen - to o Di - o, mi

più f *f* *p*

12

S

f *p* *f*

sen-to quan - do ti la - scio, o ca - ra! Quan - do ti lascio, o ca - ra! Forse cotanto a - ma ra, a ma - ra non

12

16

S

f *p*

è - la mor - te istes - sa a que - sto a - man -

16

f *p*



20 *f* *tr* *p*

S - - te cor, a que - sto a-man - te - cor. Man

24 *f* *p* *f* *p*

S ca-re, o Di o, mi sento o Di-o, mi sen-to quan - do ti lascio o ca ra! Quan - do ti lascio o ca - ra!

28 *f* *p* *f*

S For-se co tanto ama-ra non è la morte istessa a que - sto a-man - - - te cor, a questo a



32 *f* *p* *f* *p* *f*

S man - te cor. Man - car mi sen - to, o Di - o, mi sen - to, ca - ra, ca - ra! Co tanto_a

36 *p* *p* *tr*

S ma - ra non è la mor - te a questo_a - man - - - - - te

40 *f*

S cor, a questo_a mante - cor.



45 *Fine mf*

S Ah! Nondi-ce-sti il ve-ro, ben

45 *p* *più f* *f* *Fine p*

49 *f*

S mi-o, quan-do di-ces-ti ch'io so-no il tuo con-ten-to, che tu per-me na-sce-sti, ch'a

49

52 *f* *p* *D.C. al Fine*

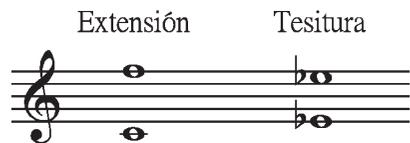
S vrò sem-pre il tuo_a-mor, sem-pre il tuo_a-mor, che tu per-me na-sce-sti, ch'avrò sem-pre il tuo_a-mor, il tuo_a-mor.

52 *D.C. al Fine*



Mancare, o Dio, mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)



Geminiano Giacomelli (1)
(ca. 1694 - 1740)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Largo

Violín I

Violín II

Viola

Farnaspe

Bajo

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



4

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p

p

p

p

8

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

più f

f

p

più f

f

p

più f

f

p

p

più f

f

p

Manca re, o Dio, mi sento, o Dio, mi sen to quan - do ti la - scio, o



13

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

ca - ra! Quan - do ti la scio, o ca - ra! Forse co tan-to_a-ma-ra, a ma-ra non è - la mor-te_i-stes-sa a

f

f

f

f

f

f

17

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

que - sto_a - man - - - - - te cor, a

p

p

p

p

pp

f

p



21

V.I. *f* *p* *f*

V.II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Far. *tr* *p* *f*
 que - sto a man te - cor. Man-ca re, o Dio, misen to, o Di-o, misento quan -

B. *f* *p* *f*

26

V.I. *p* *f* *p* *mf* *f*

V.II *p* *f* *p* *mf* *f*

Vla. *p* *f* *p* *mf* *f*

Far. *p* *f* *p* *mf* *f*
 - do ti lascio, o ca ra! Quan - do ti la scio, o ca - ra! For-se cotan to ama - ra non è la morte istessa a

B. *p* *f* *p* *mf* *f*



30

V.I *p* *f* *p*

V.II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

Far. *p* *f* *f* *p*

que-sto_a-man - - - - - te cor, a questo_a man - te cor. Man-car mi sen - to, o

B. *p* *f* *p*

34

V.I [*f*] [*p*]

V.II [*f*] [*p*]

Vla. [*f*] [*p*]

Far. *f* *p* *f* *p*

Di - o, mi sen - to, ca - ra, ca - ra! Cotanto_a-ma-ra non è la mor-te a questo_a-man - - - -

B. [*f*] [*p*]



38

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *tr* *f* *f*

te cor, a questo aman te-cor.

43

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *più f* *f* *p* *più f* *f* *p* *più f* *f*



47 *Fine p*

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *f*

Fine p

Ah! Nondicesti il vero, ben mi o, quando dicesti ch'io sono il tuo contento, che tu permenasce sti, ch'a

52 *D.C. al Fine*

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

mf p

D.C. al Fine

vrò sempre il tuo amor, sempre il tuo a mor, che tu per me na- scesti, ch'avrò sempre il tuo a mor, il tuo a mor.

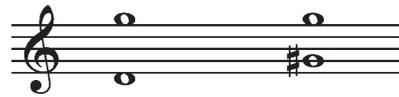
D.C. al Fine



Morirei del partir

Aria de Acis, en la ópera *Polifemo*, acto I escena V

Extensión Tesitura



Niccola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Moderato

Teclado

A.

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



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.



31

A. non fer - mas-se ques - t'a - ni - ma in vi - ta non — fer - mas - se, non — fer - mas - - - se ques - t'a -

9 8

43

A. - - - - - ni - ma in - vi - ta.

tr

f

56

A. Mo - ri - re-i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to di — mi - rar-te se il nuo vo con-

56



68

A.

80

A.

94

A.



106

A.

cor ch'io po - trò ri-mi - rar - - - - - ti o sen - ten - za, o sen -

106

119

A.

ten-za di spe-me, di spe-me gra - di-ta, di spe - - - - me - gra - di - ta.

119

131

tr

tr

tr D.S. (al Fine)



Morirei del partir nel momento

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto I, Escena V)



Nicola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

[2] **Moderato**

p

Uniss.

p

p

moderato.

p

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HIFerrard 200 B1050

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



9

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

[p]

col basso

[p]

Uniss

Mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to, di mi - rar - ti se il nuo - vo con - ten - to

p

6



31 *con la parte*

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

non fer - mas-se ques - t'a - ni ma in vi - ta, non fer - mas - se, non - fer - mas - - - se ques - t'a -

98

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ni - ma in vi - ta.

6
4



55 *tr* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

55

A.

Mo - ri - re - i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to,

55 *p*

B.

6 #6 # 6 7 # 4

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

con la parte

65

A.

di - mi - rar-ti se il nuo-vo con-ten-to, il nuo-vo con - ten - to non fer - mas-se ques - t'a - ni-ma in vi - ta, non - fer-

65

B.

6 4 # 6 4 # 6 2



77

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

mas - se ques - t'a - - - - - ni - ma in - vi - ta.

6 7 6 5

f.

f.

f.

tr

f.

tr

f.

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr

Fine

p con la parte

tr

tr

Fine

p col basso

Fine

p

Fine

Fine

Fine

p

6 # # # b7 6 5

Quel bel



100

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss.

lab bro che dis-se "I'en par - ti!" dis - se an - cor ch'io po - trò ri-mi - rar - - - - -

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ossia

- - - - ti. O sen - ten - za, o sen - ten-za di spe - me, di spe me gra - di ta, di spe -

7 # 6 6 b b6 6 # #(2) 6 #



124

Vln. I *tr* *f*

Vln. II *tr* *f*

Vla. *f*

A. *tr*

B. *f*

me — gra — di — ta!

6 #6

134 *D.S. [al Fine]*

Vln. I *tr*

Vln. II *tr* *D.S. [al Fine]*

Vla. *D.S. [al Fine]*

A. *D.S. [al Fine]*

B. *D.S. [al Fine]*

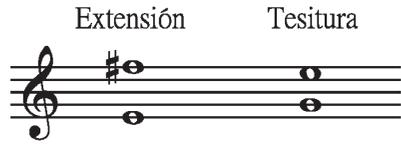
7 #



Lusingato dalla speme

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)

Estreno: 1o. de Febrero de 1735



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Acis

Lon-tan dal so-lo_e ca-ro degl' oc-chi_e del pen - sier bra ma-to_og get - to, non

Teclado

p

A.

hò ri - po so_al cor, ne_ pa - ce_al al-ma. In qui e - to lo sguar-do, im-pa-zien te il core, cer can l'a ma ta vis ta.

Tl.

f *p*

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



9

A. Og-ni mo to, og ni_as - pet - to mi fa spe-rar, m'in-gan na poi. Ma veg gio l'on de cur-

9

TL.

7# b3

f *f* *p*

13

A. var-si, e sen to_un lie-to gor-go - gliar! Vien la di - let-ta. Ah! De - lu-se spe ran-ze?

13

TL.

f *f* *f*

17

A. Solo_un flut to_on deg-giò. Spi rò l'au - ret ta. Non sa — che pe-na_è_a mor chi non as pet ta.

17

TL.

p *f* *p* *f*

4# 2# 6 # #

Segue l'aria



Aria

Moderato

Teclado

The musical score is written for a keyboard instrument. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The first system consists of two staves. The right hand starts with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 4, features a complex triplet pattern in the right hand, with a forte (*f*) dynamic. The left hand continues with eighth notes, with a piano (*p*) dynamic. A bracketed '[2]' indicates a repeat of a measure. The third system, starting at measure 7, continues the triplet pattern in the right hand, ending with a trill (*tr*). The left hand continues with eighth notes.

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

A.

13

A.

Lu - sin - ga - - - - - to - dal - la - spe - me, a - gi - ta - - - - - to da so -

17

A.

spet-ti, a-gi-ta-to can-gia-af-fet - - - - - ti: spe - ra,



A. ²⁰

te - me, spe - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non hà mai

A. ²³

pa - - - - -

A. ²⁶

- - ce il cor. Lu - sin - ga - - - -



A. 29

to dal - la spe - me, a - gi - ta

A. 32

to da sos - pet - ti, a - gi - ta to can - gia af - fet - ti, can - gia af - fet

A. 35

ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me



A. 38

e non_ hà mai pa-ce il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai

A. 42

pa-ce il cor.

A. 46

(Fine) [3]

Di_ chi spe - ra, di_ chi as - pet-ta la_ bra - ma - ta

(Fine) *p*

[3] En el manuscrito las barras aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



54

A. sua — di — let — ta, o lun — ghis — si — mi, lun — ghis — si — mi — mo — men — ti, sie — te

54

54

p

64

A. pie — ni di do — lor, o lun — ghis — si — mi mo — men — ti, sie —

64

64

6 6 6

74

A. te pie — ni di — do — lor, di — do — lor, sie — te pie — — — — ni di do — lor!

74

74

6 4 6 4

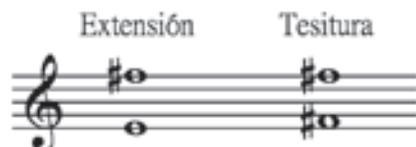
D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)



Lusingato dalla speme

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)
Estreno: 1o. de Febrero de 1735



Nicola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

[Recitativo]

Violín I

Violín II

Viola

Acis

Bajo

Lon tan dal solo, e ca ro degl' occhi, e del pen - sier bra-ma to, og get - to, non

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



4

Vln. I *f* *p* *tremolo*

Vln. II *f* *p* *tremolo*

Vla. *f* *p* *tremolo*

A.
hò ri - po - so al cor, ne - pa - ce al al - ma. In qui - e - to lo sguardo, im - pa - zi en te il co - re, cer can l'a ma ta vis ta.

B. *f* *p* *tremolo*

6
#4 # 6/4 6

9

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p uniss*

Vla. *f* *p col basso*

A.
Og - ni mo to, ogni as - pet - to mi fa spe - rar, m'in - gan - na poi. Ma veg gio l'on de cur -

B. *f* *p*

4/2 7# b3 #



13

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

var-si, e sento_un lie-to gor-go - gliar! Vien la di - let-ta! Ahi! De - lu-se speran-ze?

17

Vln. I *p* *f* *p* *f* *Segue l'aria.*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *p* *f*

A. *p* *f* *p* *f*

B. *p* *f* *p* *f*

So lo_un flut-to_on deg-giò, spi-rò l'au - ret-ta. Non sa_____ che pe-na_è_amor chi non as-pet-ta.

#2 6 # #



Aria

Moderato

Oboe

Violin *col basso* *p*

Viola

Soprano

Bajo



Ob. 4

Vln. 4

Vla. *f*

S 4

Vc. 4 *tutti* *p*

Ob. 7

Vln. 7 *col basso*

Vla. 7

S 7

Vc. 7

[2]

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

13

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

Lu - sin - ga - - - - - to - dal - la - spe - me, a - gi - ta - - - - - to da so -

(1)

(1)

6
4

5
3

f

f

f

p

col basso



17

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

17

spet-ti, a-gi-ta-to can-gia-af-fet - - - - - ti: spe - ra,

20

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

20

te - me, spe - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non hà mai



23

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

pa - - - - -

26

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

- - - ce il cor. Lu - sin - ga - - -

f

col basso

6



29

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

to dal - la spe - me, a - gi - ta

32

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

to da sos-pet - ti, a - gi - ta - to can-gia_af fet - ti, can-gia_af - fet



35

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me

38

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

e non_ hà mai pa-ce, il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai



42

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

42

pa - ce il cor.

42

6
4

5
3

f

Fine

46

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

46

f

Fine

Fine

Fine

Fine

Di - chi spe - ra, di - chi as - pet - ta la - bra - ma - ta sua - di - let - ta,

(*p*) [3]

[3] En el manuscrito las barras de compas aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



56

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

o lun - ghis - si - mi, lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, o lun - ghis - si - mi mo

p col basso

6

D.C. (al Fine)

72

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

con la parte

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

72

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

D.C. (al Fine)

6 6 6 4 6 4

D.C. (al Fine)



Tacito movi e tardo

Dueto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena VI)

Estreno: 1º de Febrero de 1735

Galatea
Extensión Tesitura

Acis
Extensión Tesitura

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Nicola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción a piano y voz de:
Javier Medina Ávila
(1970)

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



30

G. Oh', de - il Che pen-si?

A. me te - lo - di - rà per - me Ca - ra, so - gnar - - - - mi, - so - gnar - *tr*

Tl. *p*

40

G. Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

A. mi. Te mo - sve - gliar mi, te mo, te - mo - sve - gliar - mi, svegliar - *tr*

Tl.



30

G. Oh', de - il Che pen-si?

A. me te - lo - di - rà per - me Ca - ra, so - gnar - - - - mi, - so - gnar - *tr*

Tl. *p*

40

G. Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

A. mi. Te mo - sve - gliar mi, te mo, te - mo - sve - gliar - mi, svegliar - *tr*

Tl.



Andante

50

G. Ah', ah' che mi sen-to_an - ch'i-o, dol - ce_a mor mi - o, dol - ce_a mor mio, des tar op pres -

A. mi.

Tl. *p*

54

G. - sa - dal pia - cer, — dal pia - cer, op - pres - - - - - sa dal pia-cer.

A.

Tl. Ah', *tr* *p*



59

G.

A.

ah', se mai so gno_e il mi-o ah', — pie - to-so ciel, pie-to - so_ciel, non far, non far — des-tar - mi dal pia -

Tl.

59

63

G.

A.

cer, — dal pia - cer des - tar - - - - - mi dal pia -

Tl.

63

63



68

G. Ah', che mi sen to an - ch'i - o, dol - ce, dol - ce a - mor

A. cer! Ah', se mai so-gno_e il mi - o, pie-to - so - ciel, non far,

Tl.

72 [4]

G. mi - o, res-tar op - pres-sa dal pia cer, op-pres - - - - -

A. non far de star - - - - -

Tl.

[4] En el manuscrito, "destar oppressa dal piacer"



76 **Adagio** [5] *tr*

G. *tr*
- - - sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia - cer!

A. *tr*
- - - mi - dal pia - cer, ca - ra, dal pia - cer!

Tl. *f* *tr*

81 [Fine]

G. [Fine]

A. [Fine]

Tl. *tr* [Fine]

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



85 [6]

G. *tr* *tr* *tr* *tr*

Non pos - sa mai mia sor - te tur - bar a tua bel al - ma la cal - ma nel go -

A. *tr* *tr* *tr*

Andante

Che for - tu - na - ta sor - te sa - ria spi - rar ques -

Tl. *p*

89 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

G. der, la cal - - - ma nel go - der,

A. *tr* *tr* *tr*

t'al - - - ma in cal - - -

Tl.

[6] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis cuartos, aunque está indicado 6/4



93

G. la cal - - - - ma nel go - der, la cal - - - -

A. - - - - ma di go - der, in cal - - - -

Tl.

99

G. - - - - ma nel go - der, la cal - ma, la cal - - - - ma nel go - der! *D.S. al Fine*

A. - - - - ma di go - der, in cal - ma, in cal - - - - ma di go - der! *D.S. al Fine*

Tl.

99

D.S. al Fine



Tacito movi e tardo

Ducto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo*, (Acto II, Escena VI)
Estreno Londres, 1^o de Febrero de 1735

Galatea
Extensión Tesitura

Acis
Extensión Tesitura

Tenore
Paolo Rolli
(1687-1765)

Niccolò Porpora (1)
(1686 - 1768)

Violini by Farinelli

Larghetto

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Estambul. Archivado 2008/10/01.

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen vacías acis cada vez, aunque está indicada 3/8.



8

Vln. I *p*

Vla. *p*

G. *p*

A.

B. *p*

Ta - ci-to mo - vi_e tar-do,

6 4 #4 6 7 6 4 5 3

18

Vln. I

Vla.

G. *tr*

A.

B.

ca - ro, ca - ro_ mio_ ben, per - chè? Per - chè? Per - chè?

Trop - - po_ lo -

6 6 6 # 6 #6 #7

[3] Con puntillo en el manuscrito



26

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Oh', de - il Che

qua - ce il guar - do te lo di - rà per me, te - lo - di - rà per - me.

p

tr

b7 *#6* *6* *6* *7* *#7* *6* *#* *#6* *4*

34

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

pen-si? Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

Ca - ra, so - gnar - - - - mi, so - gnar - mi.

tr

6 *#* *#* *7* *b7* *6*



44

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Andante *p*

tr

tr

Ah', ah', che mi sen-to_an-

Te-mo_sve - gliar-mi, te mo, te - mo_sve - gliar - - mi, sve-gliar - mi.

6 6 6 6 5 6 4 3

51

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

col basso

ch'i-o, dol - ce_a-mor mi - o, dol - ce_a mor mio, restar appres - sa_dal pia - cer, dal pia - cer, ap-pres -

6 6



56

Vln. I *tr*

Vla. *uniss tr* *con la parte* *p* *tr* *uniss*

G. *tr*

A. sa dal pia-cer!

B. Ah', ah', se mai so gno_e il mi-o ah' — pie - to-so ciel, pie-to -

6 6 4

61

Vln. I *tr*

Vla. *con la parte*

G.

A. — so_ciel, non far, non far — des tar - mi_dal pia - cer, — dal pia - cer, des - tar - - -

B.

61



66

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

uniss

Ah', che mi sen to an - ch'i - o, dol - ce, —
 — — — — — mi dal pia - cer! Ah', se mai sog no e il mi - o, pie to - so —

71

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

[4]

— — — — — dol - ce — a - mor mi - o, res - tar op - pres - sa dal pia cer, op - pres — — — — —
 ciel, — non — far, — — — — — non — far de - star — — — — —

9 6 6 5 9 6

[4] En el manuscrito, "destar oppresa"



75 **Adagio**

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia -
mi dal pia - cer, ca - ra, dal pia -

6/5 9 6 6/5 #6 6/4 5/3

80 *tr.*

Vln. I

Vla. *f*

G.

A. cer!

B. *f*

6/5

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



83 *tr.* *tr.* [Fine] **Andante** *tr.* *tr.*

Vln. I *tr.* *tr.* [Fine] *col primo soprano* *tr.* *tr.*

Vla. *tr.* [Fine] *col secondo soprano* *tr.* *tr.*

G. [Fine] *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

A. [Fine] Non pos sa mai mia sor - te tur - bar a tua bel al - ma

B. [Fine] Che for - tu - na - ta sor - te

6/4 5/3 *p* 6 #6 6 7 6

91 *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vln. I *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vla. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

G. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

A. la cal - ma nel go - der, la cal - ma

A. sa - ria spi - rar ques - t'al - ma in cal - ma

B. 91 6 #

[6] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis cuartos, aunque está indicado 3/4 #



99

Vln. I *col basso*

Vla. *col basso*

G. *tr*

A.

B.

nel go - der, la cal - - - ma nel go - der, la cal - - -
 ma di go - der, in cal - - -

7 6 # 6 9 7 7 # 6 #6 b6

111

Vln. I *uniss*

Vla.

G. *tr*

A. *(tr)*

B.

ma nel go - der, la cal ma, la cal - - - ma nel go - der!
 ma di go - der, in cal ma, in cal - - - ma di go - der!

#2 6 6 #6 6 # 7 5 6 # 5 4 # 3

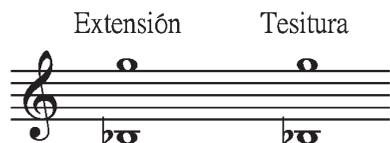
D.S. (al Fine)



Senti il fato

Aria de Acis (Acto III, Escena V)

Estreno: 1º de Febrero de 1735



Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Nicola Porpora (1)
(1686-1767)

Reducción para voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Allegro

Teclado

6 5 6 5
4 3 4 3

TI

TI

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A. *Sen - ti il fa - to, il fa - to, ch'è già fis - so: io be*

TI *p*

17

A. *a - to, io gio con - do ho se - de in ciel, ho*

TI

22

A. *se - de in ciel. Te cru - - - del, il*

TI *f* *p*



26

A. pro - fon - do cie - - - co a - bis - so as - - - pet - te -

TI

30

A. rà, *tr*

TI

34

A.

TI

tr

6



38

A. *tr tr tr tr tr tr*
as - pet - te - rà!

TI *f*
f

42

A. Sen - ti il fa -

TI *f*
p

46

A. to, ch'è già fis - so: io be - a - to, te, cru - del, — io be - a - to,

TI



52

A. io gio - con - do ho se - de in ciel. Te, cru - del, cru - del, —

TI *p*

56

A. il pro - fon - do, il pro - fon - do cie - co a - bis - so as - - - pet -

TI 7 6 6

61

A. - - te - - - rà, —

TI *tr*



65

A.

TI

68

A.

il pro - fon -

TI

72

A.

do cie - co_a bis - so, te, cru - del, as - pet - te - rà,

TI



77

A.

TI

81

A.

TI

as - - - pet - te -

84

A.

TI

rà, te, cru - de - le, as - - - pet - te - rà!



89

A.

TI

93

A.

(Fine) *p*

Già Ca - ron - te — per or -

TI

(Fine) *p*

97

A.

ro - re, — nel na - vi - gliò di — stu - po - re, per — or - ro - re i - nar - - -

TI



101

A. *tr* ca - il ci - glio: mos - tro

Tl

p

6

104

A. *tr* ta - le senz' u - gua - le A - ch'e - ron - te var - che - rà,

Tl

107

A. *tr* var - che - rà! *(D.S. al Fine)*

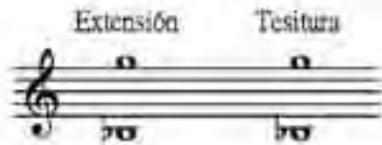
Tl

6 6 7 6 5# 4



Senti il Fato

Aria de Acis (Acto III, Escena V)
 Estreno: 1.º de febrero de 1735



Niccolò Porpora (1)
 (1686 - 1768)

Texto:
 Paolo Rolli
 (1687 - 1765)

Aria *Mr. Farinelli*

Violín I *col basso*

Violín II *col basso*

Viola *col basso*

Acis

Bajo *Allegro*

Allegro

col basso

col basso

col basso

miss

tr

tr

tr

tr

1 5

(1) Fuzoné. Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPTerrad 200 B 1050



5

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr

p

f

p

p

f

f

p

6 5
4 3

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

uniss

col basso

col basso

col basso

p

p

p

Sen -



13

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ti il fa - to, il fa - to, ch'è già fis - so: io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel, —

p

col basso

p

6 7 7

p

6 5 6 5 4

4 3 4 3 3

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ho se - de in ciel. Te cru - del, il

f uniss

f

f

p

p

f

p

f

p

7

6 4

6 4



26

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

pro - fon - do cie - - - co a-bis - so as - - pet - te - rà,

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

tr



35

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f *tr* *tr*

f

6 6 6 6

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

tr *f*

tr *f*

tr *f*

tr *f*

f

f

as - pet - te - ràl

6 6 6 4



43

Vln. I *p*

Vln. II *uniss* *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

Sen - ti il fa - to, ch'è già fis - so: io be -

6 4 6 7 7

49

Vln. I *p uniss*

Vln. II *p*

Vla.

A. *p*

B. *p*

a - to, te cru - del, — io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel.

6 6 6 6 6



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

54

A.

B.

Te, cru - del, cru - del, — il pro - fon - do, il pro - fon - do — cie -

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

59

A.

B.

co_a - bis - so as - - - pet - - - te - - - rà, —



63

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

tr

tr

il pro - fon -



72

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

do cie - co_a bis - so, te, cru - del, as - pet - te - rà, _____

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.



81

Vln. I *tr* *f*

Vln. II *tr* *f*

Vla. *col basso* *f*

A. *f* *tr*

B. *f*

as - - - pet - te - rà, te, cru -

6 5 7 6 7
4 3

85

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

de - le, as - - - pet - te - rà!

6 6 5
4 3

— 143 —



90

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

(Fine)

Andante

p

col basso

(Fine)

col basso

(Fine) Già Ca - ron - te — per or - ro - re, — nel na -

7 6 #6



98

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

vi - glio di - stu - po - re, per or - ro - re i - nar.

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

p

p

p

tr

ca il ci - glio: mos - tro ta - le senz' u - gua - le A - ch'e -



105

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ron - te var - che - rà,

uniss

f

tr

3 3 3 3

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

var - che - rà!

f

f

tr

D.S. (al Fine)

D.S. (al Fine)

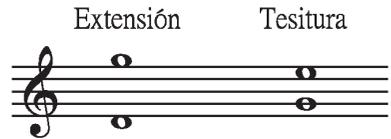
D.S. (al Fine)

6 4 #4 6 7 6 #5 4 #3



Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Lento

The score consists of two systems. The first system is a piano introduction in G major, 4/4 time, marked 'Lento'. It features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand. The second system is the vocal entry, marked 'A' at the beginning. The vocal line starts with a whole rest for four measures, then enters with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a melodic phrase. The lyrics 'Quan - to, quan - to affan' are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as in the first system.

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



8

A

no, o bel-l'au ro - ra, por ti al cor, for za - to al l'o - ra la sua ca - ra abban do nar, _____

11

A

_____ la sua ca _____ ra abban - do -

14

A

nar! Quan - to af - fan - no, quan - to affan - no, o bell'au



17

A

ro-ra, por_ ti al cor, for - zato_al l'o - ra la sua ca - ra, la sua ca_

20

A

ra ab - ban_ do_ nar!

(Fine)

24

A

Un' al - tra vol - ta, o Fe-bo, Fe-bo for - se_i - vi - dia to_av - rai_

24

p

6 #6 6 #



28
A
due cor-ris-pos-ti a - man - - - - ti, ed af - fret - tas - ti -

28
28
6 # 7 5 # 6 5

31
A
ra - i gl'af - fet - ti a dis - ve - lar,

31
31
6 4

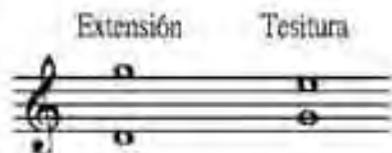
34
A
gl'af - fet - - - - ti a - dis - ve - lar!

34
34



Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pastorale Artaserse*, de Adolf Hasse
Estreada Londres, 29 de Octubre de 1734



Niccola Porpora [1]
(1686- 1768)

En Artaserse. Viol. C. Farinelli

Violin I *Lento*

Violin II *Lento*

Viola

Arbace

Bajo *Lento*

Lento

miss

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas: HPPennad 200 D 1050



3

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Quan - to,

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

p

col basso uniss

p

p

quan - to af fan _____ no, o bell'au-ro-ra, porti al cor, for - za to al l'o-ra la sua cara abbando - nar, _____



11

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

la sua ca - ra abban-do - nar!

f *uniss*

f

f

6
4 # *f*

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Quan - to af - fan - no, quan - to affan - no, o bell'au - ro - ra, por - ti al cor, for - zato al

p

p

p

p

col basso uniss



18

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

l'o ra la sua ca-ra, la sua ca - - - ra ab-ban - do -

B.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

nar. Un' al - tra vol-ta, o Febo, Febo,

B.

f *(Fine)* *con la parte* *p* [2]

f *(Fine)* *uniss* *p*

f *(Fine)* *col basso* *p*

f *(Fine)*

6 #6

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



29

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

for se_i - vidia to_av - rai — due cor-rispos-ti a - man - - - ti, ed af - fret - tas - ti -

6 # 6 # 7/5 # 6 5

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

D.C. (al Fine)

ra-i gl'affet - ti a dis ve - lar, gl'af - fet - - - ti_a-dis-ve - lar!

6 5



In sen mi tace

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Extensión Tesitura

Riccardo Broschi (1)
(1698 - 1756)

Allegro

Arbace

Teclado

A.

Tl.

In sen mi ta - - - ce smar - ri - to il

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

En el manuscrito el compás indicado es 3/8, aunque las barras de compás estaban colocadas cada seis tiempos



17

A. co - re non ha_ più_ pa - ce nel_ suo do - lo-re, e ren-der col sos - pir

Tl.

26

A. men gra-ve il suo mar - tir non, non hà_ spe - ran - - - za, non, non hà_ spe - ran -

Tl.

35

A. za, In sen_ mi_ ta - ce smar-ri - to il co -

Tl.



46

A. re non hà — più — pa - - ce nel suo do - lo - re e ren - der col sos -

Tl.

54

A. - pir men gra ve il suo mar - tir non, non hà spe - ran - - - za e ren der co' i sos

Tl.

62

A. - pir men gra ve il suo mar - tir, non, non à spe - ran - - - za, non hà spe -

Tl.



70 *3* *mf* *(Fine)*

A. ran - - - - za.

Tl. *f* *3* *(Fine)*

79

A. Se_ la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de cru de-le stel - la mi-ser mi ren - de mi - se ro_e

Tl.

89 *(D.C. al Fine)*

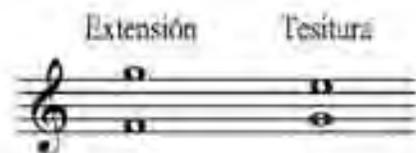
A. ve - ro ma pien di cos - tan - - - - za, pien di cos - tan - za.

Tl. *(D.C. al Fine)*



In sen mi tace

Aria de Arbace insertada en la ópera *partino* Artaserse, de Adolf Hasso
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734



Riccardo Broschi [1]
(1698-1756)

Allegro

Violín I

Violín II

Viola

Arbace

Bajo

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas (HYPertext 201110M).

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavas, aunque está dividido 3/8.



7

Vln. I *con la parte*

Vln. II *uniss*

Vla.

Arb.

B.

In sen mi ta - ce smar - ri - to il

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

17 co - - re; non hà - - - ce nel suo do - lo - re, e ren - der co' sos -



25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

uniss

25 - pir men gra ve il suo mar - tir non non hà spe - ran - za, non, non hà spe - ran -

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

f *con la parte* *p* *p* *f*

35 za. In sen - mi - ta - ce smar - ri - to il



45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

con la parte

45 co - re; non hà più pa - ce nel suo do - lo - re, e ren - der co' sos - pir

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

55 men gra - ve il suo mar - tir non, non hà spe - ran - za e ren - der co' sos - pir



Vln. I 63

Vln. II 63

Vla. *f*

Arb. 63

B. 63 *f*

men gra ve il suo mar - tir, non, non à spe - ran - za, non hà spe - ran -

Vln. I 71 (*Fine*)

Vln. II 71 (*Fine*)

Vla. *f* (*Fine*)

Arb. 71 (*Fine*)

B. 71 (*Fine*)

za. (*Fine*)



79

Vln. I

Vln. II

Vla.

79

Arb.

79

B.

Con la parte

Se — la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de, cru-de-le stel - la mi-ser mi ren - de; mi - se-ro, è

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

89

Arb.

89

B.

(D.C. al Fine)

ve - ro, ma pien di cos - tan - za, pien di cos - tan - za.



Fortunate passate mie pene

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*, de Adolf Hasse (Londres, 1724)
 Insertada en la ópera *pasticcio Artaserse* (Londres, 29 de Octubre de 1734)

Attilio Ariosti [1]
 (1666-1729)

Reducción para voz y piano de:
 Javier Medina Ávila
 (1970)

Extensión Tesitura

Texto:
 Apostolo Zeno
 (1668 - 1750)

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A

se un bel lac - cio, bel lac - cio or in brac - cio al mio be-ne più co - stan - - - - - te, più a-

12

tr

16

A

man - te, a-man - te mi fa, più co - stan - te, più a-man - te mi fa, _____

16

20

A

_____ un bel lac - cio co - stan - te, più a-man - - - - -

20



24

A

te, più_a-man - te mi fa, più_co-stan - te, a - man - - - - - te, più_a-man - te mi

28

A

fa, _____ più_a man - te mi fa!

32

A

(Fine)

32

(Fine)



36 [2] *tr* *tr*

A

Sia pur d'a - mo - re fie - ra — l'as - prez - za, bre - ve — dol - cez - za — lo — pla - che - rà, — lo

40 *tr*

A

pla - che - rà, — lo pla - che rà. Son gra - te al co - re l'as - pre vi - cen - de quando s'ar - ren - de,

45 *tr* *tr* *tr* *D.C. (al Fine)*

A

quan - do s'ar - ren - de cru - del bel - tà, cru - del — bel - tà, cru - del — bel - tà.

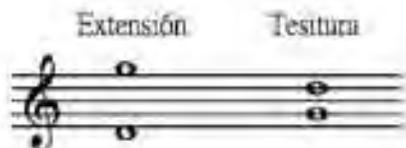
45 *D.C. (al Fine)*

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



Fortunate pasate mie pene

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*, de Adolf Hasse (Londres, 1724)
 Insertada en la ópera *pasticcio Artaserse* (Londres, 29 de Octubre de 1734)



Attilio Ariosti [1]
 (1666 - 1729)

Texto:
 Apostolo Zeno
 (1668 - 1750)

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPCentral 200 B1050

[2] [1] el manuscrito no existe la viola, esa parte fue extraída de la reducción a piano del libro de prima (1688).



4

VI.

Vla.

Arb.

B.

8

VI.

Vla.

Arb.

B.

For tu - na - te — pas - sa - te, — pas - sa - te mie pe ne, pas - sa - te mie pe ne,



12 *tr* *Con la parte*

VI. *p*

Vla. *(tr)* *(p)*

Arb.

B.

se_un bel lac - cio,___ bel lac - cio_ or in brac - cio_al mio be - ne più co - stan - - -

15 *Con la parte*

VI.

Vla.

Arb.

B.

- - - te, più a - man___ te, a - man - te mi fa, più co - stan - te, più a - man - te mi



19

VI.

Vla.

Arb.

B.

fa, un bel lac - cio co - stan - te, più a-man - - -

tr *tr*

23

VI.

Vla.

Arb.

B.

- - - - - te, più a-man - te mi fa, più co - stan - te, a - man - - -

tr *tr*



27

VI.

Vla.

Arb.

B.

31

VI.

Vla.

Arb.

B.



36 [3] *tr*

Tra

Vla.

36 *tr*

Arb.

Sia pur d'a - mo - re fie - ra__ l'as - prez - za, bre - ve__ dol - cez - za__ lo__ pla - che - rà,__ lo

36

B.

40

Tra

40

Vla.

40 *tr*

Arb.

pla - che - rà,__ lo pla - che rà. Son gra - te al co - re

40

B.

[3] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



43

Tra

Vla.

Arb.

l'as - pre - vi - cen - de quan - do s'ar - ren - de, quan - do s'ar - ren - de

B.

46

Tra

Vla.

Arb.

cru - del bel - tà, cru - del bel - tà, cru - del bel - tà.

B.

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

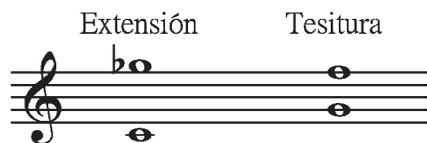


Se al labbro mio non credi [3]

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio Artaserse* de Adolf Hasse

Estreno: Londres, 29 de octubre de 1734

Riccardo Broschi [1]
(1698-1756)



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

[2] [mf]

Se al la - bro mio non cre - di ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - ra ne - mi - ca

Teclado

p *f* *p* *f* *p*

Arb.

mi - a a - pri - mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a - man -

T.

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

[2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres bemoles

[3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labbro*



11

Arb. *tr*

te cor.

T. *f*

f

17

Arb.

Se al la - bro mio non cre - di, non cre - di ca - ra ne-mi - ca mi - a, ca -

T. *p* *f* *p* *f*

23

Arb.

- - ra ne - mi - ca mi - a a - pri-mi il pet - to e ve - di, e ve - di qual

T. *p* *f* *p*

6



28

Arb. *si - a l'a-man -*

T.

33

Arb. *tr*
- - te cori, ca - ra ne-mi - ca mi - a non cre - di, non ve - di qual

T.

39

Arb. *tr*
si - a l'a-man - te cori, l'a-man-te cor.

T.



45 *(Fine)* *p*

Arb. *Il cor - do-len - te_a - fflit - to col - pa non sa che si - a. Se pur non è de -*

T. *p*

51 *tr*

Arb. *lit - to un in - no-cen - te_ar - dor, un in - no - cen - te_ar - dor.*

T. *f*

58 *D.C. al Fine* *p* *Se_al*

Arb. *D.C. al Fine* *p*

T. *f* *p* *p*



Se al labbro mio non credi [3]

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio Artaxerxe* de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de octubre de 1754



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Riccardo Broschi [1]
(1698-1756)

Largo

Violín I

Violín II

Viola

Arbace

Bajo

Se al labbro mio non credi, co- ra re- pu- ca- re a- va

- [1] Fungo: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas: HPI/grand 200 B/1050
- [2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres bemoles.
- [3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labios*.



5

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. *p*
 - ra ne - mi - ca mi - a, a - pri-mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a - man -

B. *p*

11

Vln. I *f* *tr* *p*

Vln. II *f* *tr* *p*

Vla. *f* *p*

A. *f* *tr*
 - - - - - te cor. Se al lab - bro mio non

B. *f* *p*



19

Vln. I *f p f p f*

Vln. II *f p f p f*

Vla. *p f p*

A. *f*
 cre - di, non cre - di, ca - ra ne-mi-ca mi - a, ca - ra ne - mi-ca mi - a, a - pri-mi il pet-to e

B. *f p f p*

6

26

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. *p*
 ve - di, e ve - di qual si - a l'a - man - - - - -

B. *p*



32

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

tr

te cor, ca - ra nemi-ca mi - a, non cre - di, non ve - di qual si a l'a-man te

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Largo *tr*

cor, l'a-man-te cor. Il cor do-len-te, af - flit - to, col-

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



48

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

48 pa non sa che si - a, se pur non è de - lit - to un in - no - cen - te_ar - dor, _____ un in - no

B.

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

56 cen - te_ar - dor. Se_al

B.

f *f* *p* *p* *p* *p*

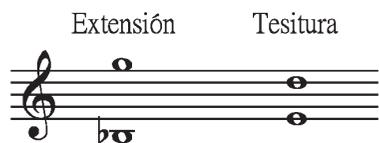
(D.C. al Fine)



Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

Teclado

A.

Tl.

Per que - sto dulce amples - so, per

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



8 *mf*

A. ques-to_es tre mo_addi - o, ser-ba - mi_o pa-dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser-ba - mi_o pa-dre mi-o, l'i -

8

Tl.

12 *p* *f*

A. - do - lo a - ma - - - - - to, l'i -

12

Tl.

16 *f* *p*

A. do - lo a - ma - tol Per que - sto dol - ce am ples - so, per

16 *f* *p* *tr*

Tl.



19 *p*

A. ques - to - es - tre mo - ad - di - o, ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre mi - o, l'i - do - lo_a -

Tl.

22 *f* *tr* *mf*

A. ma - - - - - to, l'i do - lo_a - ma -

Tl.

26 *p* *tr* *tr*

A. to, ser bar mi_o pa dre mio, o padre mi o, l'i-do - lo_a - ma - to, l'i-do - lo_a - ma - to!

Tl.



31

A. *Fine p*
Sol ques to_all' om-bra mi - a pa - ce_e con-for-to

Tl. *Fine p*

35

A. *f p*
si - a nel fier_____ mio fa - - - - - to, nel fier___ mio fa - to; sol

Tl.

39

A. *pp* *D.S. al Fine*
ques - to con-for-to si - a nel fier___ mio fa - to. Per *D.S. al Fine*

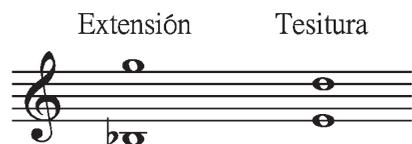
Tl. *D.S. al Fine*



Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



4

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

tr

p

Per ques - to dolce am - ples - so, per

8

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

mf

ques - to, es - tre - mo, ad di - o, ser - ba - mi, o pa dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser - ba - mi, o pa dre mi - o, l'i -



12

VI.I

VI.II

Vla.

Arb. *p* *f*

B.

do - lo a - ma - - - - - to, li -

16

VI.I

VI.II

Vla.

Arb. *f* *p*

B.

do - lo a - ma - to! Per ques - to dol - ce am - ples - so, per ques to es - tre - mo ad di - o,



20

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

p

ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre mi - o, l'i - do - lo, a - ma - - - - -

24

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

f *tr* *mf* *p*

- - - - - to, l'i do - lo, a - ma - to, ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre



28

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

mi-o, l'i - do - lo_a - ma - to, l'i - do - lo_a - ma - to!

32

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

Fine

Fine

Fine

Fine

p

Solques-to all' om - bra mi - a pa - ce_e con-for-to si - a nel fier_____ mio



36

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

fa - - - - - to, nel fier mio fa - to. Sol ques - to con-for to si - a nel

f *p* *pp*

40

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

fier mio fa - to. Per

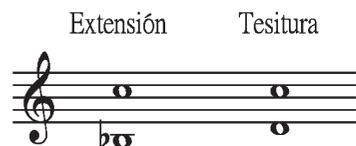
tr *D.S. al Fine*



Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730



Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Andante

Teclado *p*

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



12

A. *p*

Pal - li - do, el so - le, tor - bi - do, il cie - lo

15

A. *p*

pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -

19

A. *f*

mor - so e_orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror, ri - mor - so e_orror,



23 *ff*
A. tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror.

23 *ff*

26 *p*
A. Pal - li - do_el so - le, tor - bi - do_il

26 *p*

29 *f* *p*
A. cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi

29 *f* *p*



32 *f*

A. spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, — tut - to mi

35

A. spi - ra ri - mor - so_e_or - ror; tor - bi - do_il cie - - - - lo

38 *ff* *p* *f*

A. mor - te pre - pa - ra, pal - li - do_el so - le pe - na mi - nac - cia,

38 *ff* *p* *f*



A. ⁴¹ *p* tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, *f*

This system contains measures 41, 42, and 43. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a fortissimo (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.

A. ⁴⁴ *p* tut - to mi spi - ra ri - mor - so_e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror. *ff*

This system contains measures 44, 45, and 46. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment continues with similar textures, showing some melodic movement in the right hand.

A. ⁴⁷

This system contains measures 47, 48, and 49. The vocal line is silent, indicated by a horizontal line. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.



50
A.

54
A.

(Fine)

p

Ti - mor mi - cin - ge di fred - do

58
A.

ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta a - ma - ra, io stes - so



61

A.

fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so *f* fre - mo contro il mio cor, con - tro il mio

65

A.

cor.

65

f

68

A.

68

tr

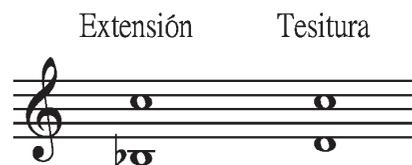
p

D.S. (al Fine)



Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*
Estreno: Venecia, Febrero de 1730



Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Adolf Hasse [1]
(1699 - 1783)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Artabano

Bajo

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.



VI. I *p* *p*

VI. II *p* *p*

Vla. *p* *p*

A. *p* *p*

B. *p* *p*

Pal - li - do el so - le, tor - bi - do il cie - lo

VI. I *f* *tr*

VI. II *f* *tr*

Vla. *f* *p*

A. *f* *p*

B. *f* *p*

pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -



19

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f

f

mor-so e_orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror, ri - mor - so e_orror;

23

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ff

ff

ff

ff

ff

tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror.



26

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

Pal - li - do_el so - le, tor - bi - do_il

29

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

A. *f* *p*

B. *f* *p*

cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi



32

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f

f

spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor-so e_or - ror, tut - to mi sp - ra ri - mor - so_e_or -

36

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ff

ff

ff

ff

ff

ror, tor - bi - do_il cie - - - lo mor - te pre - pa - ra;



39 *p* *f* *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

pal - li-do, el so - le pe - na mi - nac - cia, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or ror, ri -

43 *f* *p* *f* *f*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

mor - so e_or ror, tut - to mi - spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or ror.



47

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

51

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

tr

p

(Fine)

(Fine)

(Fine)



56 *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Ti - mor mi - cin - ge di fred - do ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta a -

60

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ma - ra, io stes - so fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so



VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

fre - mo cotro il mio cor, con-tro il mio cor.

VI. I *p* *tr* *D.S. (al Fine)*

VI. II *p* *tr* *D.S. (al Fine)*

Vla. *p* *D.S. (al Fine)*

A. *p* *D.S. (al Fine)*

B. *p* *D.S. (al Fine)*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, **Libro II: Versión para Soprano o Tenor**,
Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta
JAVIER MEDINA ÁVILA
para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área
EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis
MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor
LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial
AURELIO PÉREZ-GÓMEZ

México D.F., 25 de enero de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, **Libro II: Versión para Soprano o Tenor**,
Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta

JAVIER MEDINA ÁVILA

para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área

EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial

AURELIO PÉREZ-GÓMEZ



México D.F., 25 de enero de 2007



Libro Práctico II

Versión para Soprano o Tenor

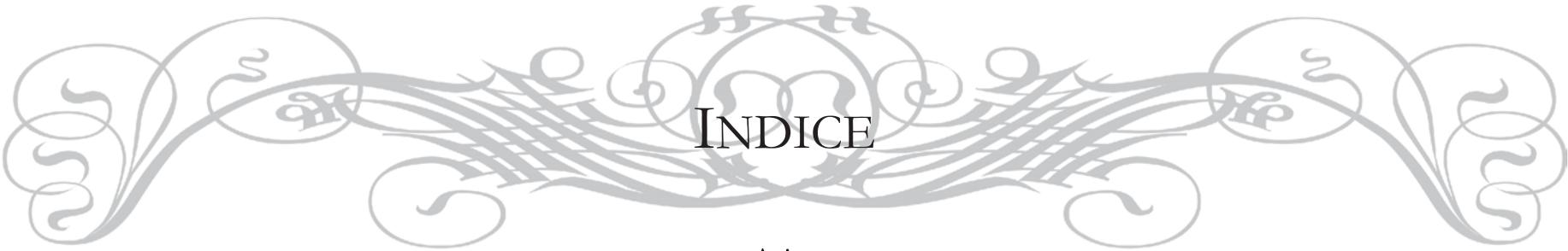


Editor: Javier Medina Ávila

Revisión literaria y musical: Mtro. Elías Morales Cariño, Lic. Alfredo Mendoza Mendoza,
Profra. Edith Contreras Bustos y Profra. Brigida D'amico

Diseño editorial: Aurelio Pérez-Gómez





INDICE

Arias

1. *Navigante che non spera* de Leonardo Vinci (ópera *Il Medo*)
 - Versión para voz y piano 6
 - Versión para voz y orquesta 12
2. *Sposa non mi conosci* de Geminiano Giacomelli (ópera *Merope*)
 - Versión para voz y piano 21
 - Versión para voz y orquesta 27
3. *Che chiedi? Che brami?* de Carlo Broschi (insertada en la pieza dramática *La danza* de Niccola Conforto)
 - Versión para voz y piano 36
 - Versión para voz y orquesta 42
4. *Ab, che non sono le parole!* de Carlo Broschi (para despedirse del público inglés)
 - Versión para voz y piano 51
 - Versión para voz y orquesta 56
5. *Mancare Dio mi sento!* de Geminiano Giacomelli (ópera *Adriano in Siria*)
 - Versión para voz y piano 64
 - Versión para voz y orquesta 69
6. Cuatro arias de la ópera *Polifemo* de Niccola Porpora
 - I. *Morirei del partir*
 - Versión para voz y piano 76
 - Versión para voz y orquesta 80
 - II. *Lusingato dalla speme*
 - Versión para voz y piano 87
 - Versión para voz y orquesta 95



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.



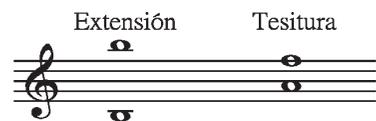
III. <i>Tacito movi e tardo</i> (dueto)	
Versión para voz y piano	107
Versión para voz y orquesta	116
IV. <i>Senti il fato</i>	
Versión para voz y piano	125
Versión para voz y orquesta	134
7. Seis arias de la ópera <i>pasticcio Artaserse</i>	
I. <i>Quanto affanno</i> (Niccola Porpora)	
Versión para voz y piano	147
Versión para voz y orquesta	151
II. <i>In sen mi tace</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	156
Versión para voz y orquesta	160
III. <i>Fortunate passate mie pene</i> (Attilio Ariosti)	
Versión para voz y piano	166
Versión para voz y orquesta	170
IV. <i>Se al labbro mio non credi</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	177
Versión para voz y orquesta	181
V. <i>Per questo dolce amplesso</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	186
Versión para voz y orquesta	190
VI. <i>Pallido il sole</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	196
Versión para voz y orquesta	203



Navigante che non spera

Aria en la ópera *Il Medo*

Estreno: Parma, 1728



Leonardo Vinci (1)
(1690 -1730)

Texto:
Inocencio Frugoni

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



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.



11

Dar.

Na - vi - gan - te - che non spe - ra - più toc -

15

Dar.

car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno asorte af - fer ra - nuova spiaggia - lu - sin

18

Dar.

ghie

[5]



22

Dar.

- - ra, si con - for ta e si ri - sto - ra, e si - ri - sto ra, e si - ri - sto - - -

26

Dar.

ra.

30

Dar.

Na - vi gante che non spera - - più tocca lon ta - na - ter - ra, se il suo le gno a sor te af fer ra nuo va -



34
Dar. 
spiag - gia lu - sin - ghie

37
Dar. 

39
Dar. 
ra, si con - for ta e si ri - to - ra, e si ri



45
Dar. 
sto - ra, se il suo legno a sorte af - fer - ra nuo - va — spiag - gia —

49
Dar. 
lu - sin - ghie - - - - - ra, si con — forta e si ri -

54
Dar. 
sto - ra, e si ri sto - ra.



58 Dar. *(Fine)* Lie-to scen-de, e va - gheg

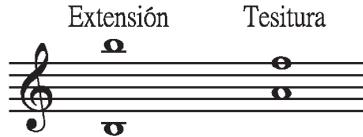
65 Dar. gian - do la bel-tà de_suol no - vel-lo, al-tro li - do_ non cu - ran - do sol di quel - lo_ s'in - na -

68 Dar. mo - - - ra, al-tro li - do non cu - ran-so sol di quel lo s'in-na-mo - ra, s'in-na-mo - ra. *D.C. (al Fine)*



Navigante che non spera

Aria de la ópera *Il Medo*
Estreno: Parma, 1728



Leonardo Vinci (1)
(1690 -1730)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Libreto:
Inocencio Frugoni

Tonalidad original: Si bemol mayor, pero la voz estaba escrita en clave de Do en tercera.

Violín I

Violín II

Viola

Darío

Bajo

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



4

V.I

V.II

VI.

D.

B.

6 6 6 6 6 4 4 6 7

7

V.I

V.II

VI.

D.

B.

6 4 6 6 6 4

(non tremolo)



13

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi - gan-te che non spe ra — più toc-car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno a sorte af

6 6 6

17

V.I

V.II

VI.

D.

B.

fer-ra — nuo va spiag-gia — lu sin - ghie - - - - -

2 6 2 6



21

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra, si con - for-ta e si ri - sto - ra, e si - ri - sto ra, e si - ri - sto -

7 6 6 6 6 4

26

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra.

6 6 6 6 6 458



30

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi-gan-te _ che non spe-ra ___ più toc-carlon - ta - na _ ter - ra, se il suo le gno_a sor te_af-fer-ra nuo va _

6

34

V.I

V.II

VI.

D.

B.

spiag-gia lu - sin - ghie - - - - -



37

V.I

V.II

VI.

D.

B.

2 6 6 6

39

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra, si con - for-ta e si ri - to - ra, e si ri -

6 6 4 6



45

V.I.

V.II.

VI.

D.

B.

49

V.I.

V.II.

VI.

D.

B.



54

V.I

V.II

VI.

D.

B.

sto-ra, e si ri sto - ra.

6 6 6 6

58

V.I

V.II

VI.

D.

B.

(Fine)

(Fine)

(Fine)

6 6 4



63

V.I

V.II

63

63

VI.

63

D.

Lie - to scen - de, e va - gheg - gian - do la bel - tà de__ suol no - vel - lo, al - tro li - do__ non cu -

B.

6

67

V.I

67

V.II

67

VI.

67

D.

ran - do sol di quel - lo__ s'in - na - mo - ra, al - tro li - do non cu - ran do sol di quel lo s'in na - mo - ra, __ s'in na - mo ra.

B.

2 6 6

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

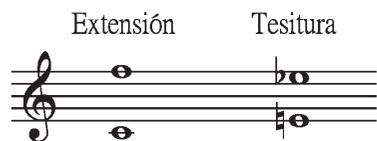
(D.C. al Fine)



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera *La Merope*

Estreno: 1734



Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Reducción a voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Largo

Epitide

Teclado

7

E.

7

Tl.

[p]

[f]



16 § *[p]*

E. *Spo-sa, non mi co-no - sci. Ma-dre, tu non m'a*

Tl. *[p]*

24 *[f]* *[f]* *[p]*

E. *scol - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai? Cie - - - li, che fe - ci mai? E*

Tl. *[f]* *[f]* *[p]*

31

E. *pur so no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe - ran - - -*

Tl.



38 *tr* *[p]*

E. *za. Spo - sa, non mi co*

Tl. *f* *[p]*

46 *[f]*

E. *no - sci. Ma - dre, tu non m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai?*

Tl. *[f]*

53 *[f]*

E. *Cie - - - li, che fe - ci mai? E pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a*

Tl. *[f]*



59

E. mor, la tua spe-ran - - - - -

59

TL.

65

E. za. Spo-sa, ma-dre, e

65

TL.

72

E. pur so-no il tuo cor, e pur so-no il tuo a mor, il tuo fi - glio, il tuo a-mor, la tua spe

72

TL.



78

E. *tr* *[f]*

ran - za, la tua spe - ran - za.

Tl.

[f]

85

E. *Fine*

Tl.

91

E. Par-la! Ma sei in-fe - del. Cre-di! Ma sei cru - del.

Tl.

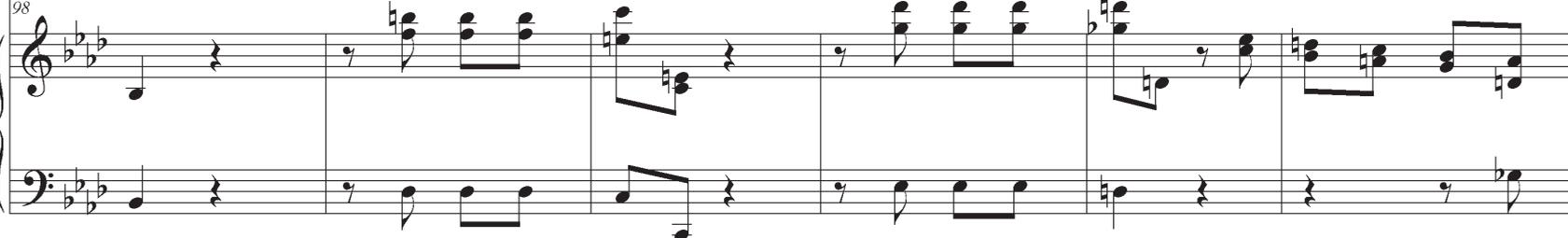


98

E. 

Mo-rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O Dio, man - ca il va -

98

TL. 

104

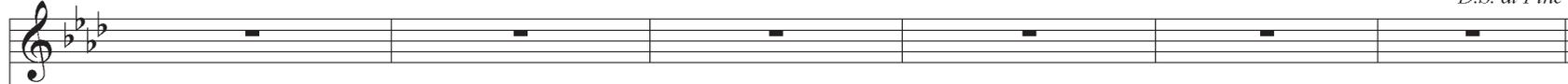
E. 

lor, man - ca il va - lor e la cos - tan - - - - za!

104

TL. 

111

E. 

D.S. al Fine

111

TL. 

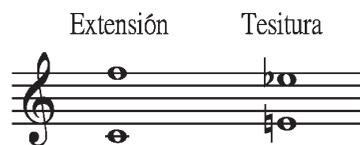
D.S. al Fine



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera *La Merope*.

Estreno: 1734



Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Largo

Violín I

Violín II

Viola

Epitide

Bajo



8

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

[f]

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

uniss

col basso

[p]

Spo - sa, non mi co - no - sci. Ma - dre, tu non m'a

[p]



24

Vln. I *[f]* *[f]* *[p]*

Vln. II *[f]* *[f]* *[p]*

Vla. *[f]* *[f]* *[p]*

E. *[f]* *[f]* *[p]*

24 scol - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai? Cie - - - li, che fe - ci mai? E

B. *[f]* *[f]* *[p]*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

E. 31 pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe - ran - - -

B. 31



38

Vln. I *f* *[p]*

Vln. II *f* *[p]*

Vla. *f* *[p]*

E. *[p]*

B. *f* *[p]*

za. Spo - sa, non mi co

46

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

E. *[f]*

B. *f*

no - sci. Ma - dre, tu no m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai? Cie - -



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

li, che fe - ci mai? E pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo_a - mor, la tua spe

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran



65

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

65

B.

za. Spo - sa, ma - dre, e

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

72

B.

pur sono il tuo cor, e pur so - no il tuo a - mor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe -



78

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran - za, la tua spe - ran - za.

[f]

tr

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



91 **Andante** *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Par - la Ma sei in - fe - del. Cre - di!

B.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Ma sei cru - del. Mo - rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O

B.



103

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

p

p

p

tr

Dio, man ca il va - lor, man ca il va - lor e la cos - tan - - - - - za!

p

p

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

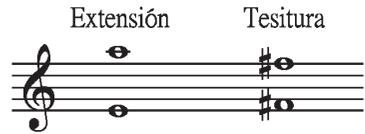
uniss

D.S. (al Fine)



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Andante

Nice

p Che chie - di? Che bra - mi? Che bra - mi? Ti_

Continuo

p f p f p f

4

spie - ga se m'a - mi, se_ m'a - - - mi, mio

p f p

1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



7
dol - ce te - so - ro, mio so - lo pen - sier. Ti spie - ga se m'a - - - -

10
mi,

13
mio dol - ce te - so - ro, mio so - lo, mio



16 *p* *f* *p*

so - lo, mio - - - lo pen - sier, mio so - lo, mio - - - lo pen -

19 *f* *p*

sier, mio - - - lo pen - sier.

22 *p* *p*

Che chie - di? Che bra - mi? Ti - - - spie - ga se



26 *p*

m'a - mi, ti — spie - ga se m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te -

26 *f* *p*

30 (2) *p*

so - ro, mio so - lo pen - sier, ti spie - ga — se — m'a - - - - -

30

34 *mf* *p*

- - - - - mi, mio dol - ce te -

34 *p*

(2) En Haböck, mio dolce pensier...



37 *f* *p* 6 *f* *p*

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so - lo, mio —

41 6 *tr* *tr* *tr* *p* *tr*

so - lo pen - sier, mio so - lo pen - sier.

41 *tr* 3 3 3

45 *Fine* *p*

Se

45 6 *tr* *Fine*



49

f

l'i - dol che a - do - ro non la - scio con - ten - to, non la - scio con - ten - to, mi sem - bra tor -

p

53

p

f

tr

men - to, mi sem - bra tor - men - to l'i - tes - - - so pia - - - cer.

f

tr

3

57

p

Che

3

6

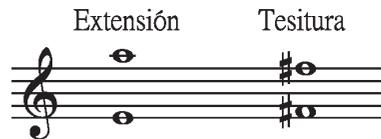
6

tr



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Nice

Bajo

Che chie - di? Che bra - mi? Che bra - mi? Ti_

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



4

VI. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f*

N. *p*

spie - ga se m'a - mi, se - m'a - mi, mio dol - ce te-so - ro, mio

B. *p* *f*

8

VI. I

Vln. II

Vla.

N. *3* *6* *6*

so - lo pen - sier. Ti spie - ga se *3* m'a - - - - *6* - - - -

B.



11

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce

14

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

te - so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen -

6



17

Vl. I *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

N. *f* *p* *f* *p* *f*

- sier, mio so - lo, mio - - - lo pen - sier, mio so -

B. *f* *p* *f* *p* *f*

20

Vl. I *p* *f* 3 3 6 *tr*

Vln. II *p* *f* 3 3 6 *tr*

Vla. *p* *f* 3 3 6 *tr*

N. *p* *f*

lo pen - sier.

B. *p* *f*



23

Vl. I *p* *f* *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p* *f* *p*

N. *p* *p* *p*

Che chie - di? Che bra - mi? Ti_ spie - ga se m'a - mi, ti_ spie - ga se

B. *p* *f* *p* *f* *p*

27

Vl. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

N. *p* (2)

m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te - so - ro, mio so - lo pen -

B. *f* *p*

(2) En Haböck, *mio dolce pensier...*



31

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

sier, ti spie - ga - se - m'a - - - - - 6 - - - - -

p

34

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce te -

p

mf

p



37

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier,

40

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so -



43 *f* *tr* 3 6

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

lo pen - sier.

B. *f*

47 *Fine* *p* 6 *tr* *Fine* *p* *p*

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

Se l'i - dol che a - do - ro non la - scio con -

B. *Fine* *p*



51

VI. I *p* *f* *tr*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

N. *f* *p* *f* *tr*

ten-to, non la - scio con - ten to, mi sem-bra tor - men-to, mi sem-bra tor - men to, l'is-tes - so pia -

B. *p* *f*

56

VI. I *tr* *D.S. (al Fine)*

Vln. II *tr* *D.S. (al Fine)*

Vla. *tr* *D.S. (al Fine)*

N. *p*

cer. Che

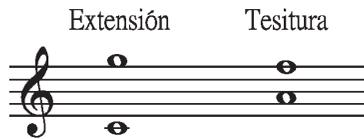
B. *D.S. (al Fine)*



Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)

Tonalidad original:
Si bemol mayor



Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705-1782)

Texto:
Carlo Broschi

recitativo

Farinelli

Re gal Bri-tania, il mio più no bil van to e il tuo corte se compia-cer-ti al

Teclado

F.

mi-o tri bu-to u-mil decan-to. È ge-ne-ro-sa la cagion: tu se - i di più tran quil - lo

Tl.

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



8

F. *a gio-ari-po-si mi-ei, on de scol-pi-ta porte-rò nel co-re la memo-ria del do-no e dell' o-no re.*

Tl.

12

F. *Aria*

Tl.

17

F. *Ah! Ah! Che non so - no, non so-no*

Tl.



23 *mf* *p*

F. le pa - ro - le bas-tan - ti - so - le. Ah! Che non so - no

23

TL.

27 *f* *tr* *tr*

F. un tan todo - no, un tanto, tanto o-nor. Me - glio l'es - pri - me il - cor, l'es prime il

27 *tr* *f*

TL.

32 *tr*

F. cor, quan - do e - gli - ta - - - - - ce, quan -

32 *f* *tr*

TL.



36

F. *tr* *tr* *tr* 1. 2. *f*

- do e-gli ta - ce, quan - do e - gli - ta - ce. ce. L'al - - - ma con

36

Tl.

41

F. *p*

un so - spir, con_ un so - spir, [l'al _____ ma_ tut - to sa] dir con_

41

Tl. *tr*

45

F.

un so - spir, e nel si - len - zio al-lor, e nel si - le - zio al-lor

45

Tl.



50

F. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

è più ve - ra - - - - -

50

TL.

55

F. *tr* *tr*

ce,

55

TL.

60

F. *tr* 1. 2.

è più ve ra - - - - - ce. ce.

60

TL.

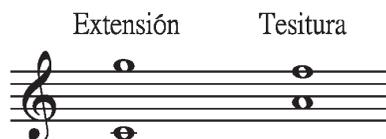


Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)

Tonalidad original:
Si bemol mayor

Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705 - 1762)



Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Carlo Broschi

recitativo

Violín I
[pp]

Violín II
[pp]

Viola
[pp]

Farinelli
Re-gal Bri-ta-nia, il mio più no-bil van-to e il tuo cor te-se com pia-cer-ti al

Continuo
[pp]

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



4

F. mi-o tri bu-to u-mil de can to. È ge-ne ro sa la cagion: tu se - i di più tran quil-lo a-gio a ri - po-si mi-ei,

9

F. on - de scol - pi - ta por-te-rò nel co-re la me mo-ria del do-no e dell' o - no-re.



13 *Aria* *[p]* **Allegro**

F. 13

19

F. 19

Ah! Ah! Che non so - no, non so-no le pa - ro - le bas-tan - ti_ so -



F. *p* le. Ah! Che non so - no *f* un__tan - to do - no, un__tan - to,

F. *tr* tan to_o - nor. Me - glio l'es - pri - me__ il__ cor, l'es - pri - me il cor, quan - do e - gli__



33 *tr*

33 *tr*

33

F. 33 *tr* *tr*

ta - - - - - ce, quan - - - do e-gli_ ta - -

37 *tr* 1. 2.

37 *tr* 1. 2.

37 1. 2.

F. 37 *tr* 1. 2. *f*

ce, quan - - - do_ e - gli - ta - ce ce. L'al - - - ma con



41

41

41

41

F.

un so - spir, con un so - spir, [l'al - - - ma tut - to sa] dir, con

45

45

45

45

F.

un so - spir, e nel si - len - zio, al - lor, e nel si - le - zio, al - lor,



50

Musical score for measures 50-54, piano accompaniment. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

F. 50

è piú ve - ra - - - - -

Vocal line for measures 50-54. The vocal part is written on a single treble clef staff. It includes the lyrics "è piú ve - ra" with a long dash indicating a sustained note. Trills are marked above several notes. The bass line continues from the previous system.

55

Musical score for measures 55-59, piano accompaniment. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with a similar accompaniment style, featuring some chordal textures and melodic fragments.

F. 55

Vocal line for measures 55-59. The vocal part continues on a single treble clef staff. It features a melodic line with trills and a long note. The bass line continues from the previous system.



59 *tr*

F. 59 *tr*

- - - - ce, è più ve - ra - - - - - ce.

63 2. *tr*

F. 63 2.

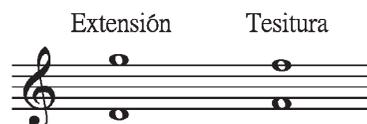
ce.



Mancare, o Dio mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)

Tonalidad original:
Fa menor.



Geminiano Giacomelli (1)
(1692 - 1740)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Largo

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



8

S

p

Man-ca - re Di-o mi sen-to, o, Di - o mi

più f *f* *p*

12

S

mf *p* *mf*

sen-to quan - do ti la - scio_o ca - ra, quan - do ti lascio_o ca - ra, forse cotanto_a-ma-ra, a ma-ra no

16

S

f *p* *pp*

è la mor - te_istes - sa a que - sto_a - man - - - - -

f *p*



20 *f* *tr* *p*

S - - - te cor, a que - sto a-man - te - cor. Man

24 *f* *p*

S ca - re_o Di-o mi sento, o, Di-o mi sen-to quan - do ti lascio_o ca ra, quan - do ti lascio_o ca - ra,

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

S for-se co tanto_a ma - ra non è la morte_istessa a que - sto_a-man - - - - te cor, a questo_a



S ³² *f* *p* *f* *p*
 man - te cor; man - car mi sen - to o, Di - o mi sen - to ca - ra, ca - ra co tan to a

S ³⁶ *p* *p* *tr*
 ma - ranon è la mor - te a questo a - man - - - - - te

S ⁴⁰ *f*
 cor, a questo a mante - cor.



45 *Fine* *mf*

S Ah, non di-ce-sti il ve-ro ben

45 *p* *più f* *f* *Fine* *p*

49 *f*

S mi-o quan-do di-ce sti ch'io so no il tuo con-ten-to che tu per me na-sce-sti ch'a

49

52 *mf* *p* *D.C. al Fine*

S vrò sempre il tuo amor, sempre il tuo a-mor, che tu per me na-sce-sti ch'avrò sempre il tuo a mor, il tuo a-mor.

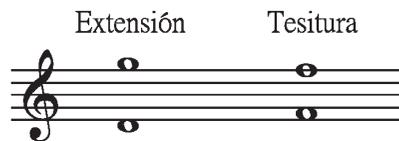
52 *D.C. al Fine*



Mancare, o Dio, mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)

Tonalidad original:
Fa menor



Geminiano Giacomelli (1)
(ca. 1694 - 1740)

Orquestación:
Javoer Medina Ávila
(1970)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Largo

Violín I

Violín II

Viola

Farnaspe

Bajo

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



4

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p

p

p

p

8

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

più f

f

p

più f

f

p

più f

f

p

più f

f

p

Manca re, o Dio, mi sento, o Dio, mi sento quan - do ti la - scio, o



13

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

ca - ra! Quan - do ti la scio, o ca - ra! Forse co-tan-to_a-ma-ra, a-ma-ra non è - la mor-te_i-stes-sa a

f

f

f

f

f

f

17

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

que - sto_a - man - - - - - te cor, a

p

p

p

p

pp

f

p



21 *f* *p* *f*

V.I

V.II

Vla.

Far. *tr* *p* *f*

que - sto a man-te - cor. Man ca-re, o Dio, misen to, o Di-o, misento quan -

B. *f* *p* *f*

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

V.I

V.II

Vla.

Far. *p* *f* *p* *mf* *f*

- do ti lascio, oca ra! Quan - do ti la scio, oca - ra! For-se cotan to ama - ra non è la morte, istessa a

B. *p* *f* *p* *mf* *f*



30

V.I *p* *f* *p*

V.II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

Far. *p* *f* *f* *p*

que-sto_a-man - - - - - te cor, a questo_a man - te cor. Man-car mi sen - to, o

B. *p* *f* *p*

34

V.I [*f*] [*p*]

V.II [*f*] [*p*]

Vla. [*f*] [*p*]

Far. *f* *p* *f* *p*

Di - o, mi sen - to, ca - ra, ca - ra! Co-tan-to_a-ma-ra non è la mor-te a questo_a-man - - - -

B. [*f*] [*p*]



38

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *tr* *f*

te cor, a questo aman te-cor.

43

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *più f* *f.*



47 *Fine p*

V.I

V.II

Vla.

47 *Fine p*

47 *Fine p*

47 *p*

Far.

Ah! Nondicesti il vero, ben mi o, quando dicesti ch'io sono il tuo conten to, che tu permenascesti, ch'a

f

B.

Fine p

52 *D.C. al Fine*

V.I

V.II

Vla.

52 *D.C. al Fine*

52 *D.C. al Fine*

52 *mf p*

Far.

vrò sempre il tuo amor, sempre il tuo a mor, che tu per me na- scesti, ch'avrò sempre il tuo a mor, il tuo a mor.

D.C. al Fine

B.

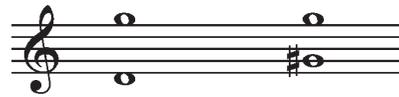
D.C. al Fine



Morirei del partir

Aria de Acis, en la ópera *Polifemo*, acto I escena V

Extensión Tesitura



Niccola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Moderato

Teclado

p

9

20

A.

Mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to di mi - rar - te se il nuo - vo con - ten - to

p

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



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.



31

A. *tr*

non fer - mas-se ques - t'a - ni - ma in vi - ta non — fer - mas - se, non — fer - mas - - - se ques - t'a -

31

9 8

43

A. *tr*

- - - - - ni - ma in - vi - ta.

43

f

56

A. *tr*

Mo - ri - re-i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to di — mi - rar-te se il nuo vo con-

56

6 #6 # 6 7 #6 #4 # 4 #



68

A. *ten-to, il nuo-vo con - ten - to non fer - mas se ques - t'a - ni - ma in - vi - ta, non ___ fer mas - se ques - t'a - -*

80

A. *- - - - - ni - ma ___ in - vi - ta.*

94

A. *Quel bel lab - bro che dis - se t'en - par - ti dis - se an -*



106

A. *tr* *ossia*

cor ch'io po - trò ri-mi - rar - - - - - ti o sen - ten - za, o sen -

7#6 6 b b6 6

119

A. *tr* *tr*

ten-za di spe-me, di spe-me gra - di-ta, di spe - - - - me - gra - di - ta.

2# 6 # 5 #6 f

131

tr *tr* *tr* *D.S. (al Fine)*



Morirei del partir nel momento

Aria de Acis en la òpera *Polifemo* (Acto I, Escena V)



Niccolò Porpora (I)
(1686 - 1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

[2] **Moderato**

p

Coro

p

p

moderato.

p

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPT-errata1 200 D 1050

[2] En el manuscrito las barras de compes aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



9

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

[p] col basso

[p]

Uniss

Mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to, di mi - rar - ti se il nuo - vo con - ten - to

p

6



31 *con la parte*

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

non fer - mas-se ques - t'a - ni ma in vi - ta, non fer - mas - se, non - fer - mas - - - se ques - t'a -

98

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ni - ma in vi - ta.

6
4



55 *tr* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

55

A.

Mo - ri - re - i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to,

55 *p*

B.

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

con la parte

65

A.

di - mi - rar - ti - se il nuo - vo con - ten - to, il nuo - vo con - ten - to non fer - mas - se ques - t'a - ni - ma in vi - ta, non - fer -

65

B.



77

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

mas - se ques - t'a - - - - - ni - ma in - vi - ta.

6 7 6 5

f.

f.

f.

tr

f.

tr

f.

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr *Fine* *p* con la parte

tr *Fine* *p* col basso

Fine *p*

Fine

Fine *p* Quel bel

6 # # # b7 6 5



100

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss.

lab bro che dis-se "I'en par - ti!" dis - se an - cor ch'io po - trò ri-mi - rar - - - - -

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ossia

- - - - ti. O sen - ten - za, o sen - ten-za di spe - me, di spe me gra - di ta, di spe -

7 # 6 6 b b6 6 # #(2) 6 #



124

Vln. I *tr* *f*

Vln. II *tr* *f*

Vla. *f*

A. *tr*

B. *f*

me — gra — di — ta!

$\frac{6}{5} \#6$

134

Vln. I *tr* *D.S. [al Fine]*

Vln. II *tr* *D.S. [al Fine]*

Vla. *D.S. [al Fine]*

A. *D.S. [al Fine]*

B. *D.S. [al Fine]*

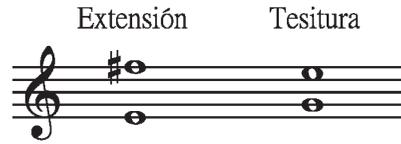
7 #



Lusingato dalla speme

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)

Estreno: 1o. de Febrero de 1735



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Acis

Lon-tan dal so-lo_e ca-ro degl' oc-chi_e del pen - sier bra ma-to_og get - to, non

Teclado

p

67 6

A.

hò ri - po so_al cor, ne_ pa - ce_al al-ma. In qui e - to lo sguar-do, im-pa-zien te il core, cer can l'a ma ta vis ta.

Tl.

f *p*

#4 # 6/4 6

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



9

A. Og-ni mo to, og ni_as - pet - to mi fa spe-rar, m'in-gan na poi. Ma veg gio l'on de cur-

9

TL.

7# b3

f *f* *p*

13

A. var-si, e sen to_un lie-to gor-go - gliar! Vien la di - let-ta. Ah! De - lu-se spe ran-ze?

13

TL.

f *f* *f*

17

A. Solo_un flut to_on deg-giò. Spi rò l'au - ret ta. Non sa — che pe-na_è_a mor chi non as pet ta.

17

TL.

p *f* *p* *f*

4# 2# 6 # #

Segue l'aria



Aria

Moderato

Teclado

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

A.

10

10

f

3

tr

6
4
5
3

13

A.

Lu - sin - ga - - - - - to - dal - la - spe - me, a - gi - ta - - - - - to da so -

13

p

17

A.

spet-ti, a-gi-ta-to can-gia_af-fet - - - - - ti: spe - ra,

17

3 3 3 3 3 3 3 3



20

A. *te - me, spe - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non hà mai*

23

A. *pa -*

26

A. *- - ce il cor. Lu - sin - ga - -*



29

A.
 - - - - - to dal - la spe - me, a - gi - ta - - - - -

32

A.
 - to da sos-pet - ti, a - gi - ta - to can-gia af-fet - ti, can-gia af - fet - - - - -

35

A.
 - - - - - ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me



A. ³⁸

e non_ hà mai pa-ce_il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai

A. ⁴²

pa-ce il cor.

A. ⁴⁶

(Fine) [3]

Di_ chi spe - ra, di_ chi as - pet-ta la_ bra - ma - ta

[3] En el manuscrito las barras aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



54

A. sua di - let - ta, o lun - ghis - si - mi, lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie - te

64

A. pie - ni di do - lor, o lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie -

74

A. te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

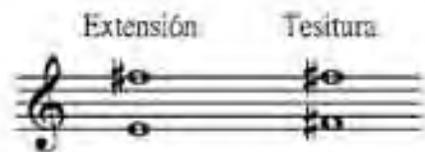
D.C. (al Fine)



Lusingato dalla speme

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)

Estreno: 1o. de Febrero de 1735



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

[Recitativo]

Violín I

Violín II

Viola

Acis

Bajo

Con tan dal solo, e z'è rò abgl'occhio del pen-sier bra-ma to, og-giè vi-à-à-à

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPCoord 280 B1050



4

Vln. I *f* *p* *tremolo*

Vln. II *f* *p* *tremolo*

Vla. *f* *p* *tremolo*

A.
hò ri - po - so al cor, ne - pa - ce al al - ma. In qui - e - to lo sguardo, im - pa - zi en te il co - re, cer can l'a ma ta vis ta.

B. *f* *p* *tremolo*

6 #4 6 6

9

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p uniss*

Vla. *f* *p col basso*

A.
Og - ni mo to, ogni as - pet - to mi fa spe - rar, m'in - gan - na poi. Ma veg gio l'on de cur -

B. *f* *p*

4 7# b3 #



13

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

var-si, e sento_un lie-to gor-go - gliar! Vien la di - let - tal Ahil De - lu - se speran - ze?

17

Vln. I *p* *f* *p* *f* *Segue l'aria.*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *p* *f*

A. *p* *f* *p* *f*

B. *p* *f* *p* *f*

So lo_un flut-to_on deg - giò, spi-rò l'au - ret-ta. Non sa _____ che pe-na_è_ amor chi non as-pet-ta.

#2 # 6 # #



Aria

Moderato

Oboe

Violin *col basso* *p*

Viola

Soprano

Bajo



4

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

tutti

f

p

7

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

col basso

[2]

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

10

13

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

Lu - sin - ga - - - - to - dal - la - spe - me, a - gi - ta - - - - to da so -

(1)

(1)



17

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

17

spet-ti, a-gi-ta-to can-gia-af-fet - - - - - ti: spe - ra,

20

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

20

te - me, spe - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non hà mai



23

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

pa

26

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

ce il cor. Lu - sin - ga

f

col basso

6



29

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

to dal - la spe - me, a - gi - ta

32

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

to da sos-pet - ti, a - gi - ta - to can-gia_af fet - ti, can-gia_af - fet



35

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me

38

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

e non_ hà mai pa-ce, il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai



42

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

46

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

6 5 / 4 3

f

col basso

pa - ce il cor.

Fine

[3]

f

Fine

p

f

Fine

Fine

Fine

Di - chi spe - ra, di - chi as - pet - ta la - bra - ma - ta sua - di - let - ta,

(*p*) [3] En el manuscrito las barras de compas aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



56

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

o lun - ghis - si - mi, lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, o lun - ghis - si - mi mo

p col basso

6

D.C. (al Fine)

72

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

con la parte

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

72

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

D.C. (al Fine)

6 6 6 4 6 4

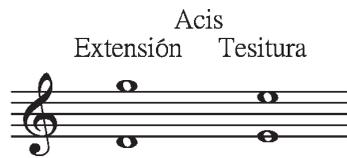
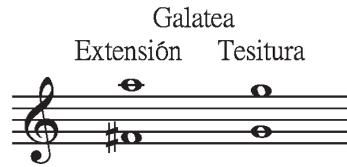
D.C. (al Fine)



Tacito movi e tardo

Dueto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena VI)

Estreno: 1º de Febrero de 1735



Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción a piano y voz de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Galatea [2]

Acis

Teclado

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



10

G. *p*
Ta - ci to mo - vi_e tar do ca - ro,

A.

Tl. *p*
[3] *tr*

20

G. *tr*
ca - ro mio ben, per - chè? Per - chè? Per - chè?

A. Trop - po - lo - qua - ce il guar - do te lo di - rà per

Tl. *p*

[3] Con puntillo en el manuscrito



30

G. Oh', de - il Che pen-si?

A. me te - lo - di - rà per - me Ca - ra, so - gnar - - - - mi, - so - gnar - *tr*

Tl. *p*

40

G. Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

A. mi. Te mo - sve - gliar mi, te mo, te - mo - sve - gliar - mi, svegliar - *tr*

Tl.



Andante

50

G. Ah', ah' che mi sen-to an - ch'i-o, dol - ce a mor mi - o, dol - ce a mor mio, des tar op pres -

A. mi.

Tl. *p*

54

G. - sa - dal pia - cer, — dal pia - cer, op - pres - - - - - sa dal pia-cer.

A.

Tl. Ah', *p*



59

G.

A.

ah', se mai so gno_e il mi-o ah', — pie - to-so ciel, pie-to - so_ciel, non far, non far — des-tar - mi dal pia -

Tl.

63

G.

A.

cer, — dal pia - cer des - tar - - - - - mi dal pia -

Tl.



68

G. Ah', che mi sen to an - ch'i - o, dol - ce, dol - ce a - mor

A. cer! Ah', se mai so-gno_e il mi - o, pie-to - so - ciel, non far,

Tl.

72 [4]

G. mi - o, res-tar op - pres-sa dal pia cer, op-pres - - - - -

A. non - far de star - - - - -

Tl.

[4] En el manuscrito, "destar oppressa dal piacer"



76 **Adagio** [5] *tr*

G. *tr*
- - - sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia - cer!

A. *tr*
- - - mi - dal pia - cer, ca - ra, ——— dal pia - cer!

Tl. *f* *tr*

81 [Fine]

G. [Fine]

A. [Fine]

Tl. *tr* [Fine]

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



85 [6]

G. *tr* *tr* *tr* *tr*

Non pos - sa mai mia sor - te tur - bar a tua bel al - ma la cal - ma nel go -

A. *tr* *tr* *tr*

Andante

Che for - tu - na - ta sor - te sa - ria spi - rar ques -

Tl. *p*

89 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

G. der, la cal - - - ma nel go - der,

A. *tr* *tr* *tr*

t'al - - - ma in cal - - -

Tl.

[6] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis cuartos, aunque está indicado 6/4



93

G. la cal - - - - ma nel go - der, la cal - - - -

A. - - - - ma di go - der, in cal - - - -

Tl.

99

G. - - - - ma nel go - der, la cal - ma, la cal - - - - ma nel go - der! *D.S. al Fine*

A. - - - - ma di go - der, in cal - ma, in cal - - - - ma di go - der! *D.S. al Fine*

Tl.

99

D.S. al Fine



Tacito movi e tardo

Ducto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo*, (Acto II, Escena VI)
Estreno Londres, 1^o de Febrero de 1735

Galatea
Extensión Tesitura

Acis
Extensión Tesitura

Tenore
Paolo Rolli
(1687-1765)

Niccolò Porpora (1)
(1686 - 1768)

Violini by Farinelli

Larghetto

(1) Fuente: manuscrito del Conservatorio Real de Estambul. Archivado 2008-10-09.

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen vacías acis cada vez, aunque está indicada 3/8.



8

Vln. I *p*

Vla. *p*

G. *p*

A.

B. *p* 6/4 #6/4 6 7 6/4 5/3

Ta - ci-to mo - vi_e tar-do,

18

Vln. I

Vla.

G. *tr*

A. ca - ro, ca - ro_ mio_ ben, per - chè? Per - chè? Per - chè?

B. 6 6 6 # 6 #6 #7

Trop - - po_ lo -

[3] Con puntillo en el manuscrito



26

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Oh', de - il Che

qua - ce il guar - do te lo di - rà per me, te - lo - di - rà per - me.

b7 #6 6 6 7 #7 6 # 6/4

34

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

pen-si? Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

Ca - ra, so - gnar - - - - mi, so - gnar - mi.

6 # 7 7 6/4



44

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Andante *p*

tr

p

Ah', ah', che mi sen-to, an-

Te-mo — sve - gliar-mi, te mo, te - mo — sve - gliar - - mi, sve-gliar - mi.

6 6 6 6 5 6 4 5 3

51

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

col basso

ch'i-o, dol - ce_a-mor mi - o, dol - ce_a mor mio, restar appres - sa — dal pia - cer, — dal pia - cer, ap-pres -

6 # 6 #



56

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

uniss *con la parte* *p* *uniss*

sa dal pia-cer!

Ah', ah', se mai so gno.e.il mi-o ah' — pie - to-so ciel, pie-to -

6 6/4

61

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

con la parte

so_ciel, non far, non far — des tar - mi_dal pia - cer, — dal pia - cer, des - tar - - - -



66

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

uniss

Ah', che mi sen to an - ch'i - o, dol - ce, —
 mi dal pia - cer! Ah', se mai sog no e il mi - o, pie to - so —

71

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

[4]

dol - ce a - mor mi - o, res - tar op - pres - sa dal pia cer, op - pres -
 ciel, — non — far, — non — far de - star —

9 6 6 5 9 6

[4] En el manuscrito, "destar oppresa"



75 **Adagio**

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia -
mi dal pia - cer, ca - ra, dal pia -

6 5 9 6 6 5 #6 6 5 3

80 *tr.*

Vln. I

Vla. *f*

G.

A. cer!

B. *f*

6 5

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



83 *tr.* *tr.* [Fine] **Andante** *tr.* *tr.*

Vln. I *tr.* *tr.* [Fine] *col primo soprano* *tr.* *tr.*

Vla. *tr.* [Fine] *col secondo soprano* *tr.* *tr.*

G. [Fine] *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

A. [Fine] Non pos sa mai mia sor - te tur - bar a tua bel al - ma

B. [Fine] Che for - tu - na - ta sor - te

6/4 5/3 *p* 6 #6 6 7 6

91 *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vln. I *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vla. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

G. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

A. la cal - ma nel go - der, la cal - ma

A. sa - ria spi - rar ques - t'al - ma in cal - ma

B. 91 6 #

[6] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis cuartos, aunque está indicado 3/4 #



99

Vln. I *col basso*

Vla. *col basso*

G. *tr*

A. nel go - der, la cal - - - ma nel go - der, la cal - - -

B. ma di go - der, in cal - - -

7 6 # 6 9 7 7 # 6 #6 b6

111

Vln. I *uniss* *D.S. (al Fine)*

Vla. *D.S. (al Fine)*

G. *tr* *D.S. (al Fine)*

A. - - - ma nel go - der, la cal ma, la cal - - - ma nel go - der! *(tr) D.S. (al Fine)*

B. - - - ma di go - der, in cal ma, in cal - - - ma di go - der! *D.S. (al Fine)*

#2 6 6 #6 6 # 7 5 6 # 5 4 # 3



Senti il fato

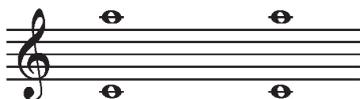
Aria de Acis (Acto III, Escena V)

Estreno: 1° de Febrero de 1735

Tonalidad original:

Mi bemol mayor

Extensión Tesitura



Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Niccola Porpora [1]
(1686-1767)

Reducción para voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Allegro

Teclado

6 4 5 3 6 4 5 3

Tl *p* *f* *p*

Tl *f*

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A. *Sen - ti il fa - to, il fa - to, ch'è già fis - so: io be*

TI *p*

17

A. *a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel, ho*

TI

22

A. *se - de in ciel. Te cru - - - del, il*

TI *f* *p*



26

A. pro - fon - do cie - - - - co a - bis - so as - - - - pet - te -

TI

30

A. rà,

TI

34

A.

TI

6



38

A. *tr tr tr tr tr tr*
as - pet - te - ràl

TI *f*
f

6 6 6 6 6 4

42

A. Sen - ti il fa -

TI *f*
p

6 4

46

A. to, ch'è già fis - so: io be - a - to, te, cru - del, io be - a - to,

TI

6 7 7



52

A. *io gio - con - do ho se - de in ciel. Te, cru - del, cru - del, —*

TI

p

56

A. *il pro - fon - do, il pro - fon - do cie - co a - bis - so as - - - pet -*

TI

7 6 6

61

A. *- - - te - - - rà, —*

TI



65

A.

TI

68

A.

il pro - fon -

TI

72

A.

do cie - co_a bis - so, te, cru - del, as - pet - te - rà,

TI



77

A.

TI

5 6 5 6

81

A.

as - - - pet - te -

TI

f *f*

6 5
4 3

84

A.

rà, te, cru - de - le, as - - - pet - te - rà!

TI

f

6 4 5



89

A.

TI

93

A.

TI

(Fine) *p*

Già Ca - ron - te — per or -

97

A.

TI

ro - re, — nel na - vi - gliò di — stu - po - re, per — or - ro - re i - nar - - -



101

A. *tr* (◡) ca - il ci - glio: mos - tro

TI

p

6

104

A. *tr* ta - le senz' u - gua - le A - ch'e - ron - te var - che - rà,

TI

107

A. *tr* (◡) var - che - rà!

TI

(D.S. al Fine)

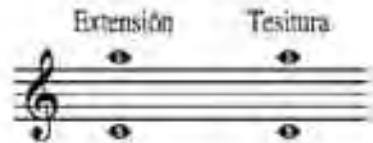
6 6 7 6 5 3#



Senti il Fato

Aria de Acis (Acto III, Escena V)
 Estreno: 1º de febrero de 1735

Tonalidad original:
 Mi bemol mayor



Niccolò Porpora (1)
 (1686 - 1768)

Libreto:
 Paolo Rolli
 (1687 - 1765)

Aria *Mr. Farinelli*

Violín I *col basso*

Violín II *col basso*

Viola *col basso*

Acis *Allegro*

Bajo

Allegro

(1) Fuziné: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. IPT/crard 200/B1050



5

Vln. I *tr*

Vln. II *tr* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

A.

B. *f* *p*

6 5
4 3

9

Vln. I *f* *uniss* *p*

Vln. II *f* *col basso* *p* *col basso*

Vla. *f* *col basso* *p* *col basso*

A.

B. *f* *p*

Sen - ti il fa - to,



14

Vln. I *p* *tr*

Vln. II *p*

Vla. *p* *col basso*

A. *p* *tr* *tr*

B. *p* 6 7 7 6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3

il fa - to, ch'è già fis - so: io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel, _____

20

Vln. I *f uniss* *p* *tr*

Vln. II *f* *p* *tr*

Vla. *f* *p* *tr*

A. *f* *p* *tr* *tr*

B. *f* *p* 7 6 4 6 4

_____ ho se - de in ciel. Te cru - del, il

— 136 — 4



26

Vln. I

Vln. II

Vla.

26

A.

pro - fon - do cie - - - co a-bis - so as - - - pet - te - rà,

B.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

uniss

tr

31

A.

tr

B.



35

Vln. I

Vln. II

Vla.

f

f

f

35

A.

B.

f *tr* *tr*

f

6 6

6 6

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

uniss

tr *f*

tr *f*

tr *f*

39

A.

B.

tr *tr* *tr* *tr* *f*

as - pet - te - rà!

f

6 6 6 4



43

Vln. I *uniss* *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

43

A. *p*

B. *p*

Sen - ti il fa - to, ch'è già fis - so: io be -

49

Vln. I *p uniss*

Vln. II *p*

Vla. *p*

49

A. *p*

B. *p*

a - to, te cru - del, — io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel.



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Te, cru - del, cru - del, il pro - fon - do, il pro - fon - do cie -

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

co_a - bis - so as - - - pet - - - te - - - rà,



63 *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

miss

col basso

tr *tr* *tr*

il pro - fon -



72

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

do cie - co_a bis - so, te, cru - del, as - pet - te - rà, _____

6 5 6

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

5 6 5 6 5 6




81

tr *tr* *f*

Vln. I

Vln. II

Vla. *col basso* *f*

A. *f* *tr*

B. *f*

as - - - pet - te - rà, te, cru -

6 5 4 3 7 6 7

85

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

de - le, as - - - pet - te - rà!

6 6 5 4 3



90

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

93

Andante

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

(Fine)

p

col basso

(Fine)

col basso

(Fine)

Già Ca - ron - te — per or - ro - re, — nel na -



98

Vln. I *col basso*

Vln. II

Vla.

A.
vi - glio di - stu - po - re, per or - ro - re i - nar

B.

102

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A.
ca il ci - glio: mos - tro ta - le senz' u - gua - le A - ch'e -

B. *p*



105

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

tr

ron - te var - che - rà,

f #

3 3 3 3

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f

f

D.S. (al Fine)

D.S. (al Fine)

D.S. (al Fine)

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

var - che - rà

6 4 # 6 4 6 7 6 4 # 5 3

D.S. (al Fine)



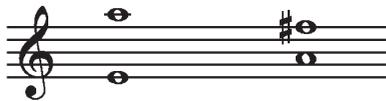
Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse

Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:
Sol mayor

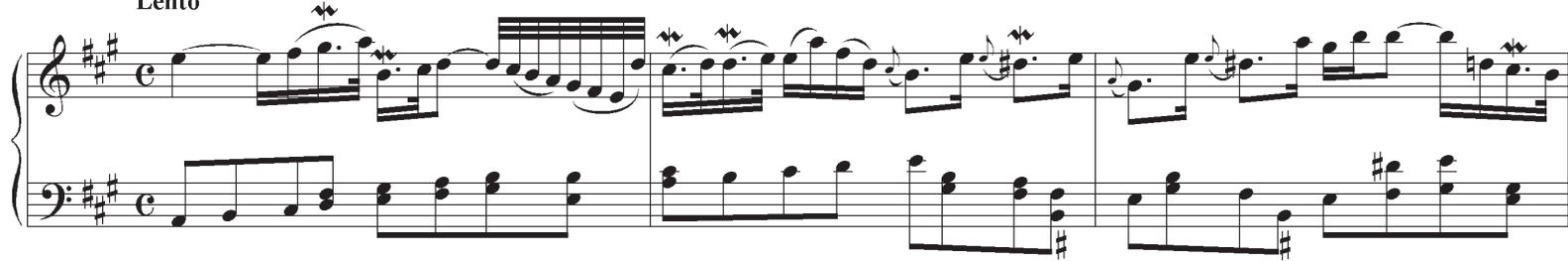
Extensión Tesitura



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Lento



A

Quan - to, quan - to affan_____

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



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.



8

A

no, o bel-l'au ro - ra, por ti al cor, for za - to al l'o - ra la sua ca - ra abban do nar, _____

11

A

_____ la sua ca _____ ra abban - do -

14

A

nar! Quan - to af - fan no, quan to affan no, o bell'au



17

A

ro-ra, por_ ti al cor, for - zato al l'o - ra la sua ca - ra, la sua ca_____

20

A

_____ra ab - ban_____ do_ nar!

(Fine)

24

A

Un' al - tra vol - ta, o Fe - bo, Fe - bo for - se i - vi - dia to av - rai_____

p

6 #6 6 #

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



A ²⁸

due cor-ris-pos-ti a - man - - - - ti, ed af - fret - tas - ti -

A ³¹

ra - i gl'af - fet - ti a dis - ve - - lar,

A ³⁴

gl'af - fet - - - - - ti a - dis - ve - - lar!

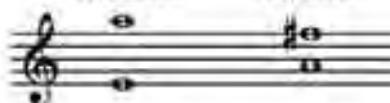


Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pastorale Artaserse*, de Adolf Hasse
Estreno: Lezultes, 29 de Octubre de 1734

Entonación original
Solmización

Extensión Tesitura



Niccola Porpora [1]
(1686- 1768)

in Artaserse. Vcll. 6. Farinelli

Violin I *Lento*

Violin II *Lento* *arco*

Viola

Arbace

Bajo *Lento*

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. IDPFinancl 200.01050



3

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Quan - to,

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

p

col basso
uniss

p

p

quan - to af fan _____ no, o bell'au-ro-ra, porti al cor, for - za to al l'o-ra la sua cara abbando - nar, _____



11

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *uniss*

f

f

la sua ca - ra abban-do - nar!

6
4 #

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

p

p

p

col basso uniss

Quan - to af - fan - no, quan - to affan - no, o bell'au - ro - ra, por - ti al cor, for - zato al



18

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

l'o ra la sua ca-ra, la sua ca - - - - - ra ab-ban - do -

B.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

nar. (Fine) Un' al - tra vol-ta, o Febo, Febo,

B.

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



29

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

for se-i-vidia to av-rai due cor-ris pos-ti a-man - - - ti, ed af-fret-tas-ti-

6 # 6 # 7 5 # # 6 5

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

ra-i gl'affet-ti a dis ve-lar, gl'af-fet - - - ti a-dis-ve-lar!

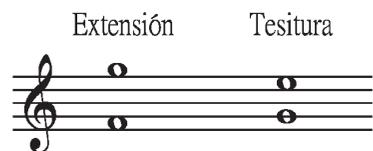
4 5

D.C. (al Fine)



In sen mi tace

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734



Riccardo Broschi (1)
(1698 - 1756)

Allegro

Arbace

Teclado

A.

Tl.

In sen mi ta - - - ce smar - ri - to il

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

En el manuscrito el compás indicado es 3/8, aunque las barras de compás estaban colocadas cada seis tiempos



17

A. co - re non ha - - più - pa - ce nel - suo do - lo-re, e ren-der col sos - pir

Tl.

26

A. men gra-ve il suo mar - tir non non hà - spe - ran - - - za, non, non hà - spe - ran -

Tl.

35

A. za. In sen - mi - ta - ce smar-ri - to il co -

Tl.



46

A. re non hà — più — pa - - ce nel suo do - lo re e ren - der col sos -

Tl.

54

A. - pir men gra ve il suo mar - tir non, non hà spe - ran - - - za e ren der co'i sos

Tl.

62

A. - pir men gra ve il suo mar - tir, non, non à spe - ran - - - za, non hà spe -

Tl.



70 *3* *mf* *(Fine)*

A. ran - - - - za.

Tl. *f* *3* *(Fine)*

79

A. Se_ la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de cru de-le stel - la mi-ser mi ren - de mi - se ro_e

Tl.

89 *(D.C. al Fine)*

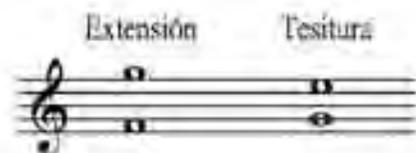
A. ve - ro ma pien di cos - tan - - - - za, pien di cos - tan - za.

Tl. *(D.C. al Fine)*



In sen mi tace

Aria de Arbace insertada en la ópera *partina* Artaserse, de Adolf Hasso
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734



Riccardo Broschi [1]
(1698-1756)

Allegro

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas (HYPertext 20111108).

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavas, aunque está dividido 3/8.



7

Vln. I *con la parte*

Vln. II *uniss*

Vla.

Arb.

B.

In sen mi ta - ce smar - ri - to il

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

17 co - - re; non hà - - - ce nel suo do - lo - re, e ren - der co' sos -



25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

25 - pir men gra ve il suo mar - tir non non hà spe - ran - za, non, non hà spe - ran -

B.

25

uniss

3

3

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

35 za. In sen - mi - ta - ce smar - ri - to il

B.

35

f

con la parte

p

p



45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

con la parte

45 co - re; non hà più pa - ce nel suo do - lo - re, e ren - der co' sos - pir

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

55 men gra - ve il suo mar - tir non, non hà spe - ran - za e ren - der co' sos - pir



79

Vln. I

Vln. II

Vla.

79

Arb.

79

B.

Con la parte

Se — la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de, cru-de-le stel - la mi-ser mi ren - de; mi - se-ro, è

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

89

Arb.

89

B.

(D.C. al Fine)

ve - ro, ma pien di cos - tan - za, pien di cos - tan - za.



Fortunate passate mie pene

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*, de Adolf Hasse (Londres, 1724)
 Insertada en la ópera *pasticcio Artaserse* (Londres, 29 de Octubre de 1734)

Attilio Ariosti [1]
 (1666-1729)

Reducción para voz y piano de:
 Javier Medina Ávila
 (1970)

Extensión Tesitura



Texto:
 Apostolo Zeno
 (1668 - 1750)

4

8

A

8

For-tu - na - te - pas - sa - te, - pas - sa - te mie pe - ne, pas - sa - te mie pe - ne,

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A

se un bel lac - cio, bel lac - cio or in brac - cio al mio be-ne più co - stan - - - - - te, più a-

12 *tr*

16

A

man - te, a-man - te mi fa, più co - stan - te, più a-man - te mi fa, _____

16

20

A

_____ un bel lac - cio co - stan - te, più a-man - - - - -

20 *tr* *tr*



24

A

te, più_a-man - te mi fa, più_co-stan - te, a - man - - - - - te, più_a-man - te mi

28

A

fa, _____ più_a man - te mi fa!

32

A

(Fine)

32

(Fine)



36 [2] *tr* *tr*

A

Sia pur d'a - mo - re fie - ra — l'as - prez - za, bre - ve — dol - cez - za — lo — pla - che - rà, — lo

40 *tr*

A

pla - che - rà, — lo pla - che rà. Son gra - te al co - re l'as - pre vi - cen - de quando s'ar - ren - de,

45 *tr* *tr* *tr* *D.C. (al Fine)*

A

quan - do s'ar - ren - de cru - del bel - tà, cru - del — bel - tà, cru - del — bel - tà.

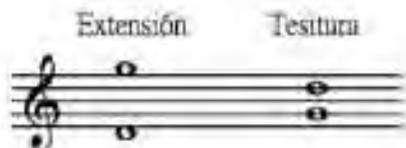
45 *D.C. (al Fine)*

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



Fortunate pasate mie pene

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*, de Adolf Hasse (Londres, 1724)
 Insertada en la ópera *pasticcio Artaserse* (Londres, 29 de Octubre de 1734)



Attilio Ariosti [1]
 (1666 - 1729)

Texto:
 Apostolo Zeno
 (1668 - 1750)

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPCentral 200 B1050

[2] [1] el manuscrito no existe la viola, esa parte fue extraída de la reducción a piano del libro de Ariosti (1688).



4

VI.

Vla.

Arb.

B.

8

VI.

Vla.

Arb.

B.

For tu - na - te — pas - sa - te, — pas - sa - te mie pe ne, pas - sa - te mie pe ne,



12 *tr* *Con la parte*

VI. *p*

Vla. *(tr)* *(p)*

Arb. se un bel lac - cio, — bel lac - cio — or in brac - cio al mio be - ne più co - stan - - -

B. 12

15 *Con la parte*

VI. 15

Vla. 15

Arb. - - - te, più a - man — te, a - man - te mi fa, più co - stan - te, più a - man - te mi

B. 15



19

VI.

Vla.

Arb.

B.

fa, un bel lac - cio co - stan - te, più a-man - - -

tr *tr*

23

VI.

Vla.

Arb.

B.

- - - - - te, più a-man - te mi fa, più co - stan - te, a - man - - - -

tr *tr*



27

VI.

Vla.

Arb.

B.

te, più_a-man - te mi fa, _____ più_a-man - te mi fa!

31

VI.

Vla.

Arb.

B.



36 [3] *tr*

Tra

Vla.

36 *tr*

Arb.

Sia pur d'a - mo - re fie - ra__ l'as - prez - za, bre - ve__ dol - cez - za__ lo__ pla - che - rà,__ lo

36

B.

40

Tra

40

Vla.

40 *tr*

Arb.

pla - che - rà,__ lo pla - che rà. Son gra - te al co - re

40

B.

[3] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



43

Tra

Vla.

Arb.

l'as - pre - vi - cen - de quan - do s'ar - ren - de, quan - do s'ar - ren - de

B.

46

Tra

Vla.

Arb.

cru - del bel - tà, cru - del bel - tà, cru - del bel - tà.

B.

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

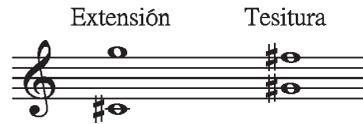


Se al labro mio non credi [3]

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio Artaserse* de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de octubre de 1734

Tonalidad original:
Fa menor [2]

Riccardo Broschi
(1698-1756)



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

[mf]

Se al la - bro mio non cre - di ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - ra ne - mi - ca

Teclado

p *f* *p* *f* *p*

Arb.

mi - a a - pri - mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a - man -

T.

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

[2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres bemoles

[3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labbro*



11

Arb. *tr*

te cor.

T. *f*

f

17

Arb.

Se al la - bro mio non cre - di, non cre - di ca - - ra ne-mi - ca mi - a, ca -

T. *p* *f* *p* *f*

23

Arb.

- - ra ne-mi - ca mi - a a - pri-mi il pet - to e ve - di, e ve - di qual

T. *p* *f* *p*

6



28

Arb. *si - a l'a-man - - - - -*

T. *28*

33

Arb. *tr* *- - te cori, ca - ra ne-mi - ca mi - a non cre - di, non ve - di qual*

T. *33* *f p*

39

Arb. *tr* *si - a l'a-man - te cori, l'a-man-te cor.*

T. *39* *f*



45 *(Fine)* *p*

Arb. Il cor - do-len - te a - fflit - to col - pa non sa che si - a. Se pur non è de -

T. *p*

51

Arb. lit - to un in - no - cen - te ar - dor, un in - no - cen - te ar - dor.

T. *f*

58 *D.C. al Fine*

Arb. *p* Se al

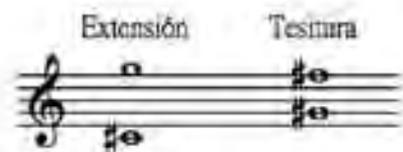
T. *f* *p* *D.C. al Fine* *p*



Se al labbro mio non credi [3]

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasso

Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734



Ricardo Broschi [1]

(1698-1756)

Vicini
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Aria *Artaserse.* Tonalidad original: Fa menor [2]

Largo

Violín I *p* *f* *p* *f*

Violín II *p* *f* *p* *f*

Viola *Largo.* *col basso.* *p* *f* *p* *f*

Arbace *(mp)* *p* *f* *p* *f*

Bajo *p* *f* *p* *f*

Se al labbro mio non cre-di, ca ta re pu ca me a-va

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas: HPI/orand 200 B\1050

[2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres bemoles

[3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labro*.



5

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. *p*
- ra ne - mi - ca mi - a, a - pri-mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a - man -

B. *p*

11

Vln. I *f* *tr* *p*

Vln. II *f* *tr* *p*

Vla. *f* *p*

A. *tr*
- - - - - te cor. Se al lab - bro mio non

B. *f* *p*



19

Vln. I *f p f p f*

Vln. II *f p f p f*

Vla. *f p f p f*

A. *f p f*
 cre - di, non cre - di, ca - ra ne-mi-ca mi - a, ca - ra ne - mi-ca mi - a, a - pri-mi il pet - to e

B. *f p f p f*

26

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. *p*
 ve - di, e ve - di qual si - a l'a - man - - - - -

B. *p*

6



32

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

tr

te cor; ca - ra nemica mi - a, non cre - di, non ve - di qual si a l'a-man te

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

Largo *tr*

cor, l'a-man-te cor. Il cor do-len-te, af - flit - to, col-

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



48

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

pa non sa che si - a, se pur non è de - lit - to un in - no - cen - te ar - dor, _____ un in - no

B.

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

cen - te ar - dor. Se al

B.

f *f* *p* *p* *p*

(D.C. al Fine)



Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*
Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:
Fa mayor

Extensión Tesitura

Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

Teclado

A.

Tl.

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



8

A. *mf*

ques-to_es tre mo_addi - o, ser-ba - mi_o pa-dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser-ba - mi_o pa-dre mi-o, l'i -

Tl.

12

A. *p* *f*

- do - lo a - ma - - - - - to, l'i -

Tl.

16

A. *f* *p*

do - lo_a - ma - to! Per que - sto dol - ce am ples - so, per

Tl. *f* *p*



19

A. *p*
ques - to - es - tre mo ad - di - o, ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre mi - o, l'i - do - lo_a -

Tl.

22

A. *f* *tr* *mf*
ma - - - - - to, l'i do - lo_a - ma -

Tl.

26

A. *p* *tr* *tr*
to, ser bar mi_o pa dre mio, o padre mi o, l'i-do-lo_a - ma - to, l'i-do-lo_a - ma - to!

Tl.



31

A. *Fine p*
Sol ques to_all' om-bra mi - a pa - ce_e con-for-to

Tl. *Fine p*

35

A. *f p*
si - a nel fier_ mio fa - to, nel fier_ mio fa - to; sol

Tl. *b*

39

A. *pp* *D.S. al Fine*
ques - to con-for-to si - a nel fier_ mio fa - to. Per *D.S. al Fine*

Tl. *tr*

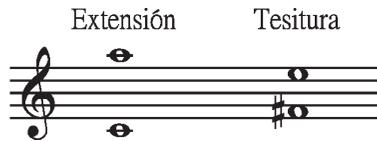


Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:
Fa mayor



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



4

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

tr

p

Per ques - to dol ce, am ples - so, per

8

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

ques - to, es - tre - mo, ad di - o, ser - ba - mi, o pa dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser - ba - mi, o pa dre mi - o, l'i -

mf



12

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

p

f

do - lo a - ma - - - - - to, li -

16

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

f

p

do - lo_a - ma - to! Per ques - to dol - ce_am-ple-s-so, per ques to es tre-mo_ad di - o,



20

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

p

ser-ba-mi, o pa-dre mio, o pa-dre mi-o, li-do-lo_a-ma-

24

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

f *tr* *mf* *p*

- - - - - to, li-do-lo_a-ma-to, ser-ba-mi, o pa-dre mio, o pa-dre



28

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

tr *tr*

mi-o, l'i - do - lo_a - ma - to, l'i - do - lo_a - ma - to!

32

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

Fine *Fine* *Fine*

p

Solques-to all' om - bra mi - a pa - ce_e con-for-to si - a nel fier_____ mio



36

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

fa - to, nel fier mio fa - to. Sol ques - to con - for to si - a nel

f *p* *pp*

40

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

fier mio fa - to. Per

tr *D.S. al Fine* *D.S. al Fine* *D.S. al Fine* *D.S. al Fine*



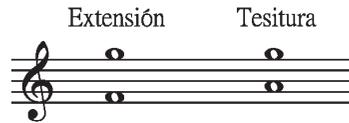
Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:

Mi bemol mayor



Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Teclado

Andante

p

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



12 *p*

A. Pal - li - do, el so - le, tor - bi - do, il cie - lo

15 *p*

A. pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -

19 *f*

A. mor - so e_orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror, ri - mor - so e_orror,



23 *ff*

A. tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror.

26 *p*

A. Pal - li - do_el so - le, tor - bi - do_il

29 *f* *p*

A. cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi



32 *f*

A. spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, — tut - to mi

32 *f*

35 spi - ra ri - mor - so_e_or - ror; tor - bi - do_il cie - - - - lo

35

38 *ff* *p* *f*

A. mor - te pre - pa - ra, pal - li - do_el so - le pe - na mi - nac - cia,

38 *ff* *p* *f*



A. ⁴¹ *p* tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, *f*

Detailed description: This system contains measures 41, 42, and 43. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and transitions to forte (*f*) at the end of measure 43. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.

A. ⁴⁴ *p* tut - to mi spi - ra ri - mor - so_e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror. *ff*

Detailed description: This system contains measures 44, 45, and 46. The vocal line begins with piano (*p*), reaches a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 45, and ends with a fermata. The piano accompaniment continues with similar textures, ending with a fermata in the right hand.

A. ⁴⁷

Detailed description: This system contains measures 47, 48, and 49. The vocal line consists of three measures of whole rests. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand.



A. 50

50

p

tr

A. 54

(Fine) *p*

Ti - mor mi - cin - ge di fred - do

54

tr

(Fine)

p

A. 58

ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta a - ma - ra, io stes - so

58

p



A. ⁶¹

fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so fre - mo contro il mio cor, con - tro il mio

A. ⁶⁵

cor.

⁶⁵

f

A. ⁶⁸

D.S. (al Fine)

⁶⁸

tr

p

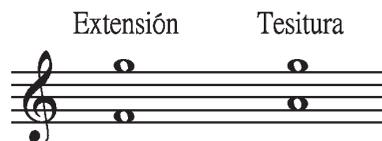
D.S. (al Fine)



Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*
Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:
Mi bemol mayor



Adolf Hasse [1]
(1699 - 1783)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Andante

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

3

3

3

3

tr

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

7

7

7

7

7

tr

tr

tr

tr



VI. I *p* *Sf p*

VI. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

12

Pal - li - do, el so - le, tor - bi - do, il cie - lo

VI. I *f* *tr*

VI. II *f* *tr*

Vla. *f* *p*

A. *f* *p*

B. *f* *p*

15

pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -



19

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f

f

mor-so e_orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror, ri - mor - so e_orror,

23

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ff

ff

ff

ff

ff

tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror.



26

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

Pal - li - do, el so - le, tor - bi - do, il

29

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

A. *f* *p*

B. *f* *p*

cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi



32

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

A. *f*
 spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, — tut - to mi sp - ra ri - mor - so_e_or -

B. *f*

36

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

A. *ff*
 ror, tor - bi - do_il cie - - - lo mor - te pre - pa - ra;

B. *ff*



39 *p* *f* *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

pal - li-do_el so - le pe - na mi - nac - cia, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or ror, ri -

43 *f* *p* *f* *f*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

mor - so e_or ror, tut - to mi - spi - ra ri - mor - so_e_or - ror, ri - mor - so e_or ror.



47

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

51

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

tr

p

Fine



56 *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Ti - mor mi - cin - ge di fred - do ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta a -

60

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ma - ra, io stes - so fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so



VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

63 *f*

fre - mo contro il mio cor, con-tro il mio cor.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

68 *tr* *p* *D.S. (al Fine)*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,

Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta

JAVIER MEDINA ÁVILA

para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área

EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial

AURELIO PÉREZ-GÓMEZ

México D.F., 25 de enero de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,

Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.

Tesis que presenta

JAVIER MEDINA ÁVILA

para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área

EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial

AURELIO PÉREZ-GÓMEZ



México D.F., 25 de enero de 2007



Libro Práctico III

Versión para Mezzosoprano o Barítono

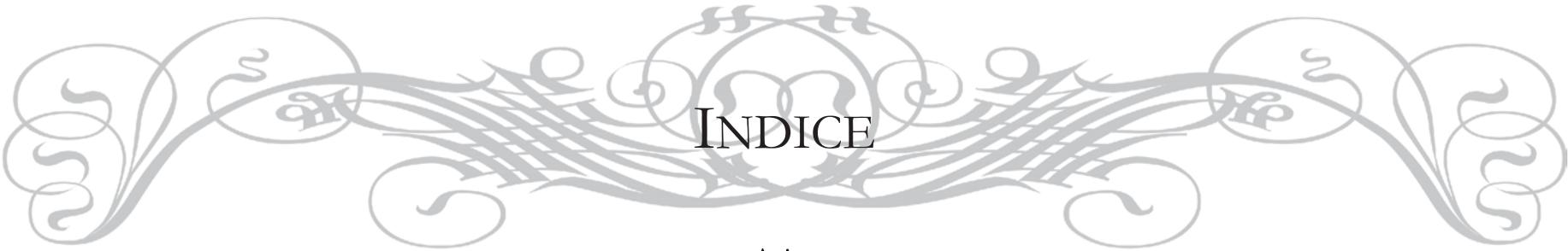


Editor: Javier Medina Ávila

Revisión literaria y musical: Mtro. Elías Morales Cariño, Lic. Alfredo Mendoza Mendoza,
Profra. Edith Contreras Bustos y Profra. Brigida D'amico

Diseño editorial: Aurelio Pérez-Gómez





INDICE

Arias

1. *Navigante che non spera* de Leonardo Vinci (ópera *Il Medo*)
 - Versión para voz y piano 6
 - Versión para voz y orquesta 12
2. *Sposa non mi conosci* de Geminiano Giacomelli (ópera *Merope*)
 - Versión para voz y piano 21
 - Versión para voz y orquesta 27
3. *Che chiedi? Che brami?* de Carlo Broschi (insertada en la pieza dramática *La danza* de Niccola Conforto)
 - Versión para voz y piano 36
 - Versión para voz y orquesta 42
4. *Ab, che non sono le parole!* de Carlo Broschi (para despedirse del público inglés)
 - Versión para voz y piano 51
 - Versión para voz y orquesta 56
5. *Mancare Dio mi sento!* de Geminiano Giacomelli (ópera *Adriano in Siria*)
 - Versión para voz y piano 64
 - Versión para voz y orquesta 69
6. Cuatro arias de la ópera *Polifemo* de Niccola Porpora
 - I. *Morirei del partir*
 - Versión para voz y piano 76
 - Versión para voz y orquesta 80
 - II. *Lusingato dalla speme*
 - Versión para voz y piano 87
 - Versión para voz y orquesta 95



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.



III. <i>Tacito movi e tardo</i> (dueto)	
Versión para voz y piano	107
Versión para voz y orquesta	116
IV. <i>Senti il fato</i>	
Versión para voz y piano	125
Versión para voz y orquesta	134
7. Seis arias de la ópera <i>pasticcio Artaserse</i>	
I. <i>Quanto affanno</i> (Niccola Porpora)	
Versión para voz y piano	147
Versión para voz y orquesta	151
II. <i>In sen mi tace</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	156
Versión para voz y orquesta	160
III. <i>Fortunate passate mie pene</i> (Attilio Ariosti)	
Versión para voz y piano	166
Versión para voz y orquesta	170
IV. <i>Se al labbro mio non credi</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	177
Versión para voz y orquesta	181
V. <i>Per questo dolce amplesso</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	186
Versión para voz y orquesta	190
VI. <i>Pallido il sole</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	196
Versión para voz y orquesta	203

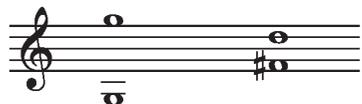


Navigante che non spera

Tonalidad original:

Si bemol mayor.

Extensión Tesitura



Aria en la ópera *Il Medo*

Estreno: Parma, 1728

Leonardo Vinci (1)

(1690 -1730)

Texto: Inocencio Frugoni

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



11

Dar.

Na - vi - gan - te_ che non spe - ra_ più toc -

15

Dar.

car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno asorte_ af - fer ra_ nuova spiaggia_ lu - sin

18

Dar.

ghie - - - - -

[5]



22
Dar. 
- - ra, si con - forta e si ri - sto-ra, e si - ri - sto ra, esi ri sto - ra.

27
Dar. 

30
Dar. 
Na - vi-gante che non spera — più tocca lon-ta-na — ter - - ra, se il suo legno a sorte af-fer-ra nuo va



34
Dar. 

spiaggia lu-sin - ghie

37
Dar. 

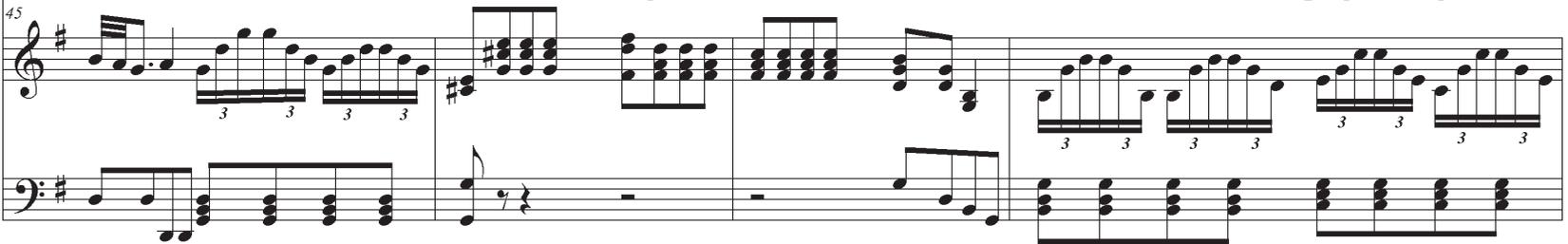
39
Dar. 

ra, si con - for ta e si ri - to - ra e si ri -



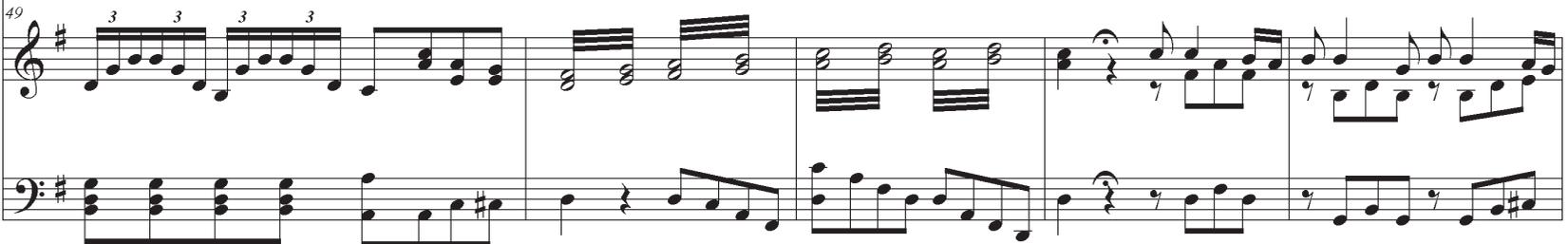
45

Dar. 
sto - ra, si el suo le - gno a sorte af - fer - ra nuo - va spiag - gia

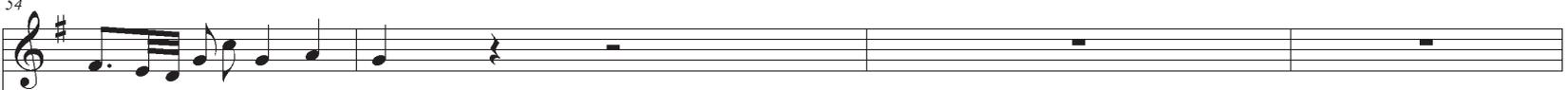


49

Dar. 
lu - sin - ghie - - - - - ra, si con - forta e si ri -



54

Dar. 
sto - ra, e si ri sto - ra.





58 Dar. (☺) *(Fine)* Lie-to scen-de, e va - gheg

65 Dar. gian - do la bel-tà de_suol no - vel-lo, al - tro li - do non cu - ran - do sol di quel - lo_s'in - na -

68 Dar. mo - - - ra, al - tro li - do non cu - ran - so sol di quel lo_s'in-na-mo - ra, s'in-na-mo - ra. *D.C. (al Fine)*

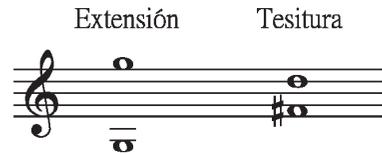


Navigante che non spera

Aria de la ópera *Il Medo*

Estreno: Parma, 1728

Tonalidad original
Si bemol mayor



Leonardo Vinci (1)
(1690 -1730)

Texto:
Inocencio Frugoni

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Violín I

Violín II

Viola

Darío

Bajo

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



V.I
V.II
VI.
D.
B.

V.I
V.II
VI.
D.
B.



13

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi - gan-te che non spe - ra — più toc - car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno a sorte af

6 6 6

17

V.I

V.II

VI.

D.

B.

fer-ra — nuo va spiag-gia — lu sin - ghie - - - - -

2 6 2 6



21

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra, si con - for-ta e si ri - sto - ra, e si ri - sto ra, e si ri - sto -

7 6 6 6 6 4

26

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra.

6 6 6 6 6 458



30

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi-gan-te _ che non spe-ra _ più toc-car lon - ta - na _ ter - ra, se il suo le-gno a sor te af fer-ra nuo va _

6

34

V.I

V.II

VI.

D.

B.

spiag-gia lu - sin - ghie - - - - -



37

V.I

V.II

VI.

D.

B.

2 6 6 6

39

V.I

V.II

VI.

D.

B.

3 3 3 3 ra, si con - for-ta e si ri - to - ra, e si ri -

6 6



45

V.I

V.II

VI.

D.

B.

sto - ra, se il suo le - gno a sor - te af - fer - ra nuo - va spiag - gia

6 6 6

$\frac{6}{4}$

49

V.I

V.II

VI.

D.

B.

lu - sin - ghie - - - - - ra, so con - for ta e si ri -

(non tremolo)

(non tremolo)

6 6 7 6

$\frac{6}{4}$



54

V.I

V.II

VI.

D.

B.

sto-ra, e si ri sto - ra.

6 6 6 6

Detailed description: This system of musical notation covers measures 54 to 57. It features five staves: V.I (Violin I), V.II (Violin II), VI. (Viola), D. (Dobro), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#). The V.I part has a complex texture with many triplets. The V.II part has a more rhythmic melody. The VI. part provides a steady accompaniment. The D. part has a simple melodic line with lyrics. The B. part has a bass line with some sixteenth-note patterns.

58

V.I

V.II

VI.

D.

B.

(Fine)

(Fine)

(Fine)

6 6 4

Detailed description: This system of musical notation covers measures 58 to 61. It features the same five staves as the previous system. The V.I, V.II, and VI. parts end with a final chord and are marked with "(Fine)". The D. part is silent. The B. part has a final melodic phrase with some sixteenth-note patterns and is also marked with "(Fine)".



63

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Lie - to scen - de, e va - gheg - gian - do la bel - tà de - suol no - vel - lo, al - tro li - do - non cu -

6

67

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ran - do sol di quel - lo - s'in - na - mo - ra, al - tro li - do non cu - ran do sol di quel lo s'in na - mo - ra, - s'in na - mo ra.

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

2 6 6



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera La Merope

Estreno: 1734

Tonalidad original:
Fa menor

Extensión Tesitura



Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Reducción a voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Largo

Epitide

Teclado

E.

Tl.



16 *[p]*

E. Spo-sa, non mi co-no - sci. Ma-dre, tu non m'a

16 *[p]*

Tl.

24 *[f]* *[f]* *[p]*

E. scol-ti. Cie - - - li, che fe-ci mai? Cie - - - li, che fe-ci mai? E

24 *[f]* *[f]* *[p]*

Tl.

31

E. pur so no il tuo cor, il tuo fi-glio, il tuo a-mor, la tua spe-ran - - -

31

Tl.



38

E. *[p]*

za. *[p]* Spo - sa, non mi co

Tl. *f* *[p]*

46

E. *[f]*

no - sci. Ma - dre, tu non m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai?

Tl. *[f]*

53

E. *[f]*

Cie - - - li, che fe - ci mai? E pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a

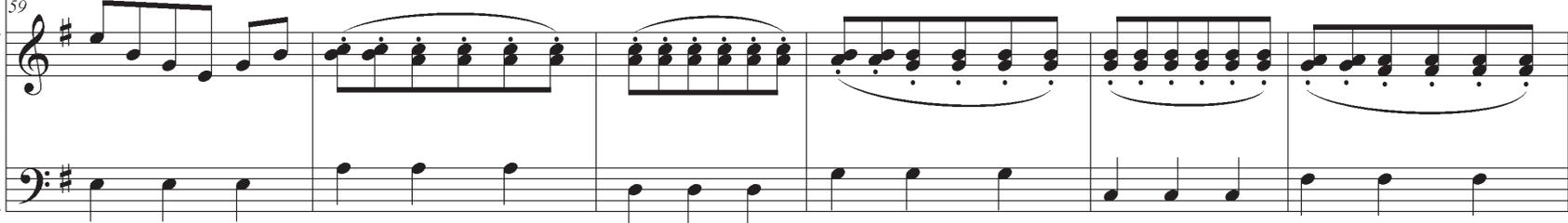
Tl. *[f]*



59

E. 

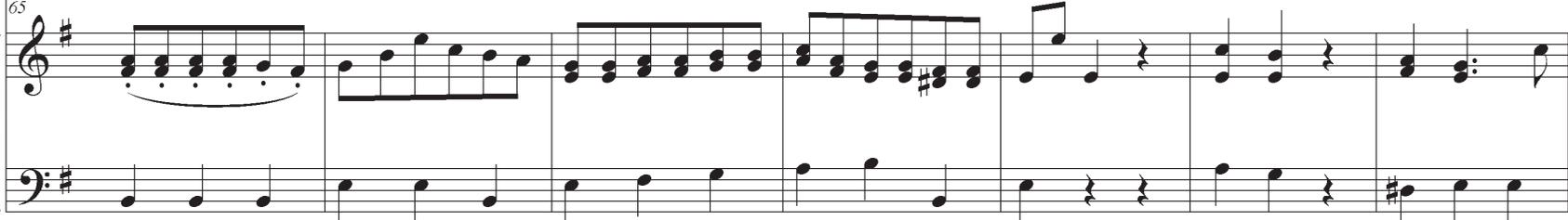
mor, la tua spe-ran - - - - -

TL. 

65

E. 

za. Spo-sa, ma-dre, e

TL. 

72

E. 

pur so-no il tuo cor, e pur so-no il tuo a-mor, il tuo fi - glio, il tuo a-mor, la tua spe

TL. 



78

E. *tr* *[f]*

ran - - - za, la tua spe - ran - za.

Tl.

85

E. *Fine*

Tl.

91

E. Par-la! Ma sei in - fe - del. Cre-di! Ma sei cru-del.

Tl.



98

E. *Mo-rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O Dio, man - ca il va -*

TL.

104

E. *lor, man - ca il va - lor e la cos - tan - - - - - za!*

TL.

111 *D.S. al Fine*

E.

TL.



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera La Merope.

Estreno: 1734

Tonalidad original:
Fa menor

Extensión Tesitura



Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Largo

Violín I *[p]*

Violín II *[p]* *uniss*

Viola *col basso* *[p]*

Epitide

Bajo *[p]*



8 *[f]*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

16 *[p]*

Vln. I *uniss*

Vln. II *col basso*

Vla.

E.

B.

16 *[p]*

Spo - sa, non mi co - no - sci. Ma - dre, tu non m'a



24

Vln. I *[f]* *[f]* *[p]*

Vln. II *[f]* *[f]* *[p]*

Vla. *[f]* *[f]* *[p]*

E. *[f]* *[f]* *[p]*

24 scol - ti. Cie - - - - li, che fe - ci mai? Cie - - - - li, che fe - ci mai? E

B. *[f]* *[f]* *[p]*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

E. *[f]* *[f]*

31 pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe - ran - - - -

B. *[f]* *[f]*



38 *f* *[p]*

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

za. Spo - sa, non mi co-

46 *f* *[f]* *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

no - sci. Ma - dre, tu no m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai? Cie - -



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

li, che fe-ci mai? E pur so-no il tuo cor, il tuo fi-glio, il tuo_a-mor, la tua spe

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran



65

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

65

B.

za. Spo - sa, ma - dre, e

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

72

B.

pur sono il tuo cor, e pur so - no il tuo a - mor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe -



78

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran - - - - - za, la tua spe - ran - za.

[f]

tr

[f]

[f]

[f]

[f]

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



91 **Andante** *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Par - la Ma sei in - fe - del. Cre - dit

B.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Ma sei cru - del. Mo - rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O

B.



103

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

p *p* *tr*

103 Dio, man ca il va - lor, man ca il va - lor e la cos - tan - - - - - za!

p *p*

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

uniss

D.S. (al Fine) *D.S. (al Fine)* *D.S. (al Fine)* *D.S. (al Fine)* *D.S. (al Fine)*

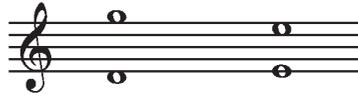


Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto

Tonalidad original:
La mayor

Extensión Tesitura



Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Andante

Nice

p Che chie - di? Che bra - mi? Che bra - mi? Ti_

Continuo

p *f* *p* *f* *p* *f*

4 *p*

spie - ga se m'a - mi, se_ m'a - - - mi, mio

4 *p* *f* *p*

1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



7
dol - ce te - so - ro, mio so - lo pen - sier. Ti spie - ga — se — m'a - - -

10
mi,

13
mio dol - ce te - so - ro, mio so - lo, mio



16 *p* ⁶ *f* *p* ⁶
so - lo, mio - so - - - lo pen - sier, mio so - lo, mio - so - - - lo pen -

19 *f* *p*
sier, mio - so - lo pen - sier.

22 *p* *p*
Che chie - di? Che bra - mi? Ti - spie - ga se



26

m'a - mi, ti — spie - ga se m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te -

p

f

p

30

so - ro, mio so - lo pen - sier, ti spie - ga — se — m'a - - - - -

p

6

(2)

34

mi, mio dol - ce te -

mf

p

p

6

(2) En Haböck, *mio dolce pensier...*



37 *f* *p* *f* *p*

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so - lo, mio -

41 *p* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

so - lo pen - sier, mio so - lo pen - sier.

45 *Fine* *p*

Se

Fine



49 *f* 3

l'i - dol che a - do - ro non la - scio con - ten - to, non la - scio con - ten - to, mi sem - bra tor -

49 *p*

53 *p* 3 *f* *tr*

men - to, mi sem - bra tor - men - to l'is - tes - - - so pia - - - cer.

53 *f* *tr* 3

57 *p*

Che

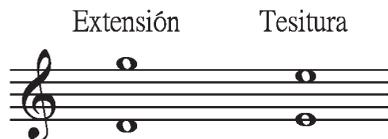
57 3 6 *tr* 6 *tr*



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto

Tonalidad original:
La mayor



Texto:
Pietro Mestastasio
(1698-1782)

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Nice

Bajo

Che chie - di? Che bra - mi? Che bra - mi? Ti_

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



4

Vl. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f*

N. *p*

B. *p* *f*

spie - ga se m'a - mi, se - m'a - mi, mio dol - ce te - so - ro, mio

8

Vl. I

Vln. II

Vla.

N. *3* *3* *6* *6*

B.

so - lo pen - sier. Ti spie - ga se - m'a - - - - - 6 - - - - -



11

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce

14

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

te - so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen -



17

Vl. I *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

N. *f* *p* *f* *p* *f*

- sier, mio so - lo, mio so - - - lo pen - sier, mio so -

B. *f* *p* *f* *p* *f*

20

Vl. I *p* *f* 3 3 6 *tr*

Vln. II *p* *f* 3 3 6 *tr*

Vla. *p* *f* 3 3 6 *tr*

N. *p* *f*

lo pen - sier.

B. *p* *f*



23

Vl. I *p* *f* *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p* *f* *p*

N. *p* *f* *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p* *f* *p*

Che chie - di? Che bra - mi? Ti — spie - ga se m'a - mi, ti — spie - ga se

27

Vl. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

N. *p* (2)

B. *f* *p*

m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te - so - ro, mio so - lo pen -

(2) En Haböck, *mio dolce pensier...*



31

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

sier, ti spie - ga - se - m'a

p

6

6

34

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce te -

p

p

p

mf

p

6



37

Vl. I *f* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

N. *f* *p* *f* *p* *f*

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier,

B. *f* *p* *f* *p* *f*

40

Vl. I *f* *p* *p* *p*

Vln. II *f* *p* *p* *p*

Vla. *p* *f* *p* *p*

N. *f* *p* *p* *p* *p*

mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so -

B. *f* *p* *f* *p* *p*



43 *tr* *f*

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

lo pen - sier.

B. *f*

47 *tr* *f* *Fine* *p*

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

Se l'i - dol che a - do - ro non la - scio con -

B. *Fine* *p*



51

Vl. I *p* *f* *tr*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

N. *f* *p* *f* *tr*

ten-to, non la - scio con - ten-to, mi sem-bra tor - men-to, mi sem-bra tor - men-to, l'is-tes - so pia -

B. *p* *f*

56

Vl. I *tr* *D.S. (al Fine)*

Vln. II *tr* *D.S. (al Fine)*

Vla. *tr* *D.S. (al Fine)*

N. *p*

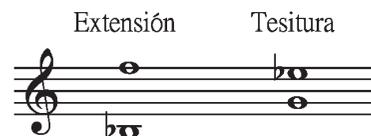
cer. Che

B. *D.S. (al Fine)*



Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)



Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705-1782)

Texto:
Carlo Broschi

recitativo

Farinelli

Re gal Bri-ta nia, il mio più no bil van to e il tuo corte-se compia - cer-ti al

Teclado

F.

mi - o tri bu-to_u-mil decan-to. È ge-ne-ro-sa la cagion: tu se - i di più tran quil - lo

Fl.

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



36

F. *tr* do e-gli ta - ce, quan - do e - gli - ta - ce. *f* L'al - ma con

1. 2.

Tl.

41

F. un so - spir, con un so - spir, [*p* l'al ma tut - to sa] dir con

41 *tr*

Tl.

45

F. un so - spir, e nel si - len - zio al-lor, e nel si - le - zio al-lor

45

Tl.



23 *mf* *p*

F. le pa - ro - le bas-tan - ti - so - le. Ah! Che non so - no

Tl.

27 *f* *tr* *tr*

F. un tanto do - no, un tanto, tanto o - nor. Me - glio l'es - pri - me il - cor, l'esprime il

Tl.

32 *tr* *tr*

F. cor, quan - do e - gli - ta - - - - - ce, quan -

Tl.



8

F. a-gio_ari-po-si mi-ei, on-de scol-pi-ta porte-rò nel co-re la memo-ria del do-no e dell' o-no-re.

Tl.

12

F. [Aria]

Tl.

17

F. Ah! Ah! Che non so - no, non so-no

Tl.



50

F. *tr tr tr tr tr tr*
 è più ve - ra

50

TI.

55

F. *tr tr*
 ce,

55

TI.

60

F. *tr*
 è piùve ra - - - ce. ce.

60

TI.

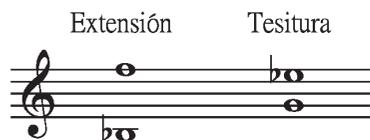
(2)

(2) En el original la escala desciende de Sol a Do



Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)



Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705 - 1762)

Texto:
Carlo Broschi

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

recitativo

Violín I *[pp]*

Violín II *[pp]*

Viola *[pp]*

Farinelli

Re-gal Bri - ta-nia, il mio più no-bil van-to e il tuo cor te - se com-pia - cer - ti al

Continuo *[pp]*

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



4

F. mi-o tribu-to_u-mil de can to. È ge-ne ro sa la cagion: tu se - i di più tran quil - lo a-gio_a ri - po-si mi-ei,

9

F. on - de scol - pi - ta por-te-rò nel co-re la me-mo-ria del do-no e dell' o - no - re.



13 *Aria* [*p*] **Allegro** *tr*

F. 13 [*p*]

19 [*p*]

F. 19 *tr* *mf*

Ah! Ah! Che non so - no, non so no le pa - ro - le bas-tan - ti_ so -



25

F. 25

p le. Ah! Che non so - no *f* un — tan - to do - no, un — tan - to,

29

F. 29

tan to o - nor. Me - glio l'es - pri - me — il — cor, l'es - pri - me il cor, quan - do e - gli —



33

33

33

F. ta - - - - ce, quan - - - do e-gli_ ta - - -

37

37

37

37

F. ce, quan - do_ e - gli - ta - ce ce. L'al - - - ma con



41

F. 41

un so - spir, con_ un so - spir, [l'al - - - ma_ tut - to sa] dir, con_

45

F. 45

un so - spir, e nel si - len - zio al - lor, e nel si - le - zio al - lor,



50

F. 50

è più ve - ra - - - - -

55

F. 55



Musical score for measures 59-62, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 59 is marked with a trill (tr) above the first note. The piece concludes with a first ending bracket labeled '1.' and repeat signs.

F.

Vocal line for measures 59-62. The lyrics are: "ce, è più ve-ra - - - - - ce." The vocal line includes a trill (tr) above the final note of the first phrase. The piece concludes with a second ending bracket labeled '(2)' and repeat signs.

Musical score for measures 63-65, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 63 is marked with a second ending bracket labeled '2.'. The piece concludes with a trill (tr) above the final note.

F.

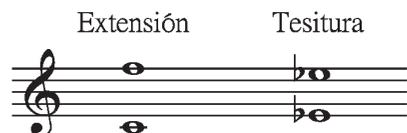
Vocal line for measures 63-65. The lyrics are: "ce." The vocal line includes a second ending bracket labeled '2.'. The piece concludes with a trill (tr) above the final note.

(2) En el original la escala descende de Sol a Do



Mancare, o Dio mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)



Geminiano Giacomelli (1)
(1692 - 1740)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Largo

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



8

p

Man-ca - re, o Di-o, mi sen - to o Di - o, mi

più f *f* *p*

12

f *p* *f*

sen-to quan - do ti la - scio, o ca - ra! Quan - do ti lascio, o ca - ra! Forse cotanto a - ma ra, a ma - ra non

12

16

f *p*

è - la mor - te istes - sa a que - sto a - man -

16

f *p*



20 *f* *tr* *p*
 - - te cor, a que - sto a-man - te - cor. Man

20 *f*

24 *f* *p* *f* *p*
 ca-re, o Di o, mi sen to o Di-o, mi sen-to quan - do ti lascio o ca ra! Quan - do ti lascio oca - ra!

24 *p* *f* *p* *f* *p*

28 *f* *p* *f*
 For-se co tanto ama-ra non è la morte istessa a que - sto a-man - - - - te cor, a questo a

28 *f* [*p*] [*f*]



32 *f* *p* *f* *p* *f*

man - te cor. Man-car mi sen - to, o Di-o, mi sen - to, ca - ra, ca - ra! Co tanto a

36 *p* *p* *tr*

ma-ra non è la mor-te a questo_a-man - - - - - te

40 *f*

cor, a questo_a mante - cor.



45 *Fine mf*
 Ah! Nondi-ce-sti il ve-ro, ben

45 *p* *più f* *f* *Fine p*

49 *f*
 mi-o, quan-do di-ces-ti ch'io so-no il tuo con-ten-to, che tu per-me na-sce-sti, ch'a

49

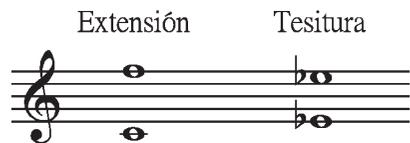
52 *f* *p* *D.C. al Fine*
 vrò sem-pre il tuo a-mor, sem-pre il tuo a-mor, che tu per-me na-sce-sti, ch'avrò sem-pre il tuo a-mor, il tuo a-mor.

52 *D.C. al Fine*



Mancare, o Dio, mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)



Geminiano Giacomelli (1)
(ca. 1694 - 1740)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Largo

Violín I

Violín II

Viola

Farnaspe

Bajo

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



4

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p

p

p

p

8

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

più f

f

p

più f

f

p

più f

f

p

più f

f

p

Manca re, o Dio, mi sento, o Dio, mi sen to quan - do ti la - scio, o



13

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

ca - ra! Quan - do ti la scio, o ca - ra! Forse co tan-to_a-ma-ra, a ma-ra non è - la mor-te_i-stes-sa a

f

f

f

f

f

f

17

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

que - sto_a - man - - - - - te cor, a

p

p

p

p

pp

f

p



21

V.I. *f* *p* *f*

V.II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Far. *tr* *p* *f*
 que - sto a man te - cor. Man-ca re, o Dio, misen to, o Di-o, misento quan -

B. *f* *p* *f*

26

V.I. *p* *f* *p* *mf* *f*

V.II *p* *f* *p* *mf* *f*

Vla. *p* *f* *p* *mf* *f*

Far. *p* *f* *p* *mf* *f*
 - do ti lascio, o ca ra! Quan - do ti la scio, o ca - ra! For-se cotan to ama - ra non è la morte istessa a

B. *p* *f* *p* *mf* *f*



30

V.I. *p* *f* *p*

V.II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

Far. *p* *f* *f* *p*

B. *p* *f* *p*

que-sto_a-man - - - - - te cor, a questo_a man - te cor. Man-car mi sen - to, o

34

V.I. [*f*] [*p*]

V.II [*f*] [*p*]

Vla. [*f*] [*p*]

Far. *f* *p* *f* *p*

B. [*f*] [*p*]

Di - o, mi sen - to, ca - ra, ca - ra! Cotanto_a-ma-ra non è la mor-te a questo_a-man - - - -



38

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *tr* *f* *f*

te cor, a questo aman te-cor.

43

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *più f* *f* *p* *più f* *f* *p* *più f* *f*



47 *Fine p*

V.I

V.II

Vla.

Far. *p* *f*

B. *Fine p*

Ah! Nondicesti il vero, ben mi o, quando dicesti ch'io sono il tuo contento, che tu permenasce sti, ch'a

52 *D.C. al Fine*

V.I

V.II *D.C. al Fine*

Vla.

Far. *mf* *p* *D.C. al Fine*

B. *D.C. al Fine*

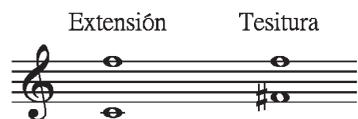
vrò sempre il tuo amor, sempre il tuo a mor, che tu per me na- scesti, ch'avrò sempre il tuo a mor, il tuo a mor.



Morirei del partir nel momento

Aria de Acis en la ópera *Polifemo*, acto I escena V

Tonalidad original:
La menor



Nicola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Reducción a piano y voz de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Moderato

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



31

A

non fer - mas-se ques - t'a - ni - ma in vi - ta non - fer - mas - se, non - fer - mas - - - se ques - t'a -

9 8

43

A

ni - ma in - vi - ta.

6 4

55

A

Mo - ri - re-i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to, di - mi - rar-ti se il

6 7 6 4 6 4



67

A

nuo vo con-ten-to, il nuo vo con - ten-to non fer - mas-se ques-t'a - ni-ma in vi - ta, non ___fer mas se ques-t'a -

79

A

ni - ma ___ in vi - ta.

93

A

(Fine) Quel bel lab-bro che dis se "T'en - par - ti" dis -

(Fine) con la parte

p



105

A

se an - cor ch'io po - trò ri mi - rar - - - - - ti. O sen - ten - za, o sen -

ossia

119

A

ten - za di spe - me, di spe - me gra - di - ta, di spe - - - - - me - gra - di - ta!

119

131

tr

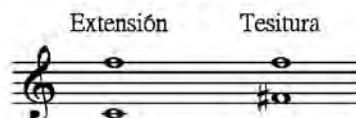
tr *D.S. (al Fine)*



Morirei del partir nel momento

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto I, Escena V)

Tonalidad original:
La menor



Nicola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Moderato[2]

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. IIPFerrard 200 B1050

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



9

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

6 # 6 7

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso [*p*]

Uniss

col basso [*p*]

p

Mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to, di mi - rar-ti se il nuo-vo con - ten - to

6



31 *con la parte*

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

non fer - mas se ques - t'a - ni ma in vi - ta, non fer - mas - se, non fer - mas - - - se ques - t'a -

98

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ni - ma in vi - ta.

6
4



55

Vln. I *tr* *p*

Vln. II *tr* *p*

Vla. *p*

55

A.

B.

Mo - ri - re - i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to,

65

Vln. I

Vln. II *con la parte*

Vla.

65

A.

B.

di - mi - rar-ti-se il nuo-vo con-ten-to, il nuo-vo con - ten - to non fer - mas-se ques-t'a - ni-ma in vi - ta, non - fer-



77

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

mas - se ques - t'a - - - - - ni - ma in - vi - ta.

B.

6 7 6 5

f

f

f

tr

f

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

6 # # # b7 6 5

p con la parte

p col basso

p

Quel bel



100

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss.

lab bro che dis se "I'en par - ti" dis - se an - cor ch'io po - trò ri - mi - rar - - - -

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ossia

- - - - ti. O sen - ten - za, o sen - ten - za di spe - me, di spe me gra - di ta, di spe -

7 # 6 6 b 6 # # (2) 6 #



124

Vln. I *tr* *f* *tr*

Vln. II *tr* *f* *tr*

Vla. *f*

A. *tr* *tr*

B. *f*

me - gra - di - ta!

$\frac{6}{5} \#6$

134

Vln. I *tr* *D.S. [al Fine]*

Vln. II *tr* *D.S. [al Fine]*

Vla. *D.S. [al Fine]*

A. *D.S. [al Fine]*

B. *D.S. [al Fine]*

7 $\#$ $\#$



Lusingato dalla speme

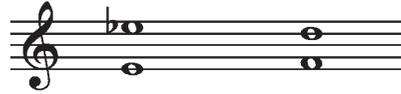
Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)

Estreno: 1° de Febrero de 1735

Tonalidad original:

Sol mayor

Extensión Tesitura



Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Nicola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Acis

Lon-tan dal so-lo_e ca-ro degl' oc-chi_e del pen - sier bra-ma-to_og get - to, non

Teclado

p

67 6

A.

hò ri - po so_al cor, ne_ pa - ce_al al-ma. Inqui e - to lo sguar-do, im-pa-zien te il core, cer can l'a ma ta vis ta.

Tl.

f *p*

6 4 6

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



9

A. *Og ni mo to, og ni as - pet - to mi fa spe - rar, m'in - gan na poi. Ma veg gio l'on de cur -*

Tl. *f p*

7# b3

13

A. *var - si, e sen to un lie to gor go - gliar! Vien la di - let - ta. Ah! De - lu se spe ran ze?*

Tl. *f*

17

A. *Solo un flut to on deg - giò. Spi rò l'au - ret ta. Non sa — che pe - na è a mor chi non as pet ta.*

Tl. *p f p f*

4# 2# # 6 # #

Segue l'aria



Aria

Moderato

Teclado

4

7

[2]

f

p

p

tr

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

A.

10

10

f

3

6
4
5
3

13

A.

Lu - sin - ga - - - - - to - dal - la - spe - me, a - gi - ta - - - - - to da so -

13

p

13

17

A.

spet - ti, a - gi - ta - to can - gia - af - fet - - - - - ti: spe - ra,

17

3 3 3 3 3 3 3 3



20

A. *te - me, spe - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non - hà mai*

23

A. *pa - - - - -*

26

A. *- - ce il cor. Lu - sin - ga - - -*



A. 29

to dal - la spe - me, a - gi - ta

A. 32

to da sos - pet - ti, a - gi - ta - to can - gia af - fet - ti, can - gia af - fet

A. 35

ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me



A. ³⁸

e non_ hà mai pa-ce il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai

A. ⁴²

pa-ce il cor.

A. ⁴⁶

(Fine) [3]

Di_ chi spe - ra, di_ chi as - pet-ta la_ bra - ma - ta

[3] En el manuscrito las barras aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



54

A. sua di - let - ta, o lun - ghis - si - mi, lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie - te

64

A. pie - ni di do - lor, o lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie -

74

A. te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

D.C. (al Fine)



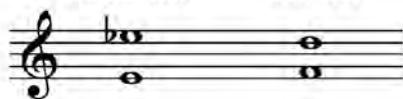
Lusingato dalla speme

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)

Estreno: 1o. de Febrero de 1735

Tonalidad original:
Sol mayor

Extensión Tesitura



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

[Recitativo]

Violín I

Violín II

Viola

Acis

Bajo

Lontan dal solo e caro degl'occhi e del pen-sier bra-ma-to og get-ro, non

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



4

Vln. I *f* *p* *tremolo*

Vln. II *f* *p* *tremolo*

Vla. *f* *p* *tremolo*

A. hò ri - po - so al cor, ne - pa - ce al al - ma. In qui e - to lo sguardo, im - pa - zi - ente il co - re, cer can l'a ma ta vis ta.

B. *f* *p* *tremolo*

6/4 6/4 6/4

9

Vln. I *f* *f* *p*

Vln. II *f* *f* *p uniss*

Vla. *f* *f* *p col basso*

A. Og ni mo to, ogni as - pet - to mi fa spe - rar, m'in - gan na poi. Ma veggio l'on de cur -

B. *f* *f* *p*

4/2 b3 #



13

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

var-si, e sento un lie-to gor-go - gliar! Vien la di - let-tal Ahil De - lu-se speran-ze?

B. *f*

17

Vln. I *p* *f* *p* *f* *Segue l'aria.*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *p* *f*

A. *p* *f* *p* *f*

So lo un flut-to on deg-giò, spi-rò l'au - ret ta. Non sa — che pe-na è amor chi non as-pet-ta.

B. *p* *f* *p* *f*

#2 6 #



Aria

Moderato

Oboe

Violin *col basso* *p* 3

Viola

Acis

Bajo



The musical score consists of seven staves, each with a measure number (4, 7, 7, 7, 7, 7, 7) at the beginning. The instruments are: Ob. (Oboe), Vln. (Violin), Vla. (Viola), A. (Trumpet), Vc. (Violoncello), Ob. (Oboe), Vln. (Violin), Vla. (Viola), A. (Trumpet), and Vc. (Violoncello). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f*, *tutti*, and *p*. A bracketed annotation [2] is placed above the first Oboe staff in the first system. The key signature is one flat (B-flat).

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

13

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

Lu - sin - ga - - - - - to - dal - la - spe - me, a - gi - ta - - - - - to da so -



17

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

17

spet-ti, a-gi-ta-to can-gia-af-fet - - - - - ti: spe - ra,

20

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

20

te - me, spe - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non hà mai



23

Ob.

Vln.

Vla.

A

pa - - - - -

Vc.

26

Ob.

Vln.

Vla.

A

- - - ce il cor. Lu - sin - ga - - -

Vc.

f

col basso

6



29

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

to dal - la spe - me, a - gi - ta

32

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

to da sos - pet - ti, a - gi - ta - to can - gia af - fet - ti, can - gia af - fet

3 3 3 3



35

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me

38

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

e non_ hà mai pa-ce, il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai



42

Ob.

Vln. *f* *col basso*

Vla. *f*

A

pa - ce il cor.

Vc. *f*

6 5
4 3

46

Ob.

Vln. *f* *p*

Vla. *f*

A

Di - chi spe - ra, di - chi as - pet - ta la - bra - ma - ta sua di - let - ta,

Vc. *f*

4 5
3

(*p*) [3] En el manuscrito las barras de compas aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



56

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

o lun - ghis - si - mi, lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, o lun - ghis - si - mi mo

6

D.C. (al Fine)

72

Ob.

Vln.

Vla.

A

Vc.

men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

6 6 6 4 6 4

D.C. (al Fine)



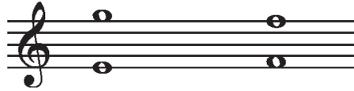
Tacito movi e tardo

Dueto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena VI)

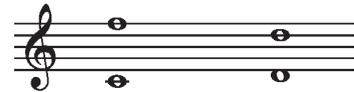
Estreno: 1º de Febrero de 1735

Tonalidad original:
Sol mayor

Extensión Tesitura



Extensión Tesitura



Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Nicola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción a piano y voz de:
Javier Medina Ávila
(1970)

[2] **Larghetto**

Galatea

Acis

Teclado

tr. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

p *f*

3

§

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



10

G. *p*
Ta - ci to mo - vi_e tar do ca - ro,

A.

Tl. *p*

[3] *tr*

20

G. *tr*
ca - ro mio ben, per - chè? Per - chè? Per - chè?

A. Trop - po lo - qua - ce il guar - do te lo di - rà per

Tl.

[3] Con puntillo en el manuscrito



30

G. Oh', de - il Che pen-si?

A. me te - lo - di - rà per - me Ca - ra, so - gnar - - - - mi, - so - gnar -

30 *tr*

Tl. *p*

40

G. Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

A. mi. Te mo - sve - gliar mi, temo, te - mo - sve - gliar - mi, svegliar -

40

Tl.



Andante

50

G. Ah', ah' che mi sen-to an - ch'i-o, dol - ce a mor mi - o, dol - ce a mor mio, des tar op pres -

A. mi.

Tl. *p*

54

G. - sa - dal pia - cer, — dal pia - cer, op - pres - - - - - sa dal pia-cer.

A. Ah',

Tl. *p*



59

G.

A.

ah', se mai so gno_e il mi-o ah', — pie - to-so ciel, pie-to - so_ciel, non far, non far — des-tar - mi — dal pia -

Tl.

63

G.

A.

cer, — dal pia - cer des - tar - - - - - mi dal pia -

Tl.



68

G. Ah', che mi sen to an - ch'i - o, dol - ce, dol - ce a - mor

A. cer! Ah', se mai so-gno e il mi - o, pie-to - so - ciel, non far,

Tl.

72 [4]

G. mi - o, res-tar op - pres-sa dal pia cer, op-pres - - - - -

A. non - far de star - - - - -

Tl.

[4] En el manuscrito, "destar oppressa dal piacer"



Adagio [5]

G. *tr*
- - - sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia - cer!

A. *tr*
- - - mi - dal pia - cer, ca - ra, dal pia - cer!

Tl. *f* *tr*

G. [Fine]

A. [Fine]

Tl. *f* *tr* [Fine]

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



85 [6] *tr* *tr* *tr* *tr*

G. Non pos - sa mai mia sor - te tur - bar a tua bel al - ma la cal - ma nel go -

A. *tr* *tr*

Andante Che for - tu - na - ta sor - te sa - ria spi - rar ques -

Tl. *p*

89 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

G. der, la cal - - - ma nel go - der,

A. *tr* *tr* *tr* *tr*

Tl.

[6] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis cuartos, aunque está indicado 6/4



93

G. *la cal - - - ma nel go - der, la cal - - -*

A. *- - - ma di go - der, in cal - - -*

Tl.

99

G. *- - - ma nel go - der, la cal - ma, la cal - - - ma nel go - der!* *D.S. al Fine*

A. *- - - ma di go - der, in cal - ma, in cal - - - ma di go - der!* *D.S. al Fine*

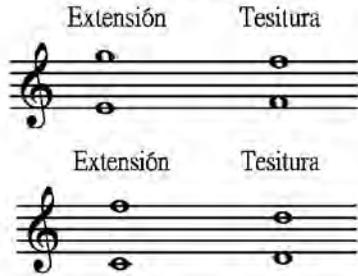
Tl.



Tacito movi e tardo

Dueto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo*. (Acto II, Escena VI)
Estreno: Londres, 1º de Febrero de 1735

Tonalidad original:
Sol mayor



Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Nicola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Licetto *ma Geroni in Farinelli*

Larghetto

Violín 1

Viola

Galatea

Acis

Bajo

arghetto.

tr. *3* *p* *f*

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPPerrard 200 B1050

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



8

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

p

p

p

p

Ta - ci - to mo - vi_e tar - do,

p

6/4 #6/4 6 6/4 5/3

18

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

ca - ro, ca - ro__ mio__ ben, per - chè? Per - chè? Per - chè?

Trop - - po__ lo -

6 6 6 6 # 6 #6 #7

[3] Con puntillo en el manuscrito



26

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

p

Oh', de - il Che

qua - ce il guar - do te lo di - rà per me, te - lo - di - rà per - me.

b7 #6 6 6 7 #7 6 # #6/4

34

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

pen-si? Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

Ca - ra, so - gnar - - - - mi, so - gnar - mi.

6 # 7 # 7 6/5 6/4



44

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Andante *p*

Ah', ah', che mi sen-to, an-

Te-mo — sve - gliar-mi, te mo, te - mo — sve - gliar - - mi, sve-gliar - mi.

6 6 6 6 5 6 5 4 3

51

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

col basso

ch'i-o, dol - ce_a-mor mi - o, dol - ce_a mor mio, restar appres - sa — dal pia - cer, — dal pia - cer, ap-pres -

6 # 6 #



56

Vln. I *tr* *tr* *tr* *con la parte* *p*

Vla. *uniss* *tr* *tr* *tr* *uniss*

G. 56 *tr* *tr* *tr*

A. sa dal pia-cer!

B. Ah', ah', se mai so gno_e il mi-o ah' — pie - to-so ciel, pie-to -

6 6 4

61

Vln. I *tr* *con la parte*

Vla. *tr*

G. 61

A. *tr*

so_ciel, non far, non far — des tar - mi_dal pia - cer, — dal pia - cer, des - tar - - - -

B. 61



66

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

uniss

Ah', che mi sen to an - ch'i - o, dol - ce, —
 — — — — — mi dal pia - cer! Ah', se mai sog no e il mi - o, pie to - so —

71

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

[4]

dol - ce a - mor mi - o, res - tar op - pres - sa dal pia cer, op - pres -
 ciel, — non — far, — non — far de - star — — — — —

9 6 6 9 6

[4] En el manuscrito, "destar oppresa"



75

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Adagio

sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia -

mi dal pia - cer, ca - ra, dal pia -

6 5 9 6 6 5 #6 6 5 3

80

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

cer!

cer!

6 5

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



83 *tr.* *tr.* [Fine] **Andante** *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vln. I *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vla. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

G. [Fine] *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

A. [Fine] Non pos sa mai mia sor - te tur - bar a tua bel al - ma

B. [Fine] Che for - tu - na - ta sor - te

6 4 5 3 *p* 6 #6 6 7 6

91 *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vln. I *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Vla. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

G. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

A. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

B. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

la cal - ma nel go - der, la cal - - - - - ma

sa - ria spi - rar ques - t'al - - - - - ma in cal - - - - - ma

[6] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis cuartos, aunque está indicado 3/4#



99

Vln. I *col basso*

Vla. *col basso*

G. *tr*

A. nel go - der, la cal - - - ma nel go - der, la cal - - -

B. - - - - - ma di go - der, in cal - - - - -

7 6 # 6 9 7 7 # 6 #6 b6

111

Vln. I *uniss* *D.S. (al Fine)*

Vla. *D.S. (al Fine)*

G. *tr* *tr* *D.S. (al Fine)*

A. - - - - - ma nel go - der, la cal ma, la cal - - - ma nel go - der! *(tr)* *D.S. (al Fine)*

B. - - - - - ma di go - der, in cal ma, in cal - - - ma di go - der! *D.S. (al Fine)*

#2 6 6 #6 6 # 7 6 # 5 4 # 3

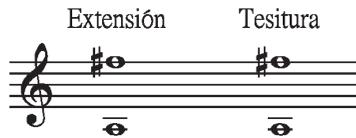


Senti il fato

Aria de Acis (Acto III, Escena V)

Estreno: 1º de Febrero de 1735

Tono original:
Mi bemol mayor



Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Niccola Porpora [1]
(1686-1767)

Reducción para voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Allegro

Teclado

6 6 9

TI TI

p *f* *p* *f*

6 5 6 5

4 3 4 3

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A. *Sen - ti il fa - to, il fa - to, ch'è già fis - so: io be*

TI *p*

6 7 7

17

A. *a - to, io gio con - do ho se - de in ciel, ho*

TI

6/4 5/3 4/3 7 6/4

22

A. *se - de in ciel. Te cru - - - del, il*

TI *f* *p*

6/4 6/4



26

A. pro - fon - do cie - - - co a - bis - so as - - - pet - te -

TI

30

A. ra, *tr*

TI

34

A.

TI

#6



38

A. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* as - pet - rà!

TI *f* *f*

42

A. Sen - ti, il fa -

TI *f* *p*

46

A. to, ch'è già fis - so: io be - a - to, te, cru - del, io be - a - to,

TI



52

A. *io gio - con - do ho se - de in ciel. Te, cru - del, cru - del,*

TI

p

56

A. *il pro - fon - do, il pro - fon - do cie - co_a - bis - so as - - - pet -*

TI

tr

7 6 6

61

A. *- - te - - - rà,*

TI

tr



65

A.

TI

68

A.

il pro - fon -

TI

72

A.

do cie - co_a bis - so, te, cru - del, as - pet - te - rà, _____

TI



77

A.

TI

81

A.

as - - - pet - te -

TI

84

A.

rà, te, cru - de - le, as - - - pet - te - rà!

TI



89

A.

TI

93

A.

TI

(Fine) *p*

Già Ca - ron - te — per or -

97

A.

TI

ro - re, — nel na - vi - glio di — stu - po - re, per — or - ro - re i - nar - - -



101

A. *tr* (◡)

ca - il ci - glio: mos - tro

TI

p

6

104

A. *tr*

ta - le senz' u - gua - le A - ch'e - ron - te var - che - rà,

TI

107

A. *tr* (D.S. al Fine)

var - che - rà!

TI (D.S. al Fine)

6 4 #4 6 7 6 5 #4



5

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

6 5
4 3

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Sen -

tr

p

f

p

p

f

p

f

f

f

uniss

col basso

col basso

col basso

f

f

p

f

p

— 135 —



13

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr

p

p

col basso

p

ti il fa - to, il fa - to, ch'è già fis - so: io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel, —

6 7 7

p

6 5 6 5 4 3

6 5 4 3

4 3

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr

f uniss

p

tr

f

p

tr

f

p

ho se - de in ciel. Te cru - del, il

7

6 4

6 4



26

Vln. I

Vln. II

Vla.

26

A.

pro - fon - do cie - - - co a-bis - so as - - pet - te - rà,

B.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

uniss

tr

31

A.

tr

B.



35

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f *tr*

f

6 6 6 #6

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr *f*

uniss *tr* *f*

tr *f*

as - pet - te - rà!

f

6 6 4



43

Vln. I *p*

Vln. II *uniss* *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

Sen - ti il fa - to, ch'è già fis - so: io be -

6 4 6 7 7

49

Vln. I *p uniss*

Vln. II *p*

Vla.

A. *p*

B. *p*

a - to, te cru - del, — io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel.

6 6 6 6 6 6



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Te, cru - del, cru - del, — il pro - fon - do, il pro - fon - do — cie -

7

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

co_a - bis - so as - - - pet - - - te - - - rà,

6



63

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

A.

B.

67

Vln. I

Vln. II *col basso*

Vla.

A. *tr* *tr* *tr*

B.

il pro - fon -



72

Vln. I

Vln. II

Vla.

72

A.

do cie - co_a bis - so, te, cru - del, as - pet - te - rà, _____

B.

6 5 6

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

77

A.

B.

5 6 5 6 5 6



81

Vln. I *tr* *tr* *f*

Vln. II *tr* *tr* *f*

Vla. *col basso* *f*

A. *f* *tr*

B. *f*

as - - - pet - te - rà, te, cru -

6 5 7 6 7
4 3

85

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

de - le, as - - - pet - te - rà!

6 6 5
4 3



90

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

93

Andante

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

(Fine)

p

col basso

col basso

(Fine)

(Fine) Già Ca - ron - te — per or - ro - re, — nel na -

— 144 —

7 6 #6



98

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

vi - glio di - stu - po - re, per or - ro - re i - nar

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

p

tr

ca il ci - glio: mos - tro ta - le senz' u - gua - le A - ch'e -



105

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr

ron - te var - che - rà,

miss

f

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f

f

D.S. (al Fine)

D.S. (al Fine)

D.S. (al Fine)

tr

var - che - ràl

6 4 6 #4 6 7 6 #5 4 3

D.S. (al Fine)

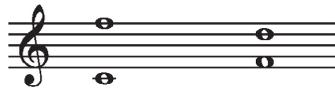


Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:
Sol mayor

Extensión Tesitura



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Lento



A

Quan - to, quan - to affan_____

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



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.



8

A

no, o bel-l'au ro - ra, por ti al cor, for za - to al l'o - ra la sua ca - ra abban do nar, _____

11

A

_____ la sua ca _____ ra abban - do -

14

A

nar! Quan - to af - fan - no, quan - to affan - no, o bell'au



17

A

ro-ra, por_ ti al cor, for - zato_al-l'o - ra la sua ca - ra, la sua ca

20

A

ra ab - ban_ do_ nar!

(Fine)

24

A

Un' al - tra vol - ta, o Fe - bo, Fe - bo for - se_j - vi - dia to_ av - rai_

p

6 # 6 6 #

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



28

A

due cor-ris-pos-ti a - man - - - - - ti, ed af - fret - tas - ti -

31

A

ra - i gl'af - fet - ti a dis - ve - lar,

34

A

gl'af - fet - - - - - ti_a - dis - ve - lar!

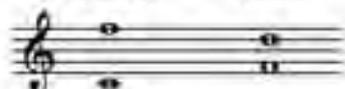


Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pastorale Artaserse*, de Adólf Hase
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:
Sol mayor

Extensión Tessitura



Niccolò Porpora (II)
(1696 - 1768)

En Artaserse. Vcl. Farinelli

Violin I *Lento*

Violin II *Lento*

Viola

Arbace

Bajo *Lento*

Lento

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. (1774, n.º 200 B1050)



3

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Quan - to,

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

p

col basso

uniss

p

7

A.

B.

quan - to af fan _____ no, o bell'au - ro - ra, por ti al cor, for - za to al l'o - ra la sua cara abban do - nar, _____



11

Vln. I *f*

Vln. II *f uniss*

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

la sua ca - ra abban-do - nar!

6
4 # *f*

15

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

col basso
uniss

Quan - to af - fan - no, quan - to affan - no, o bell'au - ro - ra, por - ti al cor, for - zato al



18

Vln. I

Vln. II

Vla.

18

A.

l'o ra la sua ca-ra, la sua ca - - - - - ra ab-ban - do -

B.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

f *(Fine)* *con la parte* *p* [2]

f *(Fine)* *uniss* *p*

f *(Fine)* *col basso* *p*

22

A.

nar. *(Fine)* Un' al - tra vol-ta, o Febo, Febo,

B.

f *(Fine)* # 6 #6

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



29

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

for se-i-vidia to av - rai — due cor-rispos-ti a - man - - - ti, ed af - fret - tas - ti -

6 # 6 # 7 5 # 6 5

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

ra-i gl'af-fet-ti a dis ve - lar, gl'af - fet - - - ti a - dis - ve - lar!

6 4 5 3

D.C. (al Fine)

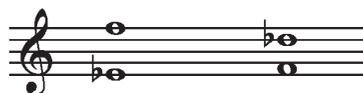


In sen mi tace

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:
Sol menor.

Extensión Tesitura



Riccardo Broschi (1)
(1698 - 1756)

Allegro

Arbace

Teclado

A.

Tl.

In sen mi ta - - - ce smar - ri - to il

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050
En el manuscrito el compás indicado es 3/8, aunque las barras de compás estaban colocadas cada seis tiempos



46

A. re non hà — più — pa - ce nel suo do - lo re e ren - der col sos -

46

46

TL.

54

A. - pir men gra ve il suo mar - tir non, non hà spe - ran - - - za e ren der co' i sos

54

54

TL.

62

A. - pir men gra ve il suo mar - tir, non, non à spe - ran - - - za, non hà spe -

62

62

TL.



70 *(Fine)*

A. *ran - - - - za.*

70 *f* *(Fine)*

70 *(Fine)*

79

A. *Se_ la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de cru de - le stel - la mi - ser mi ren - de mi - se ro_e*

79

79

89 *(D.C. al Fine)*

A. *ve - ro ma pien di cos - tan - - - - - za, pien di cos - tan - za.*

89 *(D.C. al Fine)*

89 *(D.C. al Fine)*

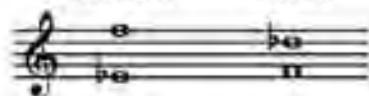


In sen mi tace

Aria de Arbace insertada en la ópera *partino* Artaserse, de Adolf Hasso
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Unidad original
Sol mezzo

Extensión Tesitura



Riccardo Broschi [1]
(1698-1756)

Allegro

Violín I

Violín II

Viola

Arbace

Bajo

tace

col Basso

col basso

all.

[2]

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas (H170000201110M).

[2] En el manuscrito las barras de corchea aparecen cada seis octavas, aunque está redondeado 3/8.



7

Vln. I *tr* *con la parte* *p*

Vln. II *tr* *uniss* *p*

Vla.

Arb.

B.

In sen mi ta - ce smar - ri - to il

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

co - - re; non hà - - - ce nel suo do - lo-re, e ren-der co' sos -



45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

con la parte

co - re; non hà - piú - pa - ce nel suo do - lo - re, e ren - der co' sos - pir

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

men gra ve il suo mar - tir non, non hà - spe - ran - za e ren - der co' sos - pir



63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

63 men gra ve il suo mar - tir, non, non à spe - ran - za, non hà spe - ran -

B.

f

(Fine)

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

71

B.

f

f za.

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

Con la parte

Se — la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de, cru de-le stel - la mi-ser mi ren - de; mi - se-ro, è

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

(D.C. al Fine)

ve - ro, ma pien di cos - tan - - - - - za, pien di cos - tan - za.

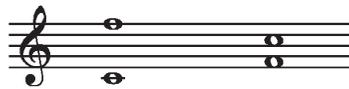


Fortunate passate mie pene

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:
Sol mayor

Extensión Tesitura



Attilio Ariosti [1]
(1666-1729)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Apostolo Zeno
(1668 - 1750)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The piano accompaniment is in the same key and time. The second system continues the vocal and piano parts. The third system, marked with a large 'A' on the left, shows the vocal line with lyrics: 'For-tu - na - te - pas - sa - te, - pas - sa - te mie pe - ne, pas - sa - te mie pe - ne,'. The piano accompaniment continues below. Trills (tr) are indicated above certain notes in the vocal line and piano accompaniment throughout the piece.

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A

se un bel lac - cio, bel lac - cio or in brac - cio al mio be-ne più co - stan - - - - - te, più a-

12 *tr*

16

A

man - te, a-man - te mi fa, più co - stan - te, più a-man - te mi fa,

16

20

A

un bel lac - cio co - stan - te, più a-man - - - - -

20



24

A

te, più_a-man - te mi fa, più_ co-stan - te, a - man - - - - - te, più_a-man - te mi

28

A

fa, _____ più_a man - te mi fa!

32

A

(Fine)

(Fine)



36 [2] *tr*

A

Sia pur d'a - mo - re fie - ra — l'as - prez - za, bre - ve — dol - cez - za — lo — pla - che - rà, — lo

40 *tr*

A

pla - che - rà, — lo pla - che rà. Son gra - te al co - re l'as - pre vi - cen - de quando s'ar - ren - de,

45 *tr* *tr* *tr* *D.C. (al Fine)*

A

quan - do s'ar - ren - de cru - del bel - tà, cru - del — bel - tà, cru - del — bel - tà.

45 *D.C. (al Fine)*

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



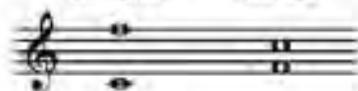
Fortunate pasate mie pene

Ana de Arbace en la ópera *Artaserse*, de Adólf Hásse (Londres, 1724)
 Insertada en la ópera *pastorale Artaserse* (Londres, 29 de Octubre de 1734)

Facultad original
 Sol mayor

Attilio Ariosti [1]
 (1666 - 1729)

Extensión Tesitura



Texto:
 Apostolo Zeno
 (1668 - 1750)

Violin

Viola

Arbace

Bajo

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HFFerrand 200 B1050

[2] [1] el manuscrito no existe la viola, esa parte fue extraída de la reducción a piano del libro de Ferras (1688).



4

VI.

Vla.

Arb.

B.

8

VI.

Vla.

Arb.

B.

For tu - na - te — pas - sa - te, — pas - sa - te mie pe ne, pas - sa - te mie pe ne,



12 *tr*
 VI. *Con la parte*
 Vla. *(tr)* *p*
 Arb. *p*
 B.

se_un bel lac - cio,___ bel lac - cio_ or in brac - cio_al mio be - ne più co - stan - - -

15 *Con la parte*
 VI.
 Vla.
 Arb.
 B.

- - - - te,più_a - man___ te, a-man - te mi fa, più co - stan - te,più a-man - te mi



19

VI.

Vla.

Arb.

B.

fa, un bel lac - cio co - stan - te, più a-man - - -

23

VI.

Vla.

Arb.

B.

- - - - - te, più a-man - te mi fa, più co - stan - te, a - man - - -



27

VI.

Vla.

Arb.

B.

- - te, più_a-man - te mi fa, _____ più_a-man - te mi fa!

31

VI.

Vla.

Arb.

B.

(Fine)

(tr)

(tr)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



36 [3] *tr*

Tra

36

Vla.

36 *tr* *tr*

Arb.

36

B.

Sia pur d'a - mo - re fie - ra__ l'as - prez - za, bre - ve__ dol - cez - za__ lo__ pla - che - rà,__ lo

40

Tra

40

Vla.

40 *tr*

Arb.

40

B.

pla - che - rà,__ lo pla - che rà. Son gra - te al co - re

[3] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



43

Tra

Vla.

43

Arb.

l'as - pre - vi - cen - de quan - do s'ar - ren - de, quan - do s'ar - ren - de

43

B.

46

Tra

(D.C. al Fine)

46

Vla.

(D.C. al Fine)

46

Arb.

cru - del bel - tà, cru - del - bel - tà, cru - del - bel - tà.

(D.C. al Fine)

46

B.

(D.C. al Fine)



Se al labbro mio non credi [3]

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio Artaserse* de Adolf Hasse

Estreno: Londres, 29 de octubre de 1734

Tonalidad original:
Fa menor [2]

Extensión Tesitura

Riccardo Broschi [1]
(1698-1756)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

[mf]

Se al la - bro mio non cre - di ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - ra ne - mi - ca

Teclado

p *f* *p* *f* *p*

6 Arb.

mi - a a - pri-mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a-man -

6 T.

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

[2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres bemoles

[3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labbro*



11

Arb. *tr*
te cor.

T. *f* *f* *tr*

17

Arb. Se al la - bro mio non cre - di, non cre - di ca - - ra ne-mi - ca mi - a, ca -

T. *p* *f* *p* *f*

23

Arb. - - ra ne-mi - ca mi - a a - pri-mi il pet - to e ve - di, e ve - di qual

T. *p* *f* *p*



28

Arb. *si - a l'a-man - - - - -*

T. *si - a l'a-man - - - - -*

33

Arb. *te cor[us] ca - ra ne-mi - ca mi - a non cre - di, non ve - di qual*

T. *te cor[us] ca - ra ne-mi - ca mi - a non cre - di, non ve - di qual*

39

Arb. *si - a l'a-man - te cor[us] l'a-man-te cor.*

T. *si - a l'a-man - te cor[us] l'a-man-te cor.*



45 *(Fine)* ***p***

Arb. Il cor - do-len - te a - fflit - to col - pa non sa che si - a. Se pur non è de -

T. *(Fine)* ***p***

51

Arb. lit - to un in - no-cen - te ar - dor, un in - no - cen - te ar - dor.

T. ***f***

58 *D.C. al Fine* ***p*** Se al

T. *D.C. al Fine* ***f*** ***p*** ***p***



Se al labbro mio non credi [3]

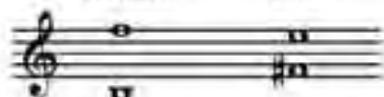
Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolph Hasse.

Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Vocalidad original:

Es menor [2]

Extensión: Tesitura



Richard Broschi [1]

(1698-1756)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Aria *Artaserse.*

Violín I *p*

Violín II *p*

Viola *Largo.* *col basso.*

Arbace *Se al labbro mio non*

Bajo *Se al labbro mio non*

Largo

p *f* *p* *f*

col basso *p* *f* *f*

[mp]

p *f* *f*

Se al lãb- bro mio non cre-di, tu non tu- ca- ra- a- ra

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPI/crumd 200 H1050

[2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres bemoles

[3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labro*.



5

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A.

B.

p

- ra ne - mi - ca mi - a, a - pri-mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a - man -

11

Vln. I *f* *tr* *p*

Vln. II *f* *tr* *p*

Vla. *f* *p*

A.

B.

f *p*

te cor. Se al lab - bro mio non



19

Vln. I *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

A. *f* *p* *f* *p* *f*

19 cre - di, non cre - di, ca - ra ne-mi-ca mi - a, ca - ra ne - mi-ca mi - a, a - pri-mi il pet-to_e

B. *f* *p* *f* *p* *f* $\sharp 6$

26

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

26 ve - di, e ve - di qual si - a l'a - man - - - - -

B. *p*



32

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

tr

te cor, ca - ra ne mi - ca mi - a, non cre - di, non ve - di qual si a l'a - man te

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

Largo tr

cor, l'a - man - te cor. Il cor do - len te, af - flit - to, col -



48

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

48 pa non sa che si - a, se pur non è de - lit - to un in - no - cen - te_ar - dor, un in - no -

B.

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

56 cen - te_ar - dor. Se_al

B.

f *f* *p* *p* *p*

(D.C. al Fine)



Per questo dolce amplesso

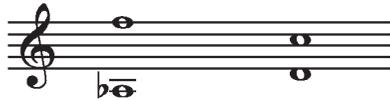
Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:

Fa mayor

Extensión Tesitura



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

Teclado

A.

Tl.

Per que - sto dolce amples - so, per

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



8 *mf*

A. ques-to es tre mo addi - o, ser-ba - mi, o pa-dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser ba - mi, o pa dre mi - o, l'i -

8

Tl.

12 *p* *f*

A. - do - lo a - ma - - - - - to, l'i -

12

Tl.

16 *f* *p*

A. do - lo a - ma - to! Per que - sto dol - ce am ples - so, per

16 *f* *tr* *p*

Tl.



19

A. *p*
ques - to - es - tre mo - ad - di - o, ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre mi - o, l'i - do - lo_a -

Tl. *(p)*

22

A. *f* *tr* *mf*
ma - - - - - to, l'i do - lo_a - ma -

Tl.

26

A. *p* *tr* *tr*
to, ser bar mi_o pa dre mio, o padre mi o, l'i-do-lo_a - ma - to, l'i-do - lo_a - ma - to!

Tl. *f* *p*



31

A. *Fine* *p*
Sol ques to all' om-bra mi - a pa - ce e con-for-to

Tl. *tr* *Fine* *p*

35

A. *f* *p*
si - a nel fier mio fa - - - - - to, nel fier mio fa - to; sol

Tl.

39

A. *pp* *D.S. al Fine*
ques - to con-for-to si - a nel fier mio fa - to. Per

Tl. *tr* *D.S. al Fine*



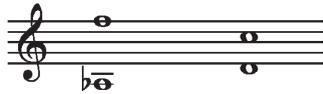
Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:
Fa mayor

Extensión Tesitura



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



4

Vl.I

Vl.II

Vla.

Arb.

B.

tr

p

Per ques - to dolce am ples - so, per

8

Vl.I

Vl.II

Vla.

Arb.

B.

mf

ques - to es - tre - mo ad di - o, ser - ba - mi, o pa dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser - ba - mi, o pa dre mi - o, l'i -



12

VI.I

VI.II

Vla.

Arb. *p* *f*

do - lo a - ma - - - - - to, l'i -

B.

16

VI.I

VI.II

Vla.

Arb. *f* *p*

do - lo a - ma - to! Per ques - to dol - ce am - ples - so, per ques to es tre - mo ad di - o,

B.



20

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre mi - o, l'i - do - lo_a - ma -

p

24

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

to, l'i do - lo_a - ma - to; ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre

f *tr* *mf* *p*



36

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

fa - - - - - to, nel fier___ mio fa - to. Sol

f

p

39

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

ques - to con-for-to si - a nel fier___ mio fa - to. Per

pp

D.S. al Fine

tr

D.S. al Fine

D.S. al Fine

D.S. al Fine



Pallido il sole

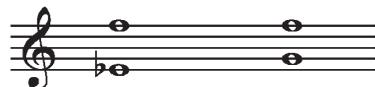
Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:

Mi bemol mayor

Extensión Tesitura



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Teclado

Andante

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



12

A. *p*

Pal - li - do, el so - le, tor - bi - do, il cie - lo

15

A. *p*

pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -

19

A. *f*

mor - so e_orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror, ri - mor - so e_orror,



23 *ff*

A. tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror.

26 *p*

A. Pal - li - do_el so - le, tor - bi - do_il

29 *f* *p*

A. cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi



32 *f*

A. spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, — tut - to mi

35

A. spi - ra ri - mor - so_e_or - ror; tor - bi - do_il cie - - - lo

38 *ff* *p* *f*

A. mor - te pre - pa - ra, pal - li - do_el so - le pe - na mi - nac - cia,



41 *p* *f*

A. tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror,

44 *p* *f* *ff*

A. tut - to mi spi - ra ri - mor - so_e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror.

47

A.



50

A.

54

A.

(Fine) *p* Ti - mor mi - cin - ge di fred - do

58

A.

ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta - ma - ra, io stes - so



A. ⁶¹

fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so *f* fre - mo contro il mio cor, con - tro il mio

A. ⁶⁵

cor.

⁶⁵ *f*

A. ⁶⁸ *D.S. (al Fine)*

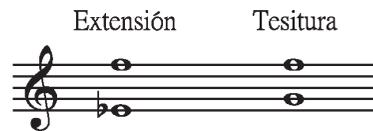
⁶⁸ *tr* *p* *D.S. (al Fine)*



Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*
Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:
Mi bemol mayor



Adolf Hasse [1]
(1699 - 1783)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Artabano

Bajo

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.



VI. I *p* *mp*

VI. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

12

Pal - li - do, el so - le, tor - bi - do, il cie - lo

VI. I *f* *tr*

VI. II *f* *tr*

Vla. *f* *p*

A. *f* *p*

B. *f* *p*

15

pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -



19

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f

f

mor-so e_orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror, ri - mor - so e_orror;

f

23

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ff

ff

ff

ff

ff

tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_orror.



26

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

p

p

p

p

Pal - li - do_el so - le, tor - bi - do_il

29

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f

p

f

f

p

cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi



32

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

A. *f*
 spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, — tut - to mi sp - ra ri - mor - so_e_or -

B. *f*

36

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

A. *ff*
 ror, tor - bi - do_il cie - - - lo mor - te pre - pa - ra;

B. *ff*



39 *p* *f* *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

pal - li-do_el so - le pe - na mi nac - cia, tut - to mi spi - ra ri - mor-so e_orror, ri -

43 *f* *p* *f* *f*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

mor - so e_orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so_e_or - ror, ri - mor - so e_orror.



47

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

51

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

tr

p

(Fine)



56 *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Ti - mor mi - cin - ge di fred - do ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta a -

60

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ma - ra, io stes - so fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so



63 *f*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

fre - mo contro il mio cor, con-tro il mio cor.

68 *p* *D.S. (al Fine)*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,

Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y **Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.**

Tesis que presenta

JAVIER MEDINA ÁVILA

para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área

EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial

AURELIO PÉREZ-GÓMEZ

México D.F., 25 de enero de 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 AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

I CASTRATI

SU MÚSICA

Quince obras interpretadas por Farinelli entre 1728 y 1737

Edición en cinco libros:

Un Libro Teórico y cuatro de partituras:

Libro I: Versión original para Castrado, Libro II: Versión para Soprano o Tenor,
Libro III: Versión para Mezzosoprano o Barítono y **Libro IV: Versión para Contratenor o Bajo.**

Tesis que presenta

JAVIER MEDINA ÁVILA

para obtener el título de Licenciado en Canto

Profesora de área

EDITH CONTRERAS BUSTOS

Asesor de tesis

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

Co-asesor

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

Diseño editorial

AURELIO PÉREZ-GÓMEZ



México D.F., 25 de enero de 2007



Libro Práctico IV

Versión para Contratenor o Bajo

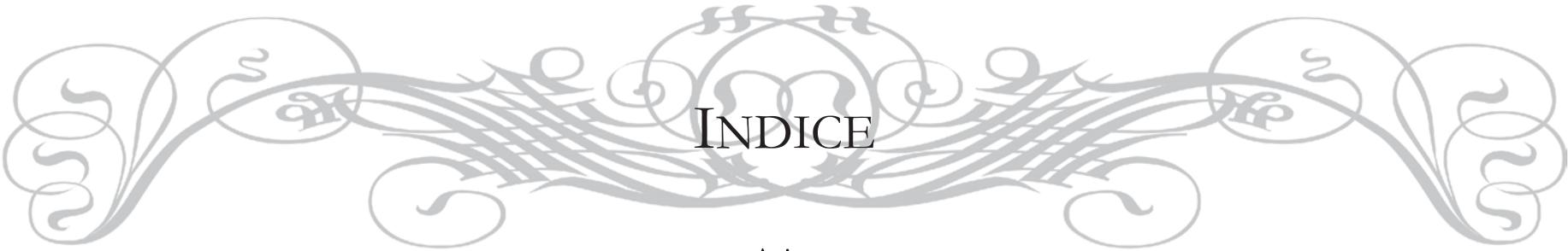


Editor: Javier Medina Ávila

Revisión musical: Mtro. Elías Morales Cariño

Revisión literaria: Mtro. Elías Morales Cariño, Lic. Alfredo Mendoza Mendoza,
Profra. Edith Contreras Bustos y Profra. Brigida D'amico

Diseño editorial: Aurelio Pérez-Gómez



INDICE

Arias

1. *Navigante che non spera* de Leonardo Vinci (ópera *Il Medo*)
 - Versión para voz y piano 6
 - Versión para voz y orquesta 12
2. *Sposa non mi conosci* de Geminiano Giacomelli (ópera *Merope*)
 - Versión para voz y piano 21
 - Versión para voz y orquesta 27
3. *Che chiedi? Che brami?* de Carlo Broschi (insertada en la pieza dramática *La danza* de Nicola Conforto)
 - Versión para voz y piano 36
 - Versión para voz y orquesta 42
4. *Ab, che non sono le parole!* de Carlo Broschi (para despedirse del público inglés)
 - Versión para voz y piano 51
 - Versión para voz y orquesta 56
5. *Mancare Dio mi sento!* de Geminiano Giacomelli (ópera *Adriano in Siria*)
 - Versión para voz y piano 63
 - Versión para voz y orquesta 68
6. Cuatro arias de la ópera *Polifemo* de Niccola Porpora
 - I. *Morirei del partir*
 - Versión para voz y piano 75
 - Versión para voz y orquesta 79
 - II. *Lusingato dalla speme*
 - Versión para voz y piano 86
 - Versión para voz y orquesta 94



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



III. <i>Tacito movi e tardo</i> (dueto)	
Versión para voz y piano	106
Versión para voz y orquesta	115
IV. <i>Senti il fato</i>	
Versión para voz y piano	124
Versión para voz y orquesta	133
7. Seis arias de la ópera <i>pasticcio Artaserse</i>	
I. <i>Quanto affanno</i> (Niccola Porpora)	
Versión para voz y piano	146
Versión para voz y orquesta	150
II. <i>In sen mi tace</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	155
Versión para voz y orquesta	159
III. <i>Fortunate passate mie pene</i> (Attilio Ariosti)	
Versión para voz y piano	165
Versión para voz y orquesta	169
IV. <i>Se al labbro mio non credi</i> (Riccardo Broschi)	
Versión para voz y piano	176
Versión para voz y orquesta	180
V. <i>Per questo dolce amplesso</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	185
Versión para voz y orquesta	189
VI. <i>Pallido il sole</i> (Adolf Hasse)	
Versión para voz y piano	195
Versión para voz y orquesta	202

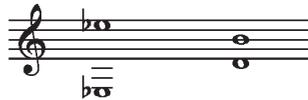


Navigante che non spera

Tonalidad original:
Si bemol mayor.

Aria en la ópera *Il Medo*
Estreno: Parma, 1728

Extensión Tesitura



Leonardo Vinci (1)
(1690 -1730)

Texto:
Inocencio Frugoni

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



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.



11

Dar.

Na - vi - gan - te - che non spe - ra - più toc -

15

Dar.

car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno asorte af - fer ra - nuova spiaggia - lu - sin

18

Dar.

ghie -

[5]



22
Dar. 
- - ra, si con - for ta e si ri - sto - ra, e si - ri - sto ra, e si - ri - sto - - -

26
Dar. 
ra.

30
Dar. 
Na - vi - gante che non spera - - - più tocca lon - ta - na - ter - - ra, se il suo legno a sorte af - fer ra nuo va



34
Dar. 
spiaggia lu-sin - ghie

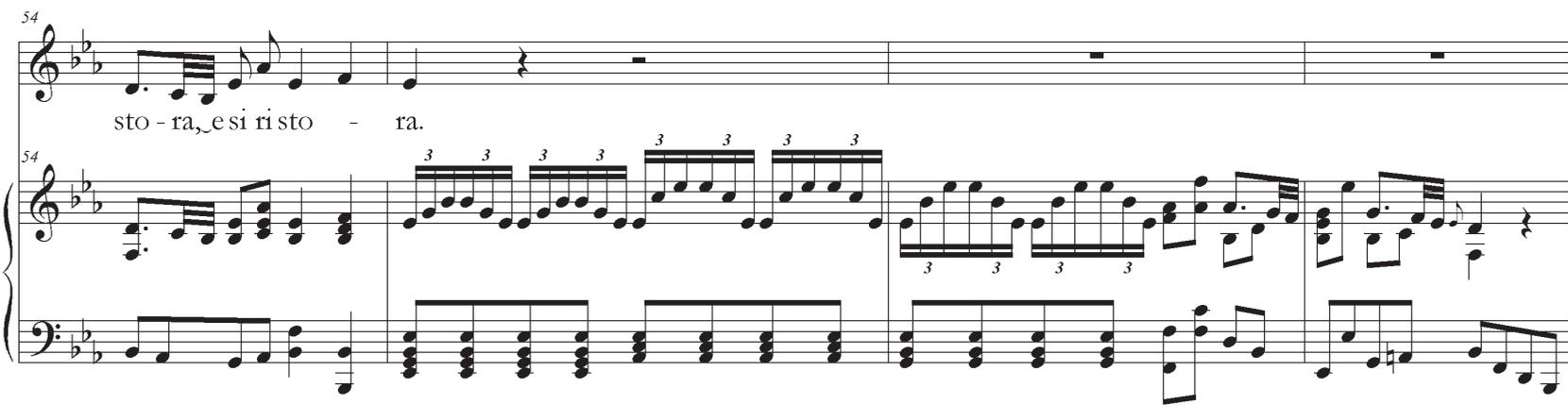
37
Dar. 

39
Dar. 
ra, si con - for ta e si ri - to - ra e si ri



45
Dar. 
sto - ra, se il suo legno a sorte af - fer-ra nuo - va — spiag - gia —

49
Dar. 
lu - sin - ghie - - - - - ra, si con - forta e si -

54
Dar. 
sto - ra, e si ri sto - ra.



58 Dar. *(Fine)* Lie-to scen-de, e va - gheg

65 Dar. gian - do la bel-tà de - suol no - vel-lo, al - tro li - do - non cu - ran - do sol di quel - lo - s'in - na -

68 Dar. mo - - ra, al - tro li - do non cu - ran - so sol di quel lo s'in - na - mo - ra, — s'in - na - mo - ra. *D.C. (al Fine)*



Navigante che non spera

Aria de la ópera *Il Medo*

Estreno: Parma, 1728

Tonalidad original:
Si bemol mayor.

Extensión Tesitura

Leonardo Vinci (1)
(1690 -1730)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Inocencio Frugoni

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 10 a 16



4

V.I. *3 3 3 3*

V.II *3 3 3 3*

VI.

D.

B. *6 6 6 6 4 4 6 7*

7 (non tremolo)

V.I. (non tremolo)

V.II (non tremolo)

VI.

D.

B. *6 4 6 6 6 4*



13

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi - gan - te che non spe - ra — più toc - car lon - ta - na ter - ra, se il suo le - gno asor te af

6 6 6

17

V.I

V.II

VI.

D.

B.

fer - ra — nuo va spiag - gia — lu sin - ghie - - - - -

2 6 2 6



21

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra, si con - for-ta e si ri - sto - ra, e si - ri - sto ra, e si - ri - sto -

7 6 6 6 6 4

26

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra.

— 15 — 6 6 6 6 458



30

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Na - vi-gan-te — che non spe-ra — più toc-car lon - ta - na — ter - ra, se il suo le gno a sor te af-fer-ra nuo va —

6

34

V.I

V.II

VI.

D.

B.

spiag-gia lu-sin - ghie - - - - -

6



37

V.I

V.II

VI.

D.

B.

2 6 6 6

39

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ra, si con - for-ta e si ri - to-ra, e si ri-

6 4 6



45

V.I. *3 3 3 3*

V.II

VI.

D. *3 3 3 3 3 3 3 3*

sto - ra, se il suo - le gno a sor te af - fer - ra nuo - va spiag - gia

B. *6 6 6*

49

V.I. *3 3 3 3* (non tremolo)

V.II. (non tremolo)

VI.

D. lu - sin - ghie - - - - - ra, si con - for ta e si ri -

B. *6 6 7 6*



54

V.I

V.II

VI.

D.

B.

sto-ra, e si ri-sto - ra.

58

V.I

V.II

VI.

D.

B.

(Fine)

(Fine)

(Fine)



63

V.I

V.II

VI.

D.

B.

Lie - to scen - de, e va - gheg - gian - do la bel - tà de - suol no - vel - lo, al - tro li - do non cu -

6

67

V.I

V.II

VI.

D.

B.

ran - do sol di quel - lo s'in - na - mo - ra, al - tro li - do non cu - ran do sol di quel lo s'in na - mo - ra, s'in na - mo ra.

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

2 6 6



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera *La Merope*

Estreno: 1734

Tonalidad original:

Fa menor

Extensión Tesitura



Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Reducción a voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Largo

Epitide

Teclado

E.

Tl.



16 *[p]*

E. *[p]*

Tl. *[p]*

Spo-sa, non mi co-no - sci. Ma-dre, tu non m'a

24 *[f]* *[f]* *[p]*

E. scol-ti. Cie - - - li, che fe-ci mai? Cie - - - li, che fe-ci mai? E

Tl. *[f]* *[f]* *[p]*

31

E. pur so-no il tuo cor, il tuo fi-glio, il tuo a-mor, la tua spe-ran - - - -

Tl. 31



38 *tr* *[p]*

E. - - - za. Spo - sa, non mi co

Tl. *f* *[p]*

46 *[f]*

E. no - sci. Ma - dre, tu non m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai?

Tl. *[f]*

53 *[f]*

E. Cie - - - li, che fe - ci mai? E pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a

Tl. *[f]*



59

E. mor, la tua spe-ran - - - - -

59

TL.

65

E. za. Spo-sa, ma-dre, e

65

TL.

72

E. pur so-no il tuo cor, e pur so-no il tuo a-mor, il tuo fi - glio, il tuo a-mor, la tua spe

72

TL.



78

E. *tr* **[f]**

ran - za, la tua spe - ran - za.

Tl.

[f]

85

E. *Fine*

Tl.

91

E. Par-la! Ma sei in - fe - del. Cre-di! Ma sei cru-del.

Tl.



98

E. Mo-rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O Dio, man - ca il va -

98

TL.

104

E. lor, man - ca il va - lor e la cos - tan - - - - - za!

104

TL.

111

E. *D.S. al Fine*

111

TL. *D.S. al Fine*



Sposa non mi conosci

Aria de Epitide en la ópera *La Merope*.

Estreno: 1734

Tonalidad original:

Fa menor

Extensión Tesitura



Geminiano Giacomelli
(ca. 1694 - 1740)

Texto:
Apostolo Zeno
(1668-1750)

Largo [*p*]

Violín I

Violín II [*p*] *uniss*
col basso

Viola [*p*]

Epitide

Bajo [*p*]



8 *[f]*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

16 *[p]*

Vln. I *uniss*

Vln. II *col basso*

Vla.

E.

B.

16 *[p]*

Spo - sa, non mi co - no - sci. Ma - dre, tu non m'a



24

Vln. I *[f]* *[f]* *[p]*

Vln. II *[f]* *[f]* *[p]*

Vla. *[f]* *[f]* *[p]*

E. *[f]* *[f]* *[p]*
 scol - ti. Cie - - - - li, che fe - ci mai? Cie - - - - li, che fe - ci mai? E

B. *[f]* *[f]* *[p]*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

E. *[f]* *[f]*
 pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe - ran - - - -

B. *[f]* *[f]*



38

Vln. I *f* *[p]*

Vln. II *f* *[p]*

Vla. *f* *[p]*

E. *[p]*

B. *f* *[p]*

za. Spo - sa, non mi co-

46

Vln. I *f* *f*

Vln. II *f* *f*

Vla. *f* *f*

E. *[f]* *[f]*

B. *f* *f*

no - sci. Ma - dre, tu no m'as - col - ti. Cie - - - li, che fe - ci mai? Cie - -



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

- - li, che fe - ci mai? E pur so - no il tuo cor, il tuo fi - glio, il tuo_a - mor, la tua spe

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran - - - - -



65

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

za. Spo - sa, ma - dre, e

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

pur sono il tuo cor, e pur so - no il tuo a - mor, il tuo fi - glio, il tuo a - mor, la tua spe -



78

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

ran - - - - - za, la tua spe - ran - - - - - za.

[f]

tr

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

B.

(Fine)



91 **Andante** *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Par - la *f* Ma sei in - fe - del. Cre - dil

B.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

E.

Ma sei cru - del. Mo - rir mi la - sce - ra - i? Mi la - sce - rai mo - rir? O

B.



103

Vln. I *[p]*

Vln. II *[p]*

Vla. *p*

E. *p* *tr*

B. *p*

Dio, man ca il va - lor, man ca il va - lor e la cos - tan - - - - - za!

109

Vln. I *D.S. (al Fine)*

Vln. II *uniss* *D.S. (al Fine)*

Vla. *D.S. (al Fine)*

E. *D.S. (al Fine)*

B. *D.S. (al Fine)*



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto

Tonalidad original:
La mayor

Extensión Tesitura

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Andante

Nice

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Continuo

4

spie - ga se m'a - mi, se - m'a - - - mi, mio

1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



16 *p* 6 *f* *p* 6

so - lo, mio - so - - - lo pen - sier, mio so - lo, mio - so - - - lo pen -

19 *f* *p*

sier, mio - so - lo pen - sier.

19 *f* *p* *p* *f* 3 3

22 *p* *p*

Che chie - di? Che bra - mi? Ti - spie - ga se

22 6 *tr* *p* *f* *p* *f* *p*



26 *p*

m'a - mi, ti — spie - ga se m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te

26 *f* *p*

30 (2) *p* 6 6

so - ro, mio so - lo pen - sier, ti spie - ga — se — m'a - - - - -

30

34 *mf* *p* 6

- - - - - mi, mio dol - ce te -

34 *p* 7

(2) En Haböck, mio dolce pensier...



37 *f* *p* *f* *p*

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so - lo, mio —

37 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

41 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

so - lo pen - sier, ————— mio so - lo pen - sier.

41 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

45 *Fine* *p*

Se

45 *Fine*



49 *f* 3

l'i - dol che a - do - ro non la - scio con - ten - to, non la - scio con - ten - to, mi sem - bra tor -

49 *p*

53 *p* 3 *f* *tr*

men - to, mi sem - bra tor - men - to l'i - tes - - - so pia - - - cer.

53 *f* *tr* 3

57 *p*

Che

57 3 6 *tr* 6 *tr*



Che chiedi? Che brami?

Aria de Nice, insertada en la pieza dramática
La Danza de Nicolo Conforto

Tonalidad original:
La mayor

Extensión Tesitura



Texto:
Pietro Mestastasio
(1698-1782)

Carlo Broschi Farinelli (1)
(1705 - 1782)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Nice

Bajo

Che chie - di? Che bra - mi? Che bra - mi? Ti_

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 201 a 206



4

Vl. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f*

N. *p*

B. *p* *f*

spie - ga se m'a - mi, se — m'a - mi, mio dol - ce te-so - ro, mio

8

Vl. I

Vln. II

Vla.

N. 3 3 6 6

B.

so - lo pen - sier. Ti spie - ga — se — m'a - - - - -



11

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce

14

VI. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

te - so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen -



17

Vl. I *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

N. *f* *p* *f* *p* *f*

- sier, mio so - lo, mio so - - - lo pen - sier, mio so -

B. *f* *p* *f* *p* *f*

20

Vl. I *p* *f* 3 6 *tr*

Vln. II *p* *f* 3 6 *tr*

Vla. *p* *f* 3

N. *p* *f*

lo pen - sier.

B. *p* *f*



23

Vl. I *p f p f p*

Vln. II *p f p f p*

Vla. *p f p f p*

N. *p p p*

B. *p f p f p*

Che chie - di? Che bra - mi? Ti — spie - ga se m'a - mi, ti — spie - ga se

27

Vl. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

N. *p* (2)

B. *f p*

m'a - mi, se m'a - mi, mio dol - ce te - so - ro, mio so - lo pen -

(2) En Haböck, *mio dolce pensier...*



31

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

- sier, ti spie - ga - se - m'a

34

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

mi, mio dol - ce te -

p

mf

p

p

p

p

6

6

6

6

6

6



37

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

f *f* *p* *f*

so - ro, mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen - sier,

6

40

Vl. I

Vln. II

Vla.

N.

B.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

mio so - lo, mio so - lo pen - sier, mio so -

6

tr *tr* *tr*



43 *tr* *f* 3 3 6

Vl. I

Vln. II

Vla.

N. *tr*

lo pen - sier.

B. *f*

47 *tr* 6 *Fine* *p*

Vl. I

Vln. II

Vla.

N. *p*

Se l'i - dol che a - do - ro non la - scio con -

B. *Fine* *p*



51

Vl. I *p* *f* *tr*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

N. *f* *p* *f* *tr*

ten to, non la-scio con - ten - to, mi sem bra tor - men - to, mi sem - bra tor - men to, l'is - tes - so pia -

B. *p* *f*

56

Vl. I *tr* *tr* *tr* *tr* *D.S. (al Fine)*

Vln. II *tr* *tr* *tr* *tr* *D.S. (al Fine)*

Vla. *tr* *tr* *tr* *tr* *D.S. (al Fine)*

N. *p*

cer. Che *D.S. (al Fine)*

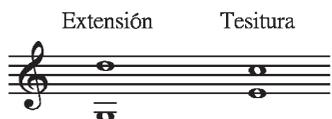
B. *D.S. (al Fine)*



Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)

Tonalidad original:
Si bemol mayor



Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705-1782)

Texto:
Carlo Broschi

recitativo

Farinelli

Re gal Bri-tania, il mio più no bil van to e il tuo corte se compia-cer-ti al

Teclado

F.

mi - o tri bu-to u-mil decan-to. È ge-ne-ro-sa la cagion: tu se - i di più tran quil - lo

Tl.

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



8

F. *a gio_ari-po-si mi-ei, on de scol-pi-ta porte-rò nel co-re la memoria del do-no e dell' o-no re.*

Tl.

12

F. *Aria*

Tl.

17

F. *Ah! Ah! Che non so - no, non so-no*

Tl.



23 *mf* *p*

F. le pa - ro - le bas-tan - ti - so - le. Ah! Che non so - no

23

TL.

27 *f* *tr* *tr*

F. un tanto do - no, un tanto, tanto o - nor. Me - glio l'es - pri - me il cor, l'esprime il

27 *tr* *tr*

TL.

32 *tr*

F. cor, quan - do e - gli ta - - - - - ce, quan -

32 *tr* *tr*

TL.



36

F. *tr* do e - gli ta - ce, quan - do e - gli - ta - ce. *tr* 1. 2. *f* L'al - - - ma con

Tl. *tr* 1. 2. *tr*

41

F. un so - spir, con_ un so - spir, *p* [l'al_ _ _ ma_ tut - to sa] dir con_

Tl. *tr*

45

F. un so - spir, e nel si - len - zio al - lor, e nel si - le - zio al - lor

Tl.



50

F. *tr tr tr tr tr tr*

è piú ve - ra - - - - -

TL.

55

F. *tr tr*

ce,

TL.

60

F. *tr*

è piú ve ra - - - - - ce. ce.

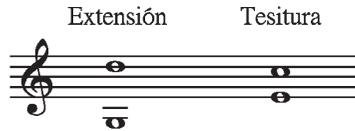
TL.



Ah, che non sono le parole!

Despedida de Londres (1737)

Tonalidad original:
Si bemol mayor



Carlo Broschi *Farinelli* (1)
(1705 - 1762)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Carlo Broschi *recitativo*

Violín I
[pp]

Violín II
[pp]

Viola
[pp]

Farinelli
Re-gal Bri-ta-nia, il mio più no-bil van-to e il tuo cor te-se com pia-cer-ti al

Continuo
[pp]

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 126 a 131



13 Aria *[p]* Allegro

F. 13

19 *[p]*

F. 19

Ah! Ah! Che non so - no, non so no le pa - ro - le bas-tan - ti - so -



25

F. 25

p le. Ah! Che non so - no *f* un__tan - to do - no, *tr* un__tan - to,

29

F. 29

tr tan to_o - nor. Me - glio l'es - pri - me__ il__ cor, l'es - pri-me il cor, quan - do e - gli__



33

F. ta - - - - - ce, quan - - - - do e-gli_ ta - - -

37

F. ce, quan - do_ e - gli - ta - ce ce. L'al - - - - ma con



41 *tr*

F. 41 *p*

un so - spir, con — un so - spir, [l'al - - - ma — tut - to sa] dir, con —

45

F. 45

un so - spir, e nel si - len - zio_al - lor, e nel si - le - zio_al - lor,



50

F. 50

è più ve - ra

55

F. 55



59

59

59

59

1.

1.

1.

F.

59

ce, è più ve - ra - - - - - ce.

59

63

63

63

63

2.

2.

2.

1.

1.

1.

F.

63

ce.

63

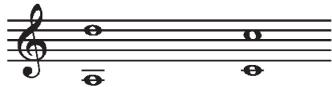


Mancare, o Dio mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)

Tonalidad original:
Fa menor

Extensión Tesitura



Geminiano Giacomelli (1)
(1692 - 1740)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Largo

Teclado

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



8

S

p

Man-ca - re, o Di-o, mi sen - to o Di - o, mi

più f *f* *p*

12

S

f *p* *f*

sen-to quan - do ti la - scio, o ca - ra! Quan - do ti lascio, oca - ra! Forse cotanto a - ma - ra, a ma - ra non

12

16

S

f *p*

è la mor - te istes - sa a que - sto a - man -

16

f *p*



20 *f* *tr* *p*
 S - - - te cor, a que - sto a-man - te - cor. Man

20 *f*

24 *f* *p* *f* *p*
 S ca-re, o Di o, mi sen to o Di-o, mi sen-to quan - do ti la scio, o ca ra! Quan - do ti lascio, oca - ra!

24 *p* *f* *p* *f* *p*

28 *f* *p* *f*
 S For-se co-tan-to ama - ra non è la morte, istessa a que - sto a-man - - - - te cor, a questo a

28 *f* [*p*] [*f*]



32 *f* *p* *f* *p* *f*

S man - te cor. Man-car mi sen - to, o Di-o, mi sen - to, ca - ra, ca - ra! Co tanto a

36 *p* *p* *tr*

S ma - ra non è la mor-te a questo_a-man - - - - - te

40 *f*

S cor, a questo_a mante - cor.



45 *Fine mf*
 S Ah! Non di-ce-sti il ve-ro, ben

45 *Fine*
p *più f* *f* *p*

49 *f*
 S mi-o, quan-do di-ces-ti ch'io so no il tuo con-ten-to, che tu per me na-sce-sti, ch'a

49

52 *f* *p* *D.C. al Fine*
 S vrò sem pre il tuo_a-mor, sem pre il tuo_a-mor, che tu per me na-sce-sti, ch'avrò sem pre il tuo_a-mor, il tuo_a-mor.

52 *D.C. al Fine*

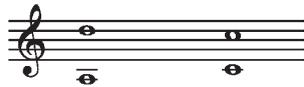


Mancare, o Dio, mi sento!

Aria de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria*
(1733)

Tonalidad original:
Fa menor

Extensión Tesitura



Geminiano Giacomelli (1)
(ca. 1694 - 1740)

Orquestación:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Largo

Violín I

Violín II

Viola

Farnaspe

Bajo

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 61 a 67



4

V.I. *p*

V.II *p*

Vla. *p*

Far.

B. *p*

8

V.I. *più f* *f* *p*

V.II *più f* *f* *p*

Vla. *più f* *f* *p*

Far. *p*

B. *più f* *f* *p*

Manca re, o Dio, mi sento, o Dio, mi sen to quan - do ti la - scio, o



13

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

f

f

f

f

f

f

ca - ra! Quan - do ti la-scio, o ca - ra! Forse co-tan-to_a-ma-ra, a ma-ra non è - la mor-te_i-stes-sa a

17

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p

p

p

p

pp

f

p

que - sto_a - man - - - - - te cor, a



21

V.I. *f* *p* *f*

V.II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Far. *tr* *p* *f*
 que - sto a man - te - cor. Man - ca - re, o Dio, mi sen to, o Di - o, mi sento quan -

B. *f* *p* *f*

26

V.I. *p* *f* *p* *mf* *f*

V.II *p* *f* *p* *mf* *f*

Vla. *p* *f* *p* *mf* *f*

Far. *p* *f* *p* *mf* *f*
 - do ti lascio, o ca - ra! Quan - do ti la scio, o ca - ra! For - se cotan to ama - ra non è la mor te, istessa a

B. *p* *f* *p* *mf* *f*



30

V.I *p* *f* *p*

V.II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

Far. *p* *f* *f* *p*

que - sto_a-man - - - - - te cor, a questo_a-man - te cor. Man-car mi sen - to, o

B. *p* *f* *p*

34

V.I [*f*] [*p*]

V.II [*f*] [*p*]

Vla. [*f*] [*p*]

Far. *f* *p* *f* *p*

Di - o, mi sen - to, ca - ra, ca - ra! Cotanto_a-ma-ra non è la mor-te a questo_a-man - - - -

B. [*f*] [*p*]



38

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

[f]

[f]

[f]

p *tr* *f*

te cor, a questo aman te-cor.

[f]

43

V.I

V.II

Vla.

Far.

B.

p *più f* *f*

p *più f* *f*

p *più f* *f*

p *più f* *f*



47 *Fine p*

V.I.

V.II

Vla.

47 *Fine p*

47 *Fine p*

47 *p*

Far.

Fine p

B.

Ah! Non dicesti il vero, ben mi o, quando di cesti ch'io sono il tuo contento, che tu per menasce sti, ch'a

f

52 *D.C. al Fine*

V.I.

V.II

Vla.

52 *D.C. al Fine*

52 *D.C. al Fine*

52 *D.C. al Fine*

Far.

mf *p* *D.C. al Fine*

vrò sempre il tuo amor, sempre il tuo a mor, che tu per me na - scesti, ch'avrò sempre il tuo a mor, il tuo a mor.

D.C. al Fine

B.



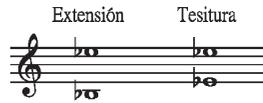
Morirei del partir nel momento

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto I escena V)

Tonalidad original:
La menor

Nicola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Reducción a piano y voz de:
Javier Medina Ávila
(1970)



Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Moderato [2]

9

19

A

Mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to, di mi - rar - ti se il nuo - vo con - ten - to

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050 (2) En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



31

A

non fer - mas se ques - t'a - ni - ma in vi - ta non — fer - mas - se, non — fer - mas - - - se ques - t'a -

31

9 8

43

A

- - - - - ni - ma in - vi - ta.

43

f

6 4 #

55

A

Mo - ri - re - i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to, di — mi - rar - ti se il

55

6 #6 # 6 7 #4 # 4



67

A

nuo vo con-ten-to, il nuo vo con - ten-to non fer - mas-se ques-t'a - ni-ma in vi - ta, non — fer mas se ques-t'a -

79

A

ni - ma — in vi - ta.

93

A

(Fine) Quel bel lab-bro che dis se "I'en - par - ti!" dis -

(Fine) con la parte

p



105 *A*

se an - cor ch'io po - trò ri mi - rar - - - - - ti. O sen - ten - za, o sen - *ossia*

7#6 6 b b6 6

119 *A*

ten - za di spe - me, di spe - me gra - di - ta, di spe - - - - - me - gra - di - ta!

2# 6 # 6/5 #6 f

131 *A*

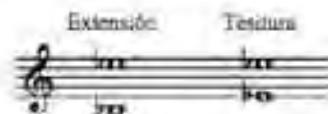
D.S. (al Fine)



Morirei del partir nel momento

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto I, Escena V)

Tonalidad original
La menor



Niccolò Porpora (1)
(1686-1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Moderato [2]

Violín I

Violín II

Viola

Acis

Bajo

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HFFrma 200 B 1090

[2] En el manuscrito las barras de compes aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



9

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso [p]

Uniss

p

Mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to, di mi - rar - ti se il nuo - vo con - ten - to



31 *con la parte*

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

non fer - mas se ques - t'a - ni ma in vi - ta, non fer - mas - se, non — fer - mas - - - se ques - t'a -

98

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ni - ma in vi - ta.

6/4 #



55

Vln. I *tr* *p*

Vln. II *tr* *p*

Vla. *p*

55

A.

Mo - ri - re - i, mo - ri - rei del par - tir nel mo - men - to,

55

B. *p*

65

Vln. I

Vln. II *con la parte*

Vla.

65

A.

di - mi - rar-tise il nuo-vo con-ten-to, il nuo-vo con - ten - to non fer - mas-se ques-t'a - ni-ma in vi - ta, non - fer-

65

B.



77

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

mas - se ques - t'a - - - - - ni - ma in - vi - ta.

6 7 6 5

f *f* *f* *tr* *f* *f*

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Quel bel

p *con la parte* *p* *col basso* *p*

6 # # # b7 6 5



100

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss.

lab bro che dis se "T'en par - ti!" dis - se an - cor ch'io po - trò ri - mi - rar - - - -

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

fr

ossia

- - - - ti. O sen - ten - za, o sen - ten - za di spe - me, di spe me gra - di ta, di spe -

7 # 6 6 b 6 # # (2) 6 #



124 *tr* *f* *tr* *f* *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

124 *tr* *tr* *f*

A.

me - gra - di - ta!

124 *f*

B.

$\frac{6}{5} \#6$

134 *tr* *tr* *tr* *tr* *D.S. [al Fine]*

Vln. I

Vln. II

Vla.

134 *D.S. [al Fine]*

A.

134 *D.S. [al Fine]*

B.

7 $\#$ $\#$



Lusingato dalla speme

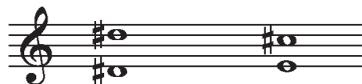
Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)

Estreno: 1º de Febrero de 1735)

Tonalidad original:

Sol mayor

Extensión Tesitura



Niccola Porpora (1)
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Acis

Teclado

p

6 7 6

A.

Tl.

f *p*

6 # 6 4 6

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



9

A. *Og ni mo to, og ni as - pet - to mi fa spe - rar, m'in - gan na poi. Ma veg gio l'on de cur -*

9

TL. *f p*

7# b3

13

A. *var - si, e sen to un lie to gor go - gliar! Vien la di - let - ta. Ahi! De - lu se spe - ran ze?*

13

TL. *f f f*

17

A. *Solo un flut to on deg giò. Spi rò l'au - ret ta. Non sa — che pe - na è a mor chi non as pet ta.*

17

TL. *f p f*

4# 2# # 6 # #

Segue l'aria



Aria

Moderato

Teclado

4

7

f

p

[2]

tr

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

A.

13

A.

Lu - sin - ga - - - - - to dal - la spe - me, a - gi - ta - - - - - to da so -

17

A.

spet-ti, a-gi ta-to can-gia af-fet - - - - - ti: spe - ra,



20

A.

te ³ - me, spe ³ - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non - hà mai

23

A.

pa

26

A.

ce il cor. Lu - sin - ga



29

A.
 - - - - - to - dal - la spe - me, a - gi - ta - - - - -

32

A.
 - to - da sos-pet - ti, - a - gi - ta - to can-gia_af-fet-ti, can-gia_af - fet - - - - -

35

A.
 - - - - - ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me



A. 38

e non_ hà mai pa-ce il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai

A. 42

pa-ce il cor.

f

6 5
4 3

7

A. 46

(Fine)

[3]

Di_ chi spe - ra, di_ chi as - pet-ta la_ bra - ma - ta

f

(Fine)

p

[3] En el manuscrito las barras aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



54

A. sua di - let - ta, o lun - ghis - si - mi, lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie - te

64

A. pie - ni di do - lor, o lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie -

74

A. te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

D.C. (al Fine)

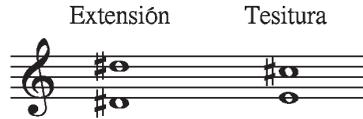


Lusingato dalla speme

Aria de Acis en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena III)

Estreno: 1o. de Febrero de 1735

Tonalidad original:
Sol mayor



Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Sig. Ferd. Broschi's. Fincelli / Nic. Porpora

Alto 2.º

Scena III.

Acis

Basso

Lontan dal solo e

Recitativo *p*

Violín I

Violín II

Viola

Acis

Bajo

Lontan dal solo_e ca ro degl' occhi_e del pen - sier bra-ma to_ogget-to, non

b 7 *6*

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



4

Vln. I *f* *p* tremolo

Vln. II *f* *p* tremolo

Vla. *f* *p* tremolo

A.
hò ri - po - so al cor, ne - pa - ce al al - ma. In qui e - to lo sguardo, im - pa - zi - en - te il co - re, cer can l'a ma ta vis ta.

B. *f* *p* tremolo

#6 4 # 6 4 6

9

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p* *uniss*

Vla. *f* *p* *col basso*

A.
Og ni mo to, og ni as - pet - to mi fa spe - rar, m'in - gan - na poi. Ma veg gio l'on de cur -

B. *f* *p*

4 7# b3 #



13

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

var-si, e sento un lie-to gor-go - gliar! Vien la di - let - tal Ahil De - lu-se spe-ran-ze?

B. *f*

17

Vln. I *p* *f* *p* *f* *Segue l'aria.*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *p* *f*

A. *p* *f* *p* *f*

So lo un flut to on deg-giò, spi-rò l'au - ret ta. Non sa — che pe-na è amor chi non as-pet-ta.

B. *p* *f* *p* *f*

#2 6 # #



Aria

Moderato

Oboe

Violin *col basso*

Viola

Soprano

Bajo

p 3



4

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

7

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

[2]

f

tutti

p

col basso

[2] En el manuscrito el compás era de solo dos tiempos, pero en vista de que los demás motivos melódicos son en grupos de dos decidimos duplicarlo.



10

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

f

f

3

3

6
4

3

13

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

p

col basso

Lu - sin - ga - - - - - to - dal - la - spe - me, a - gi - ta - - - - - to da so -

(1)



17

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

17

spet-ti, a-gi-ta-to can gia af - fet - - - - - ti: spe - ra,

20

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

20

te - me, spe - ra, te - me e non hà mai pa - ce il cor, non hà mai

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of staves. The first system (measures 17-19) features an Oboe (Ob.) with trills and triplets, Violins (Vln.) with a melodic line, Viola (Vla.) with rests, Soprano (S) with lyrics and triplets, and Violoncello (Vc.) with a bass line. The second system (measures 20-22) continues with similar instrumentation, including trills and triplets in the Oboe and Soprano parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.



23

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

pa - - - - -

26

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

- - ce il cor. Lu - sin - ga - - -

col basso

f

f

f

6



29

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

to dal - la spe - me, a - gi - ta

32

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

to da sos-pet - ti, a - gi - ta - to can-gia_af fet-ti, can-gia_af - fet



35

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

35

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

ti: spe - ra, te - me, spe - ra, te - me

38

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

38

e non_ hà mai pa-ce, il cor, non hà mai pa - - - - - ce, non hà mai

38



42

Ob.

Vln. *f* *col basso*

Vla. *f*

S

Vc. *f*

6 5
4 3

46

Ob.

Vln. *f* *p*

Vla. *f* *p*

S

Vc. *f* *(p)*

6 5
4 3

pa-ce il cor.

Di chi spe-ra, di_chi-as-pet-ta la_bra - ma - ta sua di - let - ta,

[3]

[3] En el manuscrito las barras de compas aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



56

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

o lun - ghis - si - mi, lun - ghis - si - mi mo - men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, o lun - ghis - si - mi mo

p col basso

6

D.C. (al Fine)

72

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

con la parte

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

D.C. (al Fine)

72

Ob.

Vln.

Vla.

S

Vc.

men - ti, sie - te pie - ni di do - lor, di do - lor, sie - te pie - - - ni di do - lor!

D.C. (al Fine)

6 6 6 4 6 4

D.C. (al Fine)



Tacito movi e tardo

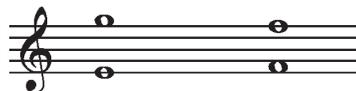
Dueto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo* (Acto II, Escena VI)

Estreno: 1º de Febrero de 1735

Tonalidad original:

Sol mayor

Extensión Tesitura



Extensión Tesitura



Texto:
Paolo Rolli
(1687-1765)

Nicola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Reducción a piano y voz de:
Javier Medina Ávila
(1970)

[2] **Larghetto**

Galatea

Acis

Teclado

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



10

G. *p*
Ta - ci to mo - vi_e tar do ca - ro,

A.

Tl. *p*

[3] *tr*

20

G. *tr*
ca - ro mio ben, per - chè? Per - chè? Per - chè?

A. Trop - po lo - qua - ce il guar - do te lo di - rà per

Tl.

[3] Con puntillo en el manuscrito



30

G. Oh', de - il Che pen-si?

A. me te - lo - di - rà per - me Ca - ra, so - gnar - - - - mi, - so - gnar -

30 *tr*

Tl. *p*

40

G. Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

A. mi. Te mo - sve - gliar mi, temo, te - mo - sve - gliar - mi, svegliar -

40

Tl.



Andante

50

G. Ah', ah' che mi sen-to an - ch'i-o, dol - ce a mor mi - o, dol - ce a mor mio, des tar op pres -

A. mi.

Tl. *p*

54

G. - sa - dal pia - cer, — dal pia - cer, op - pres - - - - - sa dal pia-cer.

A.

Tl. Ah', *tr* *p*



59

G.

A.

ah', se mai so gno_e il mi-o ah', — pie - to-so ciel, pie-to - so_ciel, non far, non far — des-tar - mi dal pia -

Tl.

63

G.

A.

cer, — dal pia - cer des - tar - - - - - mi dal pia -

Tl.



68

G. Ah', che mi sen to an - ch'i - o, dol - ce, dol - ce a - mor

A. cer! Ah', se mai so-gno_e il mi - o, pie-to - so - ciel, non far,

Tl.

72

G. [4] mi - o, res-tar op - pres-sa dal pia cer, op-pres - - - - -

A. non - far de star - - - - -

Tl.

[4] En el manuscrito, "destar oppressa dal piacer"



Adagio [5]

G. *tr*
- - - sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia - cer!

A. *tr*
- - - mi - dal pia - cer, ca - ra, dal pia - cer!

Tl. *f* *tr*

G. [Fine]

A. [Fine]

Tl. *f* *tr* [Fine]

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



85 [6] *tr* *tr* *tr* *tr*

G. Non pos - sa mai mia sor - te tur - bar a tua bel al - ma la cal - ma nel go -

A. *tr* *tr*

Andante Che for - tu - na - ta sor - te sa - ria spi - rar ques -

Tl. *p*

89 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

G. der, la cal - - - ma nel go - der,

A. *tr* *tr* *tr* *tr*

t'al - - - ma in cal - - -

Tl.

[6] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis cuartos, aunque está indicado 6/4



93

G. *la cal - - - ma nel go - der, la cal - - -*

A. *- - - ma di go - der, in cal - - -*

Tl.

99

G. *- - - ma nel go - der, la cal - ma, la cal - - - ma nel go - der!* *D.S. al Fine*

A. *- - - ma di go - der, in cal - ma, in cal - - - ma di go - der!* *D.S. al Fine*

Tl.

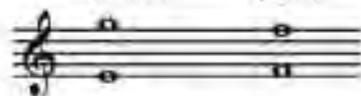


Tacito movi e tardo

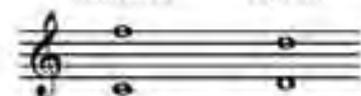
Ducto de Acis y Galatea en la ópera *Polifemo*, (Acto II, Escena VI)
Estreno Londres, 1^o de Febrero de 1735

Tonalidad original
Sol mayor

Extensión Tesitura



Extensión Tesitura



Tenore
Paolo Rolli
(1687-1765)

Niccolò Porpora (1)
(1686 - 1768)

Violino *Violini* *by Farinelli*

Larghetto

Violin I

Viola

Galatea

Acis

Bajo

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Estambul. M. 119. Madrid 200. B. 1050.

(2) En el manuscrito las barras de compás aparecen vacías acis cada dos, aunque está indicada 3/8.



8

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

p

p

p

p

Ta - ci - to mo - vi_e tar - do,

p

6 4 #4 6 6 5 3

18

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

ca - ro, ca - ro__ mio__ ben, per - chè? Per - chè? Per - chè?

Trop - - po__ lo -

6 6 6 6 # 6 #6 #7

[3] Con puntillo en el manuscrito



26

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Oh', de - il Che

qua - ce il guar - do te lo di - rà per me, te - lo - di - rà per - me.

b7 #6 6 6 7 #7 6 # #4

34

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

pen - si? Dimmi: che te - mi? Che te - mi?

Ca - ra, so - gnar - - - - mi, - so - gnar - mi.

6 # 7 # b5 6



44

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Andante *p*

tr

tr

Ah', ah', che mi sen-to, an-

Te-mo — sve - gliar-mi, te mo, te - mo — sve - gliar - - mi, sve-gliar - mi.

6 6 6 6 5 6 5 4 3

51

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

col basso

ch'i-o, dol - ce_a-mor mi - o, dol - ce_a mor mio, restar appres - sa — dal pia - cer, — dal pia - cer, ap-pres -

6 # 6 #



56

Vln. I *tr* *tr* *tr* *con la parte* *p*

Vla. *uniss* *tr* *tr* *uniss*

G. 56 *tr* *tr* *tr*

A. sa dal pia-cer!

B. Ah', ah', se mai so gno_e il mi-o ah' _____ pie - to - so ciel, pie-to -

56

6 6 4

61

Vln. I *tr* *con la parte*

Vla. *tr*

G. 61

A. *tr*

so_ciel, non far, non far _____ des tar - mi_dal pia - cer, _____ dal pia - cer, des - tar - - - -

B. 61

#



75

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

Adagio

sa dal pia - cer, ca - ro, dal pia -

mi dal pia - cer, ca - ra, dal pia -

6 5 9 6 6 5 #6 6 5 3

80

Vln. I

Vla.

G.

A.

B.

cer!

cer!

6 5

[5] En el manuscrito no se indican cambios de compás, sólo aparecen notas aisladas



99

Vln. I *col basso*

Vla. *col basso*

G. *tr*

A. nel go - der, la cal - - - ma nel go - der, la cal - - -

B. - - - ma di go - der, in cal - - -

7 6 # 6 9 7 7 # 6 #6 b6

111

Vln. I *uniss* *D.S. (al Fine)*

Vla. *D.S. (al Fine)*

G. *tr* *tr* *D.S. (al Fine)*

A. - - - ma nel go - der, la cal ma, la cal - - - ma nel go - der! *(tr) D.S. (al Fine)*

B. - - - ma di go - der, in cal ma, in cal - - - ma di go - der! *D.S. (al Fine)*

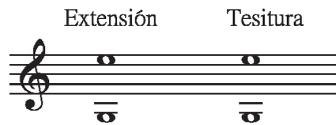
#4 2 6 6 #6 6 # 123 - # # # b7 5 4 #5



Senti il fato

Aria de Acis (Acto III, Escena V)
Estreno: 1º de Febrero de 1735

Tono original:
Mi bemol mayor



Niccola Porpora [1]
(1686-1767)

Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Reducción para voz y piano:
Javier Medina Ávila
(1970)

Allegro

Teclado

6 4 5 3 6 4 5 3

TI

TI

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A. *Sen - ti il fa - to, il fa - to, ch'è già fis - so: io be*

TI *p*

6 7 7

17 *tr* *tr*

A. *a - to, io gio con - do ho se - de in ciel, ho*

TI

6 5 3 7 4

22 *tr*

A. *se - de in ciel. Te cru - - - del, il*

TI *f* *p*

6 4



26

A.

TI

30

A.

TI

34

A.

TI

6



38

A. *tr tr tr tr tr tr*
as - pet - te - ràl

TI *f*
6 6 #6 6 6 6 4

42

A. Sen — ti, il fa -

TI *f* *p*
6 4

46

A. to, ch'è già fis - so: io be - a - to, te, cru - del, — io be - a - to,

TI
6 7 7



52

A. *io gio - con - do ho se - de in ciel. Te, cru - del, cru - del, —*

TI

56

A. *il pro - fon - do, il pro - fon - do — cie - co a - bis - so as - - - pet -*

TI

61

A. *- - te - - - rà,*

TI



65

A.

TI

68

A.

TI

72

A.

TI



77

A.

TI

5 6 5 6

81

A.

as - - - pet - te -

TI

f *f*

6 4 5 3

84

A.

rà, te, cru - de - le, as - - - pet - te - rà!

TI

f

6 6 4 5 3



89

A.

TI

93

A.

TI

(Fine) *p*

Già Ca - ron - te per or -

97

A.

TI

ro - re, nel na - vi - glio di stu - po - re, per or - ro - re i - nar - - -



101

A. *tr* ca il ci - glio: mos-tro ta - le senz' u - gua - le A - ch'e -

TI *p*

6

105

A. *tr* ron - te var - che - rà,

TI

108

A. var - - - che - rà! *tr* *(D.S. al Fine)*

TI *(D.S. al Fine)*

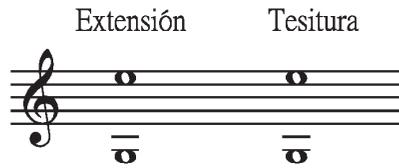
4 6 6 7 6 5# 3#



Senti il Fato

Aria de Acis (Acto III, Escena V)
Estreno: 1º de Febrero de 1735

Tono original:
Mi bemol mayor



Texto:
Paolo Rolli
(1687 - 1765)

Niccola Porpora [1]
(1686 - 1768)

Aria M. Farinelli

Violín I *col basso*

Violín II *col basso*

Viola *col basso*

Acis *Allegro*

Bajo

Allegro

col basso *uniss* *tr*

6 5
4 3

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



5

Vln. I *tr*

Vln. II *tr* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

A.

B. *p* *f* *p*

6 5
4 3

9

Vln. I *f*

Vln. II *f* *uniss* *p* *col basso*

Vla. *f* *col basso* *p* *col basso*

A.

B. *f* *p*

Sen - ti il fa - to,



14

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr

p

p

col basso

p

tr

tr

il fa - to, ch'è già fis - so: io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel, —

6 7 7 *p* 6 5 6 5 4

4 3 4 3 3

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

tr

f

uniss

p

tr

f

p

tr

f

p

ho se - de in ciel. Te cru - del, il

6 6 6

4 4 4



26

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

pro - fon - do cie - - - co a - bis - so as - - - pet - te - rà,

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

tr



35

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f *tr* *tr*

f

6 6 6 6

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

uniss

tr *f*

tr *f*

tr *f*

tr *f*

as - pet - te - rà!

f

6 6 6 4



43

Vln. I *uniss* *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. Sen - ti il fa - to, ch'è già fis - so: io be -

B. *p*

6 4 6 7 7

49

Vln. I *p uniss*

Vln. II *p*

Vla.

A. a - to, te cru - del, — io be - a - to, io gio - con - do ho se - de in ciel.

B. 6 6 6 8 6



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Te, cru - del, cru - del, — il pro - fon - do, il — pro - fon - do — cie -

7

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

co_a - bis - so as - - - pet - - - te - - - rà, —

6



63 *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

miss

col basso

tr

il pro - fon -



72

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

do cie - co_a bis - so, te, cru - del, as - pet - te - rà,

6 5 6

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

5 6 5 6 5 6



81

Vln. I *tr* *f*

Vln. II *tr* *f*

Vla. *col basso* *f*

A. *f* *tr* as - - - pet - te - rà, te, cru -

B. *f* 6 5 7 6 4 3 7 6 7

85

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

A. *f* de - le, as - - - pet - te - rà!

B. *f* 6 4 5 3



90

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

93

Andante

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

(Fine)

p

col basso

col basso

(Fine)

col basso

(Fine) Già Ca - ron - te — per or - ro - re, — nel na -



98

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

col basso

vi - glio di - stu - po - re, per or - ro re i - nar

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

p

p

p

tr

ca il ci - glio: mos - tro ta - le senz' u - gua - le A - ch'e -



105

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ron - te var - che - rà,

tr

uniss

f

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

var - - che - rà!

f

f

D.S. (al Fine)

D.S. (al Fine)

D.S. (al Fine)

tr

D.S. (al Fine)

6 4 6 #4 6 7 6 4 #5 3



Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse

Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:

Sol mayor

Extensión Tesitura



Niccola Porpora [1]

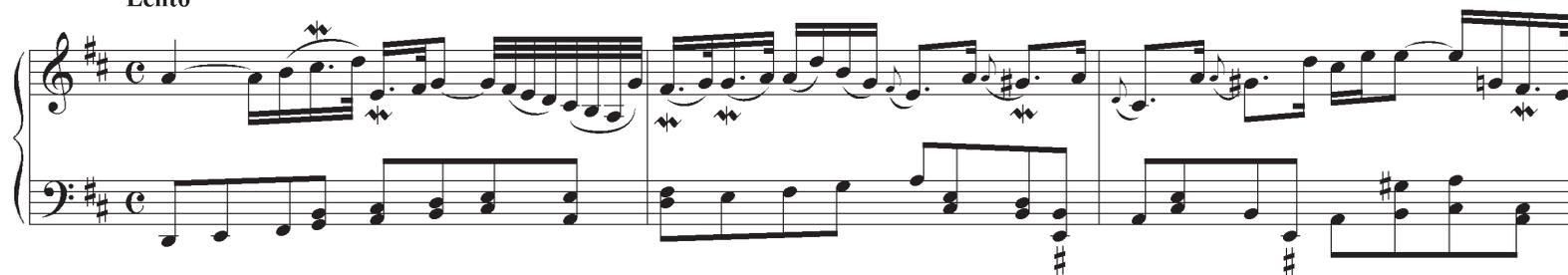
(1686 - 1768)

Reducción para voz y piano de:

Javier Medina Ávila

(1970)

Lento



A

Quan - to, quan - to affan_____

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



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.



8

A

no, o bel-l'au ro - ra, por ti al cor, for za - to al l'o - ra la sua ca - ra abban do nar, _____

11

A

_____ la sua ca _____ ra abban - do -

14

A

nar! _____ Quan - to af - fan no, quan to affan - no, o _____ bell'au



17

A

ro-ra, por_ ti al cor, for - zato_al l'o - ra la sua ca - ra, la sua ca_____

20

A

ra ab - ban_ do_ nar!

(Fine)

24

A

Un' al - tra vol - ta, o Fe - bo, Fe - bo for - se_i - vi - dia to_av - rai_____

p

6

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



28

A

due cor-ris-pos-ti a - man - - - - ti, ed af - fret - tas - ti -

31

A

ra - i gl'af - fet - ti a dis - ve - lar,

34

A

gl'af - fet - - - - - ti a - dis - ve - lar!



Quanto, quanto affanno

Aria de Arbace insertada en la ópera *pastorale Artaserse*, de Adolff Hasse
Estreada Londres, 29 de Octubre de 1734

Finalidad original
Solista

Extensión Tesitura



Niccola Porpora (I)
(1686- 1768)

En Artaserse. Vcll. Farinchi

Lento

miss

Lento

Lento

(1) Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas: BPPensad 200.D1050



3

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

Quan - to,

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

p

col basso

uniss

p

quan - to af fan_____ no, o bell'au - ro - ra, porti al cor, for - za to al l'o - ra la sua cara, abban - do - nar, _____



11

Vln. I

Vln. II

Vla.

f

f uniss

f

11

A.

la sua ca - ra abban-do - nar!

B.

f

6
4

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

p

p

p

col basso uniss

15

A.

Quan - to af - fan - no, quan - to affan - no, o bell'au - ro - ra, por - ti al cor, for - zato al

B.

p



18

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

l'o ra la sua ca-ra, la sua ca - - - - - ra ab-ban - do -

B.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

nar. Un' al - tra vol-ta, o Febo, Febo,

B.

f

(Fine)

con la parte

p

uniss [2]

p

col basso

p

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)

6 #6

[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



29

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

for se-i-vidia to av-rai — due cor-ris pos-ti a-man - - - ti, ed af-fret-tas-ti i-

6 # 6 # 7/5 # 6 5

uniss

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

ra-i gl'af-fet-ti a dis ve-lar, gl'af-fet - - - ti a-dis-ve-lar!

4 5

uniss

D.C. (al Fine)



In sen mi tace

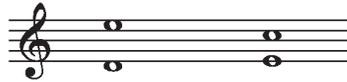
Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse

Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:

Sol menor.

Extensión Tesitura



Riccardo Broschi [1]
(1698 - 1756)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Allegro

Arbace

Teclado

8

A.

In sen mi ta - - - ce smar - ri - to il

8

8

Tl.

[1] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



17

A.
 co - re non ha - più - pa - ce nel suo do - lo-re, e ren-der col sos - pir

Tl.

26

A.
 men gra-ve il suo mar - tir non ha - spe - ran - - - za, non, non ha - spe - ran -

Tl.

35

A.
 za. In sen - mi - ta - ce smar-ri - to il co -

Tl.



46

A. re non hà — piú — pa - - ce nel suo do - lo - re e ren - der col sos -

Tl.

54

A. - pir men gra ve il suo mar - tir non, non hà spe - ran - - - za e ren der co'i sos

Tl.

62

A. - pir men gra ve il suo mar - tir, non, non à spe - ran - - - za, non hà spe -

Tl.



70 *(Fine)*

A. *ran - - - - za.*

Tl. *f* *(Fine)*

79

A. *Se - la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de cru-de-le stel - la mi-ser mi ren - de mi - se ro_e*

Tl.

89 *(D.C. al Fine)*

A. *ve - ro ma pien di cos - tan - - - - - za, pien di cos - tan - za.*

Tl. *(D.C. al Fine)*

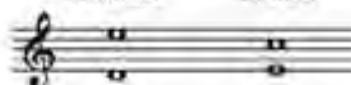


In sen mi tace

Aria de Arbace insertada en la ópera *partina* Artaserse, de Adolf Hasso
Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Originalidad original
Sol mezzo

Extensión Testium



Riccardo Broschi [1]
(1698-1756)

Allegro

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas (HYPertext 2011110M).

[2] En el manuscrito las letras de algunos apóstrofos aparecen escritas con mayúsculas, aunque está redactado en minúsculas.



7

Vln. I *tr* *con la parte* *p*

Vln. II *tr* *uniss* *p*

Vla.

Arb.

B.

In sen mi ta - ce smar - ri - to il

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

17 co - - - re; non hà - - - piú - - - pa - - - ce nel suo do - lo - re, e ren - der co' sos -



25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

25 - pir men gra ve il suo mar - tir non non hà spe - ran³ - za, non, non hà spe³ ran -

miss

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

35 za. In sen - mi - ta - ce smar - ri - to il

con la parte

f

p

f



45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

con la parte

co - re; non hà - più - pa - ce nel suo - do - lo - re, e ren - der co' sos - pir

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

men gra-ve il suo mar - tir non, non hà - spe - ran - - za e ren - der co' sos - pir



63

Vln. I

Vln. II

Vla.

63

Arb.

63

B.

men gra ve il suo mar - tir, non, non à spe - ran - za, non hà spe - ran -

f

(Fine)

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

71

Arb.

71

B.

za.

f

(Fine)

(Fine)

(Fine)

(Fine)



79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

con la parte

Se — la mia bel-la dol - ce m'ac - cen - de, cru-de-le stel - la mi-ser mi ren - de; mi - se-ro, è

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arb.

B.

(D.C. al Fine)

ve - ro, ma pien di cos - tan - - - - - za, pien di cos - tan - za.



Fortunate passate mie pene

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* Artaserse, de Adolf Hasse

Estreno: Londres, 29 de Octubre de 1734

Tonalidad original:
Sol mayor

Attilio Ariosti [1]
(1666-1729)

Reducción para voz y piano de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Extensión Tesitura



The musical score is presented in three systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The second system continues the grand staff. The third system includes a vocal line (treble clef) with lyrics and a grand staff accompaniment. The lyrics are: "For-tu - na - te - pas - sa - te, - pas - sa - te mie pe - ne, pas - sa - te mie pe - ne,". The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings.

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrard 200 B1050



12

A

se un bel lac - cio, bel lac - cio or in brac - cio al mio be-ne più co - stan - te, più a

16

A

man - te, a-man - te mi fa, più co - stan - te, più a-man - te mi fa,

20

A

un bel lac - cio co - stan - te, più a-man



24

A

- - te, più_a-man - te mi fa, più_co-stan - te, a - man - te, più_a-man - te mi

28

A

fa, più_a man - te mi fa!

32

A

(Fine)

(Fine)



36 [2] *tr* *tr*

A

Sia pur d'a - mo - re fie - ra — l'as - prez - za, bre - ve — dol - cez - za — lo — pla - che - rà, — lo

40 *tr*

A

pla - che - rà, — lo pla - che rà. Son gra - te al co - re l'as - pre vi - cen - de quando s'ar - ren - de,

45 *tr* *tr* *D.C. (al Fine)*

A

quan - do s'ar - ren - de cru - del bel - tà, cru - del — bel - tà, cru - del — bel - tà.

45 *D.C. (al Fine)*

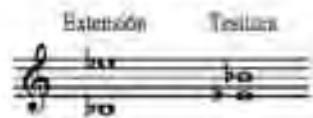
[2] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



Fortunate pasate mie pene

Ana de Arbace en la ópera *Artaserse*, de Adólf Hasse (Londres, 1724)
Insertada en la ópera *pastorale Artaserse* (Londres, 29 de Octubre de 1734)

Tritulada original
Sol mayor



Artilio Ariosti [1]
(1666 - 1729)

Texto:
Apostolo Zeno
(1668 - 1750)

Violin

Viola

Arbace

Bajo

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HFFerrand 200 B1050

[2] [1] el manuscrito no existe la viola, esa parte fue extraída de la reducción a piano del libro de Ferrand (1688).



4

VI.

Vla.

Arb.

B.

8

VI.

Vla.

Arb.

B.

For tu - na - te — pas - sa - te, — pas - sa - te mie pe ne, pas - sa - te mie pe ne,



12 *Con la parte*

VI. *tr*

Vla. *(tr) p*

Arb. *(p)*

B.

se un bel lac - cio, — bel lac - cio — or in brac - cio al mio be - ne più co - stan - - -

15

VI. *Con la parte*

Vla.

Arb.

B.

- - - - te, più a - man — te, a - man - te mi fa, più co - stan - te, più a - man - te mi



19

VI.

Vla.

Arb.

B.

fa, un bel lac - cio co - stan - te, più_a-man - - -

23

VI.

Vla.

Arb.

B.

- - - - - te, più_a-man - te mi fa, più_ co - stan - te, a - man - - - -



27

VI.

Vla.

Arb.

B.

- - te, più_a-man - te mi fa, _____ più_a-man - te mi fa!

31

VI.

Vla.

Arb.

B.

(*tr*) (*tr*) (*tr*) (*Fine*)

(*tr*) (*tr*) (*Fine*)

(*Fine*)

(*Fine*)



36

Tra

Vla.

Arb.

B.

Sia pur d'a - mo - re fie - ra__ l'as - prez - za, bre - ve__ dol - cez - za__ lo__ pla - che - rà,__ lo

[3]

tr

tr

tr

[8]

[8]

[8]

[8]

40

Tra

Vla.

Arb.

B.

pla - che - rà,__ lo pla - che rà. Son gra - te al co - re

tr

[8]

[8]

[8]

[8]

[3] En el manuscrito las barras de compás aparecen cada seis octavos, aunque está indicado 3/8



43

Tra

Vla.

Arb.

B.

l'as - pre - vi - cen - de quan - do s'ar - ren - de, quan - do s'ar - ren - de

46

Tra

Vla.

Arb.

B.

cru - del bel - tà, cru - del - bel - tà, cru - del - bel - tà.

(D.C. al Fine)

(tr)

(tr)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

(D.C. al Fine)

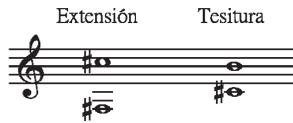


Se al labbro mio non credi [3]

Aria de Arbace insertada en la ópera *pasticcio* *Artaserse* de Adolf Hasse

Estreno: Londres, 29 de octubre de 1734

Tonalidad original:
Fa menor [2]



Riccardo Broschi
(1698-1756)

Texto:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

[mf]

Se al la - bro mio non cre-di ca - ra ne - mi-ca mi - a[1] ca - ra ne - mi-ca

Teclado

p *f* *p* *f* *p*

Arb.

mi - a a - pri-mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a-man - -

T.

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HPFerrar 200 B1050

[2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres bemoles

[3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labbro*



11 *tr*

Arb. *tr*

te cor.

T. *f* *f* *tr*

17

Arb.

Se al la - bro mio non cre - di, non cre - di ca - - ra ne-mi - ca mi - a, ca -

T. *p* *f* *p* *f*

23

Arb.

- - ra ne - mi - ca mi - a a - pri-mi il pet - to e ve - di, e ve - di qual

T. *p* *f* *p*

46



28

Arb. *si - a l'a - man - - - - -*

T. *si - a l'a - man - - - - -*

33

Arb. *- - te corꝫ ca - - ra ne - mi - ca mi - a non cre - di, non ve - di qual*

T. *- - te corꝫ ca - - ra ne - mi - ca mi - a non cre - di, non ve - di qual*

39

Arb. *si - a l'a - man - te corꝫ l'a - man - te cor.*

T. *si - a l'a - man - te corꝫ l'a - man - te cor.*



45 *(Fine)* *p*

Arb. *(Fine)* *p*

T. *(Fine)* *p*

Il cor - do-len - te_a - fflit - to col - pa non sa che si - a. Se pur non è de -

51 *tr*

Arb. *tr*

T. *f*

lit - to un in - no - cen - te_ar - dor, un in - no - cen - te_ar - dor.

58 *D.C. al Fine*

Arb. *p* Se_al

T. *f* *p* *D.C. al Fine* *p*



Se al labbro mio non credi [3]

Aria de Arbace insertada en la òpera *pasticcio Artasense* de Adolf Hasse
 Estreno: Londres, 29 de octubre de 1734

Tonalidad original:
 Fa mayor [2]

Extensión Tesitura



Texto:
 Pietro Metastasio
 (1698-1782)

Riccardo Broschi [1]
 (1698-1756)

Aria in Artasense.

Largo.

col basso.

Violín I

Violín II

Viola

Arbace

Bajo

Se al labbro mio non credi, ca - sa ve - re - ci mi - a, ca -

Largo.

col basso.

mp

p f p f

p f p f

p f p f

p f p f

[1] Fuente: Manuscrito del Conservatorio Real de Bruselas. HFF/verard 2007/1070

[2] La armadura del manuscrito sólo presentaba tres becuas.

[3] En el manuscrito se lee *labro* en vez de *labbro*.



5

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

- ra ne - mi - ca mi - a, a - pri - mi il pet - to e ve - di qual si - a l'a - man -

11

Vln. I *f* *tr* *p*

Vln. II *f* *tr* *p*

Vla. *f* *p*

A. *tr*

B. *f* *p*

- - - - - te cor. Se al lab - bro mio non



19 *f*

Vln. I *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

A. 19 *f*
 cre - di, non cre - di, ca - ra ne-mi-ca mi - a ca - ra ne - mi-ca mi - a, a - pri-mi il pet-to_e

B. 19 *f* *p* *f* *p* *f* $\sharp 6$

26 *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

A. 26 *p*
 ve - di, e ve - di qual si - a l'a-man - - - - -

B. 26 *p*



32

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

32

te cor, ca - ra ne mi-ca mi - a, non cre - di, non ve - di qual si a l'a-man te

32

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

A.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

40

Largo

cor, l'a-man-te cor. Il cor do-len te, af - flit - to, col-

40

(Fine) *(Fine)* *(Fine)* *(Fine)*



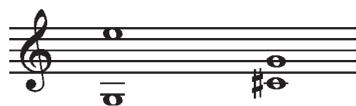
Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:
Fa mayor

Extensión Tesitura



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Arbace

Teclado

A.

Tl.

Per que - sto dulce am ples - so, per

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



8 *mf*

A. ques-to_es tre mo_addi - o, ser-ba - mi_o pa-dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser ba - mi_o pa dre mi-o, l'i -

Tl.

12 *p* *f*

A. - do-lo a - ma - - - - - to, l'i -

Tl.

16 *f* *p*

A. do - lo_a - ma - to! Per que - sto dol - ce_am ples - so, per

Tl. *f* *tr* *p*



19

A. *p*

ques - to - es - tre mo - ad - di - o, ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre mi - o, l'i - do - lo - a -

Tl. *(p)*

22

A. *f* *tr* *mf*

ma - - - - - to, l'i do - lo - a - ma -

Tl.

26

A. *p* *tr* *tr*

to, ser bar mi o pa dre mio, o pa dre mi o, l'i - do - lo - a - ma - to, l'i - do - lo - a - ma - to!

Tl. *f* *p*



31

A. *Fine p*
Sol ques to all' om-bra mi - a pa - ce e con-for-to

Tl. *tr Fine p*

35

A. *f p*
si - a nel fier mio fa - - - - - to, nel fier mio fa - to; sol

Tl.

39

A. *pp* *D.S. al Fine*
ques - to con-for-to si - a nel fier mio fa - to.

Tl. *tr D.S. al Fine*



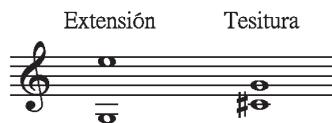
Per questo dolce amplesso

Aria de Arbace en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730

Tonalidad original:

Fa mayor



Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

(1) Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 33 a 37



4

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

tr

p

Per ques - to dolce am ples - so, per

8

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

mf

ques - to es - tre - mo ad di - o, ser - ba - mi, o pa dre mi o, l'i - do - lo a - ma - to, ser - ba - mi, o pa dre mi - o, l'i -



12

VI.I

VI.II

Vla.

Arb. *p* *f*

do - lo a - ma - - - - - to, l'i -

B.

16

VI.I

VI.II

Vla.

Arb. *f* *p*

do - lo a - ma - tol Per ques - to dol - ce am - ples - so, per ques to es tre - mo ad - di - o,

B.



20

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

p

ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre mi - o, l'i - do - lo a - ma -

24

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

f *tr* *mf* *p*

- - - - - to, l'i do - lo a - ma - to, ser - ba - mi, o pa - dre mio, o pa - dre



28

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

mi-o, l'i - do - lo_a - ma - to, l'i - do - lo_a - ma - to!

tr

tr

32

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

Solques-to_all' om - bra mi - a pa - ce_e con-for-to si - a nel fier_____ mio

Fine

Fine

Fine

p

Fine



36

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

fa - - - - - to, nel fier mio fa - to. Sol

f *p*

39

VI.I

VI.II

Vla.

Arb.

B.

ques - to con-for-to si - a nel fier mio fa - to.

pp

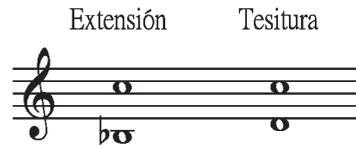
tr *D.S. al Fine* *tr* *D.S. al Fine* *D.S. al Fine* *Per* *D.S. al Fine*



Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*

Estreno: Venecia, Febrero de 1730



Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Adolf Hasse [1]
(1699-1783)

Andante

Teclado

p

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



12 *p*

A. Pal - li - do, el so - le, tor - bi - do, il cie - lo

15 *p*

A. pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -

19 *f*

A. mor - so e_ orror, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_ orror, ri - mor - so e_ orror,



23 *ff*

A. tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror.

26 *p*

A. Pal - li - do_el so - le, tor - bi - do_il

29 *f* *p*

A. cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi



32 *f*

A. spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, — tut - to mi

35

A. spi - ra ri - mor - so_e_or - ror; tor - bi - do_il cie - - - - lo

38 *ff* *p* *f*

A. mor - te pre - pa - ra, pal - li - do_el so - le pe - na mi - nac - cia,



A. ⁴¹ *p* tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or - ror, *f*

A. ⁴⁴ *p* tut - to mi spi - ra ri - mor - so_e_or - ror, *f* ri - mor - so *ff* e_or - ror.

A. ⁴⁷



A. 50

50

p

tr

A. 54

(Fine) *p*

Ti - mor mi - cin - ge di fred - do

54

(Fine)

p

A. 58

ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta a - ma - ra, io stes - so

58

p



61

A.

fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so *f* fre - mo contro il mio cor, con - tro il mio

65

A.

cor.

65

f

68

A.

D.S. (al Fine)

68

tr

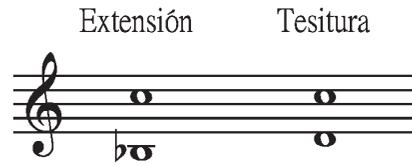
p

D.S. (al Fine)



Pallido il sole

Aria de Artabano en la ópera *Artaserse*
Estreno: Venecia, Febrero de 1730



Texto de:
Pietro Metastasio
(1698-1782)

Adolf Hasse [1]
(1699 - 1783)

Orquestación de:
Javier Medina Ávila
(1970)

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Artabano

Bajo

[1] Fuente: Reducción para voz y piano. Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten*. Universal Edition, 1920. Págs. 132 a 139



VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.



VI. I *p* *p* *p*

VI. II *p* *p* *p*

Vla. *p* *p* *p*

A. *p* *p* *p*

B. *p* *p* *p*

Pal - li - do el so - le, tor - bi - do il cie - lo

VI. I *f* *f* *f* *tr*

VI. II *f* *f* *f* *tr*

Vla. *f* *f* *p*

A. *f* *f* *p*

B. *f* *p*

pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi spi - ra ri -



19

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

f

f

f

f

f

mor-so e_orror, tut-to mi spi-ra ri - mor-so e_orror, ri - mor-so e_orror;

23

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ff

ff

ff

ff

ff

tut-to mi spi-ra ri - mor-so e_orror.



26

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

A. *p*

B. *p*

Pal - li - do_el so - le, tor - bi - do_il

29

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

A. *f* *p*

B. *f* *p*

cie - lo pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra, tut - to mi



32

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

A. *f*
 spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor-so e_or - ror, — tut - to mi sp - ra ri - mor - so_e_or -

B. *f*

36

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

A. *ff*
 ror, tor - bi - do_il cie - - - lo mor - te pre - pa - ra;

B. *ff*



39 *p* *f* *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

pal - li-do, el so - le pe - na mi - nac - cia, tut - to mi spi - ra ri - mor - so e_or ror, ri -

43 *f* *p* *f* *f*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

mor - so e_or ror, tut - to mi - spi - ra ri - mor - so e_or - ror, ri - mor - so e_or ror.



47

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

51

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

tr

p

(Fine)



56 *p*

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Ti - mor mi - cin - ge di fred - do ge - lo, do - lor mi - ren - de la vi - ta a -

60

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

ma - ra, io stes - so fre - mo, io stes - so fre - mo, io stes - so



VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

A. *f*

B. *f*

fre - mo cotro il mio cor, con-tro il mio cor.

VI. I *p* *tr* *D.S. (al Fine)*

VI. II *p* *tr* *D.S. (al Fine)*

Vla. *p* *D.S. (al Fine)*

A. *p* *D.S. (al Fine)*

B. *p* *D.S. (al Fine)*