

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



## **NOTAS AL PROGRAMA**

Opción de Tesis para obtener el título de

**LICENCIADA EN CANTO**

Presenta  
Estrellita Ríos Rosario

Asesor  
Dra. Evguenia Roubina Milner



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.

A mis padres: Tomás Rios y Ma. Cristina Rosario.  
A mis dos grandes amores: Agustín y Déborah Elia.  
A mis hermanos: Gema, Maribel, Christian, Mauricio,  
Miguel Ángel, José Miguel y Tomás.  
A mi abuela: Francisca Solano.

A Dios: por estar presente en cada instante de mi vida manifestándose su amor.  
A Agustín y a Déborah por compartir su vida conmigo llenando la mía de alegría.  
A mis padres: por su ejemplo de vida  
A mi abuela: por haberme heredado sus talentos vocales.  
A la Dra. Evguenia Roubina: por su apoyo y paciencia  
Al Mtro. Rufino Montero: por todas sus enseñanzas.  
A los Maestros Guadalupe Martínez, Guadalupe Campos y Ricardo Cinta: por sus atinadas observaciones.  
A todos mis maestros: por todo lo que llevo de ellos en mi formación como músico.  
A los integrantes del Seminario Permanente de Superación Académica “La interpretación de la Romanza y la Canción Rusa” por tomar mi trabajo como suyo.  
A mis tíos Álvaro y Gelo, sin su ayuda no hubiese podido empezar esta carrera.  
A mis tíos Ramón, Carmen e Irma por su apoyo en mis primeros años de estudio.  
A Isabel Delgado por cuidar a mi tesoro.

## CONTENIDO

Introducción.....	1
Mihail Glinka	
<i>Canción de Vanya</i> de la ópera.....	2
<i>Iván Susanin</i>	
Alexander Dargomijsky	
<i>Nubecillas celestes</i> .....	8
Modest Mussorgsky	
<i>¿Dónde estás estrellita?</i> .....	12
<i>La habitación de los niños</i> .....	17
Piotr Tchaikovsky	
<i>Sí, llegó la hora... Perdonadme</i> .....	27
Aria de Juana de la ópera	
<i>La doncella de Orleáns</i>	
<i>¿Cómo me gustan los sonidos!... No soy capaz de expresar la tristeza</i> .....	32
Aria de Olga de la ópera	
<i>Eugene Onegin</i>	
<i>Sí, ¡Ya recordé!... Amigas queridas</i> .....	37
Aria de Paulina de la ópera	
<i>La dama de picas</i>	
Sergei Rachmaninov	
Dos canciones del Op. 4	
<i>En el silencio de la noche secreta</i> .....	40
<i>¡Oh, no, te ruego, no te vayas!</i> .....	46
Dos canciones del Op. 8	
<i>¡Niña! Eres hermosa como una flor</i> .....	48
<i>Me enamoré para la tristeza mía</i> .....	50
Sergei Prokofiev	
Dos poemas Op. 9	
<i>No. 2 Zarpó el bote</i> .....	52
Cinco poemas Op. 23	
<i>No. 2 Vestidito gris</i> .....	57
Igor Stravinsky	
<i>Las nanas del gato</i> .....	60
Dmitri Shostakovich	
<i>Suite para voz y piano Op. 143</i>	
<i>No. 3 Diálogo entre Hamlet y su conciencia</i> .....	65
<i>Suite para voz y piano Op. 143</i>	
Conclusiones.....	69
Bibliografía.....	70

Anexo I: Programa de Mano.....	72
Anexo II: Traducciones .....	79

## INTRODUCCIÓN

La labor del intérprete contemporáneo es transmitir de la manera más fiel una idea concebida por el creador de una obra, acercándose al artista a través de una investigación que otorgue los dispositivos teóricos necesarios que sean la plataforma que sostenga la interpretación. Al mismo tiempo el intérprete debe aportar elementos tomados de su propio entrenamiento musical, así como de su experiencia personal que enriquezcan y aporten una personalidad a la idea original del compositor.

La investigación que se desarrolla en los capítulos subsecuentes a esta introducción, tiene por objeto formar un concepto idóneo para la interpretación de las obras que integran el recital para obtener el título de Licenciado en Canto. Este recital aborda dos géneros diferentes –ópera y canción– de diferentes autores de un solo país, que se ubican en una cronología que abarca desde el siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX. La obra de cada uno de estos autores contempla diferentes aspectos estilísticos y estéticos de una escuela por lo que es necesario otorgar distintas pautas para la interpretación.

En el presente trabajo se propuso ofrecer un análisis histórico del periodo en el que se desarrolló la creación artística de los diferentes compositores que integran el programa a interpretar, también se realizará un análisis estructural que permitirá al intérprete ubicarse en momentos de la composición, además de un análisis interpretativo que localiza los principales retos que el músico debe afrontar. Entre los objetivos de la investigación se encontraba la recopilación de material con la finalidad de poder presentar también una semblanza de los autores y características de su obra para de esta manera ubicar el espacio otorgado por el compositor al género vocal, y poner de manifiesto la importancia de la obra abordada dentro de esta vertiente.

El propósito principal del presente trabajo fue apoyar el trabajo del intérprete proporcionándole las herramientas que le permitan una comprensión justa y una ejecución acertada de la música vocal de los compositores rusos, esto toca los terrenos de la docencia. La enseñanza es una tarea importante porque facilita la comprensión de la idea del autor, señala los recursos instrumentales y vocales, además de cuidar de un fraseo correcto que permita un mejor entendimiento del discurso musical de parte del escucha.

Uno de los aspectos en que radica la importancia de este trabajo es el apoyo a los alumnos y maestros a través de un acercamiento a la lengua original. Las traducciones que se publican al final de este trabajo<sup>1</sup> son mas precisas y expresan de una manera más acertada el contenido de cada una de las obras que integran el recital, que las traducciones hechas a través de otros idiomas que son las que figuran en la mayoría de las ediciones al alcance del cantante mexicano.

En el curso de la investigación se ha podido probar la importancia del análisis del repertorio a ejecutar y se espera que la vasta información bibliográfica recopilada y la conclusiones hechas con esta base, contribuirán a despertar el interés de las futuras generaciones de los estudiantes de canto de la Escuela Nacional de Música por la obra de los compositores rusos y allanarán el camino hacia la interpretación idónea.

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones fueron realizadas por los participantes del Seminario Permanente de Superación Académica “La interpretación de la Romanza y la Canción Rusa”, ENM, bajo la coordinación de la Dra. Evguenia Roubina, del cual la autora del presente trabajo también forma parte.

**MIHAIL GLINKA**  
**LA CANCIÓN DE VANYA**  
**DE LA ÓPERA**  
**IVÁN SUSANIN**

Durante el siglo XVIII la música en Rusia era creada por extranjeros llamados a trabajar en la corte de los zares, su arte jugó un pequeño rol en la conciencia musical rusa, pero bajo su influencia los medios de ejecución, como la orquesta y el coro, mejoraron. El trabajo realizado por estos compositores fue el antecedente de un movimiento desarrollado por músicos rusos que dieron vida a un arte propio utilizando cada vez más sus propios recursos.

Un suceso que marcó el inicio de la historia de la ópera rusa tuvo lugar en 1735: La emperatriz Ana Ioannovna<sup>2</sup> importó de Italia una compañía de ópera que presentó en el Palacio de Invierno de San Petesburgo el 29 de enero de 1736. La obra que se interpretó fue *La forza dell'amore e dell'odio* de Francesco Araja (1709-1770) quien también fungía como director del grupo.<sup>3</sup> Sin embargo es la emperatriz Isabel Petrovna<sup>4</sup> a quien se señala como la fundadora de la ópera rusa por haber ordenado la formación de una compañía de cantantes rusos. Esta compañía cantó en 1755 la ópera de *Céfalo y Pocris* compuesta también por Araja pero ahora sobre un texto nacional.<sup>5</sup> Otro personaje importante en el desarrollo de la ópera y de la música rusa fue Catalina II<sup>6</sup> también llamada *La Grande*. Ella es autora de 5 textos para ópera y durante su reinado los rusos comenzaron a trabajar en la música profesionalmente.

El hecho de que italianos compusieran óperas con texto ruso y los cantantes rusos interpretaran óperas italianas traducidas a su idioma, marcó el estilo de los primeros compositores rusos; esto junto con la creación de una compañía nacional rusa, señala que el escenario para la ejecución de verdaderas obras nacionales rusas estaba disponiéndose.

Mihail Glinka nació el 1 de junio de 1804 en la aldea de Novospasskoe en la gobernación de Smolensk. Su introducción a la música fue a edad temprana, su tío poseía una orquesta de siervos, la cual tenía en su repertorio obras de Hydn, Mozart, Beethoven, Mehul y Cherubini, fascinado por la orquesta aprendió a tocar la flauta y el violín y posteriormente el piano. Glinka escuchó las canciones folklóricas cantadas por los campesinos o tocadas por la orquesta de su tío y las utilizó más tarde al componer su propia música. En sus viajes por Europa tomó lecciones de armonía, contrapunto, análisis, composición y técnica vocal. Aprendió orquestación de su experiencia personal. Glinka vuelve a Rusia después de haber enriquecido su bagaje musical y de haber tenido importantes adquisiciones técnicas en el campo de la composición convirtiéndose en el primer compositor maduro equipado para resolver problemas artísticos. La fecha de su deceso fue el 15 de febrero de 1857.

---

<sup>2</sup> Ana Ioannovna reinó en Rusia de 1730 a 1740 (véase Sergey Vodovozov, *Russian Federation*, Helen Hemingway, *The New Enciclopedia Britanica*, vol. 16, Chicago: Enciclopedia Británica Inc., 1978, pp. 1762-96).

<sup>3</sup> Richard Taruskin, *Defining Russia Musically*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997, p. xi.

<sup>4</sup> Isabel Petrovna fue la hija menor de Pedro I y reinó en Rusia de 1741 a 1743 (véase Sergey Vodovozov, *op. cit.*, pp. 1762-96).

<sup>5</sup> César Cui, *La música en Rusia*, trad. José Ma. Marañón, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, p. 27.

<sup>6</sup> Catalina II la grande reinó de 1762 a 1796 (véase Anne Owen (ed.), *Enciclopedia metódica*, vol. 5, México: Editorial Larousse, 1997, p. 103).

Dentro de las obras compuestas por Mihail Glinka, el canto tiene un papel preponderante. Sus dos obras más importantes son las óperas *Iván Susanin* (1836) y *Ruslan y Ludmila* (1842), también compuso música coral como una cantata en memoria de Alejandro I, cantatas para el Instituto de Santa Catalina y para el Convento de Smolensk, además de 70 canciones donde la voz tiene el papel principal y el piano las armoniza de manera sencilla. Su obra incluye también música para orquesta, música de cámara y música para piano.

Mihail Glinka es el primer compositor que sintetiza en su música los resultados del desarrollo histórico de la música rusa, también se le considera fundador de la escuela rusa y el innovador que infundió nuevo vigor y que estableció los límites entre el pasado y el futuro de la música nacional. La música de este compositor revela un profundo conocimiento de la psicología nacional y de la entonación característica de la canción folklórica rusa, cuyas melodías, ritmos y patrones recreó en ella; y esta música muestra también a un compositor partidario de la economía de expresión y significados musicales. La obra de Glinka se ubica estilísticamente en el clasicismo ruso, por sus cualidades de: claridad, balance de las partes componentes de la música, lógica, sobria objetividad y por su acercamiento positivo y optimista a la realidad nacional de Rusia. El método creativo utilizado por Glinka fue el realismo, los principios estéticos subrayados en su obra son: patriotismo, democracia y realismo a los que utiliza como imágenes artísticas y al folklore ruso como su fuente de inspiración.

Glinka componía al estilo italiano, pero a partir de su obra *Capricho sobre temas rusos* no sólo empieza a tratar con temas rusos, sino también empieza a escribir en el estilo ruso. En 1832 el compositor comenzó su plan de crear una ópera rusa en la que todo debería ser absolutamente nacional, no sólo el argumento, sino también la música. En el verano de 1832 Mihail Glinka comenzó a componer dos melodías de esta primera ópera nacional, una que corresponde a *La canción de Vanya* y otra que corresponde al primer tema del *allegro* de la obertura. Vasiliy Andreyevich Zhukovsky<sup>7</sup> fue la persona que sugirió al compositor un tema específicamente patriótico que glorificaba a la monarquía: El heroísmo del campesino Iván Susanin quien engañando a un regimiento de tropas polacas, salva la vida al zar fundador de la dinastía Romanov, a cambio de la suya. Los hechos históricos tomados como argumento para la obra de Glinka se ubican entre la muerte de Iván El Terrible y el ascenso al trono de Mihail Romanov en 1613. Rusia se encuentra en dificultades debido a los problemas de sucesión al trono y los polacos enemigos de este país deciden aprovechar la ocasión para capturar al joven ruso que los moscovitas habían elegido como zar. Soldados polacos se presentan en una aldea rusa haciéndose pasar por embajadores. Ellos le piden a un campesino llamado Iván Susanin que los lleve ante el zar. Adivinando la intriga, el campesino envía a su hijo adoptivo Vanya, a advertir al zar del peligro mientras que Susanin acepta conducir a los polacos, pero en vez de llevarlos a donde pretendían, los conduce al bosque donde serán incapaces de sobrevivir. Iván Susanin sacrifica su vida muriendo a manos de los engañados soldados que no realizan su plan, pues advertido el zar se pone a salvo. El protagonista de la historia enfrenta a la muerte sabiendo que deja atrás a su hija Atonida, a su prometido Sobinin y a su hijo adoptivo Vanya, amados los tres con ardiente

---

<sup>7</sup> Zhukovsky (1743-1852) no sólo era amigo y mentor de Glinka, sino también un poeta romántico sobresaliente, Zhukovsky ostentaba el cargo de tutor real y de censor oficial del estado (véase R. Taruskin, *op. cit.*, p. 27).

cariño. El libreto de esta ópera lo comenzó a escribir Zhukovsky, pero por falta de tiempo el poeta se lo encargó al barón Rosen.<sup>8</sup>

Con sólo haber aceptado la idea, Glinka comenzó a escribir la ópera sin esperar al libretista, quien tuvo que adaptar sus versos a la música ya escrita. El compositor había concebido el plan de toda la ópera, temas y detalles del desarrollo, así como la idea de la antítesis de la música rusa y polaca. Los rusos son caracterizados en la ópera *Iván Susanin* por la canción que representa el alma, la vida espiritual; los polacos son caracterizados por la danza y su carácter superficial. Nikolai Gogol, escritor contemporáneo de Glinka dice al respecto de la música creada para *Iván Susanin*: “Él [Glinka] supo felizmente unir en su obra [*Iván Susanin*] todas las músicas eslavas: se distingue dónde habla un ruso y dónde un polaco. En la melodía de uno respira el motivo pleno de libertad de la canción rusa, el otro se atañe al ritmo precipitado de la mazurca”.<sup>9</sup>

La ópera *Iván Susanin* es considerada como épica nacional, su argumento, su música, su estilo y su compositor son nacionales. Sin embargo Calvocoressi la califica como “una ópera italiana de aficionados con fuerte sabor ruso, sobre un tema especialmente patriótico”.<sup>10</sup> Indudablemente la ópera italiana ejerce su influencia no sólo en Glinka, sino en todos los compositores de ópera, ya que este género tuvo su origen en Italia, además hay que recordar que la ópera es un arte que fue importado por italianos a Rusia. A pesar de esto Mihail Glinka crea un arte totalmente nuevo porque aporta elementos totalmente diferentes de los ya existentes hasta ese momento: Su ópera no posee números cerrados, la acción es continua, es la primera ópera escrita por un ruso en idioma ruso y sobre un tema ruso; el tratamiento musical es a partir de las características de la canción folklórica rusa, la cual es asimétrica y el intervalo de quinta, considerado como el alma de la música rusa se hace presente en las melodías de la ópera mencionada. Nina Kolosova califica a Glinka como creador del idioma musical ruso:

Glinka tiene en la música el mismo significado que Pushkin en la poesía rusa. Ambos son grandes talentos, ambos iniciadores de una nueva creatividad artística rusa, los dos son creadores profundamente nacionales lo que alimenta sus enormes poderes directamente del arte auténtico de su pueblo, los dos crearon el nuevo idioma ruso: uno en la poesía y otro en la música.<sup>11</sup>

La partitura de *Iván Susanin* fue terminada el 27 de agosto de 1834. El zar Nicolás I aceptó la dedicatoria de la obra cuyo título de *Iván Susanin* fue cambiado por el de *Una vida por el zar*. La ópera fue recibida con entusiasmo y gozó de pleno triunfo entre los intelectuales del país. Una publicación acerca de la presentación de *Iván Susanin* del 7 de diciembre de 1836 titulada *Carta a un amante de la música con el tema de la ópera de Glinka* de V. F. Odoievsky describe el impacto, los logros en materia de composición

---

<sup>8</sup> Yegor Fyodorovich Rozen (1847-1921) fue un poeta, traductor, dramaturgo, crítico y cortesano. Él era de origen germano, pero aprendió ruso en la milicia. Entre sus amigos se encontraba el poeta Zhuvovsky, quien le obtuvo el puesto de secretario de la corona del príncipe, el futuro Alejandro II (véase Richard Taruskin, “A life for the zar”, en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, Londres: McMillan Press, 1994, p. 77.

<sup>9</sup> Nina Kolosova, *Glinka. Y yo descubriré una tierra...* [Glinka. Y ya otkroyu zemliu], Moscú: Molodaya guardia, 1976, p. 86.

<sup>10</sup> Gerald Abraham y Michel de Calvocoressi, *Los grandes maestros de la música rusa*, trad. Eugenio Lancaster, Buenos Aires: Editorial Schapire, 1950, p. 25.

<sup>11</sup> N. Kolosova, *op. cit.*, p. 84.

y el significado que tuvo la ópera de Glinka en el momento de sus primeras presentaciones:

La ópera de Glinka apareció de repente, como de ningún lado [...] Muchos amantes de la música esperaban escuchar un poco de las bien conocidas, si bien modificadas canciones en la ópera, pero no más [...] ésta ópera proveerá de respuesta a la pregunta de vital importancia en las artes en general y en las artes en Rusia en particular [...] Antes de la ópera de Glinka los intentos fueron moderadamente exitosos de buscar esas formas generales de melodía y armonía rusas. Sin embargo podemos encontrar melodías rusas, las cuales no son imitación de cualquier bien conocida canción folklórica rusa [...] pero nunca antes el uso de esas formas había sido llevado a tan gran escala como en la ópera de Glinka. Iniciado en los secretos del canto italiano y de la armonía germana ¡el compositor ha penetrado profundamente en el carácter de la melodía rusa! Rico en su propio talento ha demostrado por su espléndido intento que la melodía rusa por momentos melancólica, alegre y audaz, puede ser elevada al reino de la tragedia. En toda la ópera los primeros dos compases son tomados de una tonada folklórica bien conocida, pero después de esto no hay ninguna frase que no suene familiar a los oídos rusos. La ópera de Glinka ha traído luz a lo que la gente ha buscado largamente pero no ha encontrado en Europa, un nuevo elemento en el arte. Es el amanecer de una nueva era, es la historia de las artes, la era de la música rusa. ¡Qué hazaña tan grande, lo puedo decir con gran honestidad, un suceso no de un mero talento, sino de un genio!<sup>12</sup>

Otro sector perteneciente a la aristocracia rusa calificó con desprecio la ópera de Glinka como “*musique des cochers*” (música de los cocheros), acerca de esto el mismo compositor comentó en una de sus cartas: “Algunos de los aristócratas hablando de mi ópera, se expresaron con desprecio: *C'est la musique des cochers*. Esto está muy bien y muy cierto, pues en mi opinión los cocheros son más sensatos que los cortesanos”.<sup>13</sup>

Desde la obertura de la ópera, después de los primeros acordes, el oboe hace alusión plenamente a la canción, objeto de estudio de este capítulo, que también será escuchada al final de la ópera en el trío del epílogo. *La canción de Vanya* tiene lugar en el tercer acto, escena diez de la ópera y es cantada por el hijo adoptivo de Susanin. Vanya se encuentra en la cabaña del campesino realizando alguna labor y entonando una cancioncita antes de ser interrumpido por su padre y por las festividades nupciales de Antonida y Sobini. El texto de la canción describe su propia orfandad, razón por la esta canción es conocida también como *La Canción del huérfano*. En esta canción está impregnada fuertemente del elemento folklórico porque está compuesta en el estilo de la canción campesina la cual es una canción folklórica rusa. La canción folklórica rusa tiene dos divisiones, puede ser ritual y no ritual. Al primer rubro pertenecen las canciones de festividades como bodas o lamento fúnebre; al segundo pertenecen las canciones de trabajo, histórica, lírica, urbana, entre otras. La canción folklórica rusa existe desde los tiempos más antiguos y hasta el siglo XIX cuando la canción urbana se extiende a todos los grupos sociales de la población rusa. En la historia de la música rusa la canción ha sido como menciona Cui “el índice de las fuerzas creadoras de la nación [...] fruto natural de inspiración libre, su independencia de formas desdeña toda teoría, siendo así, una fuente de originalidad”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Stuart Campbell, *Russians on russian music*, Cambridge: Cambridge University press, 1996, pp. 2-3.

<sup>13</sup> N. Kolosova, *op. cit.*, p. 84.

<sup>14</sup> C. Cui, *op. cit.*, p. 16-18.

Glinka usó la estructura asimétrica de la canción popular en *La canción de Vanya*. La forma de esta canción es binaria con un puente que una a los dos periodos, el segundo más extenso que el primero. El primer periodo (A) inicia en la tónica y finaliza en el acorde menor del tercer grado. En la sección intermedia o puente el acorde de segundo grado menor es utilizado como subdominante y es la dominante la que pone fin a este puente. En la armonía del segundo periodo (A') están presentes el acorde mayor del cuarto grado y el acorde menor del tercero. El discurso armónico de este segundo periodo finaliza en la tónica. La armonía presenta “una muy libre y aparentemente inestable interacción de los modos mayor y menor homónimos revelando el llamado “modo mutable” (peremennij lad) de las canciones melismáticas rusas”.<sup>15</sup> La línea melódica del primer periodo presenta frases asimétricas de 7 compases, agrupando semifrases de 3 + 4 compases (ejemplo 1). Las frases presentan intervalos de cuarta o quinta descendentes. A estos intervalos Glinka los llamó “el alma de la música rusa”.<sup>16</sup>

Ejemplo 1, compases 5-11.

semplice con anima

Какъ мать... и - бу - ли у ма - ла - го птен - ца

El puente está compuesto por una frase de ocho compases, la primera semifrase se encuentra ubicada armónicamente en el segundo grado y la segunda en la dominante (ejemplo 2).

Ejemplo 2, compases 19-26.

а а а а а а а а

<sup>15</sup> R Taruskin, *op. cit.*, p. 29.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

El segundo periodo (A') tiene una frase de ocho compases y otra de doce donde utiliza la subdominante menor y mayor, así como el acorde de sexto grado. La canción no es un número cerrado, inmediatamente sigue la música con el dúo de Vanya con Susanin quien lo envía a dar aviso al zar de la emboscada. La melodía de *La canción de Vanya* está en el registro central de la voz, pero al llegar a la primera frase del segundo periodo (A') la melodía abarca por vez primera en la canción el registro agudo; la posibilidad de otorgar mayor peso a la voz en detrimento de la flexibilidad sería evidente al llegar a dicha frase. La interpretación de esta canción, la cual está lejos de ser un aria de ópera, debe transmitir la sencillez e inocencia del adolescente que es Vanya, no puede interpretarse como un aria de ópera italiana, sino más bien “sin nada de sentimiento”, pero con expresividad prestando atención a la acción que Vanya está realizando. Mihail Glinka dirigió algunas indicaciones a la primera intérprete del papel de Vanya, Ana Petrova-Vorobieva<sup>17</sup>, acerca de cómo interpretar esta canción:

Glinka me dirigió estas palabras: “M-lle Vorobieva, debo confesarle que soy enemigo de la música italiana; yo en cada momento siento en ella una falsedad, [...] Todos me han dicho que usted posee un auténtico contralto y que tiene una expresividad extraordinaria. Por esto es que a esta cancioncita de mi ópera que le traje, voy a pedirle cantar con nada de sentimiento... La razón de esta petición es que Vanya, un huerfanito que vive con Susanin está en casa solo, ocupado con algún trabajo fácil y murmura una cancioncita, sin dar importancia a las palabras y prestando más atención a su labor”.<sup>18</sup>

A propósito del carácter de esta canción Eduard Frid afirma que *La canción de Vanya*, según las palabras de Glinka, “expresa la vida pacífica y despreocupada y el agradecimiento al benefactor... Su carácter es tan inocente como el carácter propio del huérfano”.<sup>19</sup>

La importancia *La canción de Vanya* va de la mano con la importancia que tiene la primera ópera nacional rusa: ésta marca el inicio de la ópera rusa, de la escuela rusa y de un movimiento musical que partiendo del uso de ese elemento folklórico, presente en la cancioncita que entonara Vanya, y de recursos propios, irá dando vida a lo largo de su desarrollo a un arte propio.

---

<sup>17</sup> Anna Yakovlevna (Vorobieva) Petrova fue una contralto rusa. Ella estudió canto con Glinka entre otros y se identificó con los puntos de vista del compositor. Ella es conocida como pionera de la escuela nacionalista de música (véase Boris Semeonof, “Petrova Anna Yakovlevna (Vorobieva)”, S. Sadie, *op. cit.*, vol. 3, p. 987).

<sup>18</sup> N. Kolosova, *op. cit.*, p. 79.

<sup>19</sup> Eduard Frid (ed.), *Literatura musical rusa* [Russkaya muzykal'naya literatura], vol. I, Leningrado: Músika, 1970, p. 131.

## ALEXANDER DARGOMIJSKY *NUBECILLAS CELESTES*

Alexander Dargomijsky (1813-1869) es considerado junto con Mihail Glinka como el fundador de la escuela rusa. Él es también el eslabón entre Glinka y el Grupo de los Cinco<sup>20</sup> porque es ubicado como el predecesor inmediato de Modest Mussorgsky. Dargomijsky nació el 2 de febrero de 1813 en la villa de Dargomizh en la provincia de Tula. En 1817 su familia se trasladó a San Petesburgo donde el compositor pasó el resto de su vida. De niño aprendió a tocar el piano y el violín y más tarde aprendió también canto. Hacia 1830 llegó a ser conocido en los salones de San Petesburgo como pianista brillante y compositor de romanzas y de obras para piano. En 1834 conoció a Glinka quien lo animó a estudiar la teoría musical y la orquestación. En 1844 Dargomijsky vivió en París donde estudió los géneros operísticos franceses, pero convencido de la superficialidad de los mismos, fijó su mirada en el arte y la cultura nacional rusas por lo que utilizó las canciones folklóricas y urbanas en su creación musical. Sus obras despertaron el interés de los jóvenes compositores y les otorgó nuevos recursos para la composición y una singular originalidad de procedimientos, ejerciendo de esta manera gran influencia sobre la nueva escuela de los compositores rusos. La fecha de su deceso fue el 5 de enero de 1869.

Dargomijsky es ante todo un compositor vocal. Sus dos obras más importantes son las óperas *Russalka* y *El convidado de piedra*. En la primera Dargomijsky intentó desarrollar los elementos dramáticos nacionales y en la segunda el compositor utilizó el recitado melódico. Su obra se afilia a la corriente estilística del realismo,<sup>21</sup> porque posee representaciones de las experiencias y emociones humanas y de esta manera revela características del ambiente social de su época. El compositor prescinde de los recursos musicales existentes hasta aquel momento, con la finalidad de reproducir en su música las entonaciones del habla, porque para Dargomijsky el discurso humano refleja sentimientos, emociones y experiencias. La finalidad que persiguió el compositor con el uso de nuevos elementos era llegar a la verdad, acerca de lo cual se expresó de la siguiente manera: “Quiero que las notas expresen lo mismo que las palabras: quiero la verdad”.<sup>22</sup> Con este propósito además de utilizar el elemento folklórico, hizo uso de elementos declamatorios y de las entonaciones del habla. Esto sentó un precedente que tendría su consecuencia inmediata en la obra de Mussorgsky quien también utilizó la declamación lírica o el recitado melódico.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> El Grupo de los Cinco fue fundado en la ciudad de San Petesburgo en 1856 por dos músicos: Mily Balakirev (1837-1910) y César Cui (1835-1918). Posteriormente se unieron a ellos Nicolay Rimsky-Kórsakov (1844-1908), Alexander Borodín (1834-1887) y Modesto Musorgsky (1839-1881). En las reuniones del grupo se revisaba la literatura musical existente, se discutía sobre cuestiones de estética y se fijaba un postura común aplicable a cuestiones artísticas. (véase C. Cui, *op. cit.*, pp. 79-80.)

<sup>21</sup> El realismo es el arte que supone el intento del artista por describir el comportamiento humano basándose en la vida cotidiana de las gentes de su época. Los realistas intentan alcanzar la veracidad y conciben sus obras como instrumentos para explorar importantes cuestiones relacionadas con la posición del ser humano en el universo. El término fue propuesto por el poeta francés Charles Baudelaire (1821-1967) para definir una serie de obras polémicas que reaccionaban frente a los fáciles y amables cuadros de la pintura tardorromántica. Aunque el realismo ha existido a lo largo de la historia de todas las artes, el término se restringe habitualmente al movimiento que comenzó a mediados del siglo XIX (véase Anne Owen (ed.), *op. cit.*, p. 337).

<sup>22</sup> M. D. Calvocoressi y G. Abraham, *op. cit.*, p. 56.

<sup>23</sup> El recitado melódico está presente en la canción *Con la nana*, misma que Mussorgsky dedicaría a su antecesor.

James Bakst describe el elemento declamatorio, de la siguiente manera:

Dargomijsky combinó el discurso musical y la melodía en la construcción declamatoria. El perfil melódico de esta construcción, descansos, repeticiones y componentes interválicos emergen en la forma de una melodiosa y expresiva lectura de un texto poético. El resultado es el recitativo melódico o declamación dramática enriquecidos con entonaciones del habla, recalando cada matiz de la entonación y coloreando de expresión cada frase verbal, creando de esta manera un pensamiento musical coherente.<sup>24</sup>

El rasgo característico de la obra de Dargomijsky es el uso del elemento declamatorio. Cui afirma que a través de este recurso el compositor:

traduce a un lenguaje musical el pensamiento poético, con tanta fuerza y expresión como lo pudiera hacer el mejor actor por la palabra. La frase musical sigue todas las inflexiones de los vocablos, los caprichos del ritmo hablado y las diversas entonaciones de la voz; todo constituye para él un medio de aumentar el interés y la fuerza de expresión del discurso.<sup>25</sup>

Por sus cualidades como compositor, Dargomijsky abordó los géneros vocales más que los instrumentales, ya que su música al imitar las inflexiones del discurso humano, estuvo supeditada siempre a un texto poético. Sin embargo no todas sus obras vocales están caracterizadas por la declamación dramática como es el caso de canciones como *Nubecillas celestes*. Ésta es una canción para voz con acompañamiento de piano, en la cual el creador del recitado melódico, hace gala de gran melodicidad. En esta canción los adornos o *fiorituras* están presentes en la línea vocal de forma constante, dando como resultado un canto melismático. La canción tiene la simetría de estructura ternaria rimando con las construcciones en verso del texto. *Nubecillas celestes* está basada en el texto del poema *Nubes* de Mihail Lermontov.<sup>26</sup> El poema consta de tres estrofas; cada una de ellas pertenece a una sección musical. La forma de la canción es ternaria en la que hay un retorno de A en A' y a continuación B. El material presentado en la exposición (A) aparece en una reexposición adornada (A') y corresponde a las dos primeras estrofas del texto. Un segundo material musicalmente diferente corresponde a la tercera estrofa (B). La tonalidad es de *si menor*. Las tres secciones musicales están escritas en el tono principal y tienen inflexiones al tercer grado (ejemplo 3). El uso de la subtónica aporta sonoridades modales al discurso musical.

---

<sup>24</sup> James Bakst, *A history of Russian-Soviet Music*, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1966, p. 80.

<sup>25</sup> C. Cui, *op. cit.*, p. 57.

<sup>26</sup> Mihail Lermontov (1814-1841) fue un poeta y novelista ruso. Fue desterrado al Cáucaso por ofender al gobierno por un poema a la muerte de Alexander Pushkin titulada *La muerte del poeta* (véase V. Prokhorov, *op. cit.*, p 144).

Ejemplo 3, compases 10-11.

*con forza*  
цѣ пью жем - чу - - жно - ю

La melodía se desarrolla sobre frases melismáticas escritas sobre escalas menor armónica y menor melódica durante las dos primeras secciones musicales. En la segunda sección (A') los melismas tiene mayor movimiento rítmico y melódico: las cuatro notas que adornan una frase de la exposición, serán ocho al presentarse la reexposición (ejemplo 4).

Ejemplo 4, compases 10-11 y 27-28.

*risoluto*  
зло баль от - кры - - та - я?

Intervalos que van desde la cuarta hasta la décima, escalas que descienden de la zona aguda a la zona grave de la voz y adornos que son cada vez más complejos, son los retos vocales de las dos primeras secciones musicales. La melodía de la tercera sección contrasta con la melodía de las dos secciones anteriores por ser más silábica, sin embargo los melismas serán una constante en esta canción. Los diez últimos compases forman una coda que reafirma la tonalidad con cadencias auténticas.

Mihail Lermontov escribió su poema cuando fue desterrado al Cáucaso, él es personificado por las nubecillas que pasan volando sobre una tierra fría y ajena a su dolor. El modo menor utilizado por el compositor puede ser aprovechado para retratar la tristeza y el dolor de exiliado y los motivos descendentes de la tercera sección musical para representar la queja. Cabe señalar que desde el segundo periodo de la tercera estrofa y hasta el final de la canción (compases 54-74) el texto es el mismo: “Ni vuestra patria, ni vuestro destierro”. Este texto se presenta como una idea recurrente, como una obsesión que persigue a un personaje que, en su camino al destierro y pasando por los diversos paisajes de su patria, no puede apartar esa idea de su pensamiento.

Las fiorituras y escalas de esta canción deben ser estudiadas cuidadosamente con la finalidad de que exista precisión y claridad en la emisión. Estas escalas y adornos pueden ser tomados como motivos de la vocalización para su estudio. Los intervalos presentes en la línea vocal pueden implicar un cambio de registro cuando son muy amplios, lo que requiere de mayor impulso y amplitud del *fiato*. Una forma de estudiar estos intervalos es creándolos a partir de una misma nota, incrementando su amplitud hasta llegar al intervalo de décima, todo esto sobre una escala menor.

En esta obra vocal el recitado melódico, como recurso privilegiado por Alexander Dargomijsky, está ausente revelando un aspecto diferente del compositor. Su capacidad melódica y lírica se pone de manifiesto, además de una simetría estructural emparentada con el texto.

## MODEST MUSSORGSKY ¿DÓNDE ESTÁS ESTRELLITA?

En el siglo XIX se creó en Rusia una escuela de orden nacional que efectuó conquistas en el campo técnico de la música confrontando las formas y recursos existentes en los países de las más añejas tradiciones: Italia, Francia y Alemania. Sus iniciadores Mihail Glinka y Alexander Dargomijsky sentaron las bases de la nueva escuela al adoptar el canto popular y el realismo como elementos importantes para la composición. Estas innovaciones encontraron su eco en un grupo de compositores denominado El Grupo de los Cinco. Todos los músicos que integraron esta asociación eran músicos *a posteriori*: Balakirev era doctor en ciencias, Cui ingeniero, Borodín médico y químico, Rimsky-Kórsakov oficial de la marina y Mussorgsky oficial del ejército. Su ideal común era crear un arte nacional introduciendo en la música culta algunos elementos de la música popular, es decir el ritmo, las inflexiones melódicas, los modos y giros armónicos, entre otros. Sus hallazgos en el orden de la armonía e instrumentación han sido muy valiosos y los principios de este grupo rechazan toda retórica y falsa tradición en el discurso musical. La observación de las posturas estilísticas y estéticas de los integrantes del Grupo de los Cinco permite señalar a Balakirev, Borodín y Rimsky-Kórsakov como los más cercanos a Glinka por sus tendencias a las mismas formas melódicas, al uso del elemento oriental, al lirismo y al subjetivismo. Mussorgsky es el seguidor de Dargomijsky por la adopción de la declamación lírica y el realismo; Cui ocupa un lugar intermedio.

La nueva escuela fue regida por algunos principios para la composición que eran la belleza musical absoluta, la subordinación de la forma y el desarrollo musical a la situación escénica, pleno acuerdo entre la faz literaria y la línea vocal, así como la adecuada caracterización de los personajes, épocas y ambientes y por último la eliminación del motivo conductor. El credo artístico de los compositores del Grupo de los Cinco lo hizo patente César Cui cuando se pronunció en el sentido de que:

La música dramática debe tener siempre valor intrínseco, como música pura, hecha abstracción del texto. [...] La música vocal debe estar en perfecta concordancia con el sentido de las palabras. [...] La estructura de las escenas que componen una ópera debe depender enteramente de la recíproca situación de los personajes y de la acción general de la obra [...] La nueva escuela repudia la falsedad de estas formas inmutables y estereotipadas y proclama para el desarrollo de una ópera una absoluta independencia de forma regida sólo por el texto y la situación escénica. Y, finalmente, la nueva escuela rusa se esfuerza en expresar musicalmente el carácter y tipo de los personajes con todo el relieve posible; de modelar por así decirlo, cada frase de un papel en un molde individual y no genérico; en caracterizar con la verdad la época histórica del drama y conseguir con sentido tan poético como exacto el color local, el aspecto descriptivo y pintoresco de la acción.<sup>27</sup>

La obra de Mussorgsky se desarrolló en una etapa en la que los artistas rusos se volvieron hacia las cosas sinceras, los poetas cantaron la vida del campesino, se revelaron contra las convenciones sociales y tuvo lugar la emancipación de los siervos. Esta situación político-cultural sumada a los principios dictados por el grupo al que perteneció – a excepción del motivo conductor que utilizó con moderación – ejercerían

---

<sup>27</sup> C. Cui, *op. cit.*, pp. 81-86.

una influencia decisiva en su creación musical, la cual expresó una tendencia democrática y una profunda compasión por los humillados.

Mussorgsky nació el 16 de marzo de 1839 en Kárevo, distrito de Toropéts, en el gobierno de Pskov. Su familia perteneció a la pequeña nobleza de provincias, por lo que el compositor tenía contacto directo con los campesinos y aldeanos de la región, y con los cuentos populares de su tierra, los cuales le fueron transmitidos a través de su nodriza. Mussorgsky recibió sus primeras lecciones de piano de su madre. En 1852 el compositor conoció a Alexander Dargomijsky quien ejerció una influencia determinante en su obra. Más tarde Mussorgsky estudió con Mily Balakirev el repertorio clásico y moderno. En 1861 a consecuencia de un decreto del zar que emancipaba a los siervos, la familia del compositor perdió su patrimonio. En 1866 el compositor viajó a San Petersburgo donde frecuentó el Grupo de los Cinco. En 1868 Modest Musorgsky compuso un ciclo vocal el cual tiene por título *La habitación de los niños*. Hacia 1872 Mussorgsky finalizó la composición de su obra más representativa: *Boris Godunov*. En los últimos años de su vida el artista se desempeñó como pianista acompañante y falleció el 16 de marzo de 1881, día de su 42 aniversario.

El legado artístico de Mussorgsky lo integran obras para piano, una obra para orquesta y diversas óperas y canciones. Mussorgsky basa su obra en la estética del realismo sobre el cual tiene la siguiente premisa: “La vida donde quiera que ella se manifieste, la verdad por cruda que sea”.<sup>28</sup> El compositor consideraba que “la representación artística de la belleza sola en su acepción material es puerilidad grosera, una forma rudimentaria de arte”.<sup>29</sup> Por lo tanto en su obra la belleza sonora está subordinada a la verdad. Mussorgsky huye de todo intento de evocación, él no describe la emoción de un artista ante un hecho dado, sino el hecho en sí, el asunto mismo, no su interpretación; para lograrlo materializa las ideas o sentimientos y hasta objetos y seres humanos a través de la observación. La música de este compositor no es una simple expansión de sonoridades porque siempre se atiene a especificar una cosa. Esta música es una protesta contra la retórica abstracta, formalista o superficial. Montagu-Nathan dijo a este respecto que:

El arte de Mussorgsky está basado en tres principios fundamentales: (1) El arte es una expresión de la humanidad, y como ella se encuentra en un estado constante de evolución; (2) el arte como tal no puede tener límites formalísticos arbitrarios; (3) el arte como expresión de la humanidad es un oficio que debe cumplirse con un completo sentido de responsabilidad sujeto a aquellos a los que se les ha confiado, el artista está llamado a ser sincero en cualquier trabajo artístico que emprenda.<sup>30</sup>

Mussorgsky es también un compositor nacional, su música habla de su pueblo, transmite sus rasgos característicos y representa sus personajes típicos. Frecuentemente recurre al elemento folklórico –danza o canción- para definir musicalmente a sus personajes, tratando de desprender de la música popular su energía y esencia creadora. El orientalismo tan privilegiado por algunos de sus compañeros<sup>31</sup> integrantes del Grupo de los Cinco es casi inexistente en su obra, sólo recurre a él si el asunto a tratar lo exige. Uno de los rasgos característicos de la creación mussorgskiana es la libertad de

---

<sup>28</sup> Michel Calvocoressi, *Mussorgsky*, Buenos Aires: Grandes Biografías, 1943, p. 50.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Montagu Montagu-Nathan, *Mussorgsky*, Nueva York: Duffield and Company, 1917, p. 7.

<sup>31</sup> Borodín y Rimsky-Kórsakov utilizaron el elemento oriental heredado de Glinka.

procedimientos, el compositor profundizó poco en la técnica musical porque temía perder su independencia y su originalidad. Su música está liberada de toda fórmula académica, pero al emplear un lenguaje libre, espontáneo, simple y directo, el artista crea nuevas maneras de componer de posibilidades infinitas. Cada asunto le sugiere al compositor la adecuada resolución del problema y un nuevo tipo de música distinto a los anteriores, con procesos de concepción y realización que no permiten hacer moldes. Él es un inventor de elementos musicales, se afirma como innovador por el sentimiento tonal y armónico porque realiza disonancias y enlaces atrevidos. Al prescindir de los procedimientos académicos, Mussorgsky preservó su personalidad reveladora de un arte insospechado.

La obra vocal mussorgskiana es considerada lo más representativo de su arte, pues en ella el compositor pone en práctica sus principios estéticos. Justipreciando la música vocal de Mussorgsky, Roland de Candé señaló que esta:

contiene buena parte de lirismo y otra de naturalismo, ambos elementos coexisten en perfecto equilibrio, el elemento lírico se alimenta de las fuentes populares rusas revelando su genio melódico [...] El elemento naturalista subordina la melodía a la idea acompañándola de una instrumentación empírica y heterodoxa de extraordinaria eficacia.<sup>32</sup>

La canción para Mussorgsky siempre ha sido un vehículo para la descripción, sus canciones son lo más destacado de su producción. Existen alrededor de setenta canciones las cuales “innovan al tener una función vital tanto en el texto como en la línea vocal y el piano contribuyendo directamente a un todo artístico”.<sup>33</sup> La mayoría de los textos de los que Mussorgsky hacía uso, aunque algunos son de valor literario, otros fueron escritos por él mismo. El compositor hace vivir a sus personajes y obtiene de ellos matices psicológicos de extremada sutileza. Las canciones de Mussorgsky se pueden clasificar por el texto y la forma de la siguiente manera: Nacionales o populares (*Gopak*); poéticas e idealísticas (el ciclo de canciones *Sin luz del sol*); declamatorias (*Savishna*); realistas (*El huérfano*) y satíricas (*El seminarista*).

*¿Dónde estás estrellita?* Es una canción para voz y piano que fue escrita hacia 1857 sobre un texto del propio Mussorgsky, el texto versa sobre el lamento de una persona que perdió a su amada, la cual está simbolizada por una estrellita a la que cubren nubes negras. La canción puede situarse en la clasificación de poéticas o idealistas que Montagù-Nathan define de la siguiente manera: “Poética o idealista: [es la canción] Donde el texto está basado en una idea poética y la música es “absoluta” más que sugestiva, reflejando un sentimiento general del todo en vez del significado particular de cada frase”.<sup>34</sup> Este tipo de canciones de Mussorgsky presenta un contraste con lo más significativo de su producción en lo que a la canción se refiere, puesto que el realismo es la afiliación estética que los distingue. *¿Dónde estás estrellita?* es una canción que tiene reminiscencias en la así llamada “Canción alargada” la cual es un género del folklore ruso y es una forma específicamente rusa. Vadim Prokhorov afirma que este

---

<sup>32</sup> Roland de Candé, *Nuevo diccionario de la música*, trad. Paul Silles, Barcelona: Ma non troppo, 2002, p. 225.

<sup>33</sup> M. Montagù- Nathan, *op. cit.*, p. 92.

<sup>34</sup> M. Montagù- Nathan, *op. cit.*, p. 83.

género “se distingue por tener un tiempo lento y largo y con frases melódicas extendidas [...] son quizá las más hermosas de todas las canciones del folklore ruso”.<sup>35</sup>

La tonalidad utilizada por el compositor es fa sostenido menor. El piano acompaña la línea vocal con acordes y repite los motivos de la voz. Las cadencias plagales se presentan de forma constante y la armonía posee una sonoridad modal por la eliminación de la tercera en algunos acordes que acompañan al canto (ejemplo 5) y por la supresión ocasional de la sensible (*mi sostenido*) sustituida por la subtónica (*mi natural*) y el sexto grado ascendido. Estas alteraciones pertenecen al modo dórico (ejemplo 6).

Ejemplo 5, compases 10-12.

Ejemplo 6, compases 1-3.

La forma de la canción es ternaria y cada sección corresponde a una estrofa del poema. La línea melódica de la primera sección presenta melismas que pueden plantearse por el intérprete como la representación sonora de los lamentos de quien le canta a la doncella muerta. En la segunda sección la línea melódica es más silábica y presenta intervalos de cuarta y quinta característicos del folklore ruso. Esta segunda sección es la más intensa, *forte* y los acentos en cada nota son la dinámica señalada para la frase climática de esta sección. La tercera y última sección es más breve que las anteriores y la línea melódica se presenta como la síntesis del material que tiene lugar en la melodía de las dos secciones anteriores. Las frases de esta canción son bastante largas y requieren de una respiración profunda de parte del intérprete con la finalidad de lograr la expresividad requerida por esta pieza.

Iván Sergeievich Turgeniev<sup>36</sup> en su obra *Relatos de un cazador* (1852) hace una descripción acerca de la interpretación de una canción folklórica de su país, la cual

<sup>35</sup>Vadim Prokhorov, *op. cit.*, p. 77.

puede ser tomada en cuenta por el cantante que aborde la canción *¿Dónde estás estrellita?*

Un cantante toma una profunda respiración y comienza a cantar, y gradualmente ensanchándose, una dolorosa canción comienza a verterse. Nosotros escuchas sentimos dulzura y consternación. Debo decir yo rara vez escucho una voz como esa. Resuena como una genuina pasión profunda, energía joven y un cautivador dolor temerario. La verdadera alma rusa ardiente sonando y respirando en él y tocando las cuerdas de nuestros corazones. Él canta y algo querido nativo e intensamente vasto sopla del sonido de su voz como si una estepa sin fin se abriera ante nuestros ojos.<sup>37</sup>

La canción *¿Dónde estás estrellita?* presenta un paralelismo con la canción estudiada en el capítulo anterior: *Nubecillas celestes*. Ambas son canciones con acompañamiento de piano que no son lo más representativo de la producción vocal de sus respectivos compositores. Sin embargo ambas revelan facetas de melodicidad, lirismo y uso de música absoluta por parte de artistas adeptos al realismo y al recitado melódico.

---

<sup>36</sup> Iván S. Turgeniev (1818-1883) es una figura importante de la literatura rusa. Sus poemas y obras teatrales se caracterizan por una ideología liberal. Los sufrimientos de los campesinos son el tema recurrente de su obra (véase A. Owen (ed.), *op. cit.*, p. 342).

<sup>37</sup> Iván Turgeniev, *Zapiski okhotnika*, Moscú: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatura, 1949, pp. 224-225.

## MODEST MUSSORGSKY *LA HABITACIÓN DE LOS NIÑOS*

Es una obra que fue escrita a intervalos en el mismo periodo en que Mussorgsky trabajaba en su ópera *Boris Godunov* y fue publicada en 1873. La primera edición comprendía sólo cinco de las siete canciones que conforman el ciclo, las dos últimas son póstumas. *La habitación de los niños* es una de las obras más importantes de Modest Mussorgsky y está conformada por canciones que evocan minuciosamente diversos momentos de la vida infantil y reproducen las vocecitas de los niños y su nana expresando la alegría, la cólera, la sorpresa y el dolor. Rita McAllister describe este ciclo de la siguiente manera: “Es una serie de pequeñas escenas las cuales son consideradas como realistas, de retratos psicológicos que representan a través de la música diferentes facetas de la mente infantil y lo los niños se imaginan”.<sup>38</sup> Cada escena es un pequeño drama. El texto fue escrito por el propio Mussorgsky y reproduce la manera en que se expresa un niño, es decir, utilizando diminutivos y un lenguaje coloquial.

En la primera canción, titulada *Con la nana* (1868), Mussorgsky no hace ninguna concesión con la melodía, la armonía o el ritmo convencionales, sino que se esfuerza por asegurar una viva representación del discurso de un niño emocionado que le pide a su nana le cuente una historia de un ogro que devora a los niños desobedientes; de un zar que cojeaba y una zarina que al estornudar hacía añicos los cristales. La nana es un personaje presente en casi todo el ciclo aportando un elemento de diálogo, haciendo de cada canción una pequeña escena semiteatral que exige cualidades específicas a los intérpretes para tomar por momentos el lugar del niño o de la nana. Para traducir todos los matices de la narración, el compositor utiliza 27 cambios de compás en una partitura que posee un total de 53 compases. La línea melódica se desarrolla en la región central de la voz, pero cuando la melodía corresponde a la exhibición de emociones como el miedo, la sorpresa, o la ilusión por parte del niño el registro se amplía a la zona aguda. Tres puntos climáticos coinciden con la nota más alta (fa<sup>6</sup>), corresponden a los textos: “Los niños gritaban, lloraban”, “Cada vez que estornudaba” y “Aquel cuento chistoso”. El método empleado por Mussorgsky es el declamatorio no obstante recurrir a algunas frases que sugieren una melodía, como es el caso de la línea melódica que coincide con el texto “que al otro lado del mar vivían en una torre espléndida”. Los principios formulados por Alexander Dargomijsky han sido llevados a su conclusión lógica en esta primera escena vocal que no por coincidencia está dedicada al “maestro de la declamación lírica”. Entre los recursos empleados llama la atención la manera imperiosa de tratar al piano que en los momentos precisos se convierte en la traducción sonora del cojear del zar, en el estornudo de la zarina, en el cristal hecho añicos (ejemplo 7 a b y c), al mismo tiempo que apoya las emociones descritas.

---

<sup>38</sup> Rita McAllister, *Russian Songs*, texto introductorio, Londres: Decca Music Group, CD 476 2511.

Ejemplo 7:

a) compases 32-33.



b) compases 39-40.



c) compás 42.



La forma de la canción es ternaria, y está en relación directa con el texto. La primera sección (A) corresponde al coco, la segunda al zar y su zarina (B) y la tercera (A') a un cuento chistoso. Esta última sección es una reprise muy breve. Cada sección inicia con una frase anacrúsica que sigue la acentuación de la palabra con la que comienza: *расскажи* (*raskayí*: “cuéntame”). Únicamente medio compás hace las veces de introducción y dos de final, estos compases tienen la finalidad de dar la tonalidad y el ambiente, y revelan una economía de medios que caracteriza a este compositor.

La línea melódica no es convencional porque Mussorgsky buscó evocar las inflexiones del habla del niño o su nana a través de ella. Por lo tanto los intervalos escritos para la voz no son sencillos. Intervalos de quinta y séptima disminuida son quizá el primero de los retos para el intérprete los cuales podrán ser estudiados de manera aislada. Apoyado por los silencios escritos en la partitura y por las indicaciones de agógica, la búsqueda del intérprete deberá fijarse en reproducir tan fielmente como sea posible la forma de

hablar del personaje. Una emisión ligera y sin *vibrato* puede ser empleada para imitar la voz infantil, y la emisión real del cantante para la voz de la nana.

*En el rincón* (1870) es la segunda escena de este ciclo. Esta canción es de forma binaria; la primera sección (A) corresponde a la nana, la cual regaña al niño por haber causado un desastre con su labor de tejido. La segunda sección (B) corresponde al niño que se queja por el injusto regaño, pues culpa al gatito y amenaza con no querer más a su nana. El acompañamiento de esta segunda parte recuerda “el lamento del inocente” en la escena de la revolución de la ópera *Boris Godunov*, este mismo acompañamiento también sugiere la tristeza del niño por el regaño, la cual va tornándose en enojo al grado de hacer observaciones acerca del arreglo personal de su nana hasta decidir no quererla más. El *tempo* señalado para la primera parte es *allegro molto* y para la segunda sección es más lento. La tonalidad es de do mayor, pero a consecuencia de esa búsqueda de Mussorgsky por retratar las inflexiones del habla las alteraciones accidentales estarán presentes de forma constante. Las frases de la nana se suceden por tercetas, con algunos intervalos de quinta y séptima. La dinámica requerida para este personaje generalmente es *forte* (ejemplo 8). En contraste las frases del niño se desarrollan por grados conjuntos y el registro es más agudo (ejemplo 9). Esta segunda sección podría ocasionar tensión vocal y desafinación por la altura en la que se encuentran las frases que corresponden al infante. Una forma de evitar la tensión es no poner demasiado peso en la voz para la interpretación de la nana y dar el justo color para la voz del niño, aprovechando sus frases más graves para mantener la relajación del aparato vocal.

Ejemplo 8, compases 17-20.

Чу - лок весь за брыз - гал чер - ни - ла - ми!  
lok ves' za briz - gal cher - ni - la - mi!

Ejemplo 9, compases 35-36.

mf  
Я ни че го не сделал, ня.нюш.ка,  
p

*Escarabajo* (1870) es la tercera de las canciones, ésta ofrece la descripción de un acontecimiento importante en la vida de un infante. El niño cuenta a su nana que mientras estaba en el jardín, llegó un escarabajo negro y gordo, según la percepción del niño, el bicho se lanzó sobre él, pero al chocar con su cabeza el escarabajo cae al piso inmóvil. El niño relata sus sensaciones de una manera muy precisa haciendo de su aventura con el escarabajo algo enorme. Al comienzo juega tranquilamente, al final una extraña sensación lo sobrecogerá como presintiendo el misterio de la muerte. Los momentos en los que el infante describe al insecto, la partitura presenta una intensa atmósfera musical. El piano retrata la inquietud del niño, su excitación al relatar el momento, la terrible presencia del escarabajo, sus bigotes, el zumbido de sus alas en vuelo y el golpe en la sien que le otorga al pequeño (ejemplo 10).

Ejemplo 10, compases 49-54.

f  
cresc.  
тять ме.ня — хо . чет. И на.ле. тел, в.ви.со.чек ме .ня у .да.рил!  
f  
sf  
f

La forma de esta tercera escena es ternaria (ABA'). En la primera sección (A) la línea vocal corresponde al niño que llama a su nana y se desarrolla en intervalos de cuarta y tercera, en seguida se presentan frases rápidas con texto silábico (ejemplo 11). A estas frases le suceden líneas más amplias donde una misma nota se repite hasta tres veces seguida de intervalos que van desde la segunda menor hasta la cuarta justa. Es precisamente en estas líneas donde se localiza lo más agudo de la canción, tal particularidad puede provocar desafinaciones por la repetición de una misma nota y por

otra parte la respiración deberá ser rápida porque las frases se suceden una tras otra en un tiempo que es rápido.

Ejemplo 11, compases 6-7.

Я и-грал там на пе-соч-ке за бе-сед-кой, где бе-рѣз-ки,

La pronunciación, articulación y afinación de pasajes rápidos sobre textos silábicos constituyen aspectos que deberán ser resueltos de manera aislada en un primer momento para su exitosa conjunción final. En esta escena la nana no interviene, aunque se entiende que está presente escuchando el relato del pequeño. El hecho de que el protagonista sea el niño sólo mantiene a la voz en su registro agudo, sino también desprovista de peso y *vibrato* lo que no hace sencilla la emisión del canto.

Al *Escarabajo* le sigue la canción titulada *Con el muñeco*, ésta contrasta con la anterior porque en este caso la música presenta un elemento lírico. Una niña canta un arrullo mientras acuna a su muñeco. La música traduce el vaivén de los bracitos de la niña y el vagar de sus pensamientos. La forma de la canción es binaria. En la primera parte (A), la niña amenaza a su muñeco con el coco si ella no se duerme, en la segunda parte (A') le pide que recuerde sus sueños para contárselos después. Es en este momento cuando el elemento lírico se hace evidente pues el acompañamiento de esta segunda parte presenta mayor movimiento rítmico recalcando el lirismo de las frases vocales. La tonalidad es La mayor y a diferencia de las demás canciones que integran este ciclo, casi no hay alteraciones accidentales, únicamente el segundo y sexto grados están descendidos medio tono (si doble bemol y fa bemol). Un motivo rítmico-melódico que canta una tercera menor descendente es el punto de partida de todo el arrullo (ejemplo 12).

Ejemplo 12, compases 1-2.

Este motivo es presentado desde el único compás de introducción, y se va modificando a lo largo de la canción: pasa del registro grave al agudo o se muestra en fragmentos; pero siempre funge como el eje sobre el que gire esta cuarta escena. El ritmo colabora con las repeticiones a traducir el vaivén del arrullo: seis corcheas en un compás de  $\frac{3}{4}$  se presenta de forma constante ya sea en la voz o en el piano. Los calderones de los compases 23 y 24 revelan que la pequeña se ha ido quedando dormida al son de su propio arrullo (ejemplo 13). La dinámica requerida es *piano* a excepción de la frase climática que corresponde al texto “donde florecen y maduran las peras jugosas”, tal dinámica exige en las frases más agudas de esta canción una respiración y apoyo suficientes que las sostengan en ese rango de volumen.

Ejemplo 13, compases 23-24.

La quinta escena se titula *Antes de ir a dormir* y describe el episodio en el que una niña de rodillas ante su lecho hace su oración por la noche. Comienza por pedir la gracia divina para sus padres, hermanos y abuela, pero inmediatamente menciona una extensa lista de parientes y pequeños amiguitos para quienes también pide el favor divino, esta lista se va incrementando hasta el punto de dejar a la pequeña sin aliento. En ese momento pide a su nana ayuda para recordar el resto de la oración: “Dios mío perdona mis pecados” es la respuesta de la nana la cual es repetida por la niña.

La tonalidad es la bemol mayor y las alteraciones accidentales nuevamente se presentan de forma constante en esta canción. Los primeros compases introducen al escucha en una atmósfera cálida. El ritmo irá presentando mayor movimiento conforme la lista de parientes se va incrementando. En el momento en el que la oración de la infante menciona a la abuela, Mussorgsky simboliza sus movimientos pausados a través de la escritura de *tresillos* en dos tiempos y el rango vocal desciende a su momento más grave (ejemplo 14). A lo largo de la lista de parientes las frases irán ascendiendo desde el centro del registro vocal hasta el punto más agudo y climático (ejemplo 15). El cambio de emisión que el cantante necesita para interpretar a los dos personajes: la niña y la nana es nuevamente un reto para el intérprete quien deberá cambiar el color y el peso de la voz de una frase a otra.

Ejemplo 14, compases 14-16.

dob-ro-ye zdo-ro-v'ni-tse - ba-bush-ke dob-ren'-koy, ba-bu-ke sta-ren'-koy:

Ejemplo 15, compases 25-26.

ускоряя (quickenning)

Филь-ку, и Вань-ку, и Мить-ку, и Петь-ку, и Да-шу, Па-шу, Со-ню, Ду-ню-шку...

La sexta de las siete canciones es *El gato marinero*. Una niña llega quejándose con su mamá a la que le cuenta cómo salvó al pinzón de las garras del gato. Esta canción presenta un paralelismo temático con la tercera escena: *Escarabajo*, porque ambas relatan una aventura infantil con un animal, y la música de ambas describe los estados de ánimo por los que pasa el pequeño narrador. *El gato marinero* inicia con una introducción de carácter agitado. El texto, silábico como en las canciones de toda la obra, está escrito en frases melódicas con un movimiento rítmico rápido (ejemplo 16). El rango vocal es el más amplio de las canciones presentadas hasta este momento del ciclo (casi dos octavas). Algunas frases presentan saltos de sexta y séptima ascendentes o descendentes que merecen un cuidadoso estudio para la correcta afinación y emisión del sonido.

Ejemplo 16, compases 1-7.

Оживленно-болтливо (Lively—talkatively)

Ай, ай, ай, ай, ма - ма,  
ми - ла - я ма - ма! По - бе - жа - ла я за зон - ти - ком, ма - ма,

En el acompañamiento existen figuras que representan de forma sonora los rasguños del gato sobre la jaula, el temblor del pinzón al sentirse acorralado y su piar temeroso (ejemplo 17). La forma de esta canción es binaria (A-A') y el material temático utilizado en la primera parte es reutilizado en la segunda. Las frases que están escritas en la región más aguda corresponden a la segunda sección de la canción y corresponden al texto “pero yo le di un ¡záz!”; esta frase tiene un salto ascendente de si a sol, es decir un intervalo de sexta ascendente que representa musicalmente el golpe que la niña le da al gato (ejemplo 18).

Ejemplo 17, compases 20-24.

Музыкальный фрагмент (пример 17) для сопрано и фортепиано, охватывающий такты 20-24. Музыка написана в тональности ми-бемоль (F#) и метре 4/4. В вокальной партии используются динамические обозначения *mf*, *p* и *ff*. Фортепиано играет ритмический рисунок, соответствующий тексту. Текст песни на русском и испанском языках:

... бет! Снегирь дрожит, — забл.сяву . гол, пи . щит.  
- byot! Sne - gir', dro-zhit. — za - bil - syavu - gol, pi - shchit.

Ejemplo 18, compás 45.

Музыкальный фрагмент (пример 18) для сопрано и фортепиано, охватывающий такт 45. Музыка написана в тональности ми-бемоль (F#) и метре 4/4. В вокальной партии используется динамическое обозначение *sf*. Фортепиано играет ритмический рисунок, соответствующий тексту. Текст песни на русском языке:

я е . го хлоп!

*Se puso a galopar en caballo de palo* es el último episodio del ciclo *La habitación de los niños*. Un niño juega sobre su caballo de palo hasta que tropieza, llorando se queja del dolor de su pierna; la madre lo consuela y lo distrae, el niño olvidándose del dolor reinicia el galope. La forma de la canción es binaria (A-B) en esta canción el cambio del registro agudo al grave persigue la finalidad de representar a los dos personajes que intervienen en este episodio: la madre y el pequeño. El acompañamiento del piano reproduce el frenético galope y el tropiezo del niño (ejemplo 19). La línea vocal que corresponde al niño galopando es muy rítmica y en estilo declamatorio (ejemplo 20).



**PIOTR TCHAIKOVSKY**  
**SÍ LLEGÓ LA HORA...PERDONADME**  
**ARIA DE JUANA DE LA ÓPERA**  
**LA DONCELLA DE ORLEÁNS**

Años después de que se formara el Grupo de los Cinco, una figura importante surge en el mundo musical ruso de la segunda mitad del siglo XIX. Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) no pertenece al Grupo de los Cinco, ni aprueba su nacionalismo militante, sin embargo existen características comunes entre ellos como la preferencia de temas de la vida rusa, el realismo musical y el uso de las melodías folklóricas. A pesar de estos puntos de coincidencia cada uno de los compositores, tanto los que formaron parte del Grupo de los Cinco como Tchaikovsky asimilaron los elementos nacionales de diferente manera.

Tchaikovsky nació el 20 de Abril de 1840. Durante su infancia tomó lecciones de canto y piano. En 1863 se matriculó en el Conservatorio de San Petesburgo después de abandonar su empleo en el Ministerio de Justicia. Para 1865 se estaba formando un Conservatorio en Moscú y se necesitaba un maestro de armonía, puesto que le fue ofrecido a Tchaikovsky. El año de 1877 es marcado por el comienzo de la extraordinaria vinculación del compositor con Nadiezhda von Meck (1831-1893) con la que durante varios años Tchaikovsky mantuvo una correspondencia constante. Durante su vida Tchaikovsky gozó del favor del zar quien le asignó una pensión vitalicia. La fecha de su muerte fue el 25 de octubre de 1893.

Tchaikovsky estaba interesado en los aspectos emocionales y espirituales de la personalidad humana. El tema expuesto en su música es la lucha del hombre por la felicidad, el amor y el disfrute de la vida contra la predestinación fatal. Considerado un músico realista, Tchaikovsky no era partidario de que la verdad artística tuviera que ser igual a la verdad de la vida, pues antes de copiar la verdad el compositor prefirió alcanzar una representación musical verídica de las experiencias emocionales. A propósito de esto él mismo refiere:

no hubiera dudado un solo momento en apartarme de la verdad literal en beneficio de la verdad artística. Estas dos verdades son absolutamente distintas y no deseo ni soy capaz de perseguir la primera a expensas de la última, porque si la búsqueda del realismo en la ópera se lleva hasta sus últimas consecuencias, entonces llegas a la total negación de la propia ópera. Gente que canta en vez de hablar –¿se quiere mayor mentira que ésta, en el más bajo sentido de la palabra?– Naturalmente soy un hombre de mi tiempo, y no deseo volver a las convenciones anticuadas y a los absurdos de la ópera, pero ciertamente no tengo intención de someterme a la teoría del realismo con sus despóticas exigencias.<sup>39</sup>

Tchaikovsky es un músico realista en el sentido de que transmite a través de los sonidos las emociones, el clima y los personajes que sugiere el texto de una forma leal, sincera y sencilla.<sup>40</sup> Tchaikovsky reveló el mundo interno y la vida espiritual del hombre y divulgó la personalidad y el mundo emocional de los personajes de sus obras. Piotr Ilich Tchaikovsky utilizó en su creación melodías folklóricas, sin embargo “sus melodías y

---

<sup>39</sup> Alexandra Orlova, *Chaikovsky, Un autorretrato*, trad. Santiago Martín Bermúdez y Javier Alfaya, Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 338.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 395.

temas son muy individuales y están impregnadas de su personalidad”.<sup>41</sup> La estética del compositor es conservadora, en su música él hizo uso de las formas musicales tradicionales.

En 1879, después de renunciar a su trabajo en el Conservatorio de Moscú, Tchaikovsky se retiró a Clarens para dedicarse a su ópera *La doncella de Orleáns*. El autor compuso ésta a partir del texto de Fredrich von Schiller (1759-1805) traducida al ruso por Vasilij Andreyevich Zhukovsky(1743-1852). Tchaikovsky preparó su propio libreto investigando al respecto de la historia y reuniendo una pequeña biblioteca sobre Juana de Arco y llegó a la conclusión de que “la tragedia de Schiller, a pesar de la ausencia de rigor histórico, supera cualquier otro retrato artístico de Juana en la profundidad de su verdad psicológica”.<sup>42</sup>

*La doncella de Orleáns* consta de cuatro actos y posee tanto aciertos, como algunos aspectos menos logrados. A los primeros pertenece la estructura sinfónico-coral y el tratamiento musical que da al papel de la protagonista. Entre los segundos se puede mencionar la calidad del libreto y un difuso retrato musical de los personajes restantes. El argumento de esta ópera versa sobre el hecho histórico de la joven campesina, Juana de Arco, que por un llamado divino se puso al frente de los ejércitos franceses para derrotar a Inglaterra durante la Guerra de los Cien Años. Acusada de hechicería, Juana fue condenada a la hoguera. En el libreto de la ópera existe además una trama amorosa entre Juana y el Duque de Borgoña. Este amor aparta a la joven de su misión divina, lo que origina un conflicto interior en Juana. Este conflicto podrá solucionarse con la muerte. La ópera fue estrenada en el teatro Marijnsky el 25 de febrero de 1881.

*Sí, llegó la hora... perdonádme* es un aria de gran belleza que pertenece a la protagonista de la ópera: Juana de Arco. Ella, atormentada por el cumplimiento de su misión y sabedora de su fin, se despide de lo que más ama. El aria retrata los sentimientos más íntimos del personaje: el miedo, la tristeza, el sufrimiento, pero también la necesidad de atender al llamado divino. La música inicia con el *recitativo Sí llegó la hora...* en la tonalidad de la mayor, en seguida se presenta la introducción al aria ya en la tonalidad de re menor. Una armonía con séptimas será una constante en el acompañamiento del aria, al igual que el cambio de color de menor a mayor. El aria tiene forma de rondó integrada por tres periodos diferentes: A B C, los cuales se desarrollan de acuerdo al siguiente esquema:

A- B-A'-C-A"

El *ritornello* se desarrolla en la tonalidad principal, re menor, y corresponde al texto que repetirá, cada una de las tres ocasiones en las que se presenta (A A' A"), el adiós a todo lo que forma parte del lugar donde Juana nació: “¡Adiós colinas, fuente clara, refugio apacible, valle luminoso! ¡Adiós!”.<sup>43</sup> La línea melódica presenta el cuarto y tercer grados ascendidos, el intervalo de quinta característico de la música rusa (ejemplo 21) y pasajes cromáticos (ejemplo 22).

---

<sup>41</sup> J. Bakst, *op. cit.*, p. 187.

<sup>42</sup> A. Orlova, *op. cit.*, pp. 177-180.

<sup>43</sup> Véase Anexo II p. 73.

Ejemplo 21, compases 35-46.

**Andantino. Alla breve** 40

Простите вы, холмы, поля родимые;  
уютно мирный, дождливый дождь, простите!

Ejemplo 22, compases 58-59 y 62 y 63.

дерева, мои питомцы,  
и цветуть и отцветать!

El segundo periodo (B) está ubicado armónicamente en la región de la subdominante. El acompañamiento desde la segunda exposición del *ritornello* (A') es rítmicamente más rápido, un motivo en dieciseisavos que incrementará su altura de forma gradual hasta el tercer periodo (C) donde se localiza la frase climática y que corresponde al texto “¡Dios mío! te está abierto mi corazón” (О боже! Тебе мое открыто сердце) (ejemplo 23). En este punto los dieciseisavos del acompañamiento son sustituidos por *tresillos*. La armonía toca puntos más lejanos: do menor, re bemol mayor.

Ejemplo 23, compases 105-106.

En seguida de la frase climática un puente en forma de *recitativo* enlaza a la última exposición del *ritornello* (A'') (ejemplo 24). La coda está situada armónicamente en la subdominante lo que corresponde al texto en el que la protagonista bendice lo que más amó de su tierra.

Ejemplo 24, compases 107-113.

El tempo del aria es *Andantino* que en la zona climática (ubicada en C) y en la coda cambiará a *piú mosso*. La línea melódica se desarrolla en el registro medio y agudo de la voz lo cual implica una alta exigencia vocal. Líneas cromáticas y algunos intervalos de

sexta, séptima y quinta disminuida merecen una atención especial con el fin de conseguir una afinación correcta. Un recurso importante para la interpretación de esta aria es el conocimiento del hecho histórico que compete a esta obra; el compositor describió sus propios sentimientos experimentados en los momentos que leía un libro sobre Juana de Arco que le había proporcionado Nadiezhda Filaretovna:

Me lamenté horriblemente cuando leía un libro sobre Juana de Arco que me dio Nadiezhda Filaretovna, llegue al proceso de abjuración y a la propia ejecución (gritaba horriblemente al ser conducida al cadalso, y les rogaba que le cortaran la cabeza pero que no la quemasen). De repente sentí pesar y piedad por todo el género humano y sufrí un ataque indescriptible de melancolía.<sup>44</sup>

La historia de esta heroína ubica al intérprete en una joven atormentada por el peso de una gran misión que lleva a pesar de su condición femenina y su corta edad, de frente a la muerte sus pensamientos la conducen a su hogar y a todas las cosas que forman parte del lugar donde nació. El “aria del adiós” ubica también al intérprete en un género operístico ruso que ha ganado madurez después de su comienzo con la primera ópera rusa del compositor Mihail Glinka, *Iván Susanin*, empero de que *La doncella de Orleáns* es una de las primeras óperas escritas por Tchaikovsky. La demanda vocal por parte de este género es importante, el cantante apartado de las preocupaciones técnicas debe poner su voz al servicio de la expresión de los sentimientos más profundos sirviéndose de la psicología del personaje para cumplir con la finalidad que el compositor buscó al componer sus obras: llevar a la escena personas de carne y hueso. El registro central y agudo puede ser aprovechado para la representación de la voz de una mujer joven y la belleza de la línea vocal para la expresión de los sentimientos de la heroína.

---

<sup>44</sup> A. Orlova, *op. cit.*, p. 176.

**PIOTR TCHAIKOVSKY**  
**CÓMO ME GUSTAN LOS SONIDOS... AY, POR EL PUENTE-PUETECILLO**  
**ARIA DE OLGA DE LA ÓPERA**  
**EUGENE ONEGIN**

Eugene Onegin es una obra maestra del repertorio operístico del siglo XIX y como señala James Bakst “es la primer ópera en la que los elementos líricos y psicológicos forman los cimientos de la trama. En esta ópera se encuentran los componentes típicos de las formas operísticas, melodías y técnicas orquestales de Tchaikovsky”<sup>45</sup> La novela de Alexander Pushkin<sup>46</sup> (1799-1837) del mismo título, que fue la base literaria de esta ópera, difícilmente puede estar sujeta a un libreto operístico porque no contiene elementos de acción escénica, por esta razón el compositor se refiere en una de sus cartas a esta ópera como una serie de escenas líricas: “Ni siquiera la llamaré ópera, sino escenas líricas o algo así [...] como usted sostiene ópera es acción y no hay ninguna en *Onegin*, entonces de buena gana no la llamaré ópera, sino lo que usted prefiera: escenas, representación escénica, poema o lo que le parezca”.<sup>47</sup> La novela atrajo al compositor porque quería concentrarse en un drama íntimo y poderoso. *Eugene Onegin* no es una ópera de situaciones sino de estados de ánimo que revelan la vida emocional de los personajes. Sin embargo la ausencia de situaciones enérgicas en la trama operística está compensada por una variedad de imágenes musicales y escénicas. El libreto y la música se concentran en el amor de los personajes principales que son: Tatyana, Onegin y Lensky. Los conflictos que plantea la obra son interiores, por esta razón el autor plasma en la música el alma, el estado anímico, las luchas interiores, las dudas y los tormentos de cada personaje; teniendo como tema central el amor y el deber. La ópera comenzó a escribirse en 1877, fue terminada el 13 de febrero de 1878 y se estrenó el 17 de marzo en una representación a cargo de estudiantes del Conservatorio de Moscú donde Tchaikovsky presidía una cátedra.

El argumento de la ópera inicia en la finca de Larina, madre de Tatyana y de Olga, ella se encuentra con la nodriza Filipievna, ambas escuchan el canto de las jóvenes y evocan los días de su juventud. A lo lejos se oye un coro de campesinos que regresan del campo, y al llegar a la casa le ofrecen cantos y danzas a su señora. Larina observa muy pálida a su hija Tatyana quien atribuye su melancolía a una novela de amor. En seguida llega Lensky, el prometido de Olga, acompañado por un nuevo vecino que las damas no conocen: Eugene Onegin. Tatyana está impresionada con el recién llegado. Más tarde en su alcoba la joven confiesa a su nodriza estar enamorada y a solas escribe una carta en la que declara su amor por Onegin. A la mañana siguiente pide a su nodriza la lleve a su destinatario. Al día siguiente Onegin llega a la finca donde se encuentra con Tatyana y mencionando fríamente su carta, le dice no compartir sus sentimientos. La joven queda

---

<sup>45</sup> J. Bakst, *op. cit.*, p. 215.

<sup>46</sup> Alexander Pushkin es el creador del lenguaje contemporáneo ruso y de la prosa realista, tiene una influencia sin precedentes en la senda completa de las artes rusas, incluyendo la música. La mayoría de los compositores escribieron canciones de sus poemas, que son más de 350, además sus escritos más largos fueron usados por los compositores clásicos como base para sus óperas a menudo con los textos intactos: *Ruslan y Luzmila*, *Rusalka*, *Boris Godunov*, *El Gallo de Oro*, *Eugene Onegin*, *La Reina de las Espadas*, *Aleko*, *Maura*. Escribió poemas épicos, romanzas, cuentos, fantasías humorísticas y románticas, dramas en verso blanco (o suelto) y novelas con estrofas a manera de soneto. Algunas de las canciones folklóricas que llevan los textos poéticos de Pushkin son: “Un prisionero”, “Un Cosaco”, “Noche de Invierno” (1825). Pushkin era un conocedor de la vida aldeana rusa y de la canción folklórica rusa (véase V. Prokhorov, *op. cit.*, p. 123).

<sup>47</sup> A. Orlova, *op. cit.*, p. 126.

desolada. En ese momento suena un coro de aldeanas, Onegin ofrece su brazo a Tatyana y ésta camina a su lado. Algún tiempo después Lensky y Onegin visitan el Hogar de Larina por la celebración del cumpleaños de Tatyana, durante la celebración Onegin escucha rumores acerca de su persona lo que ocasiona su enojo. Él decide vengarse de Lensky por haberlo traído a la celebración bailando con su prometida. Lensky observa a Olga bailar con Onegin incluso la pieza de baile que le había prometido y se enfurece contra su amigo. Lensky herido en sus sentimientos abandona la casa retando a Onegin a duelo. En el duelo muere Lensky dejando a Onegin horrorizado. Algunos años más tarde Onegin que ha pasado largo tiempo de viaje en el extranjero regresa a San Petesburgo para asistir a un baile en la casa del príncipe Gremin. Éste sale acompañado de su esposa quien resulta ser Tatyana. Onegin conversa con Gremin y se interesa por Tatyana preguntándole de quién se trata. El príncipe le contesta que es su esposa y que ha colmado su vida de felicidad. Cuando el príncipe los presenta ambos se reconocen para la sorpresa de Gremin. Onegin explica que, hace tiempo, Tatyana y él fueron vecinos. Cuando la dama y su marido se alejan, Onegin descubre que se siente apasionadamente atraído por Tatyana. Más tarde en una sala de la casa del príncipe Gremin, Tatyana sostiene en sus manos una carta de Onegin, éste llega y cae de rodillas ante ella. Onegin le declara entonces su amor. Ella intenta rechazarlo pero finalmente reconoce que aún lo ama. Sin embargo pide a Onegin que se marche pues no quiere traicionar el amor de su esposo. A pesar de los ruegos de Onegin, Tatyana se retira dejándolo presa de la desesperanza.

El personaje principal, que es Tatyana, tiene su contraste en el personaje de Olga. Mientras que la protagonista es una joven con una psicología profunda, su hermana es una joven sin complicaciones emocionales. Tchaikovsky define ambos personajes mediante sus monólogos y diálogos y no a través de la acción. Acerca de la actuación y la personalidad de Tatyana y Olga el compositor se expresa de la siguiente manera: “Sus actos son muy sencillos, comunes y sin teatralidad, pero en cualquier caso ambas actúan de la única manera que pueden hacerlo. Olga es fundamentalmente una muchacha gris y en consecuencia poco tiene que hacer. Tatyana posee más carácter, y en consecuencia tiene más que hacer”.<sup>48</sup> La personalidad superficial de Olga se pone de manifiesto por el fragmento de la canción que han entonado las campesinas para su baile y que es retomado por Tchaikovsky como material para el inicio del aria de Olga. El empleo de cuadros de la vida rusa, como en este caso la canción de las campesinas, es empleado por el compositor con la finalidad de caracterizar emocionalmente al personaje de Olga. El aria de Olga tiene lugar en la tercera escena del primer acto. Inicia con un *recitativo* entre la protagonista y su hermana (*Cómo me gustan los sonidos...*) que se desarrolla en la tonalidad de si bemol mayor. Cada una de las hermanas describe sus sensaciones al escuchar la canción que acompaña la danza de las campesinas en torno a sus gavillas. En seguida Olga retoma la melodía que acaba de escuchar (*Ay, por el puente puentecillo*) iniciando su aria la cual está ubicada en la tonalidad de mi bemol mayor (ejemplo 25).

---

<sup>48</sup> A. Orlova, *op. cit.*, p. 126.

Ejemplo 25, compases 13-14.

Moderato assai. (♩ = 88)

Ужъ какъ по мо-сту, мо-сточ-ку, по ка-ли-но-вымъ до-соч-камъ!!!

(Ольга ласкается къ матери, потомъ поетъ слѣдующій номеръ, подойдя къ а и Филиппевна окружаютъ её)

La línea melódica, que sigue a los compases que evocan la canción campesina, está escrita en estilo declamatorio. La declamación melódica es uno más de los rasgos musicales usados por Tchaikovsky para acentuar la personalidad y psicología del personaje, pues mientras que la línea vocal de Tatyana tiene un lirismo predominante; la línea vocal de Olga carece de él. Sin embargo hay frases del aria de Olga que presentan rasgos de lirismo (ejemplo 26). La música de esta aria tiene onomatopeyas inscritas en la línea vocal, Olga imita los suspiros de Tatyana en motivos musicales que inician con una apoyatura ligada al tiempo fuerte con una resolución femenina y que siempre son descendentes, esto se conoce como “motivo suspiro”<sup>49</sup> el cual es utilizado por los compositores desde los tiempos de Johan Sebastián Bach. Es importante que el intérprete no pase por alto los acentos situados en el tiempo fuerte del motivo con el fin de reproducir tales inspiraciones (ejemplo 27).

Ejemplo 26, compases 32-33.

ме - ня ре - бен-комъ всѣ зо-вуть!

*p*

<sup>49</sup> Véase Arnold Schweitzer, *Bach, el músico poeta*, trad. Jorge d'Urbano, Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 318.

Ejemplo 27, compases 23-24.

ВЗДЫХАТЬ, ВЗДЫХАТЬ, ВЗДЫХАТЬ

Otro de los motivos importantes en el discurso musical del aria de Olga y que se presenta como una idea musical constante está conformada por una frase que desciende por grados conjuntos, ésta se presenta en diferentes tonalidades: mi bemol menor, la mayor, mi bemol mayor; y en diferentes alturas (ejemplo 28 a b y c). El aria tiene forma binaria de canción, en la cual la segunda parte es similar a la primera y ambas están en la tonalidad principal (A A').

Ejemplo 28:

a) compases 26-27.

...ши. Зачьмъ вздыхатъ, ког-да сча-стли-во

b) compases 30-31.

Я без-за-бот-на и ша-лов-ли-ва,

c) compases 60-61.

Я без-за-бот-на и ша-лов-ли-ва,

Todos los elementos descritos con anterioridad, son los apoyos que recibe el intérprete de parte del compositor para abordar el personaje de Olga, cada uno de ellos confirma un aspecto del personaje, la canción de las campesinas revela una psicología sin complicaciones, sencilla como la vida campesina; la línea melódica en estilo

declamatorio describe la superficialidad de la joven; la misma idea musical repetida en diferentes puntos del discurso musical representa las pocas ideas del personaje. El cantante al ser conciente de estos elementos puede crear una atmósfera en la que la simplicidad del material musical tome toda la riqueza de la expresión de esta misma. La mujer a la que el cantante va a representar es una joven rusa perteneciente a la aristocracia de la provincia, su principal interés está en las cosas cotidianas, indudablemente le gusta la danza y desde su perspectiva no puede entender la melancolía de su hermana que siempre está suspirando y preocupada por cosas más profundas. La importancia del personaje radica en ser el contraste de la protagonista aportando sus elementos de simplicidad musical a un mundo musical donde la profundidad psicológica caracterizada por el lirismo de las líneas vocales impera por pertenecer a la protagonista.

**PIOTR TCHAIKOVSKY**  
**SÍ, ¡YA RECORDÉ!... AMIGAS QUERIDAS...**  
**ARIA DE PAULINA DE LA ÓPERA**  
**LA DAMA DE PICAS**

El 8 de junio de 1890 es la fecha en la que Piotr Ilich Tchaikovsky terminó de componer su ópera *La dama de picas*. El libreto de esta ópera está basado en la novela de Alexander Pushkin del mismo nombre, pero presenta algunas diferencias con respecto al original, pues mientras el poeta situó la trama en la primera mitad del siglo XIX, Tchaikovsky trasladó la acción al reinado de Catalina II, en el siglo XVIII. En el relato pushkiniano la Condesa es el personaje principal, mientras que en la ópera es un personaje secundario.

La acción se desarrolla en la ciudad de San Petesburgo. Herman un joven oficial ruso está enamorado de la prometida del príncipe Yeletsky, su nombre es Lisa. A través de su amigo el conde Tomsy se entera que la abuela de Lisa era conocida como La dama de picas porque cuando la Condesa era joven perdió sus posesiones en una partida de cartas en Versalles, esta circunstancia fue aprovechada por el conde de Saint Germain, que estaba enamorado de ella. A cambio del amor de la Condesa el conde le reveló el secreto de las tres cartas que siempre proporcionan la victoria en el juego. A la noche siguiente la Condesa recuperó sus bienes. Ella había revelado el secreto a dos hombres pero tiempo después recibió la visita de alguien que le advirtió que un tercero le daría muerte por intentar conseguir que le revelara el enigma. Herman obsesionado por este secreto provoca la muerte de la anciana al entrar clandestinamente en la habitación de la Condesa con la finalidad de obtener el secreto de las tres cartas. Lisa que no está enamorada de su prometido, sino de Herman lo culpa de la muerte de su abuela al enterarse del interés que el joven oficial tenía acerca del secreto de las tres cartas. Tiempo después la joven se arrepiente y cita a su amado junto al muelle. Antes de acudir a la cita Herman recibe la visita del espectro de la Condesa quien por amor a Lisa le revela el enigma de las tres cartas: “tres, siete, as”. En el muelle Lisa reconoce la culpabilidad de Herman puesto que él sólo puede pensar en las tres cartas y en las riquezas venideras. Esto lo hace rechazar a su amada la cual decide acabar con su vida. Herman llega a una casa de juego y después de ganar dos veces la partida que juega con el príncipe Yeletsky, Herman afirma tener un as en su poder, pero cuando descubre la carta el príncipe le indica que se trata de una dama de picas. Herman cree ver el espectro de la Condesa y enloquecido se suicida ante los presentes.

Para la composición de *La dama de picas* Tchaikovsky se basó en el modelo francés construido a partir de la sucesión de números cerrados, incluyendo una obligatoria escena de ballet, la cual está situada en el intermedio de *Dafnis y Cloe*. En ella Tchaikovsky cita a Mozart a través de un pasaje de su *Concierto para piano No. 25* (K 503) y además utiliza un tema de *Ricardo Corazón de León* del compositor belga André-Ernest-Modeste Grêtry (1741-1813), que data de 1783. La escena en la que los niños juegan a ser soldados está inspirada en la ópera *Carmen* de Bizet. Wagner también interviene cuando Tchaikovsky utiliza dos motivos conductores que son presentados desde la introducción. Uno de los motivos conductores es el de la Suerte, el cual está conectado al personaje de la Condesa; y el otro es el del Amor y corresponde a los personajes de Herman y Lisa. Existe un tercero que aparece por primera vez en la balada de Tomsy y es el de Las tres cartas y representa la fatal obsesión de Herman.

Paulina es un personaje secundario que interviene en la segunda escena de la ópera. Ella es amiga de Lisa y ambas se encuentran en los aposentos de ésta. Paulina canta su romanza preferida para animar a su amiga acompañándose ella misma. Sin embargo por su temática la romanza resulta un presagio del funesto final de la prometida del príncipe. Paulina se percata de la turbación de Lisa y de su error de haber cantado tan triste canción. Así que anima a las demás al baile que es interrumpido por la institutriz.

El aria inicia con una serie de arpeggios que representan a Paulina intentando recordar la romanza y ubicar la tonalidad (ejemplo 29). Inmediatamente sigue un breve recitado que abarca un solo compás en el que la amiga confirma haber recordado la canción (ejemplo 30). Unos acordes arpegiados en una tonalidad menor acompañan la canción.

Ejemplo 29, compases 1-3.

Ejemplo 30, compases 4 y 5.

La forma de la canción es estrófica (A A' A''). Está basada en la repetición variada de una misma sección musical que cada vez es más intensa en carácter y más aguda en su registro pero que siempre está en la tonalidad principal de mi bemol menor. La melodía se desarrolla generalmente en el registro medio y grave de la voz, sin embargo la frase climática de cada una de las estrofas está escrita en la zona aguda, la cual irá incrementando su altura desde el *mi*<sup>6</sup> hasta el *la*<sup>6</sup> (ejemplo 31. a, b y c).

Ejemplo 31:

a) compases 10-12.



b) compases 19-21.



c) compases 34-36.



El texto de esta canción está en función de la música, la cual expresa un sentimiento de fatalidad. El cantante se enfrenta a una línea melódica con frases muy amplias y que además posee notas largas requiriendo de intérprete el dominio de su técnica de respiración. Los recursos técnicos y expresivos que se necesitan para abordar esta obra esta en el uso del *legato* y en la forma de tratar las notas largas llenándolas de contenido, utilizando recursos como disminuir la intensidad o incrementarla según las indicaciones de la agógica y de la propia interpretación siempre fiel al sentimiento que el compositor desea expresar en este momento musical. La canción de Paulina pertenece a una obra que representa una convergencia entre los principios de la música rusa, el realismo y el elemento folklórico, y los principios de la música de los países de las más añejas tradiciones musicales Alemania, Italia y Francia. Lo anterior revela a un compositor que está anclado sobre suelo ruso, pero se mantiene en contacto con la tradición musical de los países de Europa Central.

**SERGEI RACHMANINOV**  
**DOS CANCIONES DEL OP. 4**  
**No. 3 EN EL SILENCIO DE LA NOCHE SECRETA**

Sergei Rachmaninov ha sido catalogado como “el último gran representante del periodo post-romántico ruso”<sup>50</sup> y continuador del legado sinfónico de su predecesor, Piotr Tchaikovsky. Rachmaninov no perteneció al grupo de músicos rusos que innovaron en los recursos utilizados en la composición o en posturas estilísticas radicales. Sin embargo, a pesar de que su estilo ha sido calificado como conservador, éste posee un agudo sentido de contemporaneidad. Acerca del entorno musical del compositor Víctor Seroff señala lo siguiente:

Rachmaninov pertenecía al grupo de compositores de Moscú que “sentían” antes que razonaban [...] eran las composiciones de Tchaikovsky donde estos hombres hallaban el modelo ideal que buscaban: música sencilla y melodiosa, rítmicamente emocional. No había sido para ellos lo nuevo, lo original, lo extraordinario; lo que les agradaba era la música capaz de expresar cuanto les era familiar [...] Y al aceptar las formas occidentales, se limitaban a revestir esas emociones primitivas con cierto lenguaje literario musical.<sup>51</sup>

A pesar de ser un romántico tardío y de rechazar los conceptos musicales modernos, Rachmaninov perteneció a una era que renegaba del romanticismo, la Europa de la posguerra, por lo que era visto como “un fantasma de ayer, quizá uno muy agradable, pero que ya pertenecía al pasado”.<sup>52</sup> Al igual que Tchaikovsky, Rachmaninov no buscó el menor contacto con sus contemporáneos ni en su país ni en el exilio. Su música expresa los sentimientos y emociones del promedio de los hombres y mujeres rusos de su época, es serena y meditativa y su temática constante es el triste destino del hombre. La fuerza y vitalidad de su creación artística radica en el hecho de que es el reflejo de la vida y la cultura de la gente rusa. James Bakst describe la música de Rachmaninov de la siguiente manera:

Tiene momentos estáticos de larga contemplación, entonces parece que el flujo tonal ha llegado a una parada o que difícilmente se mueve. En un momento la música se torna tempestiva y ruge en apasionadas y excitantes escalas de ira o indignación. Luego sigue una celebración festiva de una llamada de alegría o un oscuro repique. Así es como la música de Rachmaninov levanta, deja caer y arrulla las emociones del escucha [...] el cual no está relacionado con el refinamiento de la polifonía y armonía. Por el contrario, él experimenta en la música el aliento humano, un flujo vital de un discurso socialmente vivo, el cual va de corazón a corazón.<sup>53</sup>

La obra de Rachmaninov posee un gran poder emocional. En sus composiciones, aunque rara vez utilizó las canciones de su país, el elemento folklórico está presente a través de los elementos típicos de estas canciones y sus entonaciones. Su melodía posee una cualidad pictórica puesto que ella evoca la naturaleza, el campo, los bosques, los ríos y la estepa. John Culshaw distingue dos tipos de melodías<sup>54</sup> usadas por

---

<sup>50</sup> Geoffrey Norris, *Rachmaninov Serge*, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, Londres: McMillan Publishers, 2001, p. 707.

<sup>51</sup> Víctor Seroff, *Rachmaninov*, trad. Juan Manuel Puente y Ma. Teresa de Llanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1955, p. 60.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>53</sup> J. Bakst, *op. cit.*, p. 260.

<sup>54</sup> John Culshaw, *Sergei Rachmaninov*, Londres: Dennis Dobson Limited, 1949, p. 50.

Rachmaninov: Las melodías que pertenecen a un primer grupo son largas y fluidas, con tendencias a progresar por intervalos de tercera. Este tipo de melodías no son aptas para el desarrollo sinfónico, así que generalmente aparecen en sus piezas para piano o en sus canciones. Un segundo grupo está formado por melodías cortas y que por lo tanto son más oportunas para el manejo sinfónico. Para Rachmaninov los cimientos de la música estaban en la melodía y lo que se alejaba de la melodía y la armonía lo consideraba ruido y disonancias con fin en sí mismos; por esta razón él evita disonancias complejas en su estilo armónico. Otra de las características de la música creada por este compositor es el lirismo el cual está realzado por los elementos dramáticos de su estilo y por el ritmo. En cuanto a la temática “hay en su música un fatalismo pronunciado, una creencia ferviente de que ninguna lucha contra el destino puede tener éxito”.<sup>55</sup> La mayoría de sus composiciones importantes están en modo menor, el compositor prefería las tonalidades abarcadas por sol, re, la y do menores.

Rachmaninov recibió la influencia de diferentes músicos que le antecedieron. El lirismo, el destino como tema principal de su música y la sinceridad de emociones son elementos presentes en la creación musical de Tchaikovsky. Las características nacionales, el ritmo con elementos heroicos, elementos psicológicos, representaciones de la naturaleza y elementos orientales que aparecen en la música de Rachmaninov, también se encuentran en la música de compositores como: Mussorgsky, Borodin y Rimsky-Kórsakov.

Serguei Rachmaninov nació el 2 de abril de 1873 en Oneg. Inició sus estudios musicales a la edad de cuatro años, tomó sus primeras lecciones con su madre, pero posteriormente una tutora egresada del Conservatorio de San Petesburgo dirigió los primeros estudios verdaderamente serios del compositor durante tres años. Segei Rachmaninov ingresó al Conservatorio de San Petesburgo pero sus progresos no eran notables, así que se mudó a Moscú para estudiar con Nikolai Zverev (1832-1895), un profesor de piano del Conservatorio de esa ciudad. Zverev tenía un pensionado donde acogía alumnos de esta institución, los cuales además de recibir enseñanza especial libre de todo cargo, eran alimentados y vestidos por el propio maestro. Nicolai Zverev aplicaba métodos de enseñanza poco ortodoxos pero sí muy efectivos para su formación como futuros pianistas. Rachmaninov formó parte de dicho pensionado mientras que en el Conservatorio, Antón Arensky (1861-1906)<sup>56</sup> fue su profesor de armonía y Sergei Taneyev<sup>57</sup> de contrapunto. En 1893, Rachmaninov presentó su primer ópera: *Aleko*, la cual fue su trabajo de fin de carrera y por la cual ganó la Gran Medalla de Oro del Conservatorio. Al salir de la escuela Rachmaninov se desempeñaba como concertista, compositor y director. Más tarde se le otorgó al artista una cátedra en la institución donde había estudiado y fue designado director de la Ópera Imperial. En 1904 obtuvo una de las plazas de dirección musical del Teatro Bolshoi y, en 1904, razones políticas lo llevaron a presentar su renuncia. En 1908 el compositor viajó con su familia a Italia y después a Dresde donde permaneció varios años en espera de que se normalizaran los acontecimientos políticos de su patria, mientras tanto participó como pianista y director

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>56</sup> La influencia que ejerció Arensky sobre Rachmaninov se revela en sus canciones por la riqueza melódica del acompañamiento pianístico (véase V. Seroff, *op. cit.*, p. 39).

<sup>57</sup> Sergei Taneyev (1856-1915), teórico musical, fue una figura altamente significativa en la historia de la música rusa. Perteneció al grupo de compositores moscovitas que se oponían al Grupo de los Cinco y a las teorías que defendían. Taneyev creía que la belleza de las combinaciones de sonido se basa en leyes definidas que pueden ser descubiertas y establecidas con precisión matemática, por lo que se dedicó a descubrir dichas fórmulas (véase Víctor Seroff, *op. cit.*, p. 42).

en numerosos conciertos en Inglaterra, Alemania y Holanda. También realizó una gira por los Estados Unidos de Norteamérica donde Rachmaninov actuó como solista en las ciudades de Nueva York, Filadelfia, Chicago y Boston. A su regreso a Rusia dirigió La Orquesta Filarmónica de Moscú, Para entonces en su país se manifestaban los primeros brotes revolucionarios. En 1917, Sergei Rachmaninov aceptó un ofrecimiento para realizar una gira por los países Escandinavos mientras que en Rusia tenía lugar la Primera Guerra Mundial y la Revolución Bolchevique. Después de esta gira Rachmaninov nunca regresó a su país. Desde Noruega el compositor partió con su familia hacia Norteamérica, desembarcaron en Long Island en los primeros días de Noviembre de 1918. A partir de este momento el interés en su carrera como músico se centró en el piano, aunque le ofrecieron la dirección de La Orquesta Sinfónica de Boston, la cual rechazó. En los Estados Unidos de Norteamérica el compositor conquistó su independencia económica, tal era el éxito obtenido por sus conciertos. A diferencia de su intensa actividad como intérprete, su labor creativa, durante el tiempo que el compositor vivió fuera de su país, fue mínima. Desde 1917, año en que el artista dejó Rusia, y hasta 1943, año de su fallecimiento (28 de marzo), sólo compuso cuatro obras para orquesta.

Las composiciones de Rachmaninov incluyen sonatas, conciertos para piano, una rapsodia, suites, preludios, composiciones vocales, óperas, música de cámara y un poema sinfónico: *La isla de los muertos*. Rachmaninov dedicó gran parte de su producción al piano, en sus obras para dicho instrumento se manifiesta un acabado dominio de sonoridades, timbres y técnica, mostrando al autor como gran intérprete y profundo conocedor. Después de su música para piano, sus canciones son el género donde el poder de la música de Sergei Rachmaninov se muestra con mayor claridad y concentración. Sus canciones tocan la cuerda emocional que es la responsable de la intensidad de los más finos momentos, los cuales revelan el gran espíritu del compositor, aquellas revelan la influencia de diferentes autores como Schumann, Brahms, Borodin y Tchaikovsky. Las canciones No. 3 y 4 pertenecientes al Op. 4 tienen una melodía en el estilo de Tchaikovsky y una armonía semejante a la creada por Borodin. El desarrollo del estilo de Rachmaninov en el género de la canción se conducirá de forma progresiva hasta sus canciones del Op. 26 y Op. 34. Es esta la razón por la que sus primeras canciones son consideradas como “de transición” y como “un marco competente y atractivo, el cual sólo ocasionalmente añade a nuestra apreciación el mensaje poético”.<sup>58</sup> Los siete grupos de canciones que el autor compuso a lo largo de su vida, fueron escritos entre 1839 y 1916. Durante este tiempo el compositor encontró el camino de una cada vez más alta individualidad que partió de una apasionada juventud y concluyó en una madurez más sutil que manifiesta su grado de maestría alcanzada.

De las seis canciones pertenecientes al Op. 4 y publicadas en 1893, se han seleccionado dos para su interpretación y análisis. Éstas son las correspondientes a los números 1 y 3: *¡Oh, no, te ruego, no te vayas!* y *En el silencio de la noche secreta*, respectivamente. Ésta última está basada en el texto del poeta Afanasy Fet (1820-1892), el cual describe a un hombre que en la oscuridad de la noche recuerda las pláticas con su amada y evoca su nombre. La canción tiene una forma ternaria. Según Julio Bas esta forma se caracteriza por el retorno de A en A' a continuación de B<sup>59</sup>. La introducción tiene una

---

<sup>58</sup> J. Culshaw, *op. cit.*, p. 122.

<sup>59</sup> Julio Bas, *Tratado de la forma musical*, trad. Nicolás Lamuraglia, Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 171.

melodía con intervalos que se suceden por séptimas descendentes y cuartas ascendentes y una forma rítmica de tresillos acompañará todo el número. El periodo contrastante (B) que inicia en el compás 19 presenta en el acompañamiento un mayor movimiento rítmico y una línea en el bajo que asciende por semitonos hasta llegar al clímax de esta canción, incrementando de este modo la tensión armónica. En el la reexposición (A') la línea vocal se desarrolla en una tesitura más grave de la presentada en la exposición y en el acompañamiento una melodía que desciende por semitonos relaja la tensión del clímax (ejemplo 32) hasta llegar a la última frase que corresponde al texto: “Secretamente evocaré tu nombre en el silencio de la noche secreta”. Esta frase está extendida a lo largo de seis compases y termina con un re<sup>6</sup> largo y sostenido (ejemplo 33) que el cantante debe ser capaz de ejecutar con un solo *fiato* para no destruir el efecto creado por el compositor.

Ejemplo 32, compases 32-36.

The musical score for Example 32, measures 32-36, is presented in two systems. The first system shows measures 32, 33, and 34. The vocal line is mostly silent, with a half note '0,' in measure 35. The piano accompaniment features a consistent eighth-note triplet pattern in both hands. The second system shows measures 35 and 36. The vocal line has the Russian lyrics 'до - го бу - ду я,' under it. The piano accompaniment continues with the triplet pattern and ends with a *pp* marking in measure 36. The score includes dynamic markings: *piu vivo* at the start, *p piu vivo* for the piano part, and *mf* for the vocal line.

Ejemplo 33, compases 38-43.

Зи - вѣт - нымъ и - ме - немъ бу - дить ноч - ну - ю  
тьму.

La atmósfera emocional de esta canción es descrita por el acompañamiento del piano, el cual presenta armonías con séptimas e imitaciones de la línea vocal (ejemplo 34).

Ejemplo 34.

a) compases 10-11.

у - лыб - ку, взоръ, взоръ случай - ный,

b) compases 19-21.

тать и по - прав - лять бы - лы - я вы - ра - жень - я Рѣ - чей мо - ихъ съго - бой,

La línea vocal se desarrolla generalmente por terceras o por grados conjuntos en un registro central, lo cual es muy favorable para el cantante por la relativa facilidad que esto representa; sin embargo, la tensión armónica y la intensidad aumentan en la

segunda sección que posee la frase climática (ejemplo 35). La tranquilidad vuelve en la tercera sección que tiene el mismo texto con el que inicia la primera.

Ejemplo 35, compases 25-26.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "За-вѣтны́мъ и - ме-немъ бу - дить noc - ну - ю тьму,". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. Both staves include dynamic markings: "cresc." (crescendo), "ritard." (ritardando), and "fff" (fortissimo). The piano part also includes triplet markings and a "p" (piano) marking at the end of the second measure.

### No. 1 ;OH, NO, TE RUEGO, NO TE VAYAS!

Esta canción, más sencilla y breve que la anterior, está basada en el texto de Dmitri Merezhkovsky (1865-1941), el cual describe a una persona que sufre una despedida. La tonalidad es re menor y la forma es ternaria con una segunda sección contrastante (ABA'). Una línea vocal a manera de un breve recitado da la introducción a este número (ejemplo 36).

Ejemplo 36, compases 1-4.

Con Allegro. *mf* *rit.*  
О, нѣтъ, мо - лю, не у - хо - ди!

En la primera sección o exposición (A) el personaje describe sus tormentos a causa del amor que se aleja de él, en la segunda (B), se mira a sí mismo débil y desdichado. La última sección o reexposición (A') corresponde al ruego angustiado para que el ser amado no se marche.

El acompañamiento del piano presenta una figura rítmica de tresillos los cuales contrastan con la línea vocal escrita rítmicamente en forma binaria, en general. Las frases de la línea vocal son cortas, representando la angustia que vive una persona ante la futura ausencia del ser amado. La melodía procede generalmente por grados conjuntos, sin embargo, hay intervalos de tercera, cuarta y séptima. El intervalo de séptima caracteriza la frase con la que inicia la exposición (A) y su reexposición (A'), además representa un cambio de registro para la voz que es necesario tomar en cuenta con el fin de mantener una emisión homogénea (ejemplo 37).

Ejemplo 37.

a) compases 6-7.

*f* *dim.* *p*  
Вся боль - нич - то пе - редъ раз - лу - кой,

b) compases 24-25.

*f* *dim.*  
Му - че - ній но - выхъ впе - ре - ди я

La tensión armónica del principio se relaja un momento en la segunda parte, pero se incrementa en el final de la canción donde se localiza la frase climática (ejemplo 38). La tesitura requerida en esta pieza abarca un registro central, que irá ascendiendo hasta el final de la canción donde justamente está la nota más aguda. Por esta razón la intensidad interpretativa deberá incrementarse de manera progresiva hasta el final.

Ejemplo 38, compases 30-35.

не у - хо - ди! О, будь со мной. не у - хо - ди!

**SERGEI RACHMANINOV**  
**DOS CANCIONES DEL OP. 8**  
*No. 2 ¡NIÑA! HERMOSA ERES COMO UNA FLOR*

De las seis canciones que conforman el Op. 8, son objeto de nuestro estudio la canción No. 2 *¡Niña! Hermosa eres como una flor* y la canción No. 4 *Me enamoré para la tristeza mía*. La primera presenta una exuberancia imperiosa en cuanto a la expresividad del acompañamiento y se le considera por su temática como una canción de transición y preámbulo de la canción *A los niños* del Op. 26. El texto en el que se basó el compositor para crear esta canción pertenece a Henrich Heine (1797-1856). El poema presenta a una persona que describe a una niña con ternura y pide se le guarde hermosa y limpia. La tonalidad es mi bemol mayor y la forma de esta canción es binaria (AA'). La segunda sección es similar a la primera. La canción está escrita en un compás ternario (9/8), el ritmo del acompañamiento se desarrolla en grupos de tres octavos, pero en algunos momentos esta figura cambia por figuras de cuarto con punto, dejando de esta manera el papel principal a la voz (ejemplo 39).

Ejemplo 39, compases 5-6.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 9/8. The vocal line begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The piano accompaniment begins with a piano (p) dynamic marking. The Russian lyrics are written below the vocal line: "Ди-тя! какъ цвѣтокъ ты прек-рас-на,". The score shows measures 5 and 6 of the piece.

El clímax de esta canción está ubicado al final de la segunda sección y tiene frases con notas largas situadas en el registro agudo de la voz. La canción termina con una frase en estilo declamatorio (ejemplo 40).

Ejemplo 40, compases 16-20.

The image shows a musical score for Example 40, measures 16-20. The score is in 9/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "те - бя вѣч.но Прекрасной и чистой хра. ниль. —". Performance markings include "ritard.", "dim.", and "pp".

La temática optimista de esta pieza contrasta con el tópico que predomina en la obra de Rachmaninov: la fatalidad.

**SERGUEI RACHMANINOV**  
**DOS CANCIONES DEL OP. 8**  
**No. 4 ME ENAMORÉ PARA LA TRISTEZA MÍA**

El texto de esta canción pertenece a Taras Shevchenko (1814-1861), y describe el lamento de una mujer rusa cuyo esposo ha sido muerto en batalla. Ella anhela regresar a su tierra natal, pero llevaría el peso de su tragedia. La tonalidad de esta canción es sol menor y la forma es estrófica con repeticiones variadas (AA'A"). El tratamiento es extremadamente simple. La pena de la mujer es expresada con una frase que presenta entonaciones de gran sentimiento (ejemplo 41). Esta frase está escrita a partir de una sola nota (re<sup>6</sup>), la frase bajará y subirá de altura según sea la emoción que describe el texto.

Ejemplo 41, compases 1-3.

**Adagio sostenuto.**



По - лю - би - ла - я на пе - чаль сво - ю

Otra frase, la cual sólo está presente en las dos primeras secciones corresponde al clímax de estos dos periodos y representa la fatalidad del destino que le toca vivir a la mujer (ejemplo 42).

Ejemplo 42, compases 6-7.



Ужь та - ка - я до - ля мнѣ вы - па - ла.

Cada sección es un ritornello que al presentarse por tercera vez carece de texto, se vocaliza sobre la “a”, pero no carece de contenido emocional. Esta sección está conformada por dos frases que deben ser cantadas cada vez más piano, no obstante la expresión que imprima el intérprete deberá ser más intensa.

Las canciones de Rachmaninov poseen un elemento lírico de gran belleza, por lo que la musicalidad del cantante juega un papel muy importante en la interpretación de las mismas. A este respecto John Culshaw comenta lo siguiente:

Su música requiere de un intérprete de alta musicalidad, puesto que aquella se encuentra en el límite del sentimiento y el sentimentalismo, por lo que es mejor equivocarse del lado de la frialdad que exagerar en ciertos aspectos de la música que la harían sonar barata y de mal gusto.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> J. Culshaw, *op. cit.*, p. 50.

La música de Sergei Rachmaninov es caracterizada por una sincera expresión lo cual resulta siempre atractivo tanto para el cantante como para el pianista. Es importante mencionar que el acompañamiento de las canciones de este compositor “fue concebido por un hombre que entendió hasta el último grado las posibilidades y limitaciones de este instrumento”.<sup>61</sup> Por esta razón la interpretación de estas obras requiere de un pianista de habilidades muy considerables.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 50.

**SERGEI PROKOFIEV**  
**DOS POEMAS OP. 9**  
**No. 2 ZARPÓ EL BOTE**

Sergei Prokofiev es considerado como un innovador de las formas pianísticas y orquestales, él fue un compositor que vivió un momento en el que se sucedían acontecimientos históricos importantes tanto en su país como fuera de él. A pesar de no ser un hombre político, la política y los políticos afectaron la evolución de su vida y de su estilo musical. Prokofiev vivió en dos siglos, dos Rusias irreconciliables. Por esta razón Harlow Robinson afirma que “esta dialéctica contribuye a la fuerza y a la personalidad especiales de su asombrosa música –a la vez moderna y tradicional, nostálgica y burlona, lírica y salvaje– y a sus grotescas contradicciones. Su música resuena con las crueles y suaves ironías de su vida”.<sup>62</sup> En su país se le consideraba como un compositor europeo, pero en Europa era visto como ruso.

Prokofiev nació el 23 de abril de 1891 en Sontsovka, pueblo ucraniano situado a las orillas del río Don. Su madre que era pianista cultivó en él un amor por la música clásica. Ella aplicaba en su hijo buenos principios pedagógicos y no le imponía más de 20 minutos diarios a la enseñanza. Durante su niñez, el compositor hizo varias composiciones, y después de haber asistido por primera vez a la ópera decidió intentar con este género, el resultado fue *El gigante*, obra que reveló el mismo espíritu satírico de su ópera madura *El amor por tres naranjas*. Hacia 1902 el compositor viajó con su familia a Moscú, y en esta ciudad tuvo un encuentro con Sergei Taneyev (1856-1915) quien recomendó a su madre a un compositor de origen belga, Reinhold Glière (1874-1945) para que le enseñara a su hijo los fundamentos de la forma sinfónica, bases teóricas de composición, la forma canción y la instrumentación sinfónica. Aunque su música siempre sería un juego complejo, Prokofiev no se rebeló contra la imposición de la forma.

En 1904 ingresó al Conservatorio de San Petesburgo donde conoció a Alexander Glazunov (1865-1936) heredero de la tradición sinfónica rusa y director del Conservatorio en 1905. En la primavera de 1909 Prokofiev se graduó con el *Concierto para piano* de Rimsky-Kórsakov. Durante su estadía en esta institución musical tuvieron lugar acontecimientos políticos importantes: la Revolución de 1905 y la Primera Guerra Mundial. Prokofiev regresó al Conservatorio con la finalidad de perfeccionar sus conocimientos musicales y estudió cinco años más hasta su segunda graduación en la primavera de 1914. El compositor era un excelente pianista e interpretaba sus propias obras. En 1913 viajó a Europa, y en 1917, mientras estallaba la revolución en Rusia se fue a vivir al Cáucaso. A principios de 1918 la vida musical se rehizo lentamente en San Petesburgo, que desde este momento cambiaría su nombre por Petrogrado, Prokofiev presentó algunas de sus obras en esta ciudad. En ese mismo año Prokofiev salió de Rusia hacia Norteamérica donde hizo su debut con la crítica presente el 20 de noviembre de 1918 y dos años más tarde se mudó a París. Las obras escritas en este periodo de su vida fuera de Rusia están influenciadas por la politonalidad y por armonías violentamente disonantes. En calidad de pianista el autor realizó diversas giras: Berlín y Estados Unidos (1925), Italia (1926), Rusia (1927), Canadá y Cuba (1930); y en 1936, se afincó definitivamente en Moscú.

---

<sup>62</sup> Harlow Robinson, *Prokofiev*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988, p. 18.

Una vez en su patria, el artista abandonó las efímeras influencias occidentales y buscó la simplificación armónica en su maravillosa reserva de material temático, dejando a un lado las orquestaciones violentas y dando más libre curso al lirismo. La razón de este cambio en sus principios estéticos se debe a que él tuvo que hacer concesiones con los principios ideológicos del partido que gobernaba su país, el cual estaba a favor de una música que fuera accesible para el pueblo en general. Sin embargo, es posible que Sergei Prokofiev, con independencia del contexto político, hubiera seguido igualmente con esta evolución. En 1950, la salud del compositor quedó considerablemente afectada. Prokofiev falleció a consecuencia de una hemorragia cerebral el 5 de marzo de 1953.

La creación artística de Prokofiev comprende las siguientes obras: Cinco conciertos para piano, dos para violín, una *Sinfonía Concertante* para violonchelo y orquesta, música para cine, los ballets *Romeo y Julieta*, *La Cenicienta* y *Suite escita*; siete sinfonías, entre la que destaca la denominada *Clásica*, por ser uno de los mejores ejemplos del neoclasicismo del siglo XX; diversas óperas, obras para piano y obras sinfónico corales.

Prokofiev tenía una profunda inmersión en las tradiciones románticas rusas, sin embargo ha sido calificado como revolucionario y neoclásico, puesto que fundió las formas tradicionales, los acentos románticos y ciertos préstamos del lenguaje contemporáneo en un estilo perfectamente personal. Prokofiev basó sus procedimientos en los principios del clasicismo tales como la simetría y la contención emocional.

El estilo musical de este compositor está marcado por el rechazo a todo tipo de hipérbole porque él quería decir las cosas de manera abreviada; su música posee características descriptivas sobresalientes, pues con pocas notas Prokofiev delinea una idea o representación. Él era capaz de trasladar una imagen visual a otra musical. Su arte dotado de esa “visualidad” era capaz de traducir propiedades físicas en lenguaje abstracto de la música. El mundo de los cuentos de hadas, así como la sátira están presentes como la temática principal de su obra. El elemento folklórico se encuentra en la obra de este artista a través de entonaciones y acentuaciones rítmicas que evocan la canción folklórica y la canción urbana. La combinación de elementos melódicos y declamatorios revela una influencia de las tradiciones de Dargomijsky y de Mussorgsky. Por las características de la música, la obra de Sergei Prokofiev se divide en dos periodos: El periodo de juventud (1907-1918) y el periodo de madurez (1933-1953). Durante el primer periodo el tratamiento que le da a la melodía es instrumental, declamatorio y de improvisación; en el segundo periodo el tratamiento evolucionó hacia un canto de temas épicos, heroicos y lírico-románticos.<sup>63</sup>

Prokofiev abordó el género de la canción desde el principio de su creación artística. En un principio él utilizó textos en verso siguiendo la tradición tan apreciada por los compositores románticos, pero posteriormente el compositor fue influenciado por las musicalizaciones de textos libres de Modest Mussorgsky. Mientras Prokofiev se encontraba en el Conservatorio estuvo influenciado por la romanza rusa más convencional, sus primeras canciones no poseen la originalidad espontánea de la música para piano que el artista compuso durante su adolescencia.

---

<sup>63</sup> Véase J Bakst, *op. cit.*, p. 302.303.

En 1907 Prokofiev compuso una canción para piano, violín y voz para los efusivos versos del poeta Alexei Apújtin (“El barco ha zarpado, apenas despunta el alba/ Un saludo final resuena en nuestros oídos...”). Esta canción nunca se ejecutó, pero el compositor volvió al tema tres años más tarde y escribió una nueva musicalización incluyéndola en una de sus canciones del Op. 9. Las dos canciones pertenecientes a este número de opus están tituladas como *Dos poemas* y fueron compuestas en el periodo de juventud entre 1910 y 1911. David Nice afirma que esta obra marca una tendencia hacia el simbolismo de parte del compositor, y compara la atmósfera de *Zarpó el bote* con el la atmósfera de un poema sinfónico de Rachmaninov.

La elección del poeta para la segunda partitura Alexei Apujtin, es quizá sorpresiva, pero los sentimientos melancólicos presagian que el simbolismo está justo a la vuelta de la esquina. El marco para esta canción *Zarpó el bote*, es un eficaz *andantino nebbioso*, y éste comparte la atmósfera opresiva del poema sinfónico de Rachmaninov inspirado por Böcklin, *La isla de los muertos*.<sup>64</sup>

La melodía y armonía utilizadas en general por Prokofiev, están basados en los siete sonidos diatónicos de las escalas mayor y menor, con un único centro tonal, sin embargo, el compositor altera las notas agregándoles sostenidos o bemoles expandiendo de esta forma la escala diatónica a ocho, nueve, hasta doce notas. A través de la modulación, las notas alterada asumen temporalmente las funciones importantes de la escala: tónica, dominante, subdominante y sensible. La escala que Prokofiev utilizaba era la combinación de la escala diatónica y cromática. Los acordes construidos con notas alteradas son observados por el compositor como pertenecientes a la tonalidad y los emplea de manera independiente o en conjunción con otros acordes de la tonalidad. Con el empleo de las notas alteradas, Prokofiev desarrolló una escala diatónica expandida,<sup>65</sup> demostrando que “la percepción de consonancias y disonancias depende de los aspectos significativos y del convincente realismo de su música, y del desarrollo de una percepción social, más que en reglas de preparación o resolución de disonancias como enseñan los libros de armonía”.<sup>66</sup> Por lo anterior, aunque la tonalidad elegida para esta pieza es la mayor, las alteraciones accidentales se hacen presentes a lo largo de la canción.

La forma de la canción es ternaria (ABA'). En la primera sección (A) la atmósfera es creada por sonoridades graves tanto en el piano como en la voz. El acompañamiento está escrito a partir de grupos de tres octavos en la mano derecha, lo cual representa el movimiento del mar y la atmósfera de calma que circunda al momento del alba (ejemplo 43).

---

<sup>64</sup> David Nice, *Prokofiev*, Londres: Yale University Press, 2003, pp. 68.

<sup>65</sup> Véase J. Bakst, *op. cit.*, pp. 297-300.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

Ejemplo 43, compases 1-3.

Andantino nebbioso

sotto voce

От ча-ли-ла под-ка...

pp una corda

legato

Frases musicales más brillantes, que corresponden a las reflexiones del personaje y que son repetidas por el piano en diferentes alturas, son intercaladas con las frases de sonoridad grave (ejemplo 44).

Ejemplo 44, compases 10-12.

ды-шал он не-ждан-но-ю ла-ской.

pp

La segunda sección presenta en el acompañamiento un trino en el bajo (ejemplo 45), lo cual le otorga mayor tensión al discurso armónico; esta tensión se irá incrementando hasta llegar a la frase climática (ejemplo 46).

Ejemplo 45, compases 23-24.

Tempo I Più mosso

О, нет! То не сон был, то не сон

mp tre corde

cresc.

mf dolce

Ejemplo 46, compases 35-37.

The musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo and dynamics for the vocal line are 'Più mosso' and 'f'. The lyrics are 'ки - пе - ло в ду - ше.' followed by a 'rit.' marking. The piano accompaniment has markings for 'mf cresc.' and 'f dolce assai dir.'.

La tercera sección (A') regresa a la atmósfera inicial tranquila y de sonoridades oscuras. La línea vocal a pesar de no tener muchas alteraciones presenta dificultades como la afinación de intervalos de quinta, sexta y octava, y de los pasajes cromáticos. Esta obra fue ejecutada por primera vez en 1914. La melodía de esta canción es declamatoria.

**SERGEI PROKOFIEV**  
**CINCO POEMAS OP. 23**  
**No. 2 VESTIDITO GRIS**

En el otoño de 1915 Sergei Prokofiev compuso un nuevo grupo de canciones tituladas *Cinco poemas* pertenecientes al Op. 23. Estas canciones están basadas en poemas de cinco escritores diferentes: *Bajo el tejado* de Valentín Goriyansky; *Vestidito Gris* de Zinaida Güippius; *Confía en mí* de Boris Vierin; *El brujo* de Nicola Agnitsev y *En mi jardín* de Kostantín Balmont. Harlow Robinson describe este ciclo de la siguiente manera:

La elección de textos es ecléctica e indiscriminada y los poemas –con excepción de los primeros que tratan de niños pobres y muerte– no tienen un tema o imagen compartidos. Güippius y Balmont eran poetas que pertenecían al ala Decadente del simplismo ruso; Goriyansky y Agnitsev eran poetas satíricos populares que colaboraban en el periódico *El nuevo satiricón*, Vierin era un diletante vergonzosamente sentimental. Las dos primeras canciones *Bajo el tejado* y *Vestidito gris* resuenan como una conciencia social que no aparece en la música anterior de Prokofiev. Su talante lúgubre es asombrosamente ajeno a la estética ligera. Es posible que el deprimente ambiente de los tiempos de la guerra y la retórica socialista cada vez más insistente, antizarista y revolucionaria que revoloteaba en Petrogrado, fueran responsables de ello en parte. Ambas canciones están compuestas en el estilo declamatorio de la tradición Dargomijsky-Mussorgsky (también caracterizadas por la conciencia social, casi siempre expresada en términos satíricos), que ya habían aparecido en *El patito feo*. Las tres últimas canciones se refieren todas al amor y usan imágenes más líricas y románticamente convencionales. Pero en términos armónicos no son convencionales. *En mi jardín*, por ejemplo termina en forma ambigua, con una suave mezcla de tonalidades de la menor y sol bemol.<sup>67</sup>

David Nice afirma que las canciones que pertenecen al Op. 23 “no son canciones fáciles de digerir, pero por lo menos muestran a Prokofiev intentando responder a una nueva e inesperada manera de cada poeta. No hay razón para que sean representadas en grupo y sólo cuatro de las cinco fueron incluidas durante su primer concierto de cámara dedicado enteramente a Prokofiev el 27 de noviembre de 1916”.<sup>68</sup>

*Vestidito gris* está basada en un texto en forma de diálogo entre la figura alegórica de la hija de la muerte y su interlocutor. Esta canción está escrita en la tonalidad de la menor pero las alteraciones accidentales son una constante. La línea vocal están en estilo declamatorio, sin embargo esta canción presenta frases más líricas (ejemplo 47). El motivo expuesto en la introducción corresponde siempre al vestidito gris (ejemplo 48).

Ejemplo 47, compases 43-46.

**Tempo I**  
*molto espr.*



Де-воч-ка в се-рень-ком пла-тьи-це... – Де-воч-ка с гла-за-ми пу-сты-ми,

<sup>67</sup> H. Robinson, *op. cit.*, p. 132.

<sup>68</sup> D. Nice, *op. cit.*, p. 120.

Ejemplo 48.

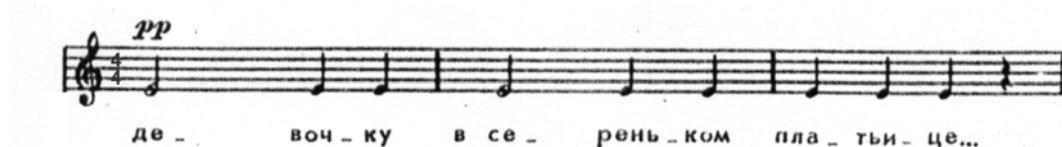
a) compases 1-2.



b) compases 23-24.



c) compases 75-77.



La línea vocal de esta canción, se desarrolla la mayor parte del tiempo en el registro medio agudo lo cual es más evidente en el texto que corresponde a las respuestas de la niña. A pesar de esto, a partir del compás 53 la región de la línea vocal es grave, así como también las sonoridades del piano. El acompañamiento incrementa en este lugar su movimiento rítmico (dieciseisavos) dando lugar al momento de mayor tensión rítmica y armónica para después volver a la forma rítmica inicial (octavos) relajando de esta manera la tensión (ejemplo 49).

Ejemplo 49, compases 53-57.



Al seguir las entonaciones del discurso, la afinación de la parte vocal representa un reto que se puede enfrentar con el estudio de las frases con intervalos de mayor dificultad. Otro punto que no se puede descuidar es la relajación, las frases que corresponden al texto de la hija de la muerte generalmente se ubican en la zona aguda lo que podría ocasionar tensión. Es importante que se haga una diferencia entre los diferentes personajes señalados por el texto a través de colores distintos en la emisión vocal.

La importancia de abordar las canciones *Zarpó el bote* y *Vestidito gris*, radica en que históricamente se crea un lazo entre Prokofiev y Mussorgsky, ya que a ambos los caracteriza el uso de elementos declamatorios y de una armonía que se separa de la

tonalidad, la cual es llevada por éste último tan lejos como fue posible y en dirección de la disonancia.

## IGOR STRAVINSKY LAS NANAS DEL GATO

Igor Stravinsky es el artista más representativo de los compositores contemporáneos. En su música, él conjuga el folklore nacionalista, elementos de la tradición musical de Occidente, tomando por modelos a compositores como Bach y Händel, y música dodecafónica. Stravinsky fue un compositor ruso que se caracterizó por las diferentes corrientes estéticas presentes en su trabajo creativo:

Desde el neonacionalismo que caracteriza sus primeros ballets, pasando por su nacionalismo experimental que desarrolló en sus obras durante los años de la Primera Guerra Mundial, el neoclasicismo desarrollado en los años de 1920 a 1951 y los estudios de música antigua, que le conducirán al proto-serialismo de sus trabajos de la década de los cincuenta; hasta la más alta interpretación personal del método serial en su última década de creación musical.<sup>69</sup>

Su estética compleja pero lógica, obedecía leyes que eran parte de la naturaleza misma de la música. Su creación representa la búsqueda de un arte objetivo, es decir, “una música animada por una vida propia [...] que vive de una organización autónoma”<sup>70</sup>. Esta búsqueda de estructuras abstractas independientes además de objetiva, esa contraria a los románticos del siglo XIX, puesto que desconfía de la subjetividad del sentimiento humano y llega a concretarse en formas puras y estructuras absolutas y no en formas subordinadas. La estética de Stravinsky evolucionaba a medida que cambiaba su perspectiva. El compositor primero tuvo conciencia de la tradición musical de su país en sus diferentes expresiones: la popularización del arte propuesta por el Grupo de los Cinco, el academicismo defendido por Alexander Glazunov (1865-1936), así como la influencia de Piotr Tchaikovsky y la filosofía mística de Alexander Scriabin (1872-1915). Sin embargo aunque sus obras muestran a Stravinsky como heredero de las tradiciones, sus trabajos posteriores serían el resultado de su libre elección conciente y deliberada: obras clásicas y seriales.

Roland de Candé esquematizó las etapas principales en la creación de Stravinsky de la siguiente manera:

Hasta 1910. Sus obras, profundamente rusas, muestran la influencia de Rimsky-Kórsakov, especialmente en la deslumbrante orquestación. La culminación de este periodo es *El pájaro de fuego* [...]

De 1911 a 1914. Siempre ruso pero siempre original [...] Es el apogeo de su genio, la época de sus dos obras maestras, *Petrushka* y *La consagración de la primavera* [...]

De 1914 a 1920. Se hace cosmopolita, manteniendo su originalidad. Después de dispensar generosamente sus riquezas armónicas, rítmicas e instrumentales opta de pronto por la simplicidad, la lógica y la claridad. Las obras *Historia del soldado*, *Pribautky*, *El zorro* y *La boda* [...] representan para la élite culta de los años veinte la vanguardia del progreso musical [...] Las obras de este periodo ejercen una poderosa influencia en el plano de la instrumentación: formaciones instrumentales muy reducidas y con timbres netamente diferenciados, que se prestan a la escritura contrapuntística y a menudo politonal.

De 1920 a 1953. [...] Stravinsky se convierte inexplicablemente en un metódico defensor de la tradición: [...] *Polichinela* y *The Rake's Progress* remiten al barroco

---

<sup>69</sup>Stephen Walsh, *Stravinsky Igor*, en S. Sadie (ed.), *op. cit.*, vol. 20, p. 528.

<sup>70</sup>Alfredo Casella, *Stravinsky*, trad. Roberto J. Carman, Buenos Aires: Ricordi Americana. 1951, p. 144.

italiano; *Edipo Rey* se inscribe en la tradición del oratorio Händeliano. El *Concierto para piano* y la *Sinfonía en tres movimientos* evocan un falso Bach, seco y frío: música objetiva y rigurosa, [...] Tres grandes obras dominan este desconcertante periodo de treinta años: La *Sinfonía de los Salmos*, el ballet de *Orfeo* y la *Misa*.

Desde 1953. Stravinsky parece haber esperado a que el dodecafonismo serial se convierta en un academicismo para hacerse súbitamente epígono de Webern. El *Canticum Sacrum* en honor a San Marcos, *Tren* y *Movimientos* (para piano y orquesta) demuestran una vez más su extraordinaria maestría y su capacidad de adaptación [...] La breve pieza *In memoriam Dylan Thomas* domina las obras de este último periodo.<sup>71</sup>

Igor Stravinsky nació el 5 de junio de 1882 en Oranienbaum (Lomonosov), situada en el Golfo de Finlandia, en las cercanías de San Petesburgo. Su padre Feodor Ignarievch Stravinsky era cantante de la Ópera Imperial y estudiaba en casa los papeles que interpretaba. Las veladas familiares le aportaron a Igor Stravinsky el conocimiento de los grandes papeles del repertorio operístico. A los nueve años tomó sus primeras lecciones de piano y a los once asistió por primera vez a la ópera. En 1902 conoció a Rimsky-Kórsakov quien se convirtió en su maestro hasta 1908 año de su muerte. Las primeras composiciones importantes de Igor Stravinsky datan de los años 1906-1908. En 1909 el compositor conoció a un empresario de una compañía de ballet que aportaría una revolución estética al descubrir a Occidente las grandes páginas de la música rusa: Sergei Diaghilev (1872-1929). Este empresario le encargó una partitura para la siguiente temporada de los Ballets Rusos: *El pájaro de fuego*, la obra fue un éxito rotundo de tal forma que por algún tiempo más Stravinsky siguió trabajando para esta compañía otorgándole sus mejores obras en el género del ballet. La Revolución de 1917 privó al compositor de todos sus bienes raíces, hecho que lo aleja definitivamente de su patria. Las obras escritas por Stravinsky en 1918 poseen influencias del arte negro y del jazz. A partir de 1924 el compositor realizó giras por Europa Central, Alemania, Estados Unidos España e Italia. En 1928 el artista escribió su obra *Apolo Musagetes* la cual sería su última colaboración con los Ballets Rusos; también de este año datan sus grabaciones discográficas de las obras que hasta entonces había escrito. Hacia 1939 mientras aumentaban los conflictos que conducirían a la Segunda Guerra Mundial, la Universidad de Harvard le invitó a dar una serie de cursos sobre el tema de la poética musical. Esto marca un nuevo periodo en la creación stravinskiana: un periodo americano. Al término de la guerra su obra se vio invadida por el misticismo. El descubrimiento del sentido del estilo era el debate central de su obra musical. Aunque siguió grabando sus obras y volvió a Rusia, a partir de 1967 Stravinsky no volvió a componer. Stravinsky falleció el 6 de abril de 1971 en la ciudad de Nueva York a causa de un infarto.

La obra de este artista abarca todos los géneros: música de cámara, música para la escena como sus ballets, oratorios y óperas; música orquestal y música vocal, profana y religiosa, para solos y para coro. Tres periodos diferentes caracterizan la obra vocal de Igor Stravinsky: de 1907 a 1913 compuso *El fauno* y *la pastora*, *Dos melodías Op 6*, *Pastoral para soprano vocalizante y piano*, *Dos poemas de Paul Verlaine* y *Dos poemas de Konstantin Balmont*. De 1913 a 1918 compuso *Tres poemas de la lírica japonesa*, *Tres recuerdos de mi infancia*, *Pribautki*, *Tres historias para niños*. En estas obras Stravinsky se orientó hacia la poesía popular rusa y japonesa. Hacia 1953, el compositor utiliza para sus composiciones vocales una melodía de forma instrumental, es decir, más cercana a la capacidad instrumental que a la de la voz humana, pero esta

---

<sup>71</sup> R. de Candé, *op. cit.*, p. 320-321.

vez con una escritura serial. Las obras de este periodo son *Tres canciones de William Shakespeare*, *En memoria de Dylan Thomas* para tenor, cuarteto de cuerdas y cuatro trombones, *Elegía para John F. Kennedy* y *El búho y el gato*.

Hacia 1914, en su último contacto con su país, Stravinsky recopiló en Kiev poesías populares rusas, textos en los que se basa su ciclo para voz y tres clarinetes: *Las nanas del gato*. En esta obra la música es muy rica en el desarrollo temático, y evoca el ascetismo del estilo contemporáneo utilizado por Schönberg. Este ciclo fue compuesto entre 1915 y 1916 en los años en que su autor vivió en Suiza. *Las nanas del gato* fue estrenada en París en la Salle des Agriculteurs el 20 de noviembre de 1918. Alfredo Casella describe este ciclo de la siguiente manera: “Son trozos minúsculos pero en los cuales la sonoridad plácida y muelle de los tres instrumentos acompañantes, crea un fondo a la voz que recuerda en forma extraordinariamente aproximada el carácter físico del gato, su rotundidad, su somnolencia, su respiración”.<sup>72</sup>

El ciclo está compuesto por cuatro pequeñas canciones. Cabe señalar que los clarinetes requeridos para esta obra son: clarinete piccolo en Mi bemol, clarinete el La, clarinete en Si bemol y clarinete bajo en Si bemol. La disposición de los clarinetes es diferente para cada una de las canciones que integran el ciclo. La primera de las canciones se titula *Duérmete gato* y consta únicamente de dos frases en la línea vocal, las cuales se desarrollan en el registro grave (ejemplo 50).

Ejemplo 50, compases 1-4.

The image shows a musical score for the first four measures of the piece. It features four staves: a vocal line and three clarinet parts. The tempo is marked as quarter note = 52. The vocal line includes lyrics in Russian, French, and German. The clarinet parts are for Clarinet in E-flat, Clarinet in A, and Clarinet in B-flat. Dynamics include p, pp, f, mf, and mf.

Aunque la tonalidad señalada es re menor, la melodía está escrita en un modo frigio en re, pues la escala está formada por dos tetracordes frigios (*re-mi bemol-fa-sol* y *la-si bemol-do-re*) El segundo grado está descendido (mi bemol) y el séptimo tiene una función de subtónica y no de sensible, lo que anuncia un manejo modal característico de la música popular rusa. Sin embargo, en el clarinete en *la*, un trino de un intervalo de quinta escrito en las notas do sostenido-sol sostenido presente en esta canción a manera de *ostinato*, revela una escritura politonal, lo que, para fines de interpretación, puede simbolizar el ronroneo del gato que descansa. En el caso del clarinete bajo y el clarinete en Mi bemol, la escritura es contrapuntística. El compás indicado es de 6/8 (2/4), la razón es que mientras el desarrollo rítmico en la escritura de los clarinetes es ternario,

<sup>72</sup> A. Casella, *op. cit.*, p. 59.

en la voz este desarrollo rítmico es binario generalmente, dando como resultado un colorido rítmico de tres contra dos.

La segunda canción está titulada *Gato en la estufa* y la línea vocal está conformada por seis frases. Cada tres frases conforman un periodo, por lo que la forma es binaria (AB). Las frases melódicas presentan un intervalo característico de quinta ascendente o descendente, el cual tiene la indicación de *glisando*; y un intervalo de cuarta ascendente (ejemplo 51). Estos intervalos son la constante en las seis frases de la canción y están adornados con pequeñas vocalizaciones.

Ejemplo 51, compases 1-5.



Las dos primeras frases son iguales, la tercera corresponde al clímax de esta canción (ejemplo 52).

Ejemplo 52, compases 11-13.



A partir de esta tercera frase, las demás solo presentan variaciones de los motivos contenidos en la primera. La tonalidad es de la menor, sin embargo el tercero, cuarto y sexto grados son alterados ascendéndolos en diversas ocasiones (do sostenido, re sostenido, fa sostenido).

*A la ro-ro* es el título de la tercera canción. Ésta es una canción estrófica donde el único periodo se repite de la misma manera dos veces. La línea melódica está escrita en modo dórico sobre *re*, sin embargo el bajo utiliza los grados tercero, séptimo y octavo ascendidos y el segundo, quinto y sexto grados descendidos manifestando con ello la politonalidad (ejemplo 53). Durante esta canción tienen lugar diversos cambios de compás: 6/8 (3/4), 5/8, 4/8.

Ejemplo 53, compases 1-2.

Canto

♩ = 96 [♩ sempre = ♩]

Ба-юш-ки-ба-ю, при-ба-ю-ки-ва-ю...

Clarinetto piccolo in  $Mi^{\flat}$  [Es] *p sempre*

Clarinetto in  $La$  [A] *p sempre*

Clarinetto in  $La$  [A] *p sempre*

La cuarta canción del ciclo es la que presenta un registro más agudo, pero aún así se mantiene en la zona central del registro vocal. *El gato tiene* es el título de esta pieza, la cual es una canción estrófica. Su único periodo formado por dos frases se repite cuatro veces con diferente texto. El compás es de 2/4 y el modo es eólico. En esta ocasión la politonalidad está ausente (ejemplo 54).

Ejemplo 54, compases 1-4.

Canto

♩ - 69

1. У ко-та ко-та Ко-лы-бель-ка зо-ло-та  
 2. У ко-та ко-та И по ду-ше-чка бѣ-ла  
 3. У ко-та ко-та И нос-те-лю-шка ма-гва  
 4. У ко-та ко-та О хѣ-я-ле-че-во тен-ло

Clarinetto in  $Mi^{\flat}$  [Es] *mf*

Clarinetto in  $Si^{\flat}$  [B] *mf*

Clarinetto basso in  $Si^{\flat}$  [B] *mf*

Las características de politonalidad con el uso de melodía modal y escritura contraputística son una constante en este ciclo de cuatro canciones. La riqueza rítmica que le confiere la diversidad de acentuaciones otorgadas por los cambios de compás es otro de los atributos de esta obra. Este uso del ritmo representa un reto para el intérprete, pues a través de esto y del manejo de dinámicas señaladas por el compositor (glisandos y reguladores de intensidad), puede expresar lo que de un gato se describe en este ciclo. El registro grave puede ser aprovechado para el efecto que buscan todas las nanas o canciones de cuna: dormir a un niño, a pesar de que esto se contrapone a la expresividad rítmica que las canciones poseen.

**DMITRI SHOSTAKOVICH**  
**SUITE PARA VOZ Y PIANO OP 143**  
**DIÁLOGO ENTRE HAMLET Y SU CONCIENCIA**  
**No. 3**

Dmitri Shostakovich fue pianista y uno de los mejores compositores de la Rusia Soviética y del siglo XX. En la obra de este compositor existen diversas influencias intelectuales y musicales puesto que se desarrolló al mismo tiempo que eventos históricos y sociales importantes: el término del periodo de los zares, la Revolución Rusa y la Segunda Guerra Mundial. Shostakovich es un realista al igual que lo era Mussorgsky y ambos coincidían en que la música debería estar más cercana al pueblo, “alimentarse de humanidad”.<sup>73</sup> De este modo el artista debería tener en cuenta al mayor número de personas tratando de ser comprendido por la mayor proporción posible “y si fracaso es culpa mía”,<sup>74</sup> comentaría Shostakovich.

El compositor se dirigió a las audiencias soviéticas que asimilaron su música como reflexiones artísticas de los eventos de su país. Como músico realista, Shostakovich penetró en el más profundo significado de la vida, introduciendo en su obra esta vida contemporánea, no como una contemplación, sino como una profunda meditación acerca de las realidades soviéticas. James Bakst afirma que “sus sinfonías serán siempre vistas como panoramas musicales de eventos, choques y conflictos en una importante era de la historia rusa”.<sup>75</sup> El trabajo creativo de Shostakovich puede separarse en dos periodos. Un primer periodo que Roland de Candé afirma es “de experimentos naturalistas [realistas] y formalísticos, de búsqueda de un lenguaje musical propio, para lo que se valió de recursos [tales] como el maquinismo, onomatopeyas, atonalismo libre, serialismo, disonancias explosivas, ritmos sincopados de los bailes de moda, jazz, etcétera”.<sup>76</sup> Y un segundo periodo de madurez iniciado a partir de la *Quinta sinfonía*, en la que el compositor se muestra hábil para penetrar en la esencia de la vida y para percibir sus contradicciones. Este periodo James Bakst menciona que “nuevos contenidos y nuevas imágenes dan como consecuencia nuevas características y recursos en su lenguaje musical, un nuevo acercamiento a las formas básicas instrumentales –el ciclo sonata en la sinfonía– [se sucede en este periodo y] Shostakovich se apoya más en amplios fundamentos emocionales”.<sup>77</sup>

En lo que respecta al estilo melódico de Shostakovich J. Bakst se expresa de la siguiente manera:

Sus melodías son predominantemente diatónicas, con intervalos de cuartas o quintas, con escalas a manera de progresiones y embellecidas con alteraciones que son discrepancias o modulaciones, transiciones de una tonalidad a otra. Las notas alteradas son grados de la escala ascendidos o descendidos un semitono, ellas no cambian la importancia funcional de los grados de la escala, pero dota a los temas de cualidad expresiva, ímpetu, drama, de lo grotesco y en general de imágenes realistas diversas.<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> Víctor Seroff, *Dmitri Shostakovich. Vida y ambiente de un compositor soviético*, trad. Hilda Labrada, Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945, p. 173.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> J. Bakst, *op. cit.*, p. 329.

<sup>76</sup> R. de Candé, *op. cit.*, p. 307.

<sup>77</sup> J. Bakst, *op. cit.*, p. 329.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 306.

Las melodías creadas por Shostakovich son vívidamente descriptivas, ellas están basadas en aspectos imaginativos o representativos y manifiestan las influencias de las entonaciones rusas: de la música clásica rusa y de canciones revolucionarias o épicas. En la obra de Shostakovich el desarrollo temático agota todo elemento motivico o rítmico de un tema y el desarrollo musical sucede a partir de la fragmentación y variación de los materiales temáticos. J. Bakst explica que estos motivos “están a menudo sometidos a transformaciones y modificaciones, las cuales sacan sugerencias inesperadas en el flujo tonal. Esto lo capacita para producir un flujo tonal continuo, el cual mantiene la atención del escucha”.<sup>79</sup>

Dmitri Shostakovich nació en San Petesburgo (posteriormente Leningrado) el 25 de septiembre de 1906. Recibió sus primeras lecciones de piano de su madre, quien había estudiado en el Conservatorio de esta ciudad. Shostakovich ingresó al conservatorio de Leningrado y escribió su *Primera sinfonía* antes de finalizar sus estudios. Esta obra se estrenó con rotundo éxito el 12 de mayo de 1925. En 1927, el compositor recibió el encargo de componer una sinfonía para conmemorar la Revolución de Octubre, a la que denominó *Segunda sinfonía*. Shostakovich comenzó su carrera como músico a la edad de 21 años siempre mezclado con la vida política y social de su país. En 1937 fue nombrado profesor de composición de la institución donde había realizado sus estudios musicales. Shostakovich compuso su *Séptima sinfonía* en 1942 inspirada en la resistencia del pueblo de Leningrado a las tropas alemanas. Esta obra se estrenó en Londres y Norte América ese mismo año. En 1947 el compositor fue elegido presidente de la Unión de Compositores. Shostakovich recibió diversos premios como el Premio Stalin, el Premio Lenin en Rusia; La Universidad de Oxford le nombró *doctor honoris causa*; Francia le otorgó la Orden de las Letras y las Artes y Finlandia el Premio Jean Sibelius. La fecha de su deceso fue el 9 de agosto de 1975.

La obra de Dmitri Shostakovich abarca diversos géneros tales como la ópera, el ballet, la sinfonía, conciertos para violín; para piano, trompeta y cuerda; para piano y orquesta; veinticuatro preludios y fugas para piano, dos sonatas para piano, música para cine, música de cámara y canciones. La obra vocal de este compositor presenta influencias de Dargomijsky y Mussorgsky porque emplea el estilo declamatorio para la línea vocal. La línea melódica intentando seguir los acentos del habla, sigue patrones métricos de 7, 8, 10, 12 y 13 pulsaciones que realzan los rasgos narrativos. Este estilo de declamación musical representa un reto para todo cantante por la dificultad de los ritmos y de los intervalos.

En el año de 1973, tras haber regresado de Norte América donde recibió un doctorado *honoris causa*, Shostakovich pasó el mes de agosto en Parnu, Estonia. Ahí tuvo contacto con la poesía de Marina Tsvetayeva (1894-1914). El compositor hizo una selección de versos de la primera colección principal de la poesía de Tsvetayeva, que había aparecido en 1965. De esta selección Laurel E. Fay señala que “entre los poemas de Tsvetayeva, Shostakovich eligió poner cuantos le permitieran intersectar con otros poetas (Shakespeare, Pushkin) y volver a visitar temas (Hamlet el artista versus el tirano) que le ocuparon repetidamente en el pasado”.<sup>80</sup> A partir de esta selección el artista creó una suite vocal para contralto y piano denominado *Seis romanzas sobre textos de Marina Tsvetayeva*, la cual según Krzysztof Meyer “es una música acusadamente intelectual y ascética [...] Las emociones se ocultan en otro plano, en

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>80</sup> Laurel E. Fay, *Shostakovich. A life*, Oxford: University Press, 2000, p. 277.

tanto que los medios empleados son muy limitados y extremadamente simples”.<sup>81</sup> La partitura fue compuesta durante la primera semana de agosto y completada el día 7. Esta obra fue escrita para la *mezzosoprano* Irina Bogachova quien la estrenó junto con la pianista Sofia Varkman. Varkman relata que “Irina sentía que el rango de la música era incómodo para su voz. Ella le pidió a Dmitri [Shostakovich] si se podía transportar el ciclo un semitono más arriba. “No por favor, déjenlo como está escrito. Yo no lo cambiaría”. La idea detrás de sus palabras era de que a pesar de ser capaz de transportar su música, él no deseaba cambiar la tonalidad”.<sup>82</sup> En octubre de 1973 ambas intérpretes se trasladaron a Moscú para iniciar los ensayos. La obra se estrenó el 27 de diciembre en la llamada Pequeña Sala del Conservatorio de Moscú, la obra tuvo una calurosa acogida de parte del público. A principios de 1974 el compositor realizó una transcripción para orquesta de cámara de la parte instrumental.

La canción denominada *Diálogo entre Hamlet y su conciencia* corresponde al tercer número de la *Suite para voz y piano Op. 143*. el texto de esta canción sucede a manera de diálogo entre la conciencia y Hamlet. Aquella le reprocha la muerte de Ofelia, quien se había ahogado después de haber enloquecido por el amor no correspondido que a Hamlet le profesaba, y le reprocha también el no haberla amado ni siquiera como un amante, a pesar de que Hamlet afirme amarla como mil hermanos juntos.

La introducción que abarca los primeros cinco compases reproduce la atmósfera en la que se desarrollará el diálogo (ejemplo 55), y está escrita con acordes de manera homófona. Este fragmento se repetirá al finalizar la línea vocal concluyendo esta canción (ejemplo 55).

Ejemplo 55, compases 1-5.



El acompañamiento realizado por el piano es muy sencillo, procede repitiendo las mismas notas de la línea vocal pero en un ritmo complementario ilustrando así a la voz interior (ejemplo 56).

<sup>81</sup> Krzysztof Meyer, *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, trad. Ambrosio Berasain, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 453

<sup>82</sup> Elizabeth Millsol, *Shostakovich: A life remembered*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 453.

Ejemplo 56, compases 6-10.

Aunque la tonalidad indicada para la partitura es de do mayor, alteraciones accidentales se hacen presente a lo largo de la canción. La línea vocal está escrita en la zona grave de la voz y llega a su nivel más grave cuando la conciencia reclama a Hamlet haber amado a Ofelia “menos que un amante”. La economía de medios y el realismo son dos rasgos que caracterizan esta canción. El diálogo interior de Hamlet está simbolizado en la parte instrumental y cuando este diálogo se exterioriza interviene la parte vocal. Shostakovich reproduce la línea melódica escrita para el piano en la línea escrita para la voz para simbolizar que las ideas internas se han exteriorizado. Esta línea vocal, aunque no carece de lirismo, está más cercana a la declamación melódica. La intervención de los dos personajes: La conciencia y Hamlet otorga al intérprete la posibilidad de usar colores diferentes en la voz, los cuales expresen por un lado el reclamo y por otro la excusa de cada personaje.

## CONCLUSIONES

La selección de las obras que integran un programa de los principales compositores rusos representó, para la autora de este trabajo, el inicio de un magno viaje por la historia de Rusia y de su música, así como el ingreso a un mundo musical diferente al nuestro o al que estudiamos en la escuela, pleno de sonoridades nuevas. Durante su preparación, los estudiantes de la carrera de canto tienen un pobre o nulo acercamiento a la música de Rusia debido a las dificultades constituidas por el idioma, el cual tiene un alfabeto y fonética distintos al nuestro. De tal manera que, salvado este obstáculo, el acercamiento a la música vocal de autores rusos se facilita, por esta razón es necesario destacar la labor del Seminario Permanente de Superación Académica “La interpretación de la Romanza y la canción Rusa”, la cual consiste en apoyar a los intérpretes tanto en la traducción de los poemas, como la fonética de cada pieza abordada.

De las características principales y punto de partida de todos los compositores rusos posteriores a Mihail Glinka, podemos mencionar especialmente a la canción popular rusa, la cual “es como el índice de las fuerzas creadoras de la nación [...] Fruto natural de inspiración libre, su independencia de formas desdeña toda teoría siendo así una fuente de originalidad”.<sup>83</sup> Algunos de los rasgos que determinan este elemento folklórico son: una línea poética y subsecuentemente la frase musical definidas por el significado de la narrativa y no por los principios de la forma musical, el ritmo es irregular y asimétrico, existe una independencia entre los patrones melódicos y la pulsación periódica de tiempos fuertes y débiles, el metro está definido por la irregularidad silábica del texto. Estructuras modales y escalas pentatónicas y anhemitónicas son otro particular, así como la alternancia de modos la cual establece un sistema multimodal, algunas estructuras melódicas no se basan en la tónica, sino en la dominante, lo cual crea un sistema multitónico. La armonía folklórica es caracterizada por secuencias de subdominante (II, IV, VI) y cadencias plagales. A menudo los acordes están constituidos por cuartas o quintas superpuestas.<sup>84</sup>

Un segundo elemento común para este grupo de compositores es una estética adscrita al realismo, el cual toma tintes distintos según los principios seguidos por cada compositor. El tercer elemento importante es la declamación dramática o recitado melódico que es utilizado en mayor o menor medida por cada autor. De esta forma se pueden reunir las características más sobresalientes de la música rusa analizada en este trabajo.

La finalidad de proporcionar las herramientas necesarias para la comprensión justa de las diferentes obras queda puntualizada a lo largo de este trabajo que entre sus propósitos ha pretendido también aumentar el interés y el gusto por la música vocal rusa de los estudiantes de la carrera de canto.

---

<sup>83</sup> C. Cui, *op. cit.*, pp. 16-18.

<sup>84</sup> Vadim Prokhorov, *Russian Folk Song*, United States of America, Scarecrow Press Inc, 2002, p 123-144.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Gerald, *Studies un Russian Music*, Londres: William A. Reeves, 1935.
- BAKST, James, *A history of Russian-Soviet Music*, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1966.
- BAS, Julio, *Tratado de la forma musical*, trad. Nicolás Lamuraglia, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1917.
- CALVOCORESSI, Michel, y Gerald ABRAHAM, *Los grandes maestros de la música rusa*, trad. Eugenio Lancaster, Buenos Aires: Editorial Schapire, 1950.
- CALVOCORESSI, Michel, *Mussorgsky*, Buenos Aires: Grandes Biografías, 1943.
- CAMPBELL, Stuart, *Russians on Russian Music*, Cambridge: University Press, 1996.
- CANDÉ, Roland, *Nuevo diccionario de la música*, trad. Paul Silles, Barcelona: Ma non troppo, 2002.
- CULSHAW, John, *Sergei Rachmaninov*, Londres: Denno's Dobson Limited, 1949.
- CASELLA, Alfredo, *Stravinsky*, trad. Roberto J. Carman, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- FRID, Eduard. (ed.), *Literatura musical rusa* [Russkaya muzykal'naya literatura], vol. I, Leningrado: Múzika, 1970.
- KOLOSOVA, Nina, *Glinka. Y yo descubriré una tierra...* [Glinka. Y ya otkroyu zemliu], Moscú: Molodaya Guardia, 1976.
- KRZYSZTOF, Meyer, *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, trad. Ambrosio Berasain, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- MONTAGU-NATHAN, Montagú, *Mussorgsky*, Nueva York: Duffield and Company, 1917, p. 7.
- MILSOL, Elizabeth, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton Nueva Jersey: Princeton University Press, 1994.
- NICE, David, *Prokofiev*, Londres: Yale University Press, 2003.
- ORLOVA, Alexandra, *Chaikovsky: Un autorretrato*, trad. Santiago Martín Bermúdez y Javier Alfada, Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- OWEN, Anne (ed.), *Enciclopedia metódica*, México: Editorial Larousse, 1997.
- PROKHOROV, Vadim, *Russian Folk Songs*, Londres: The Scarecrow Press, 2002.

- ROBINSON, Harlow, *Prokofiev*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988.
- SADIE, Stanley, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Mcmillan Publishers, 2001, vol. 19.
- SEROFF, Víctor, *Rachmaninov*, trad. Juan Manuel Puente y Ma. Teresa de Llanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- SEROFF, Víctor, *Dmitri Shostakovich. Vida y ambiente de un compositor soviético*, trad. Hilda Labrada, Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945.
- TARUSKIN, Richard, *Defining Russia Musically*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997.
- TURGENIEV, Iván, *Zapiski okhotnika* [Relatos del cazador], Moscú: Editorial Estatal de la Literatura Artística.

## DISCOGRAFÍA

- Rita McAllister, *Russian Songs*, texto introductorio, Londres: Decca Music Group, CD 476 2511.

## ANEXO I

### PROGRAMA DE RECITAL PÚBLICO PARA EXAMEN PROFESIONAL PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN CANTO

Canción de Vanya de la ópera  
*Iván Susanin*

M. Glinka  
(1804-1857)

*Nubecillas celestes*  
Canción

A. Dargomijsky  
(1813-1869)

*Dónde estás estrellita*  
Canción

M. Mussorgsky  
(1839-1881)

*La habitación de los niños*

Ciclo vocal

1. *Con la nana*

2. *¡Al rincón!*

3. *Escarabajo*

4. *Con la muñeca*

5. *Antes de ir a dormir*

6. *Gato Marinero*

7. *Paseo en caballo de palo*

*¡Sí, llegó la hora!... Perdonadme*  
Aria de Juana de la ópera  
*La doncella de Orleáns*

P. Tchaikovsky  
(1840-1893)

*Sí, ¡ya recordé!... Amigas queridas*  
Aria de Paulina de la ópera  
*La dama de picas*

*¡Cómo me gustan los sonidos!... Yo no  
soy capaz de experimentar la tristeza.*

Aria de Olga de la ópera  
*Eugene Onegin*

<i>En el silencio de la noche secreta</i> Op. 4 No. 3 <i>¡Oh, no, te ruego, no te vayas!</i> Op. 4 No. 1 <i>¡Niña! Eres hermosa como una flor</i> Op. 8 No. 2 <i>Me enamoré para la tristeza mía</i> Op. 8 No. 4	S. Rachmaninov (1873-1943)
<i>Zarpó el bote</i> Canción No. 2 del ciclo <i>Dos poemas Op. 9</i>	S. Prokofiev (1891-1953)
<i>Vestidito gris</i> Canción No. 2 del ciclo <i>Cinco poemas Op. 23</i>	
<i>Las nanas del gato</i> Ciclo para voz y tres clarinetes 1. <i>Duérmete gato</i> 2. <i>Gato en la estufa</i> 3. <i>A la ro-ro</i> 4. <i>El gato tiene...</i>	I. Stravinsky (1882-1971)
<i>Diálogo entre Hamlet y su conciencia</i> Canción No. 3 de la <i>Suite para voz y piano Op. 143</i>	D. Shostakovich (1906-1975)

**MIHAIL GLINKA (1804-1857)**  
**CANCIÓN DE VANYA DE LA ÓPERA**  
***IVÁN SUSANIN***

Mihail Glinka es considerado fundador de la escuela rusa. Ubicado estéticamente en el clasicismo ruso, el compositor se acercó de manera positiva y optimista a la realidad nacional de Rusia. Los rasgos que caracterizan la obra de Glinka son: el uso de las melodías, ritmos y patrones de la canción folklórica rusa; el realismo como método creativo; el patriotismo y la democracia como principios estéticos y un profundo conocimiento de la psicología nacional. *Iván Susanin* (1834) es considerada como la primera ópera nacional porque su argumento, su música, su estilo y su compositor son rusos. *Iván Susanin* está basada en un tema específicamente patriótico y pone de manifiesto el heroísmo del campesino Iván Susanin quien engañando a un regimiento de tropas polacas, salva la vida al zar fundador de la dinastía Romanov. La canción de Vanya tiene lugar en el tercer acto de la ópera y es cantada por el hijo adoptivo de Susanin. Vanya se encuentra en la cabaña del campesino realizando alguna labor y entonando esta cancioncita antes de ser interrumpido por su padre y por las festividades nupciales de Antonida y Sobinin. *Cuando mataron a la madre* está impregnada fuertemente del elemento folklórico porque está compuesta en el estilo de la canción campesina, la cual pertenece al folklore ruso. En esta canción el huérfano resalta la actitud del “hombre bueno” que lo salva de la orfandad. Según uno de los estudiosos de la obra de Glinka la canción de Vanya “expresa la vida pacífica y despreocupada y de agradecimiento al benefactor. Su carácter es tan inocente como el carácter propio del huérfano”.

**ALEXANDER DARGOMIJSKY (1813-1869)**  
***NUBECILLAS CELESTES***

Alexander Dargomijsky es un compositor particularmente vocal. En su obra el compositor hace uso del folklore ruso, del realismo como método creativo y del recitado melódico, el cual persigue la finalidad de reproducir en la música las entonaciones del habla. Sin embargo, no todas sus obras vocales están caracterizadas por el recitado melódico, sino también por un gran lirismo y la metodicidad. Éste es el caso de canciones como *Nubecillas celestes*. La obra referida es una canción para voz con acompañamiento de piano en la que el texto está basado en el poema *Nubes* de Mihail Lermontov (1814-1841), quien lo escribió cuando fue desterrado al Cáucaso. En esta obra el poeta se compara con las nubecillas que por no tener patria tampoco tienen exilio.

**MODEST MUSSORGSKY (1839-1881)**  
***¿DÓNDE ESTÁS ESTRELLITA?***

Mussorgsky es un compositor ruso que en su música habla de su pueblo y frecuentemente recurre al elemento folklórico para definir musicalmente a sus personajes tratando de desprender de la música popular su energía y esencia creadora. Su obra se caracteriza por el uso del recitado melódico y por la libertad de procedimientos de composición. Esto se debe a que el compositor profundizó poco en la técnica musical porque temía perder su independencia y originalidad. Su música está liberada de toda fórmula académica, pero al emplear un lenguaje libre, espontáneo, simple y directo, el artista crea nuevas formas de componer de posibilidades infinitas. Él

es inventor de elementos musicales y se afirma como innovador por el sentimiento tonal y armónico al realizar disonancias y enlaces atrevidos. Adscrito como sus antecesores a la corriente estética del realismo, Mussorgsky utiliza la canción como un vehículo para la descripción de personajes y situaciones. *¿Dónde estás estrellita?* es una canción para voz y piano que fue escrita hacia 1857 sobre un texto del propio Mussorgsky, el texto versa sobre el lamento de una persona que perdió a su amada, la cual está simbolizada por una estrellita a la que cubren nubes negras. La música de esta canción representa un contraste con lo más significativo de la producción de este compositor seguidor inmediato de los principios dargomizhkiianos.

### ***LA HABITACIÓN DE LOS NIÑOS***

Es una de las obras más importantes de Modest Mussorgsky y está conformada por una serie de pequeñas escenas, siete en total, que evocan minuciosamente diversos momentos de la vida infantil y reproducen las vocecitas de los niños, su nana y su madre, expresando la alegría, la cólera, la sorpresa y el dolor. Estas escenas no son sino retratos psicológicos realistas, que representan a través de la música diferentes facetas de la mente infantil. Cada escena es un pequeño drama. El texto, escrito por el mismo Mussorgsky, reproduce la manera en la que se expresa un niño, es decir utilizando diminutivos y un lenguaje coloquial.

La nana es un personaje presente en casi todo el ciclo que aporta un elemento de diálogo. Los principios formulados por Dargomijsky han sido llevados en esta obra a su conclusión lógica pues Mussorgsky no hace ninguna concesión con la melodía armonía o el ritmo tradicionales, sino que se esfuerza por asegurar una viva representación del discurso del niño.

El tratamiento que se da a la voz y los recursos vocales que el compositor utiliza en esta obra no son empleados con frecuencia en el género de la canción. Los registros extremos, la voz coloreada de diferente manera para caracterizar tanto al niño como a la nana, pasajes rápidos sobre melodías silábicas persiguen como fin reproducir el discurso, pero al mismo tiempo aumentan la dificultad para el intérprete. El realismo escrupuloso de *La habitación de los niños* atestigua la extrema sensibilidad de la imaginación del compositor y lo minucioso que deberá ser su reproducción artística.

### **PIOTR TCHAIKOVSKY (1840-1893)**

#### ***SÍ LLEGÓ LA HORA...PERONADME***

#### **ARIA DE JUANA DE LA ÓPERA**

#### ***LA DONCELLA DE ORLEÁNS***

Piotr Tchaikovsky es un compositor ruso que presenta características comunes con los compositores anteriores a él, como la preferencia de temas de la vida rusa, el realismo musical y el uso de melodías folklóricas. Sin embargo, el artista estaba interesado especialmente en los aspectos emocionales y espirituales de la personalidad humana. Tchaikovsky es un músico realista en el sentido de que transmite a través de los sonidos las emociones, el clima y los personajes que sugiere un texto de una forma sincera y sencilla, revelando el mundo interno y la vida espiritual del hombre y divulgando la personalidad y el mundo emocional de los héroes de sus obras. Tchaikovsky es considerado un compositor conservador, por haber hecho uso de las formas musicales tradicionales.

La ópera *La doncella de Orleáns* (1879) fue escrita a partir del texto de Frederich von Schiller (1759-1805) traducido al ruso por Vasilij Zhukovsky (1743-1852). El

argumento versa sobre un hecho histórico: Una joven campesina llamada Juana de Arco, por un llamado divino se puso al frente de los ejércitos franceses para derrotar a Inglaterra durante la Guerra de los Cien Años. Acusada de hechicería, Juana fue condenada a la hoguera.

El aria *Sí llegó la hora... perdonádme* es un aria de gran belleza en la que la protagonista atormentada por el cumplimiento de su misión y sabedora de su fin, se despide de lo que más ama. El aria retrata los sentimientos más íntimos de la heroína: el miedo, la tristeza, el sufrimiento, pero también la necesidad de atender al llamado divino. Juana se encuentra atormentada por el peso de una gran misión, el cual lleva a pesar de su condición femenina y su corta edad. Ante una muerte inminente sus pensamientos la conducen a su hogar y a todas las cosas que forman parte del lugar donde nació.

***SÍ, ¿YA RECORDÉ!... AMIGAS QUERIDAS...  
ARIA DE PAULINA DE LA ÓPERA  
LA DAMA DE PICAS***

La ópera *La dama de picas* (1890) está basada en la novela del mismo nombre de Alexander Pushkin (1799-1837), ésta versa sobre Herman, un joven oficial ruso enamorado de la prometida del príncipe Yeletsky. A pesar de su compromiso Lisa corresponde al amor que el oficial le profesa. La Condesa, que es abuela de la joven, posee un secreto acerca de tres cartas que le otorgan al jugador el triunfo en cada partida. Herman interesado en este secreto propiciará la muerte tanto de la Condesa, como de su amada.

Paulina es un personaje secundario que interviene en la segunda escena de la ópera. Ella es amiga de la protagonista. El día en que Lisa se compromete con el príncipe, Paulina le canta su romanza preferida intentando animarla, sin embargo por su temática la romanza resulta un presagio del funesto final que tendrá Lisa. Al final de su canción Paulina se percata de la turbación de Lisa y del error de haber cantado tan triste canción.

***CÓMO ME GUSTAN LOS SONIDOS... YO NO SOY CAPAZ DE  
EXPERIMENTAR LA TRISTEZA ARIA DE OLGA DE LA ÓPERA  
EUGENE ONEGIN***

*Eugene Onegin* (1878) es una obra maestra del repertorio operístico del siglo XIX, en ella los elementos líricos y psicológicos forman parte de los cimientos de la trama. La novela de Alexander Pushkin del mismo título fue la base literaria de esta ópera a la que el compositor denominó “una serie de escenas líricas” por no contener elementos de acción escénica. Los conflictos que plantea la obra son interiores. Por esta razón el autor plasma en la música el alma, el estado anímico, las luchas interiores, las dudas y los tormentos de cada personaje, teniendo como tema central el amor y el deber. La protagonista de la ópera es Tatyana quien se enamora de un nuevo vecino: Eugene Onegin. Ella le declara su amor a través de una carta. Onegin no corresponde a este amor, pero años después al reencontrarse con Tatyana quien ya ha contraído matrimonio, se da cuenta de que se siente fuertemente atraído por ella. Ahora él le declara su amor pero ella prefiere cumplir con su promesa matrimonial.

Tatyana es un personaje con una psicología profunda y tiene su contraste en el personaje de su hermana Olga. Ésta es una joven sin complicaciones emocionales y su personalidad superficial se pone de manifiesto por el fragmento de una canción de

carácter danzante entonada por las campesinas, incluido por Tchaikovsky al inicio del aria de Olga. Cada una de las hermanas describe sus sensaciones al escuchar una canción que acompaña la danza de las campesinas. En seguida Olga retoma la melodía que acaba de escuchar iniciando su aria, la cual presenta una línea melódica en estilo declamatorio.

El recitado melódico es uno más de los rasgos musicales empleados por Tchaikovsky para acentuar la personalidad sencilla y la psicología simple del personaje, pues mientras que la línea vocal de Tatyana tiene un lirismo predominante, la línea vocal de Olga carece de él.

#### **DOS CANCIONES DEL OP. 4**

**No. 3 EN EL SILENCIO DE LA NOCHE SECRETA**

**No.1 ¡OH, NO, TE RUEGO, NO TE VAYAS!**

#### **DOS CANCIONES DEL OP. 8**

**No.2 ¡NIÑA! ERES HERMOSA COMO UNA FLOR**

**No.4 ME ENAMORÉ PARA LA TRISTEZA MÍA**

**SEGEI RACHMANINOV (1873-1943)**

Sergei Rachmaninov ha sido catalogado como el último gran representante del periodo post-romántico ruso y, a pesar de que su estilo ha sido calificado como conservador, éste posee un agudo sentido de contemporaneidad. La obra de Rachmaninov tiene un gran poder emocional y se caracteriza por el uso elementos típicos de la canción rusa y sus entonaciones. Las canciones son el género donde el poder de la música de Rachmaninov se muestra con claridad y concentración. El desarrollo del estilo del artista en el género de la canción se fue conduciendo de forma progresiva hasta sus canciones del Op. 26 y 34, por lo que las primeras canciones son consideradas obras de transición.

Los siete grupos de canciones que el autor compuso a lo largo de su vida, fueron escritos entre 1839 y 1916. Durante este tiempo el compositor encontró el camino de una individualidad cada vez más alta, que partió de una apasionada juventud y concluyó en una madurez más sutil que manifiesta su grado de maestría alcanzada.

#### **SERGEI PROKOFIEV (1891-1953)**

**DOS POEMAS OP. 9**

**No. 2 ZARPÓ EL BOTE**

Sergei Prokofiev fue un compositor inmerso en las tradiciones románticas rusas. Sin embargo, ha sido calificado como revolucionario y neoclásico, puesto que fundió las formas tradicionales, los acentos románticos y ciertos préstamos del lenguaje contemporáneo en un estilo perfectamente personal. En 1907 Prokofiev compuso una canción para piano, violín y voz para los efusivos versos del poeta Alexei Apújtin (1840-1893): El barco zarpó, apenas despuntaba el alba...” Esta canción nunca se ejecutó, pero el compositor volvió al tema tres años más tarde y escribió una nueva incluyéndola en sus canciones del Op. 9. Las dos canciones que integran este opus están tituladas como *Dos poemas* y fueron compuestas entre 1910 y 1911.

**CINCO POEMAS OP. 23**  
**No. 2 VESTIDITO GRIS**

En el otoño de 1915 Sergei Prokofiev compuso un nuevo grupo de canciones tituladas *Cinco poemas*, estas canciones están basadas en poemas de cinco escritores diferentes. El poema *Vestidito gris* pertenece a la pluma de Zinaida Güippius y está escrito en forma de diálogo entre una niña, figura alegórica que representa a la hija de la Muerte y su interlocutor. La música de esta canción se caracteriza por el uso de elementos declamatorios y una armonía que se separa de la tonalidad.

**IGOR STRAVINSKY (1882- 1971)**  
**LAS NANAS DEL GATO**

Igor Stravinsky es el artista más representativo entre los compositores contemporáneos. En su música él conjuga el folklore de su país, elementos de la tradición musical de Europa Central y nuevas corrientes de composición como el dodecafonismo. Hacia 1914, en su último contacto con su país, Stravinsky recopiló en Kiev poesías populares rusas, textos en los que se basa su ciclo para voz y tres clarinetes *Las nanas del gato*. Este ciclo fue compuesto entre 1915 y 1916 y fue estrenado en París el 20 de noviembre de 1918. *Las nanas del gato* está conformado por cuatro pequeñas canciones: *Duérmete gato*, *Gato en la estufa*, *A la ro-ro* y *El gato tiene*. Las características de politonalidad, el uso de melodía modal, la escritura contrapuntística y la riqueza rítmica son los atributos de esta obra.

**DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)**  
**SUITE PARA VOZ Y PIANO OP. 143**  
**No. 3 DIÁLOGO ENTE HAMLET Y SU CONCIENCIA**

Dmitri Shostakovich fue uno de los más destacados compositores de la Rusia Soviética y del siglo XX. Él es considerado un músico realista que pensaba que la música debería estar más cercana al pueblo. Shostakovich se dirigió a las audiencias soviéticas que asimilaban su música como reflexiones artísticas de los eventos de su país. El compositor penetró en el significado de la vida contemporánea y lo introdujo en su obra como una profunda meditación acerca de las realidades soviéticas.

En agosto de 1973 Shostakovich tuvo contacto con la poesía de Marina Tsvetayeva (1894-1914), de la cual hizo una selección. A partir de esta selección, el artista creó una suite vocal para contralto y piano también denominada *Seis romanzas sobre textos de Marina Tsvetayeva*.

La canción titulada *Diálogo entre Hamlet y su conciencia* corresponde al tercer número de la suite. La Conciencia le reprocha a Hamlet la muerte de Ofelia, quien se había ahogado y le reprocha también el no haberla amado lo suficiente, a pesar de que Hamlet afirme amarla como cuarenta y siete hermanos juntos. La melodía de esta canción está escrita en estilo declamatorio y la interacción de la línea vocal con la línea pianística representa el diálogo que se suscita entre un hombre y su interior.

**ANEXO II**  
**TRADUCCIONES**

***CANCIÓN DE VANYA***

Как мать убили  
У малого птенца,  
Остался птенчик  
Сир и гладен в гнезде.

Cuando mataron a la madre  
Del pequeño pajarito  
Se quedó el polluelo  
Sólo y con hambre en el nido.

Соловушка узнал  
И жаль ему бедняжки,  
Он к птенчику летит  
И крылышками греет,  
И кормит и лелеет!

El ruiseñor supo de ello  
Y tuvo compasión por el pobrecito,  
Voló hacia el polluelo  
Y lo cobijó con sus alas,  
¡Y le dio de comer y lo consintió!

Как мать скончалась  
У малого сына  
Сынок младенец  
Круглым стал сиротой.

Cuando falleció la madre  
Del pequeño hijito  
El pequeño niño  
Quedó huérfano.

Как добрый человек  
Почуял в сердце жалость,  
Берёт он сироту в свою семью  
И любит, и холит, и голубит.

Cuando un hombre bueno,  
Sintió la piedad en su corazón,  
Acogió al huérfanito en su familia  
Y le dio amor y lo mimó y lo acarició.

## *NUBECILLAS CELESTES*

Тучки небесные, вечные странники!  
Степью лазурною, цепью жемчужною  
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники!  
С милого севера в сторону южную.

Nubecillas celestes, ¡Eternas peregrinas!  
Vosotras voláis por la estepa azul  
Tendidas como cadena de perlas!  
Desde el querido norte hacia el lado sur.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?  
Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?  
Или на вас тяготит преступление?  
Или друзей клевета ядовитая?

Quién las impele: ¿Acaso la decisión del destino?  
¿La envidia escondida? ¿O la maldad manifiesta?  
¿Pesa sobre vosotras un crimen?  
¿O tal vez la calumnia venenosa de los amigos?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...  
Чужды вам страсти и чужды срадания;  
Вечно холодные, вечно свободные,  
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

No os habéis hastiado de los campos infértiles...  
Las pasiones y sufrimientos os son ajenos;  
Eternamente frías, eternamente libres,  
Vosotras no tenéis patria y por eso no tenéis exilio.

## *¿DÓNDE ESTÁS ESTELLITA?*

Где ты звёздочка,  
Ах, где ты, ясная?  
Иль затмилася тучей чёрною,  
Тучей чёрною, тучей мрачною?

Где ты девица,  
Где ты, красная?  
Иль покинула друга милого,  
Друга милаго ненаглядного?

Туча чёрная скрыла звёздочку,  
Земля хладная взяла девицу.

¿Dónde estás, mi estrellita?  
Ah, ¿dónde estás mi preciosa?  
¿Ocultó tal vez una nube negra tu luz,  
Una nube negra, una nube tenebrosa?

¿Dónde estás doncella?  
¿Dónde estás mi bonita?  
¿Dejaste tal vez a tu amigo querido,  
A tu amigo fiel?

La nube negra ocultó la estrellita,  
La tierra fría arrebató a la doncella.

## *LA HABITACIÓN DE LOS NIÑOS*

### *CON LA NANA*

Расскажи мне, нянюшка,  
Расскажи мне, милая,  
Про того, про буку страшного;  
Как тот бука по лесам бродил,  
Как тот бука в лес детей носил,  
И как грыз он их белые косточки,  
И как дети те кричали, плакали.  
Нянюшка!  
Ведь за то их, детей то, бука съел,  
Что обидели няню старую,  
Папу с мамой не послушали;  
Ведь за то он съел их, нянюшка?

Или вот что:  
Расскажи мне лучше про Царя с Царицей,  
Что за морем жили в терему богатом.  
Ещё царь всё на ногу хромал,  
Как споткнётся, так гриб вырастет.  
У царицы то всё насморк был,  
Как чихнёт, стёкла вдребезги.  
Знаешь, нянюшка,  
Ты про буку-то уж не рассказывай.  
Бог с ним, с букой!  
Расскажи мне, няня, ту смешную-то!

Cuéntame, nanita,  
Cuéntame, querida,  
De aquél coco terrible;  
Cómo aquel coco vagaba por los bosques  
Cómo aquel coco se llevaba a los niños al bosque,  
Y cómo roía él sus blancos huesitos,  
Y cómo aquellos niños gritaban y lloraban.  
¡Nanita!  
¿Verdad que por eso a ellos, a los niños, el coco se los comió,  
Porque ofendieron a la nana viejita,  
Desobedecieron a papá y mamá;  
¿Verdad que por eso él se los comió, nanita?

O más bien:  
cuéntame mejor del Zar con su Zarina,  
Que vivían al otro lado del mar en una torre espléndida.  
Y también el Zar cojeaba siempre de una pierna,  
Cada vez que tropieza, crece un hongo.  
Y la Zarina siempre tenía catarro,  
Cada vez que estornudaba los cristales se hacían añicos.  
Sabes, nanita,  
Tú del coco mejor ni me cuentes.  
¡Allá él con Dios, el coco!  
¡Cuéntame, nana, aquel cuento chistoso!

## *AL RINCÓN*

— Ах ты, проказник!  
Клубок размотал,  
Прутки растерял!  
Ахти! Все петли спустил!  
Чулок весь забрызгал чернилами!  
В угол! В угол!  
Пошёл в угол! Проказник!

— Я ничего не сделал, нянюшка,  
Я чулочек не трогал, нянюшка!  
Клубочек размотал котёночек,  
И пруточки разбросал котёночек.  
А Мишенька был паинька,  
Мишенька был умница.  
А няня злая, старая,  
У няни носик-то запачканный;  
Миша чистенький, причёсанный,  
А у няни чепчик на боку.  
Няня Мишеньку обидела,  
Напрасно в угол поставила;  
Миша больше не будет Любить свою нянюшку,  
Вот что!

— ¡Ah, tu travieso!  
¡Desenrollaste el ovillo,  
Las agujas extraviaste!  
¡Válgame! ¡Deshiciste todos los puntos!  
¡Toda la media salpicaste de tinta!  
¡Al rincón! ¡Al rincón!  
¡Muévete al rincón Travieso!

— ¡Yo no hice nada nanita,  
Las medicitas ni la toqué, nanita!  
El ovillo lo desbarató el gatito,  
Las agujitas las dispersó el gatito  
Pero Miguelito ha sido buen niño,  
Miguel ha sido obediente  
La nana es mala y vieja,  
Y la nana tiene la naricita sucia;  
Miguel está limpiecito, bien peinado  
La nana trae la cofia de lado,  
La nana ofendió a Miguelito  
Sin motivo puso en el rincón  
Miguel ya no va a querer a su nanita.  
Eso es

## ESCARABAJO

Няня, нянюшка!  
Что случилось, няня, душенька!  
Я играл там на песочке  
За беседкой, где берёзки,  
Строил домик из лучинок кленовых,  
Тех, что мне мама, сама мама нащепала.  
Домик уж совсем построил,  
Домик с крышкой,  
Настоящий домик.  
Вдруг!  
На самой крышке жук сидит огромный,  
Чёрный, толстый такой.  
Усами шевелит страшно так  
И прямо на меня всё смотрит!  
Испугался я!  
А жук гудит, злится, крылья растопырил  
Схватить меня хочет.  
И налетел, в височек меня ударил!  
Я притаился, нянюшка, присел,  
Боюсь пошевелинуться!  
Только глазок один чуть-чуть открыл!  
И что же?  
Послушай, нянюшка.  
Жук лежит, сложивши лапки,  
Кверху носиком, на спинке,  
И уж не злится и усами не шевелит,  
И не гудит уж, только крылышки дрожат!  
Что ж он, умер иль притворился?  
Что ж это, что же, скажи мне,  
Няня, с жуком-то случилось?  
Меня ударил, а сам свалился!  
Что ж это с ним случилось, с жуком-то?

Nana, nanita,  
¡Mira lo que pasó, nana querida!  
Yo jugaba allá en la arenita,  
Detrás del kiosco donde están los abedulitos;  
Construía una casita de rajitas de arco  
de aquellas que mi mamá, mi mamá misma rajó,  
Una casita, que construí completamente,  
Una casita con techo,  
Una casita de verdad.  
¡De pronto!  
En el mismo techo está sentado  
Un escarabajo enorme, así de gordo.  
Mueve sus bigotes así de espantoso  
Y todo el tiempo me está mirando fijamente.  
¡Me asusté!  
El escarabajo zumba, se molesta, desplegó sus alas,  
Me quiere agarrar.  
¡Y se lanzó, en la sienecita me pegó!  
¡Yo me escondí nanita, me puse en cuclillas,  
Tengo miedo de moverme!  
¡Solamente abrí un poco un ojito!  
¿Y que crees?  
Escucha nanita.  
¡El escarabajo está tendido con las patitas dobladas,  
Con la naricita hacia arriba, sobre su espaldita  
Y ya no está enojado, ni mueve los bigotes  
Y ya no zumba, solamente tiemblan sus alitas,  
¿Habrá muerto o está fingiendo?  
¿Qué es esto? dime, nana,  
¿Qué le pasó al escarabajo?  
¡Me golpeó, pero él mismo se cayó!  
¿Qué es lo que le pasó a él, al escarabajo?

## *CON EL MUÑECO*

Тяпа, бай-бай, Тяпа, спи, усни,  
Угомон тебя возьми!  
Тяпа, спать надо.  
Тяпа, спи, усни!  
Тяпу бука съест,  
Серый волк возьмёт,  
В тёмный лес снесёт!  
Тяпа, спи, усни.  
Что во сне увидишь,  
Мне про то расскажешь:  
Про остров чудный,  
Где ни жнут, ни сеют,  
Где цветут и зреют  
Груши наливные,  
День и ночь поют  
Птички золотые!  
Бай-бай, баю-баю,  
Бай-бай, Тяпа!

Tiapa, duerme, descansa  
Tranquilízate,  
¡Tiapa, hay que dormir!  
¡Tiapa, duerme, descansa!  
El coco te comerá, Tiapa.  
¡El lobo gris lo tomará  
Y lo llevará al oscuro bosque!  
Tiapa, duerme, descansa  
Lo que verá en el sueño,  
Me contarás sobre aquello:  
¡Sobre la isla maravillosa  
Donde no siegan si siembran,  
Donde florecen y maduran  
Las peras jugosas  
De día y de noche cantan  
Pajaritos dorados!  
A la rorro, a la rorro  
A la rorro Tiapa

## ANTES DE IR A DORMIR

—Господи, помилуй папу и маму  
И спаси их, Господи!  
Господи, помилуй  
Братца Васеньку и братца Мишеньку.  
Господи, помилуй бабушку старенькую,  
Пошли ты ей доброе здоровьице,  
Бабушке добренькой, бабушке старенькой, Господи!  
И спаси, Боже наш: тётю Катю, тётю Наташу,  
Тётю Машу, тётю Парашу,  
Тётей: Любу, Варю  
И Сашу, и Олю, и Таню, и Надю;  
Дядей: Петю и Колю,  
Дядей: Володю, и Гришу, и Сашу;  
И всех их, Господи, спаси и помилуй.  
И Фильку, и Ваньку  
И Митьку, и Петьку, и Дашу, Пашу, Соню, Дунюшку...  
Няня, а няня! Как дальше, няня?

—Вишь ты, проказница какая!  
Уж сколько раз учила:  
Господи, помилуй и меня грешную!

—Господи, помилуй и меня грешную!  
Так, нянюшка?

—¡Señor, ten piedad de papá y mamá  
Y sálvalos Dios mío!  
Señor bendiga  
a mi hermano Vasia y a mi hermano Misha.  
Señor, ten piedad de la abuelita viejita,  
mándale tu buena salud:  
¡A la abuelita buenita, a la abuelita viejita; Señor!  
Y salva, Dios nuestro: a tía Katia y a la tía Natasha  
A la tía Masha, a la tía Parasha  
A las tías: Luba, Varia  
Y Sasha, y Olya, y Tania, y Nadia;  
A los tíos: Pietia y Kolia,  
A los tíos: Volodia, y Grisha, y Sasha;  
Y a todos ellos, Señor, sálvalos y ten piedad de ellos.  
Y a Filka, y Vanka,  
Y Mitka, y Pietka, y Dasha, Pasha, Sonia, Dunushka...  
¡Nana, pero nana! ¿Qué sigue, nana?

—¡Mira que traviesa eres!  
Ya cuántas veces te lo he enseñado  
¡Señor, ten piedad también de mí, pecadora!

—¡Señor, ten piedad también de mí, pecadora!  
¿Así? ¿Nanita?

## *EL GATO MARINERO*

Ай, ай, ай, ай, мама, милая мама!  
Побежала я за зонтиком, мама,  
Очень ведь жарко,  
Шарила в комоды и в столе искала  
Нет, как нарочно!  
Я второпях к окну подбежала может быть,  
зонтик там позабыла...  
Вдруг вижу: на ок не-то кот наш Матрос,  
забра вшись на клетку, скребёт!  
Снегирь дрожит, забился в угол, пищит.  
Зло меня взяло!  
Э, брат, до птичек ты лаком!  
Нет! Пстой, попался!  
Вишь ты кот!  
Как ни в чём не бывало, стою я,  
Смотрю в сто ронку,  
Только глазом одним подмечаю, Странно что-то!  
Кот спокойно в глаза мне смотрит,  
А сам уж лапу в клетку заносит;  
Только что думал схватить снегиря...  
А я его хлоп!  
¡Мама!  
Какая твёрдая клетка,  
Пальцам так больно, мама, мама!  
Вот в самых кончиках,  
вот тут, так ноет, ноет так...  
Нет! Како в кот-то, мама... а?

¡Ay, ay, ay, ay Mamá querida!  
Me fui corriendo por la sombrilla, mamá,  
Pues hacía mucho calor,  
Busqué en la cómoda y en el escritorio.  
¡No está como a propósito!  
Y por las prisas corría hacia la ventana,  
Quizá por ahí olvidé la sombrilla...  
De pronto veo: en la ventana nuestro gato Marinero,  
Habiendo subido sobre la jaula, la rasguña  
El pinzón tiembla y se agazapa en el rincón, está piando  
¡Me enojé!  
¡Eh, hermano, eres demasiado antojadizo de pajaritos!  
¡No!, ¡Detente te atrapé!  
¡Como eres tú gato!  
Como si nada estoy parada,  
Veo a otro lado,  
Solamente con un ojo noto algo raro.  
El gato tranquilamente me mira a los ojos  
Mientras mete su pata en la jaula:  
Apenas creyó agarrar al pinzón,  
¡Pero, yo le di un zape!  
¡Mamá!  
¡Qué jaula tan dura,  
Los dedos duelen tanto, mamá, mamá!  
Aquí en las mismas puntitas  
me duele tanto...  
¡No! Pero ¿como es el gato mamá.?

## *PASEO EN CABALLO DE PALO*

—Гей! Гоп, гоп, гоп!  
Гей, гей! Гей, гей!  
Та-та-та-та-та-та-та-та-та-та!  
Тпру! Стой!  
Вася, а Вася!  
Слушай, приходи играть сегодня;  
Какие у меня вожжи есть:  
Длинные, длинные, крепкие,  
Вот уж не оборвутся.  
Так приходи ж играть к нам, Вася;  
Только не поздно!  
Ну ты, гоп! Гоп, гоп!  
Прощай, Вася!  
Я в Юмки поехал...  
Только к вечеру непременно буду...  
Мы ведь рано, очень рано  
Спать ложимся...  
Приходи ж смотри!  
Та-та-та-та-та-та-та-та-та-та!  
Поди! Гей! Гей, поди!  
Гей, гей! Раздавлю!  
Ой! Ой, больно!  
Ой, ногу!

—Милый мой, мой мальчик,  
Что за горе?  
Ну полно плакать; пройдёт.  
Мой друг ростойка,  
Встань на ножки прямо,  
Вот так, дитя.  
Посмотри, какая прелесть!  
Видишь? в кустах налево?  
Ах, что за птичка дивная!  
Что за пёрышки!  
Видишь?  
Ну, что? Прошло?

—Ай! Попалась, мама!  
Ведь я нарочно, мамуля.  
Вот как!

—¡Arre! ¡Hop, hop, hop!  
¡Arre, arre! ¡Arre, arre!  
¡Ta, ta, ta, ta! ¡ta, ta, ta, ta, ta!  
¡So! ¡Detente!  
¡Vasia, hey, Vasia!  
¡Ven a jugar hoy!  
Que tengo riendas  
Largas, largas muy fuertes,  
Estas sí que no se van a romper.  
¡Vente pues a jugar con nosotros, Vasia,  
Pero no muy tarde!  
¡Hey tú, hop! ¡Hop hop!  
¡Adiós, Vasia!  
Yo me voy a Yukki ...  
Pero para la noche sin falta regresaré...  
Nosotros, ya sabes, temprano,  
Muy temprano nos vamos a dormir...  
¡Vente, pues!  
¡Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta!  
¡Arre! ¡A un lado!  
¡Arre! ¡Aplastaré!  
¡Ay duele la pierna!

—Cariño mío, mi muchacho,  
¿Qué te pasa?  
¡Ya deja de llorar;  
Ya pasará mi niño!  
¡Párate derecho sobre tus piernitas!  
¡Así es, mi niño!  
¡Mira qué belleza!  
¿Ves? ¡En los arbustos a la izquierda!  
¡Ah, qué pajarito tan lindo!  
¡Pero qué plumitas!  
¿Ves?  
¿Ya pasó?

—¡Ah, caíste mamá!  
Pues fíjate que fue a propósito, mamita.  
¡Así es!

## ARIA DE JUANA

Да, час настал!  
Должа повиноваться  
Небесному велению Иоанна.  
Но отчего закрался в душу страх?  
Мучительно и больно ноет сердце!

Простите вы, холмы, поля родные;  
Приютно мирный ясный дол, прости!  
С Иоанной вам уж больше не видаться, навек она,  
Навек вам говорит: прости!

Друзья луга, древа, мои питомцы,  
Ах, вам без меня и цвeсть и ответить!  
Похладный грот, поток мой бистотечный,  
Иду от вас И не приду к вам вечно!

Места, где всё бывало мне усладой,  
Отныне вы со мной разлучены;  
Мои стада, не буду вам оградой,  
Без пастыря бродить вы суждены.

Досталось мне пасти иное стадо  
На пажитях убийственной войны.  
Так высшее назначило избранье,  
Меня влечёт не суетных желанье!  
О, Боже! Тебе моё открыто сердце!  
Оно тоскует, оно страдает!

Простите вы навек,  
Холмы, поля родные;  
Приютно мирный дол, прости, прости!  
С Иоанной вам уж больше не видаться,  
Навек она, Навек вам говорит: прости!

¡Sí, llegó la hora!  
Juana debe obedecer  
A la voluntad del cielo.  
Pero ¿por qué el miedo entró en mi alma?  
¡El corazón siente la angustia y el dolor!

Perdonadme ustedes las colinas y los campos queridos;  
Mi pacífico y agradable valle ¡perdóname!  
Ya no verán más a Juana,  
Ella les dice adiós para siempre

Amigos pastizales, árboles, mis pupilos,  
¡Ay! Ustedes van a florecer y a perder la flor sin mí.  
Mi gruta fresca, mi caudal impetuoso,  
Me voy de ustedes ¡Y no regresaré jamás!

Lugares donde todo me daba placer,  
Desde ahora ustedes están separados de mí;  
Mis rebaños, no seré más su protectora,  
Ustedes están destinados a vagar sin un pastor.

Tengo el deber de pastar otro rebaño  
En los campos de la mortal guerra.  
¡Ésta fue la elección del cielo  
Y no de mi vanidad!  
¡Oh, Dios mi corazón está abierto ante ti!  
¡Él está triste, él está sufriendo!

Adiós para siempre  
Colinas, campos queridos;  
Valle pacífico y agradable, ¡adiós! ¡adiós!  
Con Juana ya no se encontrarán jamás  
¡Ella les dice adiós para siempre!

## *ARIA DE PAULINA*

Да! Вспомнила!  
Подруги милые,  
В безопасности игривой  
Под плясовой напев  
Вы резвитесь в лугах.

И я, как вы, жила в Аркадии счастливой,  
И я на утре дней в сих рощах и полях  
Минутны радости вкусила.

Любовь в мечтах златых  
Мне счастье сулила,  
Но чтож досталось мне в сих радостных  
местах:  
¡Могила!

¡Sí! ¡Ya recordé!  
Amigas queridas,  
En la despreocupación juguetona  
Con el son de la danza  
Ustedes se divierten en los campos.

Y yo, como ustedes, vivía en la Arcadia feliz,  
Y yo en el amanecer de mi vida en estos bosques y campos  
Conocí minutos de alegría.

El amor en los sueños dorados  
Me prometió la felicidad,  
Pero, qué es lo que me tocó en aquellos lugares de alegría:  
¡Una tumba!

## **ARIA DE OLGA**

Ах, Таня, Таня!  
Всегда мечтаешь ты.  
А я так не в тебя  
Мне весело, когда я пенье слышу!

Уж как по мосту-мосточку  
По калиновым досочкам!

Я не способна крусти томной,  
Я не люблю мечтать в тиши,  
Иль на балконе ночью тёмной  
вздыхат, из глубины души.  
Зачем вздыхать, когда счастливо  
Мой дни юные текут?  
Я беззаботна и шаловлива,  
Меня ребёнком все зовут!  
Мне будет жизнь всегда, всегда мила;  
И я останусь, как и прежде,  
Подобна ветреной надежде,  
Резва, беспечна, весела!  
Я не способна крусти томой...

¡Ay, Tanya, Tanya!  
Tú siempre estás soñando.  
Pero yo no soy como tú,  
¡Cuando escucho los cantos me siento alegre!

¡Por el puente puentecillo  
Por las tablitas de madera!

Yo no soy capaz de experimentar la tristeza lánguida,  
No me gusta soñar en silencio  
O en el balcón una noche oscura  
Suspirar desde la profundidad de mi alma.  
¿Para qué suspirar  
Si mis días jóvenes corren felizmente?  
¡Yo soy despreocupada y traviesa,  
A mí todos me llaman niña!  
Siempre me quedaré como ahora  
Viva, despreocupada, alegre  
Y parecida a la voluble esperanza  
Yo no soy capaz de experimentar la tristeza lánguida...

## *EN EL SILENCIO DE LA NOCHE SECRETA*

О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной,

Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,  
Перстам послушную волос твоих густую прядь  
Из мыслей изгонять, и снова призывать;

Шептать и поправлять былые выраженья  
Речей моих с тобой, исполненных смущенья,  
И в опьяненьи, наперекор уму,  
Заветным именем будить ночную тму,

Oh, yo estaré evocando largamente, en el silencio de la  
noche secreta

Tu pérfido susurro, sonrisa, mirada casual,  
Entre los dedos, mechón de tu cabello abundante,  
Expulsar de mis pensamientos, y evocar de nuevo;

Susurrar y corregir las expresiones sucedidas  
De mis pláticas contigo, llenas de turbación  
y en la excitación en contra de la razón  
Despertar la oscuridad de la noche con tu amado nombre

***¡OH, NO, TE RUEGO, NO TE VAYAS!***

О, нет, молю, не уходи!  
Вся боль ничто перед разлукой,  
Я слишком счастлив этой мукой,  
Сильней прижми меня к груди,  
Скажи люблю.

Пришёл я вновь,  
Больной измученный и бледный.  
Смотри, какой я слабый, бедный,  
Как мне нужна твоя любовь...  
Мучений новых впереди я жду,  
Как ласк, как поцелуя,  
И об одном молю, тоскуя:  
О, будь со мной, не уходи!

¡Oh, no, te ruego, no te vayas!  
Todo el dolor es nada frente a una despedida,  
Yo estoy demasiado feliz con este suplicio,  
Estréchame más fuerte contra tu pecho,  
Dime te amo.

Yo vine de nuevo,  
Enfermo, extenuado y pálido.  
Mira lo débil y lo desdichado que estoy,  
Cómo necesito de tu amor...  
Yo espero nuevos sufrimientos en adelante  
Como si fueran caricias o un beso,  
Sólo una cosa te pido con tristeza:  
¡Oh, quédate conmigo, no te vayas!

*¡NIÑA! ERES HERMOSA COMO UNA FLOR.*

Дитя! Как цветок ты прекрасна,  
Светла и чиста и мила.  
Смотрю на тебя и люблюсь,  
И снова душа ожила...

Охотно б тебе на головку  
Я руки свои возложил;  
Прося чтобы Бог тебя вечно  
Прекрасной и чистой хранил.

¡Niña! Eres hermosa como una flor,  
Clara y pura y linda.  
Te miro y te admiro  
Y de nuevo mi alma revivió...

Yo con gusto impondría  
Mis manos en tu cabecita;  
Pidiéndole a Dios  
Que eternamente te conserve bella y pura.

## *ME ENAMORÉ PARA LA TRISTEZA MÍA*

Полюбила я на печаль свою  
Сиртинушку безталанного  
Уж такая доля мне выпала.  
Разлучили нас люди сильные;  
Увезли его, сдали върекруты...  
И солдаткой избе и состареюсь.  
Уж такая доля мне выпала.

Me enamoré para la tristeza mía  
De un pobre huerfanito,  
Pues tal suerte me tocó.  
Nos separó gente poderosa  
Lo llevaron y lo entregaron como recluta  
Y como la soldadera, solitaria,  
Creo envejeceré en una casa ajena

## *ZARPÓ EL BOTE*

Отчалила лодка Чут брезжил рассвет...  
В ушах раздавался последний привет.  
Дышал он нежданною лаской.

Свинцовое море шумело кругом...  
Всё это мне кажется сладостным сном,  
Волшебной несбыточной сказкой.

О, нет! То не сон был. В дали голубой  
Две белые чайки неслись над водой,  
И серые тучки летели,  
И всё что сказать я не мог, не успел,  
Кипело в душе. И восток чуть алел,  
И волны шумели, шумели ...

Zarpó el bote apenas despunta el alba...  
En los oídos resonaba el saludo final  
Él fue como una inesperada caricia.

El mar plumizo susurra alrededor...  
Todo esto me parece un dulce sueño,  
Un cuento mágico irrealizable.

¡Oh, no! Aquello no fue un sueño. En la lejanía azul celeste  
Dos gaviotas blancas volaban sobre el agua,  
Y las nubecitas grises se movían,  
Y todo lo que no pude, no alcancé decir  
Bullía en el alma. Y el oriente apenas se enrojecía  
Y las olas susurraban, susurraban ...

## VESTIDITO GRIS

—Девочка в сереньком платьице...  
Косы как будто из ваты...  
Девочка, девочка, чья ты?

—Мамина ... или ничья.  
Хочешь, буду твоя?

—Веришь ли, девочка, ласке?  
Милая, где твои глазки?

—Вот они глазки, пустые.  
У мамочки точно такие.

—А чем это ты играешь?  
Что от меня закрываешь?

—Время играть мне, что ты!  
Много спешной работы.  
То у бусинок нить раскушу,  
То первый росток подсушу,  
Вырезаю из книг странички,  
Ломаю крылья у птички...

—Девочка с глазами пустыми,  
Скажи мне, как твоё имя?

—А по-своему зовёт меня всяк:  
Хочешь эдак, а хочешь так.  
Один зовёт Разделеньем,  
А то Враждою,  
Зовут и Сомненьем,  
Или Тоскою,  
Иной зовёт Скукою,  
Иной Мукою...  
А мама Смерть Разлукою.

—Niñita del vestido gris...  
Trenzas como si fueran de algodón...  
Niñita, niñita, de quién eres?

—De mi mamá... o de nadie.  
¿Quieres que sea tuya?

—Niña ¿crees en la ternura?  
Querida, ¿dónde están tus ojitos?

—Aquí están mis ojitos, vacíos.  
Mi mamá los tiene precisamente iguales.

—¿Con qué estás jugando?  
¿Qué es lo que escondes de mí?

—¡Tengo tiempo de jugar, cómo crees!  
Tengo apremiantes labores.  
Estoy rompiendo el hilo de la chaquira,  
Estoy secando el primer brote,  
Estoy cortando las páginas de los libros,  
O rompo las alitas de pajarito...

—Niñita con los ojos vacíos,  
Dime, ¿cómo es tu nombre?

—Cada quien me llama a su antojo:  
Quieres así, quieres asá.  
El uno me llama la División,  
Se puede la Hostilidad,  
También me llaman la Duda  
O la Tristeza,  
Este me llama Aburrimiento,  
Aquel Sufrimiento...  
Pero mi mamá la Muerte me llama la separación.

## ***LAS NANAS DEL GATO***

### ***DUÉRMETE GATO***

Спи, кот, на печке,  
На войлочке,  
Лапки в головках,  
Лисья шубка на плечах.

Duérmete, gato, sobre la chimenea,  
Sobre el fieltrecito,  
De cabecera las patitas,  
El abrigo de zorro sobre los hombros.

### ***GATO SOBRE LA CHIMENEA***

Кот на печи  
Сухари толчет,  
Кошка лукошке  
Ширину шьёт.  
Маленьки котята  
В печурках сидят  
Да на котика глядят  
Что на котика глядят  
И сухари едят

El gato sobre la chimenea  
Está machacando el pan,  
La gata en la canasta

Está bordando un lienzo  
Los pequeños gatitos

Están sentados en los hornitos  
Están mirando al gatito  
Y come el pan duro

### ***A LA RO-RO***

Баюшки-баю, прибаюкиаю...  
Кач, кач, привезёт отец калач,  
Матери сайку,  
Сынку балалайку,

А баю, баю прибаюкиваю...  
Стану я качати,  
В балалайчку, играти,  
А баю, баю прибаюкиваю...  
А баю, баю прибаюкивати...

Arrorró, arrullo...  
Papá va a traer una rosquilla,  
La mamá un panecillo  
Y al hijito una balalaika

Arrorró, arrullo...  
Voy a mecerte,  
A tocar una pequeña balalaika,  
Arrorró, voy a arrullarte...

## *EL GATO TIENE*

У кота, кота  
Колыбелька золота,  
А у дитятки мово  
И получше того.

У кота кота  
И подушечка бела,  
А у дитятки мово  
И белее того.

У кота кота  
И постелюшка мягка  
А у дитятки мово  
И помягче того.

У кота кота  
Одеялечко тепло  
А у дитятки мово  
И теплее того.

El gato, el gato  
Tiene una cunita de oro,  
Pero la de mi niño  
Es aún mejor.

El gato el gato  
Tiene también una almohadita blanca,  
Pero la de mi niño  
Es aún más blanca.

El gato el gato  
Tiene una camita suave,  
Pero la de mi niño  
Es aún más suave.

El gato, el gato  
Tiene la cobijita caliente,  
Pero la de mi niño  
Es aún más caliente.

## DIÁLOGO ENTRE HAMLET Y SU CONCIENCIA

На дне она где ил  
и водоросли...  
Спать в них ушла,  
Но сна и там нет!

—Но я её любил,  
Как сорок тысяч братьев  
Любить не могут!

—Гамлет! На дне она, где ил: ил!...

И последний венчик всплыл  
На приречных брёвнах...

—Но я её любил,  
Как сорок тысяч...

—Меньше всё ж, чем один  
любовник.  
На дне она, где ил.

—Но я её любил...

—Ella está en el fondo donde el limo  
y las algas...  
Se fue a dormir entre ellas,  
¡Pero tampoco allí hay paz!

—¡Pero yo la amé  
Como los cuarenta mil hermanos  
no pueden amar!

—¡Hamlet! Ella esta en el fondo donde el limo: ¡limo!...

Y la última corolita emergió  
En los troncos de la orilla...

—Pero yo la amaba  
Como cuarenta mil ...

Menos, sin embargo, que un amante.  
Ella está en el fondo, donde el limo.

—Pero yo la amaba...