

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



“EL CANTO A TRAVÉS DE LOS GÉNEROS”

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CANTO

PRESENTA

PALOMA YURIDIA LUCAS LANDGRAVE

ASESOR: DR. FELIPE RAMIREZ GIL

Fecha:



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.

		Página
INTRODUCCION		5
LIEDER		
1 “Aufträge”	Robert Schumann	
1.1 Contexto Histórico del Compositor	(1810—1856)	10
1.2 Aspectos Biográficos del Compositor		19
1.3 Análisis de la Obra		26
1.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		28
2 “Liebst du um Schönheit”	Clara Schumann	
2.1 Contexto Histórico del Compositor	(1819—1896)	29
2.2 Aspectos Biográficos del Compositor		35
2.3 Análisis de la Obra		40
2.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		41
3 “Der Alpenjäger”	Franz Schubert	
3.1 Contexto Histórico del Compositor	(1797—1828)	42
3.2 Aspectos Biográficos del Compositor		43
3.3 Análisis de la Obra		50
3.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		51
4 “An die Untergehende Sonne”		
4.1 Análisis de la Obra		52
4.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		53
MELODIE		
5 “Au Cimetiere”	Gabriel Faurè	
5.1 Contexto Histórico del Compositor	(1845—1924)	54
5.2 Aspectos Biográficos del Compositor		57
5.3 Análisis de la Obra		60
5.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		61

6	“Rêve d’ Amour”		
6.1	Análisis de la Obra		62
6.2	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		63
7	“Au bord de l’eau”		
7.1	Análisis de la Obra		64
7.2	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		65
8	“Aurore”		
8.1	Análisis de la Obra		66
8.2	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		67
MUSICA MEXICANA			
9	“ Madrigal I ”	Alfonso de Elías (1902—1984)	
9.1	Contexto Histórico del Compositor		68
9.2	Aspectos Biográficos del Compositor		72
9.3	Análisis de la Obra		80
9.4	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		81
10	“Madrigal II”		
10.1	Análisis de la Obra		82
10.2	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		83
11	“Exhalación”		
11.1	Análisis de la Obra		84
11.2	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		85
ARIAS DE ORATORIO			
12	“ Blute Nür ” (Aria de “La Pasión según San Mateo”)	J. S. Bach (1685—1750)	
12.1	Contexto Histórico del Compositor		86
12.2	Aspectos Biográficos del Compositor		95
12.3	Análisis de la Obra		111

12.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		112
13 “Bereite dir Jesu, noch ich so die Bahn” (Aria de la Cantata no. 147 “Hertz und Mund und Tat und Lieben”		
13.1 Análisis de la Obra		113
13.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		114
14 “I Know that my Redimer Lived” (Aria de “El Mesias”)	Georg Friedrich Häendel	
14.1 Contexto Histórico del Compositor	(1685—1759)	115
14.2 Aspectos Biográficos del Compositor		116
14.3 Análisis de la Obra		118
14.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		119
15 “Rechoise greatling Oh Daughter of Zion!” (Aria de “El Mesias”		
15.1 Análisis de la Obra		120
15.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		121
ARIAS DE OPERA		
16 “ Deh vieni, non tardar ” (Aria de Susana de “las Bodas de Fígaro”)	W. A. Mozart (1756—1791)	
16.1 Contexto Histórico del Compositor		122
16.2 Aspectos Biográficos del Compositor		129
16.3 Análisis de la Obra		136
16.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas		137
17 “Kommt ein Schlanker Bursch gegangen” (Aria de Ännchen de “El Cazador Furtivo”.	Carl Maria von Weber (1786—1826)	
17.1 Contexto Histórico del Compositor		138
17.2 Aspectos Biográficos del Compositor		139

17.3	Análisis de la Obra		142
17.4	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		143
18	“Quando m’envo” (Vals/Aria de Musetta de “La Bohemme”)	G. Puccini (1858—1924)	
18.1	Contexto Histórico del Compositor		144
18.2	Aspectos Biográficos del Compositor		154
18.3	Análisis de la Obra		159
18.4	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		160
19	“Ah! Je veux vivre” (“Aria de Julieta de “Romeo y Julieta”)	Charles Gounod (1818—1893)	
19.1	Contexto Histórico del Compositor		161
19.2	Aspectos Biográficos del Compositor		162
19.3	Análisis de la Obra		164
19.4	Sugerencias Técnicas e Interpretativas		165
	CONCLUSIONES		166
	BIBLIOGRAFIA		170
	ANEXOS		173

I N T R O D U C C I Ó N

Las presentes notas al programa tienen como objetivo el estudio del canto y sus diversas etapas culturales conocidas como géneros, las cuales dependen de los diferentes contextos históricos tanto nacionales, así como los dados en el extranjero. Dichas etapas se crean para discernir la expresión de una época característica.

El tema resulta interesante, debido a que dentro de la música, el canto posee una gran importancia, ésta recae en la vasta cantidad de recursos para su ejecución, desde melódicos, hasta escénicos, pasando incluso por (y este un factor determinante) el recurso literario, dando como producto final la representación más completa en cuanto a música nos referimos, y, de la cual, difícilmente conectaría todos los elementos anteriores cualquier otro instrumento.

Con el sentido del arte en general –como parte del proceso de comunicación— se inicia la profundización hacia territorios, tanto irrelevantes, como profundamente emotivos de la psique humana. Específicamente la expresión humana a través del canto se convierte en uno de los medios más eficientes para llegar al receptor, pero sobre todo, para despertar en él un verdadero interés en los aspectos comunes de la vida ya antes mencionados.

Así, nace la inquietud por conocer la importancia en la cual radica la persuasión de la voz, pero sobretodo, el descifrar los mensajes dirigidos intencionalmente hacia el receptor con múltiples fines; estos que pueden ser desde las diferentes emociones humanas hasta las actividades relacionadas con el medio ambiente que nos rodea. Por ello y por la cantidad de temas a desarrollar, emisor y receptor deben coincidir en cuanto a códigos para una perfecta comprensión de dichos mensajes.

Las épocas o fases históricas de la misma sociedad, influyeron notoriamente en las creaciones artísticas; y de igual forma la interrelación entre diferentes

producciones artísticas da como resultado que éstas sean más completas (la suma del teatro, música y danza, dan como resultado a la ópera; que es un ejemplo de esto), así, dentro de estas fusiones, se analizará la dupla de la literatura y el canto como una de las más vinculadas entre sí, ya que es la única rama de la música que trabaja de la mano con textos (desde poesía, narrativa en prosa que en su mayoría corresponde al Lied, a la mélodie y a la música nacionalista; pasando por textos sacros, estos dentro del oratorio, así como libretos de corte sátiro o dramático, éstos últimos propios de la ópera.

Las corrientes vanguardistas que en un principio fueron severamente criticadas, poco a poco encontraron aceptación, podía darse el caso de incluso desbancar teorías anteriores y dar paso a nuevas; la voz se fue transformando así en un recurso muy poderoso tanto en la interpretación; como en recursos técnicos y sonoros (técnicas extendidas) para ciertas composiciones.

La postura optimista de tales cuestiones fue la invitación por parte del compositor —mediante su particular expresión individual— al aludir al receptor y a su respectiva experiencia, la influencia de los diferentes movimientos artísticos, enriquece de técnicas, temática y puntos de vista diversos, para convertirlos en expresión de un arte dirigido en su mayoría a todos los estratos sociales: el Canto, en este caso.

Finalmente, es preciso advertir que la temática se desarrollará a través del análisis de la vida y obra (esto únicamente dentro del contexto musical) de once compositores pertenecientes a diferentes etapas artísticas, destacando así afinidades y diferencias musicales entre sí en lo referente al canto y la música vocal, la importancia de esta fase radica en que, es a partir de ésta como se marcarán las pautas para los estudios específicos de cada caso.

La siguiente parte pone de manifiesto la situación social y cultural, que fungió como terreno para el nacimiento de expresiones características de la época, a partir de los aspectos musicales de los compositores analizaremos las diferencias

en las producciones vocales y cómo dichas diferencias las caracterizaron hasta llegar al concepto de “géneros”.

Mientras que en la tercera parte se proyecta llevar a la práctica a aquellas teorías del estudio del canto, de manera específica en los diferentes géneros, es aquí donde se exploran los porqués, de esta expresión del arte, a través del análisis musical general de las piezas en cuestión, así como recomendaciones interpretativas y estilísticas, basado en dos vertientes: la época a la cual pertenece la pieza en cuestión, por tanto, el género al que representa y su relación con el texto que le precede.

Es la presente pues, una invitación a la exploración del canto desde puntos de vista particulares como interpretaciones sean posibles. Mediante el desarrollo del tema se intenta proyectar el entorno global donde se llevó a cabo el conocimiento de diferentes géneros concebidos en conjunto como importantes cambios en la historia de la producción artística.

**PROGRAMA DE RECITAL PUBLICO QUE FORMA PARTE DEL EXAMEN
PROFESIONAL**

Nombre del sustentante: Paloma Yuridia Lucas Landgrave

Para obtener el título de: Licenciado en Canto

LIEDER

“Aufträge”	Robert Schumann (1810—1856)
“Liebst du um Schönheit”	Clara Schumann (1819—1896)
“Der Alpenjäger”	Franz Schubert (1797—1828)
“An die Untergehende Sonne”	

MELODIE

“Au Cimetiere”	Gabriel Faurè (1845—1924)
“Rêve d’ Amour”	
“Au bord de l’eau”	
“Aurore”	

MUSICA MEXICANA

“Madrigal I”	Alfonso de Elías (1902—1984)
“Madrigal II”	
“Exhalación”	

S E G U N D A P A R T E

ARIAS DE ORATORIO

“Blute Nür”
(Aria de “La Pasión según San Mateo”) J. S. Bach
(1685—1750)

“Bereite dir Jesu, noch ich so die Bahn”
(Aria de la Cantata no. 147 “Hertz und Mund
und Tat und Lieben”)

“I Know that my Redimer Lived”
(Aria de “El Mesias”) Georg Friedrich
Händel
(1685—1759)

“Rechoise greatling Oh Daughter of Zion!”
(Aria de “El Mesias”)

ARIAS DE OPERA

“Deh vieni, non tardar”
(Aria de Susana de “las Bodas de Fígaro”) W. A. Mozart
(1756—1791)

“Kommt ein Schlanker Bursch gegangen”
(Aria de Ännchen de “El Cazador Furtivo”). Carl Maria von Weber
(1786—1826)

“Quando m’envo”
(Vals/Aria de Musetta de “La Bohemme”) G. Puccini
(1858—1924)

“Ah! Je veux vivre”
(Aria de Julieta de “Romeo y Julieta”) Charles Gounod
(1818—1893)

1.1 Contexto Histórico del Compositor

“ A U F T R Ä G E ”

Robert Schumann

R O M A N T I C I S M O

El **Romanticismo** es un movimiento cultural y político originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo, dándole importancia al sentimiento. Su característica fundamental es la ruptura con la tradición clasicista basada en un conjunto de reglas estereotipadas. La libertad auténtica es su búsqueda constante, por eso es que su rasgo revolucionario es incuestionable. Debido a que el romanticismo es una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo es que se presenta de manera distinta y particular en cada país donde se desarrolla; incluso dentro de una misma nación se desarrollan distintas tendencias proyectándose también en todas las artes.

Se desarrolló fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX, extendiéndose desde Inglaterra a Alemania. Después a Francia, Italia, Argentina, España, México, etc. Su vertiente literaria se fragmentaría posteriormente en diversas corrientes, como el Parnasianismo, el Simbolismo, el Decadentismo o el Prerrafaelismo, reunidas en la denominación general de Postromanticismo, una derivación del cual fue el llamado Modernismo hispanoamericano. Tuvo fundamentales aportes en los campos de la literatura, el arte y la música. Posteriormente, una de las corrientes vanguardistas del siglo XX, el Surrealismo, llevó al extremo los postulados románticos de la exaltación del yo.

El Romanticismo es una reacción contra el espíritu racional y crítico de la Ilustración y el Clasicismo, y favorecía, ante todo:

- La conciencia del Yo como entidad autónoma y fantástica.
- La primacía del Genio creador de un Universo propio.
- La supremacía del sentimiento frente a la razón neoclásica.
- La fuerte tendencia nacionalista.
- La del liberalismo frente al despotismo ilustrado.
- La de la originalidad frente a la tradición clasicista.
- La de la creatividad frente a la imitación neoclásica.
- La de la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada.

Es propio de este movimiento un gran aprecio de lo personal, un subjetivismo e individualismo absoluto, un culto al yo fundamental y al carácter nacional o *Volksgeist*, frente a la universalidad y sociabilidad de la Ilustración en el siglo XVIII; en ese sentido los héroes románticos son, con frecuencia, prototipos de rebeldía (Don Juan, el pirata, Prometeo) y los autores románticos quebrantan cualquier normativa o tradición cultural que ahogue su libertad, como por ejemplo las tres unidades aristotélicas (acción, tiempo y lugar) y la de estilo (mezclando prosa y verso y utilizando polimetría en el teatro), o revolucionando la métrica y volviendo a rimas más libres y populares como la asonante. Igualmente, una renovación de temas y ambientes, y, por contraste al Siglo de las Luces (Ilustración), prefieren los ambientes nocturnos y luctuosos, los lugares sórdidos y ruinosos (siniestrismo); venerando y buscando tanto las historias fantásticas como la superstición, que los ilustrados y neoclásicos ridiculizaban.

Un aspecto del influjo del nuevo espíritu romántico y su cultivo de lo diferencial es el auge que tomaron el estudio de la literatura popular (romances o baladas anónimas, cuentos tradicionales, coplas, refranes) y de las literaturas en lenguas regionales durante este periodo: la gaélica, la escocesa, la provenzal, la bretona, la catalana, la gallega, la vasca... Este auge de lo nacional y del

nacionalismo fue una reacción a la cultura francesa del siglo XVIII, de espíritu clásico y universalista, dispersada por toda Europa mediante Napoleón.

El Romanticismo se expandió también y renovó y enriqueció el limitado lenguaje y estilo del Neoclasicismo dando entrada a lo exótico y lo extravagante, buscando nuevas combinaciones métricas y flexibilizando las antiguas o buscando en culturas bárbaras y exóticas o en la Edad Media, en vez de en Grecia o Roma, su inspiración.

Frente a la afirmación de lo racional, irrumpió la exaltación de lo instintivo y sentimental. «La belleza es verdad». También representó el deseo de libertad del individuo, de las pasiones y de los instintos que presenta el «yo», subjetivismo e imposición del sentimiento sobre la razón. En consonancia con lo anterior, y frente a los neoclásicos, se produjo una mayor valoración de todo lo relacionado con la Edad Media, frente a otras épocas históricas.

El movimiento literario *Sturm und Drang* (en alemán: tormenta e ímpetu), desarrollado durante la última mitad del siglo XVIII, fue el precedente importante del Romanticismo alemán.

Los autores importantes fueron (el joven) Johann Wolfgang von Goethe, (el joven) Friedrich Schiller, Friedrich Gottlieb Klopstock y Ludwig van Beethoven.

El Romanticismo alemán no fue un movimiento unitario. Por ello se habla en las historias literarias de varias fases del Romanticismo. Una etapa fundamental fueron los años noventa del siglo XVIII (*Primer Romanticismo*), pero las últimas manifestaciones alcanzan hasta la mitad del siglo XIX.

Los filósofos dominantes del romanticismo alemán fueron Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (los fundadores del *Idealismo Alemán*).

Los autores más importantes son Goethe, Novalis, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, August Wilhelm Schlegel, Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, y Friedrich Hölderlin.

El Romanticismo francés tuvo su manifiesto en *Alemania* (1813), de Madame de Staël, aunque el gran precursor en el siglo XVIII fue Jean-Jacques Rousseau, autor de *Confesiones*, *Ensoñaciones de un paseante solitario*, el *Emilio*, *Julia*, o *La Nueva Eloísa* y *El contrato social*, entre otras obras.

En el siglo XIX sobresalieron Charles Nodier, Víctor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred Victor de Vigny, Alfred de Musset, George Sand, Alexandre Dumas (tanto hijo como padre), entre otros; son los mayores representantes de esta estética literaria.

El Romanticismo comenzó en Inglaterra casi al mismo tiempo que en Alemania; en el siglo XVIII ya habían dejado sentir un cierto apego escapista por la Edad Media y sus valores de falsarios inventores de heterónimos medievales como James Macpherson o Thomas Chatterton, pero el movimiento surgió a la luz del día con los llamados grupos lakistas (Wordsworth, Coleridge, Southey), y su manifiesto fue el prólogo de Wordsworth a sus *Baladas líricas*, aunque ya lo habían presagiado en el siglo XVIII Young con sus *Pensamientos nocturnos* o el originalísimo William Blake.

Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats son los líricos canónicos del Romanticismo inglés. Después vinieron el narrador Thomas De Quincey, y Elizabeth Barrett Browning y su marido Robert Browning, este último creador de una forma poética fundamental en el mundo moderno, el monólogo dramático.

En narrativa destaca Walter Scott, creador del género de novela histórica moderna con sus ficciones sobre la Edad Media inglesa, o las novelas góticas *El monje* de Lewis o *Melmoth el Errabundo*, de Charles Maturin.

En España la ideología romántica tuvo precedentes en los afrancesados ilustrados españoles, como se aprecia en las *Noches lúgubres* de José de Cadalso o en los prerrománticos (Nicasio Álvarez Cienfuegos, Manuel José Quintana...), que reflejan una nueva ideología presente ya en figuras disidentes del exilio, como José María Blanco White. Pero el lenguaje romántico propiamente dicho tardó en ser asimilado, debido a la reacción emprendida por Fernando VII

tras la Guerra de la Independencia, que impermeabilizó en buena medida la asunción del ideario romántico.

A pesar de ello, ya en la segunda década del siglo XIX, el diplomático Juan Nicolás Böhl de Faber publicó en Cádiz una serie de artículos entre 1818 y 1819 en el *Diario Mercantil* a favor del teatro de Calderón de la Barca contra la postura neoclásica que lo rechazaba, que suscitó un debate en torno a los nuevos postulados románticos. Más tarde, en el periódico barcelonés *El Europeo* (1823-1824), Bonaventura Carles Aribau y Ramón López Soler defendieron el Romanticismo moderado y tradicionalista del modelo de Böhl, negando decididamente las posturas neoclásicas. En sus páginas se hace por primera vez una exposición de la ideología romántica a través de un artículo de Luigi Monteggia titulado *Romanticismo*.

Algunos escritores liberales españoles, emigrados por vicisitudes políticas, entraron en contacto con el Romanticismo europeo, y trajeron ese lenguaje a la muerte del rey Fernando VII en 1833. La poesía del romántico exaltado está representada por la obra de José de Espronceda y la prosa, por la figura decisiva de Mariano José de Larra. Un romanticismo moderado encarnan José Zorrilla, dramaturgo, autor del *Don Juan Tenorio*; y el Duque de Rivas, que, sin embargo, escribió la obra teatral que mejor representa los temas y formas del romanticismo exaltado: *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

Un Romanticismo tardío, más íntimo y poco inclinado por temas político-sociales, es el que aparece en la segunda mitad del siglo XIX, con la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, la gallega Rosalía de Castro, y Augusto Ferrán, que experimentaron el influjo directo con la lírica germánica de Heinrich Heine y del folclore popular español, recopilado en cantares, soleás y otros moldes líricos, que se publicó en esta época.

El Romanticismo italiano tuvo su manifiesto en la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* de Giovanni Berchet (1816) y destaca, sobre todo, por la figura de los escritores Ugo Foscolo, autor del famoso poema *Los sepulcros*, y

Giacomo Leopardi, cuyo pesimismo se vierte en composiciones como *El infinito o A Italia*. El romanticismo italiano tuvo también una gran novela histórica, *I promesi sposi* (*Los novios*), de Alessandro Manzoni.

En Rusia, el Romanticismo supuso toda una revolución, pues autorizó como lengua literaria el hasta entonces poco cultivado idioma ruso. El artífice de este cambio fue el gran escritor ruso Alejandro Pushkin, acompañado de numerosos seguidores e imitadores.

En la literatura checa destacan los escritores Karel Hynek Mácha y František Čelakovský y el eslovaco, y también ideólogo del paneslavismo romántico, Ján Kollár.

En Portugal introdujeron el Romanticismo Almeida Garret y Alejandro Herculano; puede considerarse postromántico al gran poeta Antero de Quental.

En Rumania, su máximo exponente fue Mihai Eminescu y, entre los húngaros, sobresalió el poeta Sándor Petőfi.

El Romanticismo estadounidense, salvo precedentes como William Cullen Bryant, proporcionó a un gran escritor y poeta, Edgar Allan Poe, creador de una de las corrientes fundamentales del Postromanticismo, el Simbolismo, y a James Fenimore Cooper (discípulo de las novelas históricas de Scott). Se puede considerar un postromántico el originalísimo pensador anarquista Henry David Thoreau, introductor de ideas anticipadas a su tiempo como la no violencia y el ecologismo, y autor del famoso ensayo *Sobre la desobediencia civil*. En los Estados Unidos también se habla de *transcendentalismo*.

El Romanticismo tuvo su primera manifestación en la Argentina con la aparición en 1832 del poema *Elvira o la novia del Plata* de Esteban Echeverría, quien lideró el movimiento que se concentró en la llamada Generación del 37 y tuvo uno de sus centros en el Salón Literario. El romanticismo argentino integró la lengua tradicional española con los dialectos locales y gauchescos, incorporó el paisaje rioplatense a la literatura y los problemas sociales. El romanticismo

argentino se produjo íntimamente ligado con el romanticismo uruguayo. En Hispanoamérica, el contenido nacionalista del romanticismo confluyó con la recién terminada Guerra de Independencia (1810–1824), convirtiéndose en una herramienta de consolidación de las nuevas naciones independientes, recurriendo al costumbrismo como una herramienta de autonomía cultural.

Entre las obras más importantes del movimiento se destacan «La cautiva» y «El matadero», ambas de Echeverría,^{1,2} el *Martín Fierro* obra maestra de José Hernández, *Amalia* de José Mármol, *Facundo* de Domingo F. Sarmiento y el folletín y obra dramática *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, considerado fundador del teatro rioplatense.

El romanticismo mexicano se distinguía por amalgamar el periodismo, la política, el positivismo y el liberalismo, pues surgió en los años previos a la Revolución Mexicana. El poeta Manuel Acuña es posiblemente el máximo representante del romanticismo en México.

Hay quienes sostienen que el Romanticismo poético en español tuvo manifestaciones pobres, y que obras más acordes con esta sensibilidad se encuentran en las crónicas histórico-ficticias (Tradiciones) del peruano Ricardo Palma. Otros nombres a destacar son el cubano José María de Heredia. Cabe destacar también, la primera parte de la obra del notable narrador chileno Alberto Blest Gana, cuya producción modelada por el costumbrismo de Balzac, se interna en las fisuras del idealismo romántico.

Los lugares donde se reunían los románticos eran muy diversos. Fuera de las redacciones de las revistas románticas, existían determinadas tertulias, como por ejemplo El Parnasillo en Madrid, o, en París, El Arsenal, del cual, si hemos de creer a Alphonse de Lamartine, «era la gloria Víctor Hugo y el encanto Charles Nodier» (*Las Noches, de Alfred de Musset, precedida del estudio de dicho poeta por A. Lamartine*. Madrid: Biblioteca Universal, 1898). En este cenáculo reuníanse entre otros Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Boulanger, Deschamps, Emile y Antoine Sainte-Beuve, etcétera.

También los rusos tuvieron su cenáculo: la Sociedad del Arzamas (*La revolución y la novela en Rusia*, por Emilia Pardo Bazán, Madrid, s. a., pág. 245).

Comenzó en Alemania, partiendo de Beethoven y siendo seguido por Carl Maria von Weber en 1786 y Félix Mendelssohn. Es un estilo musical imaginativo y novelesco. Este movimiento afectó a todas las artes y se desarrolló sobre todo en Francia y Alemania.

La estética del romanticismo se basa en el sentimiento y la emoción. En el romanticismo se piensa que la música pinta los sentimientos de una manera sobrehumana, que revela al hombre un reino desconocido que nada tiene que ver con el mundo de los sentimientos que le rodea.

El estilo romántico es el que desarrolla la música de programa y el cromatismo de una forma predominante. Se da a lo largo de todo el siglo XIX, aunque al principio del siglo XX se entra en el impresionismo.

De forma diferente a la Ilustración dieciochesca, que había destacado en los géneros didácticos, el Romanticismo sobresalió sobre todo en los géneros lírico y dramático; en este se crearon géneros nuevos como el melólogo o el drama romántico que mezcla prosa y verso y no respeta las unidades aristotélicas. Incluso el género didáctico pareció renovarse con la aparición del cuadro o artículo de costumbres. La atención al yo hace que empiecen a ponerse de moda las autobiografías, como las *Memorias de ultratumba* de François René de Chateaubriand. También surgió el género de la novela histórica y la novela gótica o de terror, así como la leyenda, y se prestó atención a géneros medievales como la balada y el romance. Empiezan a escribirse novelas de aventuras y folletines o novelas por entregas.

El estilo vital de los autores románticos despreciaba el materialismo burgués y preconizaba el amor libre y el liberalismo en política, aunque hubo también un Romanticismo reaccionario, representado por Chateaubriand, que preconizaba la vuelta a los valores cristianos de la Edad Media. El idealismo extremo y exagerado que se buscaba en todo el Romanticismo encontraba con

frecuencia un violento choque con la realidad miserable y materialista, lo que causaba con frecuencia que el romántico acabara con su propia vida mediante el suicidio. La mayoría de los románticos murieron jóvenes. Los románticos amaban la naturaleza frente a la civilización como símbolo de todo lo verdadero y genuino.

1.2 Aspectos Biográficos del Compositor

R O B E R T S C H U M A N N
(1 8 1 0 — 1 8 5 6)

Robert Schumann (Zwickau, 8 de junio de 1810 - Endenich, Bonn, 29 de julio de 1856). Compositor alemán de la época del romanticismo y uno de los músicos de mayor fama en la primera mitad del siglo XIX. Tanto en vida como en obra refleja en su máxima expresión la naturaleza del romanticismo, siempre envuelta en la pasión, el drama y, finalmente, la tragedia. Une la ilustración literaria con una gran complejidad musical, creando obras de gran intensidad lírica.

Su nombre completo era **Robert Alexander Schumann**. Nació en la ciudad alemana de Zwickau, en lo que hoy es el Estado federal de Sajonia. De niño Schumann ya puso de manifiesto sus dotes musicales. Su padre, de profesión editor, le apoyó y le procuró un profesor de piano. A los 7 años Schumann compuso sus primeras piezas musicales.

Así, en esa etapa de su vida no sólo componía obras musicales, sino que también redactaba ensayos y poemas, y de hecho se identifica tanto con la literatura como con la música. A los 14 años escribe un ensayo sobre la estética de la música. Ya desde que estudiaba en el colegio absorbe la obra de Schiller, Goethe, Lord Byron, así como los dramaturgos de la Grecia Clásica; pero la influencia literaria más poderosa y permanente es sin duda la de Johann Paul Friedrich Richter. Tal influencia puede apreciarse en sus novelas de juventud, "Juniusabende" y "Selene", de las cuales sólo la primera fue concluida (1826).

Su interés por la música había sido estimulado desde niño al escuchar tocar a Ignaz Moscheles en Carlsbad, y en 1827 a través de las obras de Franz Schubert y Felix Mendelssohn.

Hacia 1830, Schumann deseaba por encima de todo convertirse en un virtuoso y admiraba la ejecución de los más renombrados concertistas de su época, como Paganini y Liszt. Por tanto, el joven Schumann, de innegable talento como pianista, se empleó a fondo en perfeccionar su técnica de teclado, se obligó a abandonar este camino y convertirse finalmente en uno de los más reconocidos compositores de su siglo.

Entre sus amigos se encontraba Friedrich Wieck (padre de Clara, su futura esposa), notable pedagogo musical, que le dio lecciones. Después de abandonar a Wieck prosiguió solo estudiando piano. Existen varias fuentes que difieren respecto a cómo dañó Schumann su mano derecha en 1830, siendo la más aceptada la de que para fortalecer el dedo anular ideó un aparato que de hecho lo inutilizó casi completamente (la musculatura del dedo anular está conectada al dedo corazón, convirtiéndolo en el dedo más débil).

Desde su adolescencia Schumann había compaginado sus diversas actividades y estudios con la composición y ya había creado obras importantes, sobre todo para piano, pero también sinfónicas y de cámara. Desde ese momento se entrega con pasión a la composición, comienza a estudiar teoría con Heinrich Dorn, director de la ópera de Leipzig, y considera la posibilidad de escribir una ópera sobre Hamlet.

En paralelo a su nueva actividad como compositor, iniciaba su obra de crítico musical, que generó una abundante producción literaria. Su excepcional formación y aptitud literaria se plasmaban en críticas musicales, en las que, a través de personajes imaginarios, profundizaba en las obras de sus contemporáneos. Un famoso ejemplo es su ensayo sobre las variaciones de Chopin sobre un tema de Don Juan, que apareció en el *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1831.

Su Opus 2 *Papillons* (Fr., "Mariposas") escrito en 1831 es otro ejemplo excepcional de la fusión entre literatura y composición musical de Schumann. Se trata de una composición para piano, que consta de varias escenas de danza

inspiradas en una fiesta de disfraces. Cada danza trata de retratar a diferentes personajes y no guardan relación entre sí, excepto la última. Según escribiría el propio Schumann, está inspirada en la última escena de la obra *Flegeljahre* de Johann Paul Friedrich Richter y mezcla el carácter festivo con un extraordinario sentimiento melancólico.

En 1834 fundaría la revista *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, abanderada de las nuevas corrientes musicales defendidas por La Cofradía de David, que dirigió hasta el fin de su vida. Es en esta publicación donde da rienda suelta a su crítica musical, considerada en aquella época como excéntrica, pero que hoy día etiquetaríamos como visionaria. A principios del siglo XIX, compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Carl Maria von Weber eran vistos como figuras menores, por lo que se consideró una excentricidad que Schumann los elevara como grandes compositores, por no hablar de su aprecio a figuras contemporáneas, como Chopin o Héctor Berlioz. En esta nueva publicación, hizo todo esto y mucho más.

Compone su obra más aclamada, Op. 9, *Carnaval*. Se trata de variaciones sobre las notas que componen la palabra Asch (pueblo natal de Ernestine) en la notación alemana. También son las letras con alguna nota equivalente en el propio apellido de Schumann. Cada variación comienza con esas notas y, más que nunca, Schumann emplea para la composición la ilustración musical de una historia, con personajes y guión bien definidos. Además consolida el formato de composición que ya inició en *Papillons*, creando temas muy breves y generalmente no relacionados entre sí, aunque estén inspirados en la misma escena literaria. La mayoría de las composiciones para piano de Schumann están formadas por movimientos que duran pocos minutos, o incluso menos de un minuto.

Conoció personalmente a Mendelssohn en casa de Friedrich Wieck en el año 1835 y le mostró su admiración; poco después conocería a Chopin. Durante toda su vida Schumann mostró hacia sus compañeros músicos una actitud de crítica constructiva. Esta actitud abierta y generosa le permitió ser el "descubridor"

de Johannes Brahms cuando éste sólo era un joven y desconocido pianista de 20 años. Brahms se convirtió en íntimo amigo de Schumann y de su esposa Clara Wieck, se vio claramente influido por su música.

Es en casa de Wieck, su antiguo maestro, donde conoce a su futura esposa. Se trata de Clara Wieck, su hija, y ya para entonces afamada pianista que había sido "niña prodigio", bastante famosa internacionalmente en aquella época, y de hecho se la considera la pianista más importante del siglo XIX. En 1836 inician una relación amorosa en secreto, fundamentalmente por carta, seguramente debido a la diferencia de edad entre ambos (Clara sólo tenía 16 años) y también porque Clara se encontraba de viaje constantemente, actuando por toda Europa. Es durante esta relación clandestina cuando escribe *Escenas de la infancia*, tal y como le relata por carta a la propia Clara. Un año más tarde Robert pide la mano de Clara a su padre, pero éste se niega. Finalmente se casan en 1839, para lo que deben recurrir a los tribunales al no tener la aprobación de Friedrich Wieck. Permanecieron juntos hasta la muerte de Robert.

Clara era una pianista excepcional y tuvo una gran influencia musical sobre Robert. Ella le instó a no limitarse a la composición para piano (en estos años escribe *Lieder* y *Álbum para la juventud*), recomendándole que se dedicara a la composición para orquesta y se consolidara así como un gran compositor de su tiempo. Es precisamente a partir de 1841 cuando compone oberturas sinfónicas y conciertos, en los que, sin embargo, el piano sigue teniendo un papel principal.

El Conservatorio de Leipzig le abrió las puertas en 1843 y fue nombrado profesor de piano y composición.

Trabajó en multitud de obras, como sus dos *Sonatas para piano y violín*, su *Concierto para violonchelo y orquesta* y su única ópera, *Genoveva*, completa su *Misa*, *Requiem*, *Sinfonía en Re menor* y *Concierto para violín y orquesta*. También destaca la presentación en 1846 de su *Concierto para piano y orquesta* en la menor, ejecutado brillantemente por su esposa, Clara, en 1846 en Leipzig, lo cual conllevó a su autor una fama aún mayor y más consolidada para la Historia.

Es internado en un sanatorio privado en Endenich cerca de Bonn, Alemania, donde permanece hasta su muerte el 29 de julio de 1856. Tenía sólo 46 años. Muere víctima de la sífilis. Fue enterrado en Bonn, Tras su muerte, Clara se entregó a dar a conocer por toda Europa la obra de Robert, dándole gran fama tras varias décadas de giras.

Obras

- **Op. 2** - *Papillons*
- **Op. 3** - *Estudios sobre caprichos de Paganini*
- **Op. 4** - *Intermezzi*
- **Op. 5** - *Impromptus (Sobre un tema de Clara Wieck) (1833)*
- **Op. 6** - *Davidsbündlertänze (Danzas de La Cofradía de David)*
- **Op. 7** - *Toccata*
- **Op. 8** - *Allegro*
- **Op. 9** - *Carnaval*
- **Op. 12** - *Fantasiestücke*
- **Op. 13** - *Estudios sinfónicos*
- **Op.** - *Sonatas (3)*
- *Kinderszenen Op. 15*
- *Fantasía Op.17*
- *Kreisleriana, op. 16*
- *Humoresca Op. 20*
- *Novelletten, Op. 21*
- *Carnaval de Viena Op. 26*

- *Arabeske*, Op. 18
- *Álbum para la juventud* Op. 68
- *Konzertstück para cuatro trompas*
- Introducción y Allegro-Appassionato para piano
- *Concierto para violonchelo*
- *Concierto para violín*
- Sinfonía nº. 1 en si bemol mayor, op. 38 *Primavera*
- Sinfonía nº. 2 en do mayor, op. 61
- Sinfonía nº. 3 en mi bemol mayor, op. 97 *Renana*
- Sinfonía nº. 4 en re menor, op. 120
- Obertura Genoveva
- Obertura Manfred, op. 115
- Cuarteto para piano
- Quinteto para piano
- Fantasías para piano, violín y violonchelo
- Andante y variaciones para dos pianos
- Adagio y Allegro para trompa y piano
- Tríos para piano y cuerdas (3)
- Fantasías para clarinete y piano
- Cinco piezas en tono popular para piano y violonchelo
- Romances para oboe y piano

- *Märchenbilder* para piano y viola
- Sonatas para piano y violín (2)
- *Märchenerzählungen* para clarinete, viola y piano
- *Dichterliebe*, Op. 48 (16)
- *Gedichte*, Op 35 (12)
- *Myrten*, Op. 25
- *Lieder-Album für die Jugend*, Op.79
- *Szenen aus Goethes Faust*
- *Soulaïman kacha*

La obra creativa de Robert Alexander Schumann se desarrolló dentro de un marco histórico conocido en Alemania como el tiempo del Biedermeier; este, a su vez se encuentra limitado por el congreso de Viena de 1815, a partir del cual se funda la Confederación Germana y surge la Revolución Democrático—Burguesa de 1848. En esta época, la vida familiar transcurre primordialmente en casa, donde se reúnen las diversas generaciones para celebrar eventos sociales en los cuales la música era muy importante.

Si bien Schumann, no era una persona muy involucrada en los movimientos sociales, sí fue un compositor que siguió de cerca los movimientos literarios y musicales de su época. Su interés por la literatura y la música —reconocidas como artes románticas— lo acompaña toda su vida y deja a la posteridad una serie de escritos que son puertas abiertas a su vida y pensamiento: Sus diarios, sus cartas y sus escritos sobre música.

1.3 Análisis de la Obra

“ A U F T R Ä G E ”

Robert Schumann

Estructura: $\underbrace{A / B / A / B / A / B'}_{\text{Tema}}$

Básicamente tenemos aquí una estructura A – B, en donde A funge como presentación del tema que se irá desarrollando a lo largo de la pieza, a este estilo se le conoce como “Schprengnetime”, este término se utiliza para dar a entender un tiempo rápido pero que a la vez es pausado; la rapidez recae en lo que realiza la mano derecha del piano (cabe destacar que esta es la representación de la fase rápida de la pieza) mientras que la izquierda sugiere un rallentando constante y es una alegoría de la frase, “nich so schnele” (“no tan rápido”) la pieza es un juego constante de acelerar y rallentar; es una representación del texto, este habla de mensajes que se envían en el caudal de un arroyo, y, de hecho, podríamos decir que es un diálogo entre el sujeto que envía estos mensajes (la melodía cantada) y el medio —en este caso el arroyo— por el cual se reciben (las corrientes del agua son el batimento constante de la mano derecha).

Este lied tiene una sección inicial A que es el tema principal, una sección contrastante que sería una sección B; y entre ellas hay un juego constante, y persistente; la sección final o conclusiva es una variante, una inflexión (B') parcial, pues concluye en la misma tonalidad en la que iniciamos. Por lo tanto diríamos que la pieza en su totalidad se resume en A B B', decimos entonces que tiene forma binaria.

La sección A es brillante y agitada salvo los rallentandos que el mismo pulso de la pieza le obliga a hacer, hay un puente que te exige a detenerte para que emotivamente cambies de intención hacia la sección B que se torna más cantáble aunque el elemento rítmico no desaparece nunca; por tanto hay movimiento constante.

1.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ A U F T R Ä G E ”

Robert Schumann

El elemento constante que debe prevalecer aquí es el juego en el ritmo y debe parecer que quieres tomarte tu tiempo “deleitándote con el arroyo”, pero, a la vez recuerdes que quieres llevar un mensaje rápido y debes dar la impresión de querer acabar lo antes posible. Aquí hay un juego entre dos elementos: lento y rápido, que juegan entre sí el tiempo que dura el lied.

El carácter de lentitud se logra cantando las frases lo más legato posible, así te aferras al pulso y a la vez la sensación de rapidez se la da la pronunciación exagerada de las palabras, sobre todo de las consonantes explosivas finales, tal es el caso de las letras “f”, “d” y “s”, a la vez que manejas un sonido ligado estás destacando rítmicamente a la melodía y tendrás ambas representaciones con un mismo esfuerzo.

2.1 Contexto Histórico del Compositor

“ L I E B S T D U U M S H Ö N E H E I T ”

Clara Schumann

R O M A N T I C I S M O

Al igual que su esposo Clara Schumann se vio influida por el Romanticismo, un poco por el influjo de su padre y por su propio marido; con quien compuso diversas obras y muchas de las que exclusivamente Robert escribía eran en su honor e interpretadas por Clara. Por lo que se considera a esta gran compositora como una representante más del Romanticismo musical del siglo XIX.

L I E D

Lied (del alemán: Lied = canción, plural: Lieder) es el término de *canción* en el idioma alemán.

En la historia de la música clásica europea, el término refiere a una composición, típica de los países germánicos y escrita para un cantante con acompañamiento de piano. Este tipo de composición, que surgió en la época clásica (1760 - 1820), floreció durante el Romanticismo y evolucionó durante el siglo XX. Es característica la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana (*Volkslied*).

El desarrollo de la forma iba mano a mano con el redescubrimiento de la cultura popular alemana como fuente de producción artística, como han sido las colecciones de cuentos (1812) de los Hermanos Grimm y la colección de poemas *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808) de Clemens Brentano y Achim von Arnim.

En la historia de la música clásica europea, se aplica el término alemán, porque los inicios y los primeros Lieder, fueron obras de compositores alemanes. En Alemania se aplica el término "Kunstlied" para distinguir el género de la canción popular (*Volkslied*).

Se desarrolló con el compositor alemán Frank Schubert en 1814, aunque tuvo sus antecedentes en Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

La oposición de la Alemania luterana a las prácticas de la iglesia católica, resultó en una nueva liturgia, cuyas formas debían ser fáciles de entender por el creyente común. Los poemas usaban el alemán en vez del latín, y la música eclesiástica de las nuevas formas litúrgicas, se basaba en los principios de la canción popular.

El canto polifónico de la Contrarreforma (Palestrina) fue remplazado por el *Kirchenlied* (Canción eclesiástica), una canción estrófica con rimas en alemán, y con música parecida a la de la época. Los poetas más influyentes fueron Martin Luther (1483 - 1546), Paul Gerhardt (1607 - 1676) y Joachim Neander (1650 - 1680). La técnica de composición fue consolidada por Heinrich Albert (1604-1651), Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) y Christian Gottfried Krause (1719-1770) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). La colección "Schimellis Gesangbuch" (Cancionero de Schimelli) con contribuciones de Johann Sebastian Bach es popular en el límite entre colección y creación propia.

Al final del barroco los compositores renuncian al uso del bajo continuo. Con eso, el camino está libre para el piano solo como instrumento de acompañamiento. La música debía adaptarse a la forma del poema como acompañamiento. Un ejemplo es la versión de Zelter del poema *Es war ein König in Thule* del Faust I de Goethe.

Para utilizar mejor el potencial del piano, se desarrolla el Lied con acompañamiento compuesto individualmente para cada estrofa. Los primeros ejemplos son de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

- De Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) destacan ejemplos como *Das Veilchen*, *Abendempfindung an Laura* y *Dans un bois solitaire*; uno de los primeros ejemplos de canciones en francés. Cabe destacar que Mozart introduce las características del Lied también en las arias de sus óperas tardías, sobre todo *La clemenza di Tito* y *La flauta mágica*, donde el ejemplo más popular son las arias de Papageno.
- Joseph Haydn (1732 - 1809) compuso Lieder con instrumentación de cámara. El grupo más popular son los "Schottische Lieder" (canciones escocesas) instrumentadas para voz o voces, piano, violín y violonchelo.
- Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) es el primero en darle a los Lieder un espacio dentro sus obras, *An die ferne Geliebte* (1816). Beethoven definía un orden fijo para los Lieder, siguiendo una trama imaginaria. El ciclo describe los sentimientos de un amante mientras está separado de su amada. Con la presentación como "paquete", la forma breve del lied se convirtió en un medio para presentar ideas más amplias. Beethoven también dio la posibilidad de presentar Lieder en forma de concierto o recital.

El tipo de lied narrativo; denominado **balada** se basó en el modelo de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Los ejemplos más célebres son las baladas *Der Zwerg* y *Erlkönig* de Franz Schubert y las obras de Carl Loewe (1796-1869) (*Erlkönig*, *Die Uhr*, *Graf Oluf* etc.)

Con Franz Schubert (1797 - 1828), el Lied fue liberado de todas las convenciones de aria de ópera y reducido al núcleo de la forma - el poema, la melodía y la ilustración a través del piano. Schubert escogía textos de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller y también amigos de sus círculos en Viena, Johann Mayrhofer (1787 - 1836) entre otros. El poeta más importante fue Wilhelm Müller (1794 -1827), quien escribió los textos para *Die schöne Müllerin* (la bella molinera) y *Winterreise* (viaje en invierno). En esos ciclos, Schubert agrupó poemas en un orden que sigue a tramas imaginaria. En ambos casos, se describe

el sufrimiento y la muerte de individuos expulsados de la sociedad por un conflicto entre amor y orden social.

Sin embargo Schubert no describió los actos mismos de la trama, sino los sentimientos del protagonista al haber experimentado ciertos actos como destierro, rechazo amoroso, soledad, locura y muerte. Aunque Schubert tendía a tematizar los lados tristes y oscuros de la vida, muchos de sus canciones son considerados canciones populares hoy en día, como es el caso de "Am Brunnen vor dem Tore" y "Das Heideröslein".

Robert Schumann (1810 - 1856) desarrolló la técnica del ciclo más allá de la trama linear. Ejemplos son el *Liederkreis nach Joseph Eichendorff*, y los ciclos con poemas de Heinrich Heine (*Der arme Peter, Myrthen, Dichterliebe, Liederkreis op. 24*). En diferencia a Schubert, la mayoría de los ciclos de Schumann ya no obedece a una lógica de trama linear, sino los poemas son ordenados intuitivamente para crear una "trama intuitiva".

La colección de canciones populares fue la fuente principal de inspiración para los Lieder de Johannes Brahms (1833 - 1897). Su colección "Deutsche Volkslieder" es el gemelo musical de la colección de Cuentos de los hermanos Grimm. En esa obra, el límite entre colección y creación propia es difícil de identificar. Sus propias canciones también fueron fuertemente inspiradas por textos y melodías populares, en las cuales Brahms sentía un acceso directo a un mundo de sentimientos básicos y honestos. El ciclo "Die schöne Magelone" revela también influencias del historicismo, la interpretación del pasado alemán en el sentido de la utopía de una sociedad guiada por virtudes del caballero medieval.

Hugo Wolf (1860 - 1903) introdujo la armonía de Richard Wagner a pequeñas formas del Lied. Además de sus Lieder sobre textos de Johann Wolfgang von Goethe, Joseph Eichendorff, Michelangelo, Eduard Mörike y otros autores, escribió los notables ciclos sobre poemas populares de España e Italia, los "Spanisches Liederbuch" e "Italianisches Liederbuch".

Richard Strauss (1864 - 1924) ampliaba el acompañamiento con versiones orquestadas para adaptarlos al uso en la sala de concierto. Ejemplos son Cäcilie, Morgen, Schlechtes Wetter, Ich trage meine Minne, Die Nacht etc. El ciclo "Vier letzte Lieder" de 1948 expone las posibilidades de esa forma de modo ejemplar, haciendo uso también de una orden de ciclo.

Gustav Mahler (1860 - 1911) integraba sus composiciones de Lied en su obra sinfónica. Para todos sus Lieder existen versiones orquestadas (Des Knaben Wunderhorn, Rückert - Lieder, Lieder eines fahrenden Gesellen o Kindertotenlieder). Además muchos de sus Lieder están integrados en el contexto de una Sinfonía, como es el caso del cuarto movimiento de la segunda sinfonía, titulado Urlicht o las canciones sinfónicas Lied von der Erde. Mahler prescindió a los textos de poetas famosos en favor de textos anónimos de la cultura popular alemana o textos que imitaban el tono del poema popular.

La segunda escuela vienesa (Anton von Webern (1883 - 1945), Alban Berg (1885 - 1935), Arnold Schönberg (1874 - 1951) experimentó los límites de la más posible brevedad de la forma y aplicó el lenguaje dodecafónico. La elección de textos fue fuertemente influenciado por el simbolismo vienés. En las canciones tempranas de Arnold Schönberg se puede estudiar el giro estilístico de la composición tonal a la composición dodecafónica. En las composiciones de la segunda escuela vienesa, los compositores prescindían de la cantabilidad para explorar nuevos mundos estéticos.

Hanns Eisler (1890 - 1960) retomó la técnica dodecafónica de su maestro Schönberg y la amalgamó con influencias del jazz y del canto de protesta a un lenguaje muy individual. Con el poeta Bertolt Brecht colaboraba un autor congenial. Otros poemas compuestos por Eisler fueron de Friedrich Hölderlin, Johann Wolfgang von Goethe, Anakreon, Blaise Pascal, Johannes R. Becher y textos propios. Sus canciones de protesta fueron considerados herramientas de la lucha política. Su ciclo sobre la fuga de Alemania nazi, en forma y tono de diario, (Hollywood Songbook) es una creación lírica a la altura de los ciclos de Schubert y Schumann.

Compositores actuales de Lied son Hans Werner Henze (1926), Aribert Reimann (1936) y Wolfgang Rihm (1952). Sin embargo, el Lied esta pasando por una crisis, ya nuevas composiciones ya no alcanzan la simplicidad, brevedad y cantabilidad de las obras románticas.

En Francia destacan las *mélodies* de Gabriel Fauré (1845 - 1925), Claude Debussy (1862 - 1918), Maurice Ravel (1875 - 1937) y Francis Poulenc (1899 - 1963).

En España, las obras de Manuel de Falla (1876 - 1946), Amadeu Vives, Joaquín Turina (1882 - 1949), Enric Granados (1867 - 1916), Xavier Montsalvatge (1912 - 2002), Eduard Toldrà (1895 - 1962) y Frederic Mompou (1893 - 1987) forman una escuela propia. Allí, las influencias del flamenco y de culturas coloniales forman base para una escuela propia nacional.

En Inglaterra, los compositores más influyentes fueron Edward Elgar (1857 - 1934), Benjamin Britten (1913 - 1967), Roger Quilter (1877 - 1953), Peter Warlock (1894 - 1930) y Ralph Vaughan Williams (1872 - 1952).

2.2 Aspectos Biográficos del Compositor

C L A R A S C H U M A N N
(1 8 1 9 — 1 8 9 6)

Leipzig, Alemania, 13 de septiembre de 1819 - Fráncfort del Meno, Alemania, 20 de mayo de 1896). **Clara Wieck Schumann** fue sin duda la pianista más importante del siglo XIX. El público europeo la consideraba tan buena como Franz Liszt (1811-1886) o Sigismund Thalberg (1812-1871), otros pianistas virtuosos famosos en aquella época. Estuvo casada con Robert Schumann (1810-1856), uno de los más importantes compositores del Romanticismo alemán. Con Johannes Brahms (1833-1897), otro gran compositor del siglo XIX, cultivó una amistad que duró hasta la muerte. Clara fue admirada por otras personalidades de la época, como Goethe, Mendelssohn, Chopin y Paganini. Además de ser pianista, escribió su propia música y editó muchas obras de su esposo.

No compuso mucho pero las obras que conservamos de Clara tienen gran mérito. Escribió música para piano solo, canciones para voz y piano, música de cámara y obras orquestales. Las razones por las que no se dedicó en mayor grado a la composición, a pesar de su talento evidente, fueron varias, entre ellas su carrera de concertista, sus ocho hijos, la devoción por su esposo y el papel de la mujer en el siglo XIX. Clara tuvo una formación musical privilegiada, lo que junto con su comprensión musical y habilidad le permitía abordar exitosamente la composición. Sin embargo, alguna vez escribió en su diario:

Alguna vez creí que tenía talento creativo, pero he renunciado a esta idea; una mujer no debe desear componer. Ninguna ha sido capaz de hacerlo, así que ¿por qué podría esperarlo yo?

Clara tuvo una gran fortaleza espiritual que le permitió soportar una vida dura como artista y llena de tragedias en el ámbito personal, como la separación de sus padres, la muerte prematura de varios de sus hijos y el intento de suicidio y la posterior muerte de su esposo. Pero también tenía algunas inseguridades. Como compositora, por ejemplo, dudaba de su talento, sin importar que fuera evidente. No se consideraba bella físicamente, a pesar de que nos consta que era una hermosísima mujer e incluso como pianista, después de escuchar a Liszt -quien, por cierto, la admiraba y la reconocía como gran pianista y compositora- pensaba que, si bien tocaba mejor que las mujeres pianistas de la época, no tenía nada que hacer frente al virtuoso de origen húngaro.

La mayoría de estas jóvenes, cuando llegaban a cierta edad, dejaban el concertismo y se dedicaban al hogar, a dar clases o a otras actividades musicales, alejadas de los escenarios. A diferencia de estas mujeres, la carrera de Clara continuó en los más altos niveles profesionales hasta pocos años antes de su muerte. Realizó alrededor de cuarenta giras de conciertos por el continente europeo y en todos lados era recibida con los más altos honores. Fue una profesional en el sentido económico también: cobraba dignamente, igual que los otros virtuosos de la época, pues fue por mucho tiempo el único soporte de la familia.

Clara fue la hija menor de Friedrich Wieck y Marianne Tromlitz. Su padre era un reconocido maestro de piano y tenía un negocio de venta de partituras y de pianos. Su madre era una renombrada cantante y pianista. Su padre planeó para Clara una vida de concertista. Se preocupó por darle una formación completa, desde muy niña, con los mejores maestros disponibles: además de piano estudió canto, violín, instrumentación, contrapunto y composición. Friedrich le inculcó a su hija una férrea disciplina y actuó como su agente promotor para conseguirle presentaciones en Europa. Dio su primer recital en la **Gewandhaus de Leipzig** - una sala de conciertos de gran renombre hasta nuestros días- a los 11 años y al año siguiente se fue de gira a París, con bastante éxito. Ese mismo año, se publicó en Alemania una obra de Clara titulada *Cuatro polonesas para piano*. Dos

años más tarde, en 1833, comenzó la composición de un concierto para piano, que terminó en 1835 y fue publicado en 1837.

Clara escribió entre 1834 y 1836 una colección de 6 piezas para piano solo que forman su Opus seis, llamado *Soirées Musicales*. "Opus" es una palabra del latín que quiere decir "obra", y se abrevia "Op." El número de opus era generalmente asignado por el compositor a sus obras publicadas y en muchas ocasiones -aunque no siempre- obedece a un orden cronológico de composición.

Soirées Musicales quiere decir algo así como "tardeadas musicales". Este título se refiere probablemente a las reuniones o tertulias musicales que eran frecuentes en el siglo XIX. La primera pieza del Opus 6 lleva por nombre "Toccatina". Una "toccata" es una obra virtuosa, brillante, así que una "toccatina" es una "pequeña toccata".

Cuando Clara tenía 11 años, llegó un músico 9 años mayor que ella a estudiar con Friedrich Wieck. Se trataba de Robert Schumann, quien era entonces un personaje desconocido con inclinaciones literarias, que se iniciaba en la composición y que quería seguir la carrera de concertista. Robert se quedó a vivir en casa de su maestro, cosa frecuente en la época. Para entonces, Clara ya era bastante madura, probablemente por las experiencias que había tenido en su vida de concertista profesional; así que entre Robert y Clara se forjó una cálida amistad a pesar de la diferencia edades. Pronto la amistad se transformó en amor y en 1837 pidieron permiso al padre de Clara para casarse, pues ella era menor de edad y tenía que esperar hasta cumplir 21 años o contar con el consentimiento de los padres. Pero Friedrich Wieck se opuso, argumentando que Robert era alcohólico, tenía propensión a las enfermedades mentales y no podía mantener a Clara. Entonces empezó una ardua batalla legal, que ganaron los novios y se casaron en 1840, un día antes del cumpleaños 21 de Clara.

En aquella época lo común era que los compositores tocaran sus propias obras, como Liszt y Chopin. Pero Robert se lastimó una mano y tuvo que olvidar sus esperanzas de convertirse en pianista virtuoso, así que se dedicó a escribir

música y crítica musical. Clara, desde muy joven, comenzó a tocar en público las obras de Robert, quien se dedicó a escribir exclusivamente para piano. Las obras de Robert están llenas de significados extramusicales, donde Clara aparece constantemente. Un ejemplo es en el *Carnaval Op. 9*, donde hay una pieza que se llama precisamente *Chiarina*, que, como "Chiara" o "Zilia", es uno de los nombres con que Robert se refería a Clara. Una gran parte de las obras de Robert fueron dedicadas a Clara o fueron escritas con ella en mente. Fue igualmente la pianista que estrenó el *Concierto para piano y orquesta en la menor* de su marido en Leipzig en 1896.

Robert y Clara se amaban profundamente. Compartieron muchas cosas de su vida y de su música, que era para ambos parte fundamental de su existencia. Desde el día de su boda llevaron un diario en conjunto. Un poco después, la pareja escribió un conjunto de canciones, que Robert publicó ocultándoselo a Clara para presentárselas en su primer aniversario de matrimonio. Así, de las 12 canciones del Op. 37 de Robert Schumann, tres son de Clara.

Después de no haber compuesto nada hacía cinco años, Clara decidió volver a la composición y escribió en su diario en 1853:

Hoy comencé a componer de nuevo, por primera vez en varios años. Para el cumpleaños de Robert quiero escribir variaciones sobre un tema de sus *Bunte Blätter*. Sin embargo, es muy difícil para mí porque he estado alejada de la composición por demasiado tiempo.

El tema elegido era una pieza que había compuesto Robert en 1841 y que fue publicada en 1852 como el número 4 de su Opus 99, una colección de 10 piezas llamada *Bunte Blätter*. La obra de Clara se publicó como su Opus 20 en 1854, cuando Robert estaba ya hospitalizado después de su intento de suicidio. Varios años más tarde apareció otra obra basada en el mismo tema: Johannes Brahms -entrañable amigo de Robert y Clara- la utilizó en su Opus 9, en cuyo manuscrito escribió "Pequeñas variaciones en un tema de él / dedicado a ella".

El tema se compone de tres secciones. La primera sección tiene dos frases y la melodía principal está en la voz superior (la más aguda).

Aunque en la partitura solamente aparecen escritas los títulos del tema y de siete variaciones, hay una más, que es la octava variación.

Hay una buena selección de obras para piano de Clara Schumann:

- Clara Schumann Piano Works. Eickhorst, Konstanze, piano, CPO Digital Recordings, 1999.
- Robert and Clara Schumann Lieder. Bonney, Barbara, soprano / Vladimir Ashkenazy, piano, Londres, London Digital, 1997.
- Clara Schumann and Her Family. Witoschynskyj, Ira Maria, Alemania, MDG, 1996.
- Reich, Nancy. Clara Schumann. The Artist and The Woman. Revised Edition, Nueva York, Cornell University Press, 2001.
- Chisell, Joan. Clara Schumann, Buenos Aires, Vergara, Dodecaedro en 1985.

2.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ L I E B S T D U U M S H Ö N E H E I T ”

Clara Schumann

La pieza no tiene una estructura contrastante, incluso el texto no contrasta mucho y si no realizas ningún tipo de variación, corres el riesgo de que todo suene igual, sólo te puedes valer de dos elementos para hacer cambios: cesuras e intensidad; hay que realizar crescendos y diminuendos constantes en las frases y mantener una ligadura invariable entre frases para mantener esa coherencia; por ello, nos valdremos de las cesuras, que son pequeñas pausas realizadas sin respirar, sin hacer cortes de aire; para realizarlas hay que respetar las pausas del mismo texto (o se las comas) y hacia la sección conclusiva acelerar un poco, para agitar el pulso y dar una nueva intención al consumir la pieza.

3.1 Contexto Histórico del Compositor

“ D E R A L P E N J Ä G E R ”

Franz Schubert

R O M A N T I C I S M O

Schubert es calificado como uno de los continuadores del Romanticismo musical comenzado por Beethoven. Se podría decir que Schubert representa la esencia del primer Romanticismo musical: el lirismo, la melodía y las pasiones. Este romanticismo se desarrolló al tener contacto con un grupo de buenos poetas y escritores, que lo inspiraron de dicha atmósfera romántica. Goethe tuvo en Schubert una influencia extraordinaria.

3.2 Aspectos Biográficos del Compositor

F R A N Z S C H U B E R T
(1 7 9 7 — 1 8 2 8)

Nacido en Viena el 31 de enero de 1797; murió en Viena el 19 de noviembre de 1828) fue considerado como uno de los continuadores del Romanticismo musical iniciado por Beethoven. Gran compositor de *Lieder* (breves composiciones para voz y piano, antecesor de la moderna canción), así como de música para piano, de cámara y orquestal.

Vivió a comienzos del siglo XIX; fue el único nacido en la que fue capital musical europea a fines del siglo XVIII y principios del XIX: Viena. Vivió apenas treinta y un años, tiempo durante el cual compuso obras musicales excelentes por su gran belleza e inspiración. Su talento creció a la sombra de Beethoven, a quien admiraba.

A los once años entró como cantor en la Capilla Imperial, consiguiendo una beca que le sufragó los estudios en la escuela municipal de Stadtkonvikt. Donde fue alumno de Antonio Salieri y gracias a la orquesta de la escuela, para la que escribió sus primeras sinfonías, se familiarizó con la obra de Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven.

A los catorce años comenzó a crear sus primeros *Lieder*, poemas musicalizados para voz y piano, y antes de los dieciocho ya había creado, *Gretchen am Spinnrade*, el primero de los muchos *Lieder* inspirados en poemas de Goethe. A los diecinueve años había escrito ya más de doscientos cincuenta *Lieder*.

Se adscribió a un círculo íntimo de amigos que le brindó muchas satisfacciones personales, además de constituir un público fiel y sensible a su arte.

Schubert no consiguió estrenar ni publicar ninguna de sus obras operísticas u orquestales. A lo sumo se interpretaron algunas composiciones vocales o pianísticas en las célebres *schubertiadas*.

De este entorno procede el famoso término de *schubertiadas*: reuniones de artistas de todos los ámbitos que formaban un círculo brillante y animado dedicado a la música y a la lectura.

Durante sus últimos años escribió la *Wanderer-Fantasie* D 760 para piano solo (1822), el ciclo de *Lieder La bella molinera (Die schöne Müllerin)* (1823), estos últimos inspirados en poemas de Wilhelm Müller. En 1824 escribiría *La muerte y la doncella*, uno de sus cuartetos más conocidos, y ya hacia el final de su vida, el *Winterreise, D.911 Op.89* (1827), también con textos de Müller.

El treinta de octubre de 1822 comenzó su Sinfonía en si menor: pero tras dos movimientos en una partitura de orquesta cuidadosamente pasada a limpio, y de comenzar el tercero, la abandonó. El manuscrito con ambos movimientos completos pasó a manos de su amigo, An. Hüttenbrenner, quien los conservó en un cajón durante más de cuarenta años. En 1865 se los entregó al director de orquesta Johann von Herbeck, quien en diciembre de ese mismo año dirigió en Viena el estreno de la obra incompleta.

No hay una conclusión a la cuestión sobre si los motivos que condujeron a Schubert a dejarla inconclusa; una posibilidad sugiere que parte del manuscrito se perdiera. También se ha sugerido que el poderoso *Entreacto en si menor de la música de Escena para Rosamunda*, de 1823, fuera en realidad el último movimiento sinfónico. A favor de esta tesis se comprueba que, las coincidencias en orquestación con ambos movimientos existentes, incluido el añadido de los tres trombones incorporados a la orquesta clásica convencional, así como la tonalidad. A pesar de todo, la explicación más verosímil para la crítica es la que cuestiona la madurez autorial para completar dos movimientos más con la misma altura y calidad expresiva de los previos. Así la obra queda tal como la conocemos hoy: un díptico asimétrico, pero equilibrado: Primero un *allegro moderato* en el que se

contraponen la tensión dramática inicial y la naturalidad lírica. Seguido de *un andante con moto en mí mayor*.

Nació el 31 de enero de 1797, de clase humilde y su padre fue maestro de escuela, del cual obtuvo las primeras lecciones de música (en un nivel básico de cello) y de su hermano mayor Ignas, las de violín y piano.

Teniendo una innata facilidad musical, se le encomendó la ampliación de sus conocimientos musicales a Michael Holzer, maestro de capilla en la parroquia de Lichtental, que le enseñó canto, viola, órgano y las primeras lecciones de armonía. En 1808, luego de un brillante examen, Schubert ganó una plaza en el coro de los niños de la capilla imperial y al colegio municipal creado por el emperador; entre el jurado se encontraba el maestro Salieri, que después fue su maestro hasta 1813 con disciplina severa; favorecía a su formación y también empezó a leer las obras de su poeta favorito: Goethe. Las actividades musicales por otro lado eran abundantes y didácticas.

En el año de 1813 fue un año de creación musical, seis cuartetos de cuerda, la primera sinfonía en Re Mayor, y a finales de este año se le autoriza permanecer en el colegio aún con sus malas calificaciones, sin embargo, lo abandona para dedicarse a la música y a ayudar a su padre como suplente en su escuela.

En 1814, Schubert entrará a la escuela normal de la que saldrá con el título de ayudante de instructor, a partir de mayo comienza la composición de la primera misa en Fa mayor, con el estreno el 16 de octubre, en la parroquia de Liechtental; contó con la presencia de Salieri, mismo que dirigió.

Schubert dedicó a Goethe una serie de lieder, inspirados en textos de este, el cual ni siquiera contestó aceptando las dedicatorias. En otoño de 1815 conoce a Franz Von Schober, con quien entabla amistad, trasladándose a vivir con él, dejó de dar clases en la escuela paterna y se rehusó a recibir más lecciones de Salieri; este quería la música tradicional italiana y Schubert se sentía atraído por una composición conectada con la música germánica. La estancia en casa de Schober

fue de diez meses y esto tuvo como resultado un trato directo con una inquieta juventud de artistas e intelectuales de la burguesía.

El 1 de mayo de 1817 se interpretó por primera vez en público una obra suya La Obertura Italiana No. 2, para este momento comenzaba a ser conocido. En julio de 1818 deja Viena por cuatro meses y a su regreso se fue a vivir con Mayrhofer un literato conocido, y le puso música a cinco de sus poemas, Schubert en este momento daba clases de música y tenía tiempo para leer, componer y hacer tertulias (schubertiadas); a la vez conoce a Ignaz Von Sonnithner, mesenas y protector.

En 1820 en Austria la opresión ejercida por el príncipe Clemens Matter, dio lugar a sociedades secretas. Estos últimos sucesos produjeron falta de entusiasmo en su producción musical. En 1821 con mejores auspicios, y con la ayuda de Spaun, empezó a editar para la firma Cappi—Diabelli algunos líder y cuatro poemas de Goethe; y en junio de 1822 publica una selección de canciones para voz masculina Op. 11 y Op. 40, dedicadas a Beethoven.

Reemprende en 1825 su actividad compositiva, prácticamente interrumpida a principios de este año entabla una amistad con Eduard Von Bauernfeld, quien es en ese momento el que se da a la tarea de recordar sus memorias; en mayo deja de nuevo Viena para pasar un largo verano Steyr, Salzburgo, durante su estancia en este lugar compuso una sinfonía hasta hoy perdida; nuevas obras salen a la luz en esta época: Las canciones de la dama del lago Op. 52, la sonata en Re mayor Op. 53 y el divertimento a la húngara a cuatro manos Op. 54.

El 30 de junio de 1826 finaliza su último cuarteto, escrito en Sol mayor, después de diez intensos días de trabajo, en otoño vuelve a vivir con Schober y compone entonces la sonata para piano en Sol mayor, sufre una nueva decepción en octubre al ser censurado el libreto del conde de Gleichen, texto en el cual ya había empezado a trabajar y que guardaría inacabado hasta su muerte, las causas de esta censura fueron el hecho de que la obra presentara una situación de bigamia.

A principios de 1827 sale a la luz la primera parte del ciclo Winterreise (viaje de invierno) tras una casual lectura a los poemas de Müller, a cuyos versos de “La bella molinera” ya había puesto música; La muerte de Beethoven, días más tarde es otro golpe fuerte emocionalmente para el músico, sin embargo es en esta época en la cual es verdaderamente reconocido, es nombrado miembro de la sociedad filarmónica de Viena, en diciembre compone el trío en Mi bemol mayor Op. 100 y la fantasía para piano y violín en Do mayor.

El 26 de marzo de 1828 se celebra en la sala de los amigos de la música un concierto dedicado exclusivamente a obras de Schubert; el primer y único concierto de estas características que se celebró en vida del autor. Se interpretaron siete obras entre las que destacaron el primer movimiento del cuarteto en Sol mayor (este fue un estreno), Standchen (Serenata), con letra de Grillparzer, el trío para piano y cuerda en Mi bemol mayor (estreno) y Schlachtgesang (canto guerrero) para doble coro de voces masculinas (estreno). El concierto fue un gran éxito de público que casi en su totalidad desconocía la música del compositor. En mayo terminó la séptima sinfonía en Do mayor y la canción para soprano, coro y piano Miriams Siegesgesang, con éxito de Grillparzer. Compuso también obras para piano a cuatro manos como la fantasía en la enor OP. 103, también se dio a la tarea de componer el quinteto para dos cellos, en Mayo; la misa en Mi bemol; en junio el ciclo de canciones Schwanengesang (el canto del cisne) entre agosto y octubre.

El 19 de noviembre a las tres de la tarde fallece Franz Peter Schubert a la edad de 31 años en casa de su hermano Ferdinand y acompañado de éste.

Schubert tomó ochenta textos de Goethe, 46 de Schiller y seis de Heine; en el lied la cualidad más expresiva en Schubert es el carácter de su inspiración melódica, siempre que se habla de lied se piensa en una composición para voz y piano; sin embargo, entre sus canciones hay muchas para varias voces combinadas con piano y otros instrumentos.

Por su propia esencia los *lieder* —especialmente los escritos para una sola voz— no suelen sobrepasar los tres o cuatro minutos, las excepciones pertenecen fundamentalmente al género balada, y sobre textos de Schiller.

Los *lieder* se pueden clasificar en tres tipos:

Estróficos: Responde a una estructura en la que la melodía y acompañamiento son iguales.

Desarrollado: Es independiente de la estrofa del verso, a veces adopta una forma ternaria simple (A-B-A), otras la del tema con variaciones, y otras en las que emplea introducciones, transiciones y codas.

Escénico o Declamado: Aquí el *fluir* musical no es continuo, las transiciones pueden ser abruptas, con cambios de tempo e introducción de pasajes recitativos que separan las diferentes escenas del poema. La estructura pianística se funde a veces con la voz y otras la apoya destacando la declamación.

Compositor austriaco nacido en 1797 en Lichtental, (en ese tiempo era una población pequeña cerca de Viena y actualmente forma parte de ella) y murió allí mismo en 1828. Más de 600 *lieder* (canciones cultas), de inspiración espontánea y profunda, a menudo fundamentadas en melodías populares. *El rey de los elfos*, 1815; *La trucha*, 1817; *La joven y la muerte*, 1817; *La bella molinera*, 1823; *Viajes de Invierno*, 1827; son éstos algunos de sus más sobresalientes ciclos de canciones, para todas las tesituras vocales. Schubert escribió también siete misas, algunas de ellas hoy son muy famosas y en todas ellas hizo algunos cambios en el texto litúrgico, la última y la más grande de todas es la *Misa en Mib*, D950, que terminó pocas semanas antes de morir. La *Misa en Sol*, N°2-D167 fue escrita en 1815 y en ésta omite una pequeña parte del texto al final del Credo. De igual manera trabajó un gran número de *lieder* corales entre los que se encuentra el *Salmo 23*, (1820).

Sus *lieder* pasan de seiscientos, siendo asimismo autor de infinidad de obras para piano y cámara, para cuarteto vocal y para coro, de nueve sinfonías y

algunas óperas. Goethe, Heine, Schiller, Walter Scott y otros le proporcionaron las palabras para sus melodías, en las que están expresados todos los sentimientos humanos, desde la tristeza hasta la alegría, así como el amor, la amistad, la religión, la pasión, etcétera. Entre los mejores, recordaremos los que componen el ciclo *Viaje de invierno*. Algunos de sus *Impromptus (Improvisaciones)* para piano, son modelos en su género, y su *Sinfonía inacabada* (así llamada por estar compuesta por dos solos en lugar de cuatro) es una obra maestra.

Schubert ya dio las primeras muestras de su predisposición musical y de su amor por el arte de los sonidos a los cinco años. Ha sido históricamente comprobado que cuando contaba ocho años, haciendo apenas dos que frecuentaba la escuela primaria, su padre, un buen aficionado a la música, comenzó a enseñarle violín. A los once años, el joven músico, que desde hacia tres estudiaba violón con su padre y piano el solo, también tocaba dos instrumentos tan difíciles como son la viola y el órgano, y componía canciones y obras para piano y otros varios instrumentos. Nacido para la música, muy bien puede decirse que la música lo consumió, acabando precozmente con su fecunda existencia. Schubert murió, muy joven, a los treinta y un años, el 19 de noviembre de 1828.

3.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ D E R A L P E N J Ä G E R ”

Franz Schubert

Si el carácter de la pieza es masculinizado hay que mantener el tempo andante como una constante por lo tanto la emisión así como la pronunciación deben de ser muy explosivas en la Sección A y se tornará más legato hacia la parte B que es la más estilizada; hay que colocar más el sonido hacia los resonadores y el paladar blando hacia la sección C para dar un efecto de amplitud y que así se haga presente esa sección A hay que hacer una pequeña variación rítmica y acelerar un poco más ese andante para poder concluir de manera diferente a la exposición inicial.

4.1 Análisis de la Obra

“ A N D I E U N T E R G E H E N D E S O N N E ”

Franz Schubert

Estructura: A / B / C / A / D / E / A

Re-Exposición

La estructura de este lied es más compleja que las anteriores, estamos hablando concretamente de cinco secciones, pero si somos más globales podríamos resumir que es una forma ternaria compleja, es decir, tres grandes secciones; con 2 puentes que las unen. Comenzamos con la exposición de la Sección A que inicia con el piano y hace un pequeño puente hacia la parte vocal, la cual en sus primeros 4 compases imita en su totalidad a este puente.

Seguimos hacia la sección B un poco más marcada en cuanto a ritmo, pero, aquí no solo hay un cambio de ritmo, pero, aquí no solo hay un cambio de ritmo binario a ternario, presenta una inflexión lo cual la hace tener un carácter más incisivo en la pieza y después tenemos un ritornello hacia la sección A.

Para la sección C surge la parte femenina y estilizada que contrasta con la presencia constante de la sección B; aunque hacia la sección conclusiva hay 3 compases que se tornan más oscuros y que preceden, al gran puente que retomará a la sección A nuevamente; entre este puente también hay una inflexión así como un cambio de compás (dichos cambios se dan en las diferentes secciones y en los dos grandes puentes) pero al final concluimos en la misma tonalidad en la que iniciamos así como en el mismo compás.

4.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ A N D I E U N T E R G E H E N D E S O N N E ”

Franz Schubert

Es un poco más fácil realizar diferencias entre las secciones pues esta estructura es más variable, para trabajarla hay que pensar en una pieza que engloba 3 piezas diferentes, la sección A es la presentación, la invitación a que te sientes a escuchar la historia y la sección B es propiamente el desarrollo de esa historia, hay que mandar el sonido hacia arriba y adelante para que se escuche mayor amplitud con la sección B vas a generar tensión para enganchar al receptor a esa historia.

La recapitulación hacia A es un resumen de lo sucedido, aquí no hay grandes cambios y haces una remembranza del concepto original de la historia; pero, hacia la sección C, hay el encuentro de los contrarios, lo sutil, la parte donde se desarrolla la historia y la parte que desencadena la tensión hacia el final; en ese puente hay que cubrir un poco el sonido para oscurecerlo y dramatizarlo; aquí estás cantando cómo los problemas se intensifican, pero a la vez se vencen y como todo vuelve a la calma.

Hacia la re-exposición haces un resumen de cómo terminó la historia, al ser una conclusión hay que variar el pulso para que el receptor sienta que esa es la conclusión final.

5.1 Contexto Histórico del Compositor

“ A U C I M E T I E R E ”

Gabriel Faurè

R O M A N T I C I S M O

Fauré es un digno continuador del Romanticismo, lo que le permitió que su estilo siguiera una natural sublimación, ajena a toda influencia que en ese momento lo rodeaba, aunque logró mantenerse fiel a sí mismo y a los modelos en los que inspiró su música, tales como Schumann, Chopin, Mendelssohn y Gounod. Considerado también como uno de los más brillantes compositores del periodo Romántico, gracias a la perfección de forma y la constante búsqueda de la belleza y la armonía.

C H A N S O N

Chanson es un término francés, que en español se refiere a cualquier canción con letra en francés y, más específicamente, a piezas vocales de tema amoroso, y también a las de crítica social y política, en particular las pertenecientes al estilo de los cabarets. En este contexto se llama chansonnier al intérprete de canciones de carácter humorístico o satírico.

En un modo más especializado, **chanson** es una pieza musical polifónica de la Baja Edad Media y Renacimiento. Las chansons antiguas tendieron a presentar una forma fija como balada, rondó o virelay, aunque posteriormente muchos compositores usaron la poesía popular en variedad de formas musicales.

Las primeras chansons fueron para dos, tres o cuatro voces. Al principio la norma eran tres voces, comenzándose a usar cuatro en el siglo XVI. Algunas veces, los cantantes eran acompañados por música instrumental. Ligeras, rápidas, rítmicas, silábicas. Utilizan el metro binario. La melodía está en la voz superior. Los temas de sus textos son variados, aunque predomina el amoroso. El más célebre compositor de este género es Clément Janequin.

Guillaume Dufay y Gilles Binchois, quienes escribieron las llamadas "Burgundian" chansons (así llamadas por provenir ambos de la región conocida como Burgundy), fueron los compositores más importantes de la siguiente generación (1420-1470). Sus chansons son en general simples en estilo, con tres voces con un tenor estructural. Otras figuras de esta forma musical incluyen a Johannes Ockeghem y Josquin Des Pres, cuyas obras cesaron de estar constreñidas a las formas fijas y comienzan a desarrollar un estilo impregnado de imitación similar al que se encuentra en los motetes y música litúrgica de la época.

A mediados de Siglo, Claudin de Sermisy y Clément Janequin compusieron las llamadas "chansons parisinas", en las que también abandonan las formas fijas, en un estilo más simple y homofónico, creando algunas veces música que es evocativa de cierta imaginación. Muchas de estas *chansons parisinas* fueron publicadas por Pierre Attaignant. Compositores de su generación, así como otros posteriores, como Orlando di Lasso, fueron influenciados por el madrigal italiano. Muchas piezas instrumentales antiguas eran variaciones ornamentadas (disminuciones) de chansons.

La chanson fue convirtiéndose también en canzona, una de las raíces de la sonata.

Las canciones solistas francesas se desarrollaron a fines del Siglo XVI, probablemente a partir de las chansons parisinas. Durante el Siglo XVII florecieron los "*air de cour*", "*chanson pour boire*" y otros géneros similares acompañados generalmente por laúd o teclado, compuestos entre otros por Antoine Boesset, Denis Gaultier, Michel Lambert, y Michel-Richard de Lalande.

Durante el Siglo XVIII, la música vocal en Francia fue dominada por la Ópera, pero la canción solista experimentó un renacimiento en el Siglo XIX, primero con las melodías de salón, y a mediados de siglo con obras más sofisticadas, influenciadas por los lieder alemanes. Una figura importante de este movimiento, influenciado por Schubert, fue sin duda Louis Niedermayer, seguido por Eduard Lalo, Felicien David y muchos otros. Otros compositores franceses del Siglo XIX que crearon chansons, también llamadas melodías, fueron Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré, y Claude Debussy; mientras que muchos compositores franceses del Siglo XX han continuado esta fuerte tradición.

5.2 Aspectos Biográficos del Compositor

G A B R I E L F A U R É
(1 8 4 5 — 1 9 2 4)

Gabriel Urbain Fauré (Pamiers, 12 de mayo de 1845-París, 4 de noviembre de 1924), fue un compositor, pedagogo y organista francés. Se sumó a la corriente impresionista en la línea de la música francesa, alcanzando la suya un gran equilibrio compositivo y melódico.

Nació en Pamiers (Francia), el 12 de mayo de 1845. Se trasladó a París para estudiar en *l'École Niedermeyer*. Esta escuela formaba organistas de iglesia y directores de coro. Allí estudió durante once años y tuvo como profesor a Camille Saint-Saëns quien le dio a conocer la música de sus contemporáneos (como Robert Schumann o Franz Liszt).

En 1870, Fauré se enrola en el ejército y participa en los combates para levantar el Sitio de París durante la Guerra franco-prusiana. Durante la Comuna de París, residió en Rambouillet (Suiza), donde dio clases en la Escuela Nedermeyer, que había sido desplazada a dicha población. En Octubre de 1871 regresa a París, y es nombrado organista de la *Iglesia de San Sulpicio (St. Sulpice)*; paralelamente, asiste con regularidad a los salones de Saint-Saëns y de Pauline Viardot-García. Allí se encuentra con los principales músicos parisinos de la época, y forma con ellos la Société Nationale de Musique.

En 1874, Fauré deja su trabajo en *St. Sulpice* y remplace en la iglesia de la Madeleine a Saint-Saëns, quien a menudo estaba ausente. Cuando este último se retiró definitivamente en 1877, Fauré se convirtió en el director de coro. Fauré admiraba a Wagner, pero es uno de los pocos compositores de su generación que no cae bajo su influencia.

Fauré se compromete con servicios cotidianos en la iglesia de la Madeleine y dicta clases de piano y de armonía. Solamente durante el verano Fauré tiene tiempo para componer. Gana poco dinero con sus composiciones. Durante este periodo, Fauré escribe varias obras importantes, numerosas piezas para piano y canciones, pero las destruye en su mayoría después de algunas presentaciones, no reteniendo más que algunos movimientos para reutilizar sus motivos.

Viaja a Venecia, donde se reúne con algunos amigos y escribe varias obras. En 1892, llega a ser inspector de los conservatorios de música de la provincia, lo que significa que ya no tiene que enseñar a estudiantes principiantes. En 1896, es nombrado organista jefe en la iglesia de la Madeleine y sucede a Jules Massenet como profesor de composición en el Conservatorio de París, donde enseña a grandes compositores como George Enescu, Maurice Ravel, Alfredo Casella e incluso a Nadia Boulanger.

Entre 1903 y 1921, Fauré es crítico en el diario El Fígaro. En 1905, sucede a Théodore Dubois como director del Conservatorio de París, donde realiza numerosos cambios y su reputación como compositor crece.

Tras su elección, en 1909, en el Instituto de Francia, Fauré rompe con la vieja Société Nationale de Musique.

Su responsabilidad en el Conservatorio unida a su pérdida de audición hace disminuir notablemente su producción musical. Durante la Primera Guerra Mundial permanece en Francia. En 1920, a los 75 años, Fauré se retira del Conservatorio. Ese mismo año recibe la Gran Cruz de la Legión de Honor, una distinción que por aquel entonces no era común para un músico.

Gabriel Fauré murió de neumonía, el 4 de noviembre de 1924, en París. Los funerales nacionales tuvieron lugar en la Iglesia de la Madeleine. Fue inhumado en el cementerio de Passy, en París.

Gabriel Fauré nace en Palmiers en 1845 y muere en París en 1924. Fue sin duda el principal melodista francés, alumno de Camille Saint-Saëns (1835—

1921). Faurè se lanzó a la composición de melodías empezando con textos de Víctor Hugo (*Le Papillon et la fleur, Mai, Rêve d'amour, Dans les ruines d'une abbaye, Tristesse d'Olympio*) antes de abordar poetas más oscuros.

En la obra de Faurè se distinguen tres periodos estéticos. En el primero, su estilo se caracteriza por la influencia italiana (*Après un rêve, Sérénade toscane*) y alemana (*chant d'automne L'Absent, La Raçon*). El segundo periodo, desde las *Mèlodies de Venisse* (1891) hasta 1902, corresponde a su etapa de madurez, donde expresa a través de un supremo refinamiento armónico la dicha de vivir y de amar. Su última etapa (1902-1924) es un periodo de luto, marcado por el doble signo de la enfermedad y de la guerra, está llena de dolor y es como el escapa a las tinieblas.

Faurè recurre a varias vías expresivas, pero será en los figuralismos armónicos del piano donde Faurè se muestra más creativo. Este es el caso que utiliza en *Seule!*, una pieza donde realiza juegos armónicos entre la melodía y el acompañamiento en el piano y el ritmo de éste mismo.

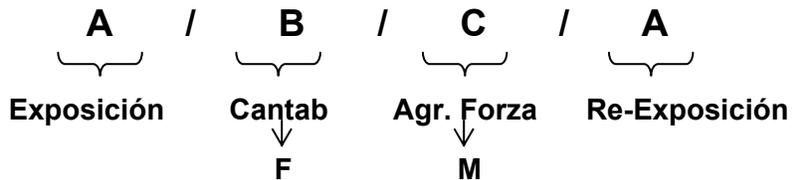
Con Gabriel Faurè (1845-1924), el músico intimista de una enorme calidad, acérrimo enemigo de las maneras grandilocuentes, la frase musical adquiere una delicadeza y una flexibilidad pocas veces alcanzadas antes. No debe, pues extrañarnos que entre sus *Impromptus, Barcarolas* y *Nocturnos* para piano, y su música de cámara (dos *sonatas* para violín y piano y otras dos para violoncelo y piano, dos *cuartetos* y un *quinteto* para cuerda y un *cuarteto* y dos *quintetos* para piano y cuerda), se encuentren algunas de sus obras más logradas. Capítulo aparte merecen su *Requiem*, para cantantes solistas, coro, órgano y orquesta. De sus obras para orquesta recordaremos las suites *Pelleas* y *Melisenda*, destinada al drama homónimo de Maeterlinck, y *Masques et Bergamasques*; mereciendo también ser recordados sus innumerables *Lieder* (*Après un rêve, La buena canción, Vocalise*).

5.3 Análisis de la Obra

“ A U C I M E T I E R E ”

Gabriel Faurè

Estructura:



La Melodie posee recursos más profundos a nivel emotivo y no es tan reiterativa como las estructuras anteriores del lied y habla más sobre sentimientos y la lucha interna del sujeto por profundizar más en esas emociones que son más individualizadas. Posee una sección A inicial y la sección B que presenta el lado pasivo, claro o femenino, el lado pasivo por lo general es la parte cantable de la obra, la etapa **apolínea** de toda la estructura, esta sección B es muy lineal y por otra parte la sección C es la obscura, la agresiva, la suplicante, una parte más masculina es la que predomina y la etapa **dionisiaca** de la melodie; hay más **matilidad**, más fuerza y para traer el balance entre ambos se recurre a una re-exposición de A, la cual equilibra toda la estructura.

Dicha estructura es ternaria. Al ser un texto inclinado a la emotividad interna; la música no se presta a tener grandes cambios salvo en la sección C y funge como líder la melodía cantada; en el lied; piano y voz compartían esa responsabilidad, aquí el piano pasa a un plano más apartado.

5.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ A U C I M E T I E R E ”

Gabriel Faurè

Recomiendo principalmente en la sección B realizar cesuras cortas basadas en las comas textuales; esta parte debe de ser la más descriptiva de la melodía, además a nivel técnico realizar dichas cesuras es una manera de liberar tensión muscular, ya que en la Sección C, hay un requerimiento de más resonancia, y, si se llega a la sección C con tensión vocal, difícilmente se creará la intención de explosividad que se requiere.

Hacia la re-exposición retorna la calma hacia una intensidad pianísimo es la mejor forma que encontré para hacer una buena resolución final.

6.1 Análisis de la Obra

“ R Ê V E D ’ A M O U R ”

Gabriel Faurè

Estructura: **Intr. A / A' / Intr. / A / A' / Intr. / A / B / Intr. / resol.**
 { { {
 Tema Puente Puente

Esta es una estructura extremadamente regular, se puede resumir como una estructura A—B binaria simple; hay una introducción que realiza el piano y que más adelante se transforma en un puente para una unión constante con la sección A y que, incluso al final, dicho puente se vuelve a transformar y funge finalmente como sección conclusiva.

Entre todo esto ya en el clímax nos podemos ubicar en una sección B que es la que generaría más tensión y ésta se reduce cuando concluye esta pieza. No hay juego de contrarios en ella, es totalmente lineal y de algún modo predecible; tiene mucho que ver con el texto, incluso con el título (Reve d'amour → Sueño de amor). Un sueño es un estado que nos induce al inconsciente a veces se puede tornar angustioso o violento, pero, si estamos soñando con algo apacible y agradable será la misma sensación de principio a fin; siempre en calma sin grandes sobresaltos y sin muchas emociones.

6.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ R Ê V E D ’ A M O U R ”

Gabriel Faurè

Es un poco complicado generar interpretación sobre algo tan reiterativo, en lo que me basé fue en el texto y respetando los ritmos naturales de las palabras y explotando más la calidad de la emisión y tratando siempre de mantener una sonoridad cristalina y bien colocada y evitando cubrirla mucho hacia el paladar.

7.1 Análisis de la Obra

“ A U B O R D D E L ’ E A U ”

Gabriel Faurè

Estructura: A / B / C / A' / B' / D /



Re—exposición

Estamos hablando de una estructura más variada, tenemos una sección A que es reiterativa, a la vez que se incorpora la sección B, al parecer se trata de una ligera variación de A, la sección C es la que representa la mayor tensión dentro de la pieza, se puede decir que es una melodie desarrollada puesto que emplea varias transiciones (B) y codas (donde constantemente A se mantiene presente) podemos decir entonces que es una forma ternaria compuesta.

7.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ A U B O R D D E L ’ E A U ”

Gabriel Faurè

A diferencia de las anteriores, las cesuras no deben estar presentes en todo el tiempo, aquí se trata de evitar los cortes abruptos y la transición no debe de ser tan notoria, por tanto el fraseo se torna más ligado a lo largo de la pieza.

8.1 Análisis de la Obra

“ A U R O R E ”

Gabriel Faurè

Estructura:

A / B / A



Inflexión

La estructura es ternaria simple; aquí si hay un marcado juego de contrarios: la sección A es la sección lineal de la melodíe, hacia la parte B hay una pequeña transición que es una inflexión, la cual indica el cambio de carácter lineal hacia un modo menor y más enérgico para finalmente re—exponer el tema A como sección conclusiva. También es un tema desarrollado.

8.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ A U R O R E ”

Gabriel Faurè

El texto habla sobre los instantes en los que se acerca el amanecer, por tanto en la sección media debe de existir la intención de angustia por la penumbra, conviene cubrir un poco el sonido para crear ese efecto y hacia la re—exposición de A el sonido debe de ser más claro en la emisión, que emula la salida del sol.

9.1 Contexto Histórico del Compositor

“ M A D R I G A L I ”

Alfonso de Elías

N A C I O N A L I S M O

El nacionalismo es una ideología y un movimiento social y político que surgió junto con el concepto de nación propio de la Edad Contemporánea en las circunstancias históricas de la *Era de las Revoluciones* (Revolución Industrial, Revolución burguesa, Revolución liberal) desde finales del siglo XVIII. También puede designar al *sentimiento nacionalista* y a la *época del nacionalismo*.

Como ideología, el nacionalismo pone a una determinada nación como el único referente identitario dentro de una comunidad política; y parte de dos principios básicos con respecto a la relación entre la nación y el estado:

- El principio de la soberanía nacional: que mantendría que la nación es la única base legítima para el estado.
- El principio de nacionalidad: que mantendría que cada nación debe formar su propio estado, y que las fronteras del estado deberían coincidir con las de la nación.

El término *nacionalismo* se aplica tanto a las doctrinas políticas como a los movimientos nacionalistas: las acciones colectivas de movimientos sociales y políticos tendentes a lograr las reclamaciones nacionalistas. En ocasiones también se llama *nacionalismo* al sentimiento de pertenencia a la nación propia, algo en principio identificable con el patriotismo, pero distinto si va más allá del mero sentimiento e incorpora contenido doctrinal o acción política en un sentido concreto.

La historiografía también usa el término nacionalismo para referirse la época del nacionalismo: el periodo histórico de formación de las naciones y el surgimiento de la ideología y movimientos nacionalistas, lo que ocurrió en torno al siglo XIX, coincidiendo con las revoluciones liberales o revoluciones burguesas. En el siglo XX se produce una renovación del nacionalismo, en el periodo de entreguerras vinculado al fascismo, y tras la Segunda Guerra Mundial vinculado al proceso de descolonización y al tercermundismo, cuando surgen numerosos grupos denominados *Movimiento de Liberación Nacional*.

Se habla también del nacionalismo musical, expresión artística de la segunda mitad del siglo XIX que coincide con el nacionalismo político en la

valoración de la etnicidad (folclore), y que deriva del anterior romanticismo, movimiento intelectual y artístico también muy vinculado con el nacionalismo romántico, aunque sea de más amplia extensión temporal y conceptual que éste.

El nacionalismo podría entenderse como un concepto de identidad experimentado colectivamente por miembros de un gobierno, una nación, una sociedad o un territorio en particular. Los nacionalistas se esfuerzan en crear o sustentar una nación basada en varias nociones de legitimación política. Muchas ideologías nacionalistas derivan su desarrollo de la teoría romántica de la "identidad cultural", mientras que otros se basan en el argumento liberal de que la legitimidad política deriva del consenso de la población de una región.

Ha sido duramente criticado por personajes históricos tan diferentes como Charles de Gaulle, Albert Einstein, Albert Camus o François Mitterrand.

Los primeros precedentes del nacionalismo comienzan a aparecer en el siglo XVIII, pues hasta ese momento, la idea de nación, tal y como se concibe en la actualidad, no se había formulado. Hasta ese momento, las identidades colectivas basadas en la religión o en ser súbditos de un mismo rey, prevalecían sobre las étnicas. En la Revolución Francesa se utilizará el término nación como sinónimo de *ciudadano*, es decir, la *nación* ya no está personificada en la figura del monarca, pues la nobleza es un cuerpo ajeno a la nación: la nación es el *tercer estado*.

Ciertos teóricos, como Benedict Anderson, han afirmado que las condiciones necesarias para el nacionalismo incluyen el desarrollo de la prensa y el capitalismo. Anderson también afirma que los conceptos de nación y nacionalismo son fenómenos construidos dentro de la sociedad, llamándolos comunidades imaginarias. Ernest Gellner añade al concepto: "el nacionalismo no es el despertar de las naciones hacia su conciencia propia: inventa naciones donde no las hay".

El Estado Nación surgió en Europa con el tratado de Westfalia (1648). El nacionalismo continuó siendo un fenómeno elitista durante una parte de siglos tras el tratado, pero fue durante el siglo XIX cuando se propagó ampliamente por toda Europa y ganó popularidad. Desde entonces, el nacionalismo ha dominado las políticas europeas y mundiales. Muchas de las políticas europeas del siglo XIX pueden ser vistas como luchas entre antiguos regímenes.

A finales del siglo XIX las ideas nacionalistas habían comenzado a expandirse por toda Asia. En la India el nacionalismo incentivó el fin del dominio británico. En China el nacionalismo dio una justificación para el estado chino, que se encontraba enemistado con la idea de un imperio universal. En Japón el nacionalismo fue combinado con el excepcionalismo japonés.

La I Guerra Mundial marcó la destrucción definitiva de varios estados multinacionales (el Imperio Otomano, el Imperio Austrohúngaro y, en cierta medida, el ruso). El tratado de Versalles fue establecido como un intento por reconocer el principio de nacionalismo, ya que gran parte de Europa fue dividida

en naciones-estado en un intento por mantener la paz. Sin embargo, muchos estados multinacionales e imperios sobrevivieron. El siglo XX fue también marcado por la lenta adopción del nacionalismo por todo el mundo con la destrucción de los imperios coloniales europeos, la Unión Soviética y varios otros estados multinacionales menores.

Simultáneamente, particularmente en la segunda mitad del siglo, fuertes tendencias antinacionalistas han tenido lugar, siendo en general destacables las manejadas por élites. La actual Unión Europea está actualmente transfiriendo poder del nivel nacional a entidades locales y continentales. Acuerdos de comercio, tales como NAFTA y GATT, y la creciente internacionalización de mercados de comercio debilitan también la soberanía del estado-nación.

A pesar de esto, el nacionalismo continúa sosteniéndose en oposición a estas tendencias. La globalización es rechazada masivamente en manifestaciones callejeras (ver ATTAC), los partidos nacionalistas continúan ganando elecciones, y la mayoría de la gente mantiene fuertes vínculos con su nacionalidad real o artificiosa.

Define la nación en términos de etnicidad, lo cual siempre incluye algunos elementos descendientes de las generaciones previas. También incluye ideas de una conexión cultural entre los miembros de la nación y sus antepasados, y frecuentemente un lenguaje común. La nacionalidad es hereditaria. El Estado deriva la legitimidad política de su estatus como hogar del grupo étnico, y de su función de protección del grupo nacional y la facilitación de una vida social y cultural para el grupo. Las ideas sobre etnicidad son muy antiguas, pero el nacionalismo étnico moderno está fuertemente influido por Johann Gottfried von Herder, quien promovió el concepto de Volk, y Johann Gottlieb Fichte.

El fascismo es generalmente clasificado como nacionalismo étnico, habiendo sido su caso más extremo el nacional socialismo de la Alemania Nazi. No obstante, la mayor parte de los movimientos y regímenes fascistas de la Europa de entreguerras, entre los que puede contarse el nacionalcatolicismo del franquismo español, responden más al modelo de fascismo clerical definido por Hugh Trevor-Roper.

El nacionalismo romántico

También llamado *nacionalismo orgánico* y *nacionalismo identitario*) es la forma de nacionalismo étnico según la cual el estado deriva su legitimidad política como consecuencia natural (*orgánica*) y expresión de la nación o la raza. Refleja los ideales del romanticismo y se opone al racionalismo. El nacionalismo romántico enfatiza una cultura étnica histórica que se conecta con el ideal romántico; el folclore se desarrolla como un concepto nacionalista romántico. Los hermanos Grimm se inspiraron en los escritos de Herder para crear una colección idealizada de historias étnicamente alemanas. El historiador Jules Michelet ejemplifica la concepción nacionalista romántica de la historiografía. En 1815 se

hablaba de este nacionalismo, y fue el que se usó para las unificaciones tanto alemana como italiana.

En ocasiones puede surgir un sentimiento nacionalista cuando los miembros de una comunidad se sienten amenazados o atacados por otra comunidad o estado. Puede surgir como respuesta a otro nacionalismo.

9.2 Aspectos Biográficos del Compositor

A L F O N S O D E E L Í A S (1 9 0 2 — 1 9 8 4)

Nació en México, Distrito Federal el 30 de agosto de 1902 y murió en la misma ciudad el 19 de agosto de 1984.

Compositor, pianista y pedagogo. Recibió su entrenamiento musical en el Conservatorio Nacional de Música del INBA (México), donde estudió con José F. Velázquez, Gustavo E. Campa y Rafael J. Tello. Fue ganador del premio único otorgado por la Orquesta Sinfónica de México (1945?), así como maestro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (México) y del Conservatorio Nacional de Música del INBA (México).

C A T Á L O G O D E O B R A S

SOLOS:

Fuga tonal a dos partes (1921).

Fuga tonal a tres partes (1921).

Sonatina (1925) – piano

Preludio en mi bemol (1928) – piano

Vals en la mayor (1929) (1') – piano

Elegía I (1931) – piano

Minueto (1932) – piano

Canción pastoral (1932) – piano

Barcarola en sol bemol (1932) – piano

Adivinanza (1933) – piano

Interludio (1932) – órgano.

Humoresca (1935) – piano

Intermezzo (1939) – piano
Elevación, pequeño preludio (1940) – armonium
Poema – piano
Canzonetta (1954) – piano
Intermezzo (1954) – órgano.
Momento musical (1959) – piano
Tocata (1962) – órgano
Dos miniaturas (1963) – piano
Sonata (1963) – órgano.
Elegía II (1968) – piano
Sonata en fa sostenido menor (1969) – piano

DUÓS:

Dos piezas para violín y piano.
Chanson triste (Canción triste) (1927) (4') – vc. y piano
Petite valse (1927) – vc. y piano
Romanza en sol (1931) – violín y piano.
Pastoral (1932) – violín y piano.
Vals triste (1932) – violín y piano.
Melodía en si menor (1932) – violín y piano.
Andante mesto (1934) – vc. y piano.
Elegía en sol sostenido menor (1935) – violín y piano.
Sonata en sol menor (1935) – violín y piano.
Preludio (1942) – vc y piano.

TRIOS:

Minueto (1935) – 2 vls. y piano.

CUARTETOS:

Intermezzo.
Suite de bailables antiguos (1922) (12') – vl., va., vc. y cb.

Primer cuarteto de cuerdas, en do menor (1930) (24') – cdas.
Elegía (1937) – cdas.
Berceuse (1937) – cdas.
Humoresca (1940) – cdas-
Romanza (1949) – cdas.
Segundo cuarteto de cuerdas, en sol mayor (1961) (27') – cdas.
Pequeña suite para cuarteto (1964) (14') – fls. de pico.
Pequeña suite para cuarteto (1964) (14') – vers. para 2 fls. y 2 cls.
Momento musical (1966) – cdas.
Ocho piezas para cuarteto (29') – cdas.
Rèverie (1980) – cdas.
Allegro (1980) – cdas.

CONJUNTOS INSTRUMENTALES:

Marcha en sol (1958) – órgano y cdas.

ORQUESTA DE CÁMARA:

Suite de bailables antiguos (1922) – cdas.
Tlalmanalco, suite (1936) (15') – cám.
Elevación, pequeño preludio (1940) – vers. para cdas.
Humoresca (1940) – cdas.
Canzonetta (1954) – vers. para cdas.
Marcha en re (1958) – cdas.
Cuatro piezas para orquesta (22') – 1ª. vers. para cdas.
Cuatro piezas para orquesta (20') – 2ª. vers. para cdas.

ORQUESTA DE CÁMARA Y SOLISTAS:

Nupcias, suite religiosa (1935) – ten., órgano y orq. cdas.
Misa en honor del Sagrado Corazón de Jesús (1935) – vers. para 2 voces y
orq. cdas.
Andante (1937) – vc. órgano y orq. cdas.

O salutaris (1937) – bar., órgano y orq. cdas.
Andantino expresivo (1944) – órgano y orq. cdas.
Jesum quem velatum nume adspicio (1944) – 2 voces, órgano y orq. cdas.
Debit fragilibus (1945) – 2 voces, órgano y orq. cdas.
Panis angelicus (1947) – 2 voces, órgano y orq. cdas.
Adorate devote (1948) – 2 voces, órgano y orq. cdas.
Ave María en la mayor (1948) – 2 voces, órgano y orq. cdas. *ad libitum*.
O memoriale mortis Domini (1950) – 2 voces, órgano y orq. cdas.
O sacrum convivium (1954) – 2 voces, órgano y orq. cdas.
Ave verum corpus natum (1956) – 2 voces, órgano y orq. cdas.
Concertino para violín y orquesta de cámara (1967) (20’).

ORQUESTA SINFÓNICA:

El jardín encantado (1924) (13’).
Primera sinfonía en do menor (1926) (24’)
Variaciones sobre un tema mexicano: “Las mañanitas” (1927) (12’).
Las binigüendas de plata (1933) (20’).
Segunda sinfonía en si bemol menor (1934) (23’).
Cacahuamilpa (1940) (15’).
Rúbrica (1944).
Tercera sinfonía (1963) (23’).

VOZ:

Ave María (1942) – 3 voces masculinas.
Salve Regina (1943) – 3 voces masculinas.
Recordare Virgo Mater Dei (1948) – 3 voces masculinas.

VOZ Y PIANO:

Madrigal I, en la mayor (1927) – Texto: Francisco de Elías.
L’heure exquise (1927).
Une nuit de mai (1927).

Madrigal II (1961) – Texto: Gustavo Adolfo Bécquer.
Exhalación (Romanza) (1961) – Texto: Amado Nervo.
Arrulladora (1973).
¿Qué tiene mi niña? (1980).

VOZ Y OTRO(S) INSTRUMENTO(S):

Misa en honor del Sagrado Corazón de Jesús (1935) – 2 voces y órgano.
Aleluya (1935) – 2 voces y órgano.
Misa de réquiem (1928) – 3 voces masculinas y órgano.

CORO:

Ave María (1942) – vers. para 4 voces mixtas.
Recordare Virgo Mater Dei (1948) – 4 voces mixtas.
Choralía (1949) – coro mixto.
A un ruiseñor (1949) – coro mixto.
Madrigal (1961) – coro mixto.

CORO, ORQUESTA SINFÓNICA Y SOLISTA(S):

Misa en honor de San Nicolás Tolentino (1923) – 3 voces mixtas, órgano y orq.
Leyenda mística del callejón del Ave María (1930) (20') – coro mixto a 4 voces, órgano y orq.
Misa en honor a Ntra. Señora de Guadalupe (1931) – 3 voces masculinas, órgano y orq.

D I S C O G R A F Í A

INBA, SACM / Coro de Cámara de Bellas Artes, director Jesús Macías, 50 aniversario: PCS-10017, México, 1987, *Recordare Virgo Mater Dei; A un ruiseñor* (Coro de Cámara de Bellas Artes; dir. Jesús Macías).

- INBA-SACM / Antología de la música sinfónica mexicana: vol. II, PCS, 10119, México, 1989. *El jardín encantado; Cacahuamilpa* (Orquesta Filarmónica de Jalisco; dir. Manuel de Elías).
- PMG Classics / Cello Music from Latin America: vol. III, 092103, 1992. *Chanson triste (Canción triste)* (Carlos Prieto, vc.; Edison Quintana, pno.).
- Raduga / Música mexicana para piano: vol. 2, NTM – 002, 1993, *Vals para piano* (Gustavo Rivero Weber, pno.).
- Cenidim / Serie Siglo XX: Música mexicana para violín y piano, vol. XXI, CD 1. México, 1994. *Vals triste; Melodía; Elegía* (Michael Meissner, vl.: María Teresa Frenk, pno.).
- Raduga / Música mexicana para piano: vol. 3, MAG – 003, México, 1995. *Adivinanza* (Gustavo Rivero Weber, pno.).
- Spartacus.ENM, UNAM / México, 1995. *Madrigal I; Madrigal II; Exhalación (Romanza)* Edith Contreras, sop.: Manuel González, pno.).

P A R T I T U R A S P U B L I C A D A S

- Edición del autor / México, D.F. *Dos Madrigales (Madrigal I, Madrigal II)*.
- Edición del autor / México, D.F. Piezas para piano solo (*Intermezzo; Elegía I, Elegía II; Adivinanza; Vals*).
- Edición de la Comisión Central de Música Sacra / Tulancingo, Hidalgo. México, 1959. *Laus decora (Música religiosa): Marcha inicial; Andantino expresivo; Jesum quem velatum nume adspicio; Dedit fragilibus; Panis angelicus; Adorote devote; O memoriale mortis Domini; O sacrum convivium; Ave verum corpus natum; Marcha final*.
- EMUV / México, 1976. *Choralia (19 trozos para el adiestramiento de coros mixtos a cuatro voces)*.
- ELCMCM / LCM 31, México, 1982. *Poema*.
- Promusimex / Salas-Pous Editores. Durango, México, 1995. Tres canciones (*Madrigal I, en la mayor; Madrigal II; Exhalación [Romanza]*).

Alfonso Elías, nació en la ciudad de México el 30 de agosto de 1902 y murió en la misma ciudad el 19 de agosto de 1984. Pianista, organista, compositor y pedagogo. En 1909 empezó sus estudios musicales en Cuernavaca, bajo la supervisión de su madre y de su hermana Consuelo. En 1915, en la capital del país ingresó al CNM, donde fue discípulo de José F. Velázquez (piano; 1915—1920), Aurelio Barrios y Morales (órgano), Gustavo E. Campa y Rafael J. Tello (teoría general y composición). Titulado en la carrera de composición en 1927 (CNM) y en la de piano en 1929 (academia particular de Velázquez, donde había ingresado en 1920). En 1928 abrió su propia academia de música en su domicilio particular de Violeta no. 68, donde permaneció enseñando por más de treinta años. En 1944 impartió la clase de armonía a los alumnos de Barrios y Morales (CNM), cuando éste enfermó gravemente. Desde 1940 fue profesor auxiliar de las clases de solfeo, teoría y dictado, en la academia de Velázquez, donde se desempeñó hasta la muerte de éste. Durante 1944 dirigió la orquesta de la estación de radio XEQ, con un extenso programa que incluía obras de Bach, Beethoven, Brahms, Castro, Chaicovski, Chaminade, Chopin, Granados, Godovski, Grieg, Grunfeld, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Puccini, Anton Rubinstein, Saint-Saëns, Wienawski Villanueva y las suyas propias (*Variaciones sobre un tema mexicano*, *Tlalmanalco* y *Cacahuamilpa*). Fue premiado en el concurso de piano convocado por el Primer Congreso Nacional de Música (primer premio; 1927); y en los de composición convocados por el mismo Congreso (tercer premio, con *Variaciones de un tema mexicano*; 1927), por la Facultad de Música de la Universidad Nacional (primer premio, con *Leyenda mística del callejón del Ave María*; 1930), por el Ateneo Musical Mexicano (único premio, con *Sinfonía en Si bemol menor*, estrenada bajo la dirección de José Iturbi; 1934), y por la SEP (segundo premio, con *Tlalmanalco*; 1936). Como organista recorrió el país ejecutando los conciertos de Haendel en las principales catedrales, y en el Auditorio Nacional de la ciudad de México. Alfonso de Elías fue heredero del francesismo musical impulsado en México por Campa, Tello, Barrios y Morales. Gran parte de su catálogo está elaborado con un lenguaje tonal neorromántico

que se acerca eventualmente al impresionismo. Hasta poco antes de morir fue profesor del CNM de México.

Por los que no estuvieron en la velada y no tienen por qué saber lo elemental de Alfonso de Elías, ahí les va. Nació y murió en la ciudad de México (1902—1984). Entre sus maestros estuvieron José Velázquez, Gustavo e. Campa y Rafael J. Tello, en el Conservatorio Nacional. A partir de 1927 impartió clases de piano, órgano y composición en su propia academia y más tarde en la Escuela Nacional de Música y en el Conservatorio.

En 1931 ganó el Premio de la UNAM por su poema sinfónico *Callejón del Espíritu Santo* y, en 1945, el de la Sinfónica de México por *Cacahuamilpa*, obra grabada por la Sinfónica de Jalisco en 1989. Dos discos más son el de canto y piano hecho por Edith Contreras y Manuel González, y el del *Vals para piano* que grabó en 1993 Gustavo Rivero. Su abundante obra, hasta hoy poco difundida, incluye tres sinfonías, dos poemas sinfónicos ya mencionados, música de cámara, para voz, para coros y para instrumentos diversos.

9.3 Análisis de la Obra

“ M A D R I G A L I ”

Alfonso de Elías

Estructura:

Tomamos el Madrigal I y II que son un ciclo y decidimos ampliar la sección de Música Mexicana con una pieza externa al ciclo para hacerlo más completo.

El Madrigal I tiene una estructura A—B muy simple, en donde, de igual forma hay un juego de contrarios y A toma el papel de la parte lineal, la sección B es en un inicio igual en intensidad que A, pero, conforme transcurre, se oscurece para luego realizar un cambio de temática y ser nuevamente lineal.

9.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ M A D R I G A L I ”

Alfonso de Elías

La melodía está inspirada básicamente en un atardecer y la comparación de éste con el alejamiento de un ser amado; cuando llegamos a la parte que versa “de sombras me hayo por doquier cercado” es el punto más álgido de la pieza; en donde radica más emotividad, se debe de precisar este punto como la carga con mayor fuerza.

10.1 Análisis de la Obra

“ M A D R I G A L I I ”

Alfonso de Elías

Estructura: **A — B**

Contiene una estructura igual que el Madrigal I. El Madrigal II a diferencia del anterior que era una melodía estrófica (porque van de la mano acompañamiento y voz) el Madrigal I resulta una composición escénica, pues, en ocasiones el piano apoya destacando la melodía vocal, además de que presenta cambios de compás. En el Madrigal II la estructura del piano se funde con la voz como un apoyo extra.

10.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ M A D R I G A L I I ”

Alfonso de Elías

La canción se compuso alrededor de una rima de Gustavo Adolfo Bécquer; ésta habla de una comparación entre la belleza humana y la belleza externa, que nos rodea y que es creada por algo superior, por tanto, la emisión deberá de hacerse sutil, la esencia de lo etéreo es la sutileza, pero también debe de estar presente lo inquebrantable.

Hacia la parte B debe de existir mayor condensación del sonido, mayor cantidad de armónicos y eso hará el contraste esperado.

11.1 Análisis de la Obra

“ E X H A L A C I Ó N ”

Alfonso de Elías

Estructura: **A / B / A / B' / C / A'' / B''**

Dicha pieza surge de el compendio Tres Romanzas (Exhalación —1961—, texto de Amado Nervo; Arrulladora —1973— y ¿Qué tiene mi niña? —1980—), la cual tiene una estructura general de A B A B' C A'' B'' y que se asemeja un tanto a la forma sonata; el pulso a lo largo de la melodía se mantiene con gran ansiedad, pero hacia la sección C se define más contrastante; se tornará más lineal y suave, para la sección conclusiva regresamos al estado anímico original.

Esta melodía se puede clasificar como totalmente Escénica o Declamada; sigue un patrón irregular porque las transiciones llegan a ser abruptas y hay diferentes pasajes recitativos realizados por el piano que delimitan muy bien las secciones de entrada y cierre; el piano no se funde con la voz, pero su función es apoyar y destacar la línea vocal.

11.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ E X H A L A C I Ó N ”

Alfonso de Elías

El poema de Amado Nervo versa básicamente alrededor del sentimiento de la angustia; lo compara con la intranquilidad del atardecer, de cuando la luz y el sol mueren una vez más a manos de la noche, pero, al final se asoma la esperanza representada por la luna que es ese punto medio entre la angustia y la esperanza del nuevo día y ese es un paréntesis en dicho momento.

El sentimiento constante que prevalece y que hay que representar es la angustia por tanto el pianista y cantante deben realizar un juego en el cual van a evitar que el tempo se caiga; no puede prevalecer una regularidad en el pulso; lo volátil es lo que da a una obra el carácter de la angustia; por tanto, constantemente hay que acelerar y en ocasiones, ritardar; darle “vuelo” a las armonías; sólo en la sección conclusiva se hace una excepción, en donde hay que respetar el tempo tal cual para que se pueda percibir el diálogo entre piano y voz; eso es lo que da el carácter enérgico. Se debe cerrar con mucha energía y al final el piano decrecerá dicha fuerza, para marcar la conclusión de la obra.

12.1 Contexto Histórico del Compositor

“ B L U T E N Ü R ”
(A R I A D E “ L A P A S I Ó N S E G Ú N S A N M A T E O ”)

Johann Sebastian Bach

B A R R O C O

Abarca desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente. Se suele situar entre el Renacimiento y el Neoclásico, en una época en la cual la influyente Iglesia Católica europea tuvo que reaccionar contra muchos movimientos revolucionarios culturales que produjeron una nueva ciencia y una religión disidente dentro del propio catolicismo dominante: la Reforma protestante.

Como estilo artístico el barroco surgió a principios del siglo XVII y de Italia se irradió hacia la mayor parte de Europa. Durante mucho tiempo (siglos XVIII y XIX) el término *barroco* tuvo un sentido peyorativo, con el significado de recargado, desmesurado e irracional, hasta que posteriormente fue revalorizado a fines de siglo XIX por Jacob Burckhardt y luego por Benedetto Croce y Eugenio D'Ors.

La palabra *barroco* fue inventada por críticos posteriores, más que por los practicantes de las artes en el siglo XVII y principios de siglo XVIII, es decir, los artistas que plasmaban dicho estilo. Es una traducción francesa de la palabra portuguesa "*barroco*" (en español sería "*barrueco*"), que significa "perla de forma irregular", o "joya falsa". Una palabra antigua similar, "*barlocco*" o "*brillocco*", es usada en el dialecto romano con el mismo sentido. También se le llama "barrococo". Todas ellas significan lo mismo.

El término "barroco" fue después usado con un sentido despectivo, para subrayar el exceso de énfasis y abundancia de ornamentación, a diferencia de la racionalidad más clara y sobria de la Ilustración (siglo XVIII). Fue finalmente rehabilitado en 1888 por el historiador alemán de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), quién identificó al Barroco como oponente al Renacimiento y como una clase diferente dentro del arte "elaborado".

El Barroco realmente expresó nuevos valores; en literatura es abundante el uso de la metáfora y la alegoría. Representa un estado de ánimo diferente, más cerca del romanticismo que del renacimiento, aun cuando es un movimiento que nace al mismo tiempo que este último en algunos países.

El dolor psicológico del hombre, en busca de anclajes sólidos, se puede encontrar en el arte barroco en general. El virtuosismo fue investigado por los artistas de esta época junto con el realismo. La fantasía y la imaginación fueron evocados en el espectador, en el lector, en el oyente. Todo fue enfocado alrededor del Hombre individual, como una relación directa entre el artista y su cliente. El arte se hace entonces menos distante de las personas, solucionando el vacío cultural que solía guardar.

En música sobresalen Antonio Vivaldi y Johann Sebastian Bach

- En literatura española se encuentran Luis de Góngora y Francisco de Quevedo y Villegas. Destaca principalmente Sor Juana Inés de la Cruz.
- En pintura italiana están Pietro da Cortona, Caravaggio, y los Carracci
- En la escultura italiana el exponente más célebre del barroco es Bernini.
- En la escultura mexicana, destaca Jerónimo Babás.
- En la arquitectura Bernini y Borromini.

Tras la mesura del Renacimiento y el retorcimiento estético del manierismo, en la Roma de los Papas se advierte la necesidad de un arte nuevo. La independencia de las repúblicas italianas no es la de antaño, tras dos siglos de pugnas entre las potencias europeas por controlar su floreciente mercado centrado en el Mediterráneo. Por otro lado, el descubrimiento de América desplaza el polo económico hacia el Atlántico, cuyas rutas son dominadas por españoles, portugueses e ingleses. Esto provoca que las repúblicas italianas se reagrupen bajo un poder más fuerte y las que no caen bajo control extranjero (España y Francia) se someten a la influencia mayoritaria de Roma, más concretamente de los Estados Vaticanos, al más puro estilo de una teocracia. Para ejercer legítimamente este gobierno, las altas esferas eclesiásticas dominantes en Roma hubo de depurar su corrupta cúpula gubernamental. Voces de descontento ya había desde hacía cincuenta años, y la Iglesia Católica se vio escindida por la Reforma luterana, cuyos teólogos, Juan Calvino, Ulrico Zuinglio y otros personajes, la acusaron de nepotismo y simonía. La necesidad de reformar las estructuras del mundo católico es lo que conduce al Concilio de Trento y a la mal llamada Contrarreforma, en realidad, una Reforma católica, que no va contra algo sino en busca de una adaptación a los nuevos tiempos.

La traducción de este estado de cosas sobre el arte trae importantes consecuencias desde el primer momento. Los teólogos reunidos en el concilio, mayoritariamente españoles, proclaman ciertos dogmas que han de ser representados dignamente por los artistas al servicio de la Iglesia: la virginidad de María, el misterio de la Trinidad, entre otros, pasan a protagonizar los lienzos. La Iglesia, antes que las monarquías absolutistas que posteriormente ejercieron un poder paralelo al Vaticano, fue la primera en comprender el poder ilimitado del arte

como vehículo de propaganda y control ideológico. Por esta razón contrata grandes cantidades de artistas, reclutando por supuesto a los mejores, pero también a muchos de segunda fila que aumentan los niveles de producción para satisfacer las demandas de la gran base de fieles. Se exige a todos los artistas que se alejen de las elaboraciones sofisticadas y de los misterios teológicos, para llevar a cabo un arte sencillo, directo, fácil de leer, que cualquier fiel que se aproxime a una iglesia pueda comprender de inmediato. Los personajes han de ser cercanos al pueblo: los santos dejan de vestir como cortesanos para aparecer casi como pordioseros, con rostros vulgares. El énfasis de la acción ha de colocarse sobre el dramatismo: la consigna fue ganar al fiel a través de la emoción. Las escenas se vuelven dinámicas, lejos del hieratismo intemporal de los estilos anteriores. Las composiciones se complican para ofrecer variedad y colorido. Las luces, los colores, las sombras se multiplican y ofrecen una imagen vistosa y atrayente de la religión y sus protagonistas. Fuera del patrocinio de la Iglesia, los mecenas privados se multiplican: el afán de coleccionismo incita a los pintores a llevar a cabo una producción de pequeño o mediano formato para aumentar los gabinetes de curiosidades de ricos comerciantes y alta nobleza.

En la época de los filósofos Descartes, el arte se colecciona como los objetos científicos o los exóticos bienes importados de las Indias y América. La secularización de esta época propició que se revalorizaran géneros profanos, como el bodegón o el paisaje, que empieza a cobrar una autonomía inusitada. Las complejas composiciones del Barroco, la diversidad de focos de luz, la abundancia de elementos, todo, puede aplicarse perfectamente a un paisaje, tal y como puede verse en la Recepción del Embajador Imperial en el Palacio Ducal de Canaletto. El Barroco como estilo general es tan sólo una intención de base. Las formas que adopte en la praxis serán tan variadas como se pueda imaginar. Sin embargo, dos polos predominan, agrupados en torno a dos grandes figuras rivales en la época: Michelangelo Merisi da Caravaggio, que aglutina a los pintores del naturalismo tenebrista; y Annibale Carracci, que trabaja con su hermano y con su primo en un estilo clasicista.

La **arquitectura barroca** se desarrolla desde el principio del siglo XVII hasta dos tercios del siglo XVIII. En esta última etapa se denomina estilo rococó. Se manifiesta en casi todos los países europeos y en lo que eran por aquel entonces los territorios de España y Portugal en América, hoy países independientes. El barroco se da también en otras artes, como Música, Literatura, Pintura y Escultura. El interés que sustenta la arquitectura es el de hacer marketing y urbanizar. Juega un papel muy importante, un ejemplo de ello, sin irnos más lejos, la plaza Mayor de Madrid. Sigue una armonía y su monumentalidad crea un ambiente propicio de una ciudad rica, justamente la pretensión de los artistas barrocos. Hace falta aclarar que el paradigma de este estilo se halla en la megalomanía de Luis XIV, con las reconstrucciones de Versalles. Los materiales propicios de construcción en la arquitectura barroca son los materiales pobres sin ningún valor aun así viendo la sensación de monumentalidad y majestuosidad sinuosa de la arquitectura barroca. Se juega un poco con la falsedad, aunque eso no quiere decir que no se emplearan materiales

ricos. De hecho surgieron las Manufacturas reales donde se manufacturaron productos de calidad como el vidrio de carrá, las alfombras pérsicas, las cerámicas u otros. Los elementos constructivos no presentan ninguna novedad, ya que siguen los órdenes clásicos del Renacimiento; la diferencia es que en el Barroco se contraponen elementos arquitectónicos utilizándolos con cierta libertad e individualidad. No se pierde la armonía sino la perspectiva renacentista, que abarca el espacio del espectador. Lo grandioso es una cualidad típica Barroca que está claramente reflejada en la Plaza de San Pedro. De hecho, al situarse justamente en la entrada de la plaza se puede observar la altitud del obelisco, pero al adentrarse en dirección a la basílica de San Pedro aparecen las inesperadas columnatas que rodean el perímetro de la Plaza. Los arcos se utilizan de formas variadas y las cúpulas son el elemento por excelencia del arte Barroco.

La **escultura barroca** se desarrolla a través de las creaciones arquitectónicas, sobre todo en estatuas, y también en la ornamentación de ciudades en plazas, jardines o fuentes. En España también se manifestó en imágenes religiosas talladas en madera, en la llamada imaginería que esperaba despertar la fe del pueblo.

Durante el Barroco la pintura adquiere un papel prioritario dentro de las manifestaciones artísticas. Siendo la expresión más característica del peso de la religión en los países católicos y del gusto burgués en los países protestantes.

Se desarrollan nuevos géneros como los bodegones, paisajes, retratos, cuadros de género o costumbristas, así como se enriquece la iconografía de asunto religioso. Existe una tendencia y una búsqueda del realismo que se conjuga con lo teatral y lo efectista.

La **música barroca** es el estilo musical relacionado con una época cultural europea, que abarca desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVI (aproximadamente en 1585) hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750).

Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental, así como la más influyente. Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y el monumental desarrollo de la armonía tonal, que la diferencia profundamente de los anteriores géneros modales.

O R A T O R I O

El **Oratorio** (del lat. oratorium = casa de oración, del lat. orare = orar) es una forma de la música clásica europea, que consiste comúnmente de coros, arias y recitativos. El oratorio es presentado por solistas, coro y orquesta. Comúnmente, el oratorio tiene una trama derivada de la religión cristiana, pero desde el siglo XIX, también se han escrito oratorios de contenido no religioso. La trama de un oratorio comúnmente consiste en partes que describen las acciones de la trama y partes que comentan lo ocurrido.

El término deriva del latín "oratorium" y significa "casa de oración". Eso indica que los comienzos de la forma se encuentran en contemplaciones religiosas, pero no litúrgicas. A diferencia del castellano, en otros idiomas hay términos diferentes para el oratorio musical y el oratorio como casa de oración. Esta se denomina en inglés "*oratory*", en francés "*oratoire*", mientras que la forma musical se denomina "oratorio" en ambos idiomas.

A diferencia de la ópera, el oratorio es presentado en forma de concierto sin representación escénica. De ese modo, la trama es sólo representada por los textos y la música. Mientras que las óperas se presentan comúnmente en un teatro construido especialmente para tal fin. El oratorio comúnmente se presenta en una iglesia o salas de concierto.

El **oratorio temprano** tenía generalmente dos partes. Eso da una idea de sus inicios. En las contemplaciones filipinas, la música servía como marco del sermón, que se daba en dos partes. La duración era de 40 - 50 minutos. El texto tenía alrededor de 350 - 450 líneas en forma de un poema, comúnmente rimado. Hasta mediados del siglo XVII, partes narrativas, representadas por un solista (el "testo" , del lat. testo = testigo) eran el estándar. En la segunda mitad del siglo XVII, se constituyó también una forma dramática, sin partes narrativas.

El número de los cantantes ("*interlocutori*") en oratorios tempranos era comúnmente tres a cinco. El canto a cinco voces deriva del madrigal italiano. Grupos o masas se encuentran en oratorios tempranos, pero hasta el fin del siglo XVII se disminuyó su uso. A su vez, partes contemplativas o de comentario fueron compuestas para grupos o coros. En su estructura, el oratorio comenzó a semejar a la ópera. La secuencia de recitativo y aria reemplazó la forma continua de la ópera inicial. El elemento decisivo es el orden en pares de recitativo y aria. Esa estructura semeja a la de la ópera barroca.

El **oratorio luterano alemán** se basó en un texto bíblico, comúnmente de la historia de la Pasión de Cristo, muchas veces en formas que mezclaban los textos de los cuatro evangelistas. Dominaba la forma de la Brockes-Passion. Un

narrador, llamado *Historicus*, Testo o evangelista, cuenta la trama. Personas dentro de la trama hablan en forma de arioso, monodia o recitativo.

Esos son acompañados por textos de comentario, presentados por coro y solistas. Esos comentan e interpretan lo ocurrido o lo complementan con estrofas de corales. Las partes de comentario comúnmente se componían como aria da capo para solista o elenco con acompañamiento y bajo continuo. El coro tiene una triple tarea. Representa las voces de las multitudes, comenta en forma de aria de coro o representa la comunidad de los creyentes y oyentes de la misa, cantando corales.

De ese reparto de textos surge el llamado *dramatismo de tres planas*, característico del oratorio: La primera plana es la trama, representada por el narrador y las personas, la segunda es la reacción emotiva, representada por las arias con recitativo, la tercera es la comunidad de los creyentes, representada por el coral. Aunque se han dado muchas variaciones de esa forma, la estructura básica sigue vigente hasta las obras de hoy en día, aun representando figuras no derivadas del universo cristiano.

El Concilio de Trento (1545-1563) limitaba el uso de música a un marco estrecho. Solo fueron admitidos el órgano y el canto, con la condición de que no sean de forma "exuberante" y "vana", y de que el texto sea siempre entendible.

En oposición del concilio, se formaron varios movimientos de reforma católica que tuvieron influencia en la vida eclesiástica del siglo XVI, entre otros la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. En los ambientes de esa orden, el llamado "oratorio", las congregaciones se daban en italiano en vez del latín. Se intercambiaban oración, sermones y piezas musicales. La *Lauda*, un canto de varias voces sobre textos populares sacramentales de Italia, tenía especial importancia.

En 1600 se estrena una obra del poeta de laudes, Agostino Manni, en forma musical y escénica, la *Rappresentazione di anima e di corpo*. La música es de Emilio de' Cavalieri (1550-1602). Fue escrita en el entonces "estilo moderno", intercambiando canto solístico, ensambles y coros. Se presentan figuras bíblicas y alegóricas, como el *intellecto*, el consejo, el ángel de guardia, el mundo, las almas perdidas en el infierno, las almas dichosas en el cielo. La obra contenía mucho más vida y era más intensa que las Laudes y tenía cercanía estilística a la ópera que surgió en la misma década.

Otro precursor son los madrigales sacrales de Italia, en forma de diálogo. El representante más importante fue Claudio Monteverdi con «*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*» en el Libro de Madrigales n.8 (1638).

Hacia 1640 hay noticias de primeras obras musicales denominadas *Oratorio*. La primera mención se encuentra en una carta del compositor y escritor romano Pietro Della Valle escrita en diciembre del 1640. Reporta de una función de un oratorio para Mariä Lichtmess en el hogar del compositor. Otras obras de la

década tienen características semejantes, pero se denominan "Diálogo" o "Cantata".

Entre las primeras obras se encuentra "Daniele" de Giacomo Carissimi y un «*Oratorio della Santissima Vergine*» (probablemente antes de 1642), un «*Oratorio per il giorno di Resurrezione*» de Marco Marazzoli (después de 1636) y varias obras de Luigi Rossi. Hay oratorios en latín un poco más tardíos de Carissimi, Francesco Foggia y Bonifazio Graziani.

Pronto, el oratorio despertó el interés de dignatarios eclesiásticos y se establece como forma musical representativa en todos los centros de Italia, Roma, Bolonia, Módena, Florencia, Venecia, Nápoles. Se suele preferir el oratorio italiano al latín por la libertad formal que provee.

Compositores de importancia son Marco Marazzoli, Domenico Mazzocchi, Pietro Della Valle, Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Francesco Foggia, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Vincenzo De Grandis, Giovanni Carlo Maria Clari, Antonio Caldara, Carlo Francesco Pollaiuolo, Tommaso Pagano, Donato Ricchezza y otros.

A mediados del siglo, el oratorio se establece también en Viena, gracias a dos dignatarios venecianos con funciones musicales en la corte Giovanni Priuli (ca. 1580-1629) y Giovanni Valentini (1582-1644).

En seguida se estableció el tipo del «*Oratorio al Sepolcro als Venerdì Santo*», también denominado «*Sepolcro de vienna*». Los oratorios de Viena del siglo XVII escasamente se denominan "Oratorio", sino "*Rappresentazione sacra al Sepolcro*", "*Azione sacra*" o "*Componimento sacro al Sepolcro*". Tienen como característica la representación escénica y la estructura de una sola parte. Varios maestros de la capilla real y compositores de ópera escribieron obras. En el siglo XVII Giovanni Felice Sances, Antonio Draghi y Giovanni Battista Pederzuoli, en el siglo XVIII Marc' Antonio Ziani, Johann Joseph Fux, Antonio Caldara y Francesco Bartolomeo Conti. El emperador Leopold I también compuso varios oratorios. En la segunda mitad del siglo XVIII Georg Christoph Wagenseil, Carl Ditters von Dittersdorf, Antonio Salieri y Joseph Haydn destacan con oratorios sobre textos italianos. Los libretistas predilectos en Viena fueron Nicolò Minato, Pietro Metastasio y Apostolo Zeno.

Después de la muerte de Carlos VI se extingue la línea de Habsburgo en Austria. Con eso termina también la época gloriosa de la corte de Viena. Con las actividades musicales se extingue también la producción de oratorios.

En Francia, las Guerras contra los Hugonotes y el absolutismo causaron una pausa de casi un siglo, especialmente en el campo de la música eclesiástica. Bajo esas condiciones, ni la ópera del tipo italiano ni el oratorio podían establecerse. Marc-Antoine Charpentier (ca. 1645-1704) compuso algunos oratorios. Sin embargo, su obra fue un acontecimiento atípico cuya influencia en la historia fue muy limitada.

Durante el siglo XVIII, Italia sigue siendo uno de los centros de creación de oratorios. Alrededor de 1750, el bajo continuo es remplazado por los medios de la época clásica (orquesta del tipo Mannheim). El dominio de la ópera napolitana influye en el oratorio de tal manera que el aria da capo es parcialmente reemplazada por otras formas de aria como *cavatinas* y *rondós*). El número de coros, elencos y piezas instrumentales aumenta. Sin embargo, el oratorio se muestra estilísticamente más conservador que la ópera. Ni los elementos característicos de la ópera bufa, ni el manejo de motivos y temas clásico encuentran uso en el oratorio. La mayor parte de las obras está escrita sobre textos italianos.

Entre 1730 y 1740, el poeta Pietro Metastasio escribió siete libretos de oratorios que fueron puestos en música innumerables veces durante las décadas siguientes. En esos libretos hay un intercambio permanente entre recitativo y aria. El recitativo tiene un carácter altamente narrativo, contemplativo y moralizador. Un evangelista o testigo como instancia narrativa central normalmente no existe.

La mayoría de los compositores de esa época eran empleados de las grandes instituciones eclesiásticas. Los más importantes fueron Niccolò Jommelli, Giovanni Battista Casali y Pietro Maria Crispi en Roma, Giovanni Battista Martini en Bolonia, Baldassare Galuppi en Venecia y Domenico Cimarosa in Nápoles.

El oratorio protestante en Alemania toma un desarrollo independiente al de Italia. Los inicios son Pasiones en forma responsorial e historias. Los textos no se limitan a la Biblia, sino que contienen comentarios y meditaciones. En el marco alemán, los Kleine Geistliche Konzerte, las exequias musicales (1635) y las siete palabras de Cristo en la cruz (1645) de Heinrich Schütz, escritas durante la Guerra de los Treinta Años (1618 - 1648) fueron tempranas obras cumbres. Schütz estableció el rol central del evangelista y la dramaturgia de tres planos. El instrumental fue limitado, acomodándose a las circunstancias del país devastado por la guerra.

Las obras de Schütz posteriores a la guerra [Pasiones según San Lucas (en 1664), San Mateo (1665) y San Juan (1666) y la Historia de Navidad (1664)] recurren a instrumentarios más amplios y precisamente definidos y a la dramaturgia de tres planos con testa, personae y coro. La forma puede considerarse el modelo para el oratorio protestante.

Dietrich Buxtehude, cantor en Lübeck, escribió Abendmusiken (músicas para la tarde) para el uso eclesiástico. Sus composiciones tenían cinco partes. Como textos usaba versos de la Biblia y poemas y corales eclesiásticos. La forma tenía semejanza al oratorio italiano.

El primer oratorio del siglo XVIII fue «*Der blutige und sterbende Jesus*», compuesto por Reinhard Keiser, cantor en Hamburgo. De esa obra solo ha sobrevivido el libreto de Christian Friedrich Hunold. El estreno fue en 1704 en Hamburgo.

Lo nuevo de la obra es que el libreto no consiste en el texto bíblico, sino de una paráfrasis en forma de verso rimado. El tratamiento libre del texto fue razón de fuertes críticas por parte de la dirección eclesiástica de Hamburgo. Los mismos también criticaban el desarrollo ágil de la ópera de Hamburgo. Por lo tanto, ni los oratorios de Keiser, ni los de Johann Mattheson o Georg Philipp Telemann fueron presentados en iglesias. Por lo tanto, en Hamburgo el oratorio perdió su lugar dentro de la liturgia y se convirtió de un género eclesiástico en un género de concierto.

El oratorio «*Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Heiland*» de 1712 sobre un texto de Barthold Heinrich Brockes con música de Reinhard Keiser es de suma importancia. El libreto, la llamada «*Brockes-Passion*», fue utilizado posteriormente por varios compositores de renombre, como Georg Friedrich Händel (1716), Johann Mattheson (1718), Georg Philipp Telemann (1722), entre otros. Con el texto de Brockes, el género del oratorio llegó a tener éxito duradero en Alemania.

Los temas de oratorio barroco en Alemania se limitaban comúnmente a la Semana Santa y la Navidad. Fuera de Hamburgo, solo pocos oratorios se conocen antes de la obra monumental de Johann Sebastian Bach. Hay oratorios de Semana Santa de Carl Heinrich Graun (Dresde), Gottfried Heinrich Stölzel (Gotha) y Christian Friedrich Rolle (Magdeburg). Otros centros fueron temporalmente Danzig, Schwerin-Ludwigslust, Berlín y Leipzig.

La culminación del oratorio alemán protestante son las pasiones de Johann Sebastian Bach:

- la Johannes-Passion BWV 245, 1724
- la Matthäus-Passion BWV 244, 1727/29 (versión inicial) y 1736 (versión final);
- la Markus-Passion BWV 247, 1731).

Bach mismo había estudiado intensamente los oratorios hamburgueses de Reinhard Keiser y los había presentado en su función de cantor de iglesia en Leipzig. Bach prestaba las formas musicales de sus antecesores Keiser y Telemann, pero los llenaba con una expresión musical propia. En diferencia a las Brockespassion, los textos de madrigal y coral no fueron usados como introducción al texto bíblico, sino como interpretación teológica. No fueron obras de sentido misionero, sino música para el cristiano creyente, intelectual y consciente de sus tradiciones.

Los otros oratorios de Bach (Weihnachtsoratorium BWV 248, Osteroratorium BWV 249, Himmelfahrtsoratorium BWV 11) fueron obras derivadas de cantatas de uso litúrgico. Fueron compuestos inicialmente como cantatas y posteriormente titulados como cantatas. Como lo es costumbre en las cantatas, en eso "oratorios", el centro temático no es el texto bíblico, sino el coral atribuido a la semana eclesiástica.

12.2 Aspectos Biográficos del Compositor

J O H A N N S E B A S T I A N B A C H
(1 6 8 5 — 1 7 5 0)

Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750) fue un organista y compositor alemán de música del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia (con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados).

Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola de gamba, además de ser el primer gran improvisador de la música de renombre.³

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal y del pensamiento musical occidental, epicentro de la música occidental, y uno de los grandes pilares de la cultura universal,⁴ no sólo por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, sino también por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es el último gran maestro del arte del contrapunto,⁵ y su máximo exponente,⁶ donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días.

Sus obras más importantes están entre las más destacadas y trascendentales de la música clásica y de la música universal. Entre ellas cabe mencionar los *Conciertos de Brandeburgo*, el *Clave bien temperado*, la *Misa en si menor*, la *Pasión según San Mateo*, *El arte de la fuga*, *La ofrenda musical*, las *Variaciones Goldberg*, la *Tocata y fuga en re menor*, las *Cantatas sacras 80, 140 y 147*, el *Concierto italiano*, la *Obertura francesa*, las *Suites para violonchelo solo*, las *partitas y sonatas para violín solo* y las *suites orquestales*.⁷

Johann Sebastian Bach perteneció a una de las más extraordinarias familias musicales de todos los tiempos. Durante más de 200 años, la familia Bach produjo docenas de buenos ejecutantes y compositores (durante siete generaciones dio 52 músicos de importancia). En aquella época, la iglesia luterana, el gobierno local y la aristocracia daban una significativa aportación para la formación de músicos profesionales, particularmente en los electorados orientales de Turingia y Sajonia. El padre de Johann Sebastian, Johann Ambrosius Bach, era un talentoso violinista y trompetista en Eisenach, una ciudad con cerca de 6.000 habitantes en Turingia. El puesto involucraba la organización de la música profana y la participación en la música eclesiástica. El padre de Johann

Sebastian enseñó a su hijo a tocar el violín y el clavecín. Los tíos de Johann Sebastian eran todos músicos profesionales, desde organistas y músicos de cámara de la corte hasta compositores. Uno de sus tíos, Johann Christoph Bach (1645-1693) era especialmente famoso y fue quien le introdujo en el arte de la interpretación del órgano. Documentos de la época indican que, en algunos círculos, el apellido Bach fue usado como sinónimo de «músico». Bach era consciente de los logros musicales de su familia, y hacia 1735 esbozó una genealogía, *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, buscando la historia de las generaciones de los exitosos músicos de su familia.

Johann Sebastian nació el 21 de marzo de 1685 (el mismo año que Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti). La fecha de su nacimiento corresponde al calendario juliano, pues los alemanes aún no habían adoptado el calendario gregoriano, por el cual la fecha corresponde al 31 de marzo.

Su madre, Maria Elisabetha Lämmerhirt, murió cuando él tenía nueve años de edad, y su padre —que ya le había dado las primeras lecciones de música— falleció al año siguiente. El pequeño huérfano fue a vivir y estudiar con su hermano dieciséis años mayor, Johann Christoph Bach, organista en Ohrdruf, una ciudad cercana.

Allí copiaba, estudiaba e interpretaba música; aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano, y aparentemente recibió valiosas enseñanzas de su hermano, que le adiestró en la interpretación del clavicordio. J.C. Bach le dio a conocer las obras de los grandes compositores del Sur de Alemania de la época, como Johann Pachelbel (que había sido maestro de Johann Christoph) y Johann Jakob Froberger, y de los franceses, como Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais, así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi. El niño probablemente presenció y asistió en el mantenimiento del órgano; éste sería el precedente de su futura actividad profesional en la construcción y restauración de órganos. El obituario de Bach indica que copiaba la música de las partituras de su hermano, pero aparentemente su hermano se lo prohibió, posiblemente debido a que las partituras eran valiosas como bienes privados en la época.

A los catorce años, Bach, junto a su amigo del colegio Georg Erdmann, mayor que él, fue premiado con una matrícula para realizar estudios corales en la prestigiosa Escuela de San Miguel en Lüneburg, no muy lejos del puerto marítimo de Hamburgo, una de las ciudades más grandes del Sacro Imperio Romano.⁸ Esto conllevaba un largo viaje con su amigo, que probablemente realizaron en parte a pie y en parte en carroza. No hay referencias escritas de este período de su vida, pero los dos años de estancia en la escuela parecen haber sido decisivos, por haberle expuesto a una paleta más amplia de la cultura europea que la que había experimentado en Turingia. Además de cantar en el coro a capella, es probable que tocara el órgano con tres teclados y sus clavicémbalos y probablemente aprendió francés e italiano, recibiendo formación en teología, latín, historia, geografía y física. Quizás entró en contacto con los hijos de los nobles del norte de

Alemania, que eran enviados a esta escuela selectísima para prepararse en sus carreras diplomáticas, gubernamentales y militares.

Aunque existen pocas evidencias históricas que lo sustenten, es casi seguro que, durante la estancia en Lüneburg, el joven Bach visitó la *Johanniskirche* (iglesia de San Juan) y escuchó (y posiblemente tocó) el famoso órgano de la iglesia (construido en 1549 por Jasper Johannsen, y conocido como "el órgano de Böhm" debido a su intérprete más destacado), un instrumento cuyas prestaciones sonoras muy bien pudieron ser la inspiración de la potente *Tocata y fuga en re menor*. Dado su innato talento musical, es muy probable asimismo que tuviese un significativo contacto con los organistas destacados del momento en Lüneburg, muy particularmente con Georg Böhm (el organista de la *Johanniskirche*), así como a organistas en la cercana Hamburgo, como Johann Adam Reincken y Nicolaus Bruhns. Gracias al contacto con estos músicos, Bach tuvo acceso probablemente a los instrumentos más grandes y precisos que había tocado hasta entonces. Es posible que en esta fase se familiarizara con la música de la tradición académica organística del Norte de Alemania, especialmente con la obra de Dieterich Buxtehude, y con manuscritos musicales y tratados de teoría musical que estaban en posesión de aquellos músicos.

En enero de 1703, después de terminar los estudios, Bach logró un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III, en Weimar, Turingia. No está claro cuál era su papel allí, pero parece que incluía tareas domésticas no musicales. Durante sus siete meses de servicio en Weimar, su reputación como teclista se extendió. Se le invitó a inspeccionar y dar el concierto inaugural en el flamante órgano de la iglesia de San Bonifacio de la cercana ciudad de Arnstadt. La familia Bach tenía estrechos vínculos con esta vieja ciudad de Turingia, a unos 180 km al sudoeste de Weimar, al lado del gran bosque. En agosto de 1703, aceptó el puesto de organista en dicha iglesia, con obligaciones ligeras, un salario relativamente generoso y un buen órgano nuevo, afinado conforme a un sistema nuevo que permitía que se utilizara un mayor número de teclas. En esa época, Bach estaba emprendiendo la composición seria de preludios de órgano; estas obras, inscritas en la tradición del Norte de Alemania de preludios virtuosos e improvisados, ya mostraban un estricto control de los motivos (en ellas, una idea musical sencilla y breve se explora en sus consecuencias a través de todo un movimiento). Sin embargo, en estas obras aún faltaba para que el compositor desarrollara plenamente su capacidad de organización a gran escala y su técnica contrapuntística (donde dos o más melodías interactúan simultáneamente). Se estima que fue entonces cuando compuso su conocida obra *Tocata y fuga en re menor*.

Las fuertes conexiones familiares y el hecho de estar empleado por un entusiasta de la música no impidieron que surgiera tensión entre el joven organista y las autoridades después de varios años en el puesto. Según parece, estaba insatisfecho con el nivel de los cantantes del coro; más serio fue el que se ausentara de Arnstadt sin autorización durante varios meses en 1705-1706 para visitar en Lübeck al gran maestro Dietrich Buxtehude. Este episodio bien conocido

de la vida de Bach implicaba que caminaba unos 400 km de ida y otros tantos de vuelta para pasar tiempo con el hombre al que posiblemente consideraba con la figura máxima entre los organistas alemanes. El viaje reforzó el influjo del estilo de Buxtehude como fundamento de la obra temprana de Bach, y el hecho de que alargase su visita durante varios meses sugiere que el tiempo que pasó con el anciano tenía un alto valor para su arte.

A pesar de su cómoda posición en Arnstadt, hacia 1706 parece que Bach se dio cuenta de que necesitaba escapar del entorno familiar y avanzar en su carrera. Le ofrecieron un puesto mejor pagado como organista en la iglesia de *St. Blasius* (San Blas, Divi Vlasi) de Mühlhausen, Turingia, una importante ciudad al norte. El año siguiente, tomó posesión de este mejor puesto, con paga y condiciones significativamente superiores, incluyendo un buen coro. A los cuatro meses de haber llegado a Mühlhausen, se casó, el 17 de octubre de 1707, con Maria Barbara Bach, una prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, de los cuales cuatro llegaron a la edad adulta. Dos de ellos —Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach— llegaron a ser compositores importantes en el ornamentado estilo rococó que siguió al barroco.

La iglesia y el ayuntamiento de la ciudad debían de estar orgullosos de su nuevo director musical. De buena gana aceptaron los requerimientos de Bach e invirtieron una gran suma en la renovación del órgano de *St. Blasius*, y les agradó tanto la elaborada cantata festiva que Bach escribió para la inauguración del nuevo concejo de la ciudad en 1708 —*Gott ist mein König*, BWV 71, claramente al estilo de Buxtehude— que pagaron complacidos la publicación de la obra, y en dos ocasiones, en años posteriores, tuvo que regresar el compositor para dirigirla.

Sin embargo, su estancia en la ciudad terminaría el mismo año, cuando le fue ofrecido un puesto mejor en Weimar.

Transcurrido apenas un año, una nueva oferta de trabajo le llegó desde la corte ducal en Weimar. El retorno al lugar de su primera experiencia laboral fue esta vez muy diferente. El puesto de concertino, un excelente salario y la posibilidad de trabajar con músicos profesionales fueron seguramente motivo suficiente para dejar su puesto en Mühlhausen.

En los siguientes años nacieron sus primeros hijos, de los cuales destacan Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach.

A la muerte del príncipe Johann Ernst en 1707, su hermano Wilhelm Ernst había asumido el poder de facto. Por su anterior cercanía con el duque Johann Ernst, que había sido a su vez un avezado músico y admirador de la música italiana, Bach había estudiado las obras de Antonio Vivaldi y Arcángelo Corelli, entre otros autores italianos, asimilando su dinamismo y emotividad armónica, transcribiendo sus obras y aplicando dichas cualidades a sus propias composiciones, que a su vez eran interpretadas por el conjunto musical del duque Wilhelm Ernst.

Este período en la vida de Bach fue fructífero. Sus obras de este período son conocidas como fugas, de las cuales *El clave bien temperado* es el mayor ejemplo. En el ambiente familiar comenzó a escribir la obra *Orgelbüchlein* para su hijo mayor Wilhelm Friedemann, obra didáctica que dejó inconclusa.

En 1717, con motivo del fallecimiento del maestro de capilla (o *Kapellmeister*) de la corte, Bach solicitó el puesto vacante, pero el duque decidió otorgárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esto lo decepcionó profundamente y lo impulsó a presentar su renuncia, lo que disgustó al duque Wilhelm Ernst, que ordenó su arresto por algunas semanas en el castillo antes de aceptarla.

Bach comenzó a buscar un trabajo más estable que propiciara sus intereses musicales. El príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen contrató a Bach como Maestro de capilla. El príncipe Leopold, que también era músico, apreciaba su talento, le pagaba bien y le dio un tiempo considerable para componer y tocar. Sin embargo, el príncipe era calvinista y no solía usar música elaborada en sus misas; por esa razón, la mayoría de las obras de Bach de este período fueron profanas. Como ejemplo están las Suites orquestales, las seis Suites para violonchelo solo y las Sonatas y partitas para violín solo.

La página inicial de la *Sonata para violín nº 1 en sol menor* muestra la escritura del compositor —rápida y eficiente—, pero tan adornada visualmente como la música que contiene. Los muy conocidos *Conciertos de Brandeburgo* datan de este período.

En 1717 ocurre en Dresde el anecdótico intento de duelo musical con Louis Marchand (se dice que Marchand abandonó la ciudad tras escuchar previamente y a escondidas a Bach).

El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida: su esposa, Maria Barbara Bach, murió repentinamente. Algunos especialistas señalan que en memoria de su esposa compuso la Partita para violín solo nº 2, BWV 1004, en especial, su última sección, la *Chaconne*. Al año siguiente, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilcke (una joven y talentosa soprano que cantaba en la corte de Köthen). Se casaron el 3 de diciembre de 1721. Pese a la diferencia de edad —ella tenía 17 años menos— tuvieron un matrimonio estable. Juntos tuvieron trece hijos.

En 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (*Thomaskirche*) en Leipzig, un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia, un electorado vecino de Turingia. Aparte de sus breves ocupaciones en Arnstadt y Mühlhausen, éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que había estado estrechamente ligada al servicio a la aristocracia.

Este puesto final, que mantuvo por 27 años hasta su muerte, lo puso en contacto con las maquinaciones políticas de su empleador: el Ayuntamiento de Leipzig, dentro del cual había dos facciones: los absolutistas, leales al monarca

sajón en Dresde, Augusto II de Polonia llamado *el Fuerte*, y la facción de la ciudad-estado, que representaba los intereses de la clase mercantil, los gremios y los aristócratas menores.

Bach fue contratado por los monárquicos, en particular por el alcalde de aquella época, Gottlieb Lange, un abogado joven que había servido en la corte de Dresde. Coincidiendo con el nombramiento de Bach, a la facción de la ciudad-estado se le otorgó el control de la Escuela de Santo Tomás, siendo Bach requerido para varios compromisos con respecto a sus condiciones de trabajo.

Si bien está claro que nadie en el ayuntamiento dudaba del genio de Bach, hubo una constante tensión entre el Cantor, que se consideraba el líder de la música eclesial de la ciudad, y la facción de la ciudad-estado, que lo veía como un maestro de escuela y quería reducir el énfasis en la composición de música tanto para la Iglesia como para la Escuela.

El ayuntamiento nunca cumplió la promesa -que hizo Lange en la entrevista inicial- de ofrecer un salario de 1.000 táleros anuales, si bien se ofreció a Bach y a su familia una reducción de impuestos y un buen apartamento en una de las alas de la escuela, que fue renovado con gran gasto en 1732.

El trabajo de Bach le requería enseñar canto y latín a los estudiantes de la Escuela de Santo Tomás, y proveer de música semanalmente a las dos iglesias de Leipzig, Santo Tomás y San Nicolás. En un sorprendente arranque de creatividad, escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig (dos de los cuales aparentemente se han perdido). Muchas de estas obras se ejecutaban durante las lecturas de la Biblia de cada domingo y días festivos en el año luterano; muchas de ellas fueron compuestas usando himnos tradicionales de la Iglesia, tales como *Wachet auf! Ruft uns die Stimme* y *Nun komm, der Heiden Heiland*, como inspiración.

Para los ensayos y ejecuciones de estas obras en la Iglesia de Santo Tomás, Bach probablemente se sentaba al clave o dirigía frente al coro de espaldas a la congregación. A la derecha del órgano en una galería lateral estarían las maderas, los metales y timbales, y a la izquierda los instrumentos de cuerda pulsada.

El ayuntamiento sólo otorgaba alrededor de ocho instrumentistas permanentes, limitación que fue fuente de constante fricción con el Cantor, que tuvo que reclutar al resto de los veinte o más músicos requeridos para las partituras medianas o grandes, en la universidad, la escuela y el público. El órgano o el clave era probablemente tocado por el compositor (cuando no estaba de pie dirigiendo), el organista de casa, o uno de sus hijos, Wilhelm Friedemann o Carl Philipp Emanuel.

Bach seleccionaba a los coristas, sopranos y contraltos y los tenores y bajos de la Escuela y de cualquier lugar de Leipzig. Las presentaciones en bodas y funerales daban un ingreso extra a estos grupos; es probable que para este propósito, y para el entrenamiento escolar, escribiese al menos seis motetes, la

mayoría para doble coro. Como parte de su trabajo regular en la Iglesia, dirigía motetes de la Escuela Veneciana y de alemanes como Heinrich Schütz, que servirían como modelos formales para sus propios motetes.

Cabe destacar que de estos años datan sus intentos por encontrarse con Georg Friedrich Händel, a quien admiraba profundamente y al que consideraba uno de los más grandes maestros de la música. Su mujer, Ana Magdalena, cuenta cómo le encantaba al músico de Leipzig transcribir durante horas las partituras de Händel y cómo hablaba siempre de él y de su música con verdadera devoción. Sin embargo, y debido a una serie de malentendidos, todos los intentos de Bach por conocer a su paisano resultaron inútiles, no pudiendo consumarse el encuentro entre los dos genios.

Dentro de su vasta obra existen dos grandes bloques: uno es la música vocal, que comprende cantatas, pasiones, oratorios, corales, etc., y el otro es la música instrumental, desde conciertos (varios para un único solista y otros con hasta cuatro solistas), sonatas, suites, oberturas, preludios, *fugas*, fantasías, cánones, *ricercars*, variaciones, pasacalles, etc. para una amplísima gama de instrumentos (prácticamente todos los de la orquesta) de su época (la primera mitad del siglo XVIII), desde los más modernos, flauta travesera, hasta los que estaban en su cenit (laúd, viola da gamba, clavecín...), incluso con instrumentos que quedaron como una curiosidad y nada más, como el clavecín-laúd, un híbrido de clavecín y laúd.

En su música se sintetiza toda la tradición de la música occidental precedente (la polifonía que iniciaron Perotin y Leonin, el *Ars nova*, la música renacentista de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594), Girolamo Frescobaldi (1585-1645), Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Antonio Vivaldi (1675-1741), que aprendió, copió y adoptó desde su juventud, como lo hizo en Weimar (1708-1717), cuando, por gracia del duque, pudo mejorar algunas de sus obras y adaptarlas en sus *Conciertos BWV 592-597* y *BWV 972-987*, conociendo perfectamente todos los estilos de su época.⁹

Durante los últimos años de su vida, su obra fue considerada anticuada, árida, difícil, rebuscada y muy llena de adornos, incluso para sus contemporáneos. Por entonces, el estilo musical había cambiado notablemente, las nuevas generaciones de músicos componían de forma muy diferente a Bach, era el llamado estilo pre-clásico o galante, en el que la música era más bien homofónica, y apenas asomaba el cargado contrapunto que Bach usó.

Por ello, después de su muerte, la música tomará una dirección en la que su obra no tendrá cabida; él es el punto final respecto a entender la música que se remontaba a la Edad Media, cuando tenían más importancia las voces que el timbre, la codificación, etcétera.

Pero Bach también fue innovador y abrió caminos para la música del futuro. Fue el primer gran maestro del "concierto para teclado" pudiendo considerarse como el primero el 5º *Concierto de Brandeburgo BWV 1050* (1719), en el cual el

teclado adquiere un papel solista que hasta entonces nunca había tenido, y continuando con la serie de conciertos *BWV 1052-1065* (1735), su máximo logro en el género, entonces naciente.

Después, G. F. Händel y Vivaldi tomarían ejemplo de esta novedad y compusieron sus *Conciertos para órgano, opus 4* (1735) y *Concierto para clavecín, RTV 780* respectivamente, fundándose así un nuevo género que adquiriría bastante importancia en los siglos posteriores, como atestiguan los conciertos para piano de Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt.

Su producción está totalmente sostenida en la coral alemana, el concierto italiano y la suite francesa,¹⁰ donde el contrapunto alemán del norte, muy complejo y rebuscado, tiene un papel muy importante, y todo lo junta haciendo un estilo moderno-arcaico, a la vez que es inconfundible y fácilmente reconocible.

Dominó a la perfección el estilo, técnica y géneros autóctonos alemanes del órgano (tocatas, preludios, *fugas*, corales), franceses del clave (suites, oberturas) y los italianos del violín (conciertos, sonatas, sinfonías). Su estilo es fácilmente adaptable en todos los géneros de su época,¹¹ quizás excepto la ópera, género en el cual no escribió ni una sola nota, aunque el lenguaje e influencia de la ópera sería del siglo XVIII está presente e impregna su producción vocal.

La influencia de la ópera se plasma especialmente en las cantatas, pasiones y oratorios, donde la *Cantata del Café BWV 211* (1735) es prácticamente como una pequeña ópera sin representación escénica, y la *Pasión según San Mateo, BWV 244* (1727), una gran ópera religiosa sin representación. Aquí Bach muestra interés en un género que nunca le tentó ni siquiera a componer, aunque sí a escuchar, como en 1735 cuando -acompañado de uno de sus hijos- vio una ópera de Jean Christophe Geiser.

Bach prácticamente compuso para todos los géneros, en multitud de combinaciones instrumentales y vocales. Culminó y realizó obras destacables en todos los géneros, abarcando todos los aspectos, aparte de mejorar el género, elevarlo a un nivel superior e incluso crear géneros nuevos, como la sonata para teclado y un instrumento.

En algunos géneros es el gran maestro de todos los tiempos. Sus *Pasiones* son las mejores obras de todo el repertorio, igual que las cantatas sacras,¹² las tocatas y fugas, los preludios y fugas, pasacalles y otros géneros, donde sus obras son el apogeo y máximo esplendor del mismo.

Después de Bach, algunos géneros (que él tanto cultivó y elevó a su máximo esplendor) fueron cayendo en el olvido para los grandes compositores.

La obra de Bach, como la de Beethoven, se puede dividir en tres grandes períodos bien diferenciados, marcados por las influencias y la asimilación de los estilos de su época, desarrollo, búsqueda y la evolución de su estilo personal, que en los años 1713 y 1739/1740 son capitales para la evolución de su estilo.

El primer período, el de aprendizaje y estudio, va desde 1700 hasta 1713, estando ya en Weimar. En este período, que está centrado en la música para clave y órgano, y cantatas sacras, asimila y supera la música alemana del siglo XVII y principios del XVIII en el ámbito instrumental y vocal religioso, además de Frescobaldi y algunos músicos franceses del siglo XVII.

El segundo período, el de maestría, empieza en 1713, en Weimar, y acaba en 1740, afincado ya en Leipzig. En este período, después de haber asimilado y superado completamente el estilo alemán del periodo anterior, a partir de 1713 asimila y es influido por la música italiana de finales y primer cuarto del siglo XVIII, cuando, cogiendo y sintetizando las características del estilo italiano (claridad melódica y dinamismo rítmico) y del estilo alemán (sobriedad, contrapunto complejo y textura interna), logra hacer su estilo personal inconfundible, adaptable perfectamente a todos los géneros y formas de su tiempo menos el género de la ópera. En Leipzig y Köthen, ya forjado su estilo personal, adquiere un dominio técnico cada vez más profundo conforme pasa el tiempo.

El último período de su música va desde la publicación de *Clavier-Übung III* en 1739 y acaba con la muerte del compositor en 1750, componiendo el *Arte de la Fuga*. En este período, se centra significativamente en la música instrumental, como haría más adelante Beethoven, y su estilo personal se vuelve más contrapuntístico, con una leve influencia de la nueva música galante naciente en aquellos momentos.

La música vocal de Bach, que ha llegado intacta, se manifiesta en 525 obras, aunque sólo se han conservado 482 completas. La componen:¹³

- 224 cantatas
- 10 misas
- 7 motetes
- 2 Pasiones completas (de la BWV 247, la de San Marcos, sólo existe el libreto, y la BWV 246, la de San Lucas, es apócrifa)
- 3 oratorios
- 188 corales
- 4 lieder
- 1 quodlibet
- 58 cantos espirituales

Toda su música vocal es semirreligiosa —sólo 24 cantatas, 4 lieder y 1 quod libet son profanos— y está compuesta en el seno de la Iglesia luterana alemana, donde era una tradición muy fuerte.

La gran mayoría de su música vocal está compuesta en Leipzig, entre los años 1723 y 1741, cuando Bach era Cantor y tenía -entre otras obligaciones- el componer cantatas, Pasiones y motetes para las cinco iglesias más grandes de la ciudad, además de los actos civiles y religiosos, como por ejemplo funerales.

Entre la música coral de Bach hay que destacar también sus preludios corales, unos 170 aproximadamente, que compuso para órgano. La antología *Orgelbüchlein* (Pequeño libro para órgano), que él mismo recopiló en Weimar y en Köthen, comprende breves preludios corales, que muchas veces destinaba a fines educativos. Esto queda reflejado tras el título de la *Orgelbüchlein*, donde dice que este “pequeño libro para órgano, en el que se imparte al organista principalmente enseñanza sobre toda suerte de maneras de desarrollar un coral y también para mejorar su técnica del pedal, puesto que en estos corales el pedal está tratado por completo en oblligato (es decir, esencial, no optativo)”.

Además escribió y recopiló libros de pequeñas piezas para clave que sirven asimismo de enseñanza para técnica y música al mismo tiempo. Un ejemplo de estas obras didácticas son las *Invenciones a dos voces* y las *Sinfonías a tres voces*, al igual que el primer libro de *El clave bien temperado*.

Bach no diferenciaba en un principio entre el arte sacro y el profano, ya que según él ambos estaban dirigidos a ensalzar “*la gloria de Dios*”. Un ejemplo de ello es la utilización de los mismos textos para la música sacra y la profana, como sucede con la música del *Hosanna* de la *Misa en si menor*, que antes había empleado en una cantata en homenaje a Augusto II el Grande, rey de Polonia, con motivo de una de sus visitas oficiales a Leipzig.

Durante su estancia en esta ciudad, compiló tres antologías corales para órgano: las seis corales Schüber, que son transcripciones de movimientos de cantata, dieciocho corales, que revisó entre 1747 y 1749 y que fueron compuestas en épocas anteriores. Todos ellas incluyen composiciones para órgano, como variaciones, *fugas*, fantasías, tríos y diversos preludios corales.

Todos los corales que son posteriores a Bach están concebidos con proporciones mayores que los del *Orgelbüchlein* y son menos íntimos y subjetivos.

De la música instrumental de Bach se conservan 227 piezas para órgano, 189 piezas para clavicémbalo, 20 para instrumentos a solo, 16 para cámara, 30 orquestales y 18 especulativas. En total son 494 las obras instrumentales completas, que se reparten en:¹⁴

- 7 canon para diversos instrumentos
- 2 sinfonías orquestales
- 4 suites orquestales
- 24 conciertos para teclado, violín, flauta solistas y orquesta
- 16 sonatas para violín, flauta y viola da gamba solistas y teclado o bajo continuo

- 17 suites y partitas para violín, laúd, violonchelo y flauta a solo
- 1 *fuga* para laúd
- 2 obras teóricas especulativas para diversos instrumentos (*El arte de la fuga* (BWV 1080) y la *Ofrenda musical* (BWV 1079))
- 9 sonatas en trío para órgano
- 26 preludios, tocatas, fantasías y *fugas* para órgano
- 10 *fugas*, fantasías y preludios sueltos para órgano
- 1 ejercicio para pedal para órgano
- 1 pasacalle y *fuga* para órgano
- 1 canzone, allabreve, aria y pastoral para órgano
- 6 conciertos para órgano solo
- corales para órgano
- 3 partitas-corales para órgano
- 1 variación canónica para órgano
- 30 invenciones y sinfonías para clavecín
- 4 dúos para clavecín
- 27 suites y partitas para clavecín
- 3 minuetti para clavecín
- 56 preludios, fantasías y *fuga* o fughetas para clavecín
- 34 tocatta, preludios y *fugas* sueltas para clavecín
- 4 sonatas para clavecín
- 18 conciertos para clavecín solo
- 3 arias con variaciones
- 2 caprichos para clavecín
- 1 applicatio para clavecín

Su música instrumental, a la vez, se divide en tres grandes familias según las formaciones de los instrumentos que intervengan, en el puesto profesional que ocupaba en aquel momento y las características musicales de cada género y/o obra.

La música para órgano, en su gran mayoría, fue compuesta entre 1700 y 1717, cuando trabajaba como organista en Mühlhausen y Weimar. La música de

cámara y orquestal, mayormente entre 1717 y 1723 cuando residía en Köthen, y después entre 1735 y 1747 cuando era director de música del Café Zimmerman en Leipzig. La música para clave y clavicordio, entre 1722 y 1744, cuando era Cantor en Leipzig.

Toda la música instrumental, excepto los corales para órgano, es profana, y mucha de ella, especialmente la destinada al teclado, de carácter didáctico, como *El clave bien temperado BWV 846-893* y la serie de las suites inglesas-francesas-partitas de dicha serie que fue compuesta por Bach para enseñar el arte de componer a su hijo Wilhelm Friedemann Bach.

La instrumentación de Bach es típica del barroco de la primera mitad siglo XVIII, incluyendo instrumentos modernos para su época, o antiguos, que después de 1750 caerían en desuso.

Toda su obra está destinada básicamente para siete instrumentos: órgano, clavecín, cuerdas, violín y flautas (dulce y traversa), la voz humana y el coro. Otros instrumentos que tienen menor importancia en aparición, como la trompeta, el laúd, el fagot, el corno, el timbal o el oboe y otros, son testimoniales, estando destinados únicamente a un número muy reducido de obras.

Su aportación al órgano fue tan numerosa y capital en calidad y cantidad que se considera que es el mejor compositor de música organística de todos los tiempos. Anton Bruckner (1824-1896) y Cesar Franck, grandes organistas y compositores del instrumento, lo afirmaron al oír sus obras para órgano.

Órgano como solista a solo: El órgano tiene su papel principal en el corpus de obras *BWV 525-771*, donde tiene pasajes bastante memorables. Se divide en dos grandes bloques, la de temática libre, que incluye las tocatas, preludios, *fugas* y sonatas, y la de la temática religiosa, que incluye los corales instrumentales y las variaciones-partitas y los preludios corales.

Desde sus primeros años hay obras que ya denotan la madurez del autor, como la *Tocata y fuga* (BWV 565), 1708, y la *Tocata, adagio y fuga* (BWV 564), llegando hasta sublimes obras que explotaban todos los recursos con una maestría y calidad sobresalientes en la etapa de Leipzig, como las *Variaciones canónicas* (BWV 769), 1746.

Órgano como solista y acompañante obligado: En las funciones de acompañante y solista con más de un instrumento, el papel de este instrumento se encuentra en las cantatas sacras, generalmente en las correspondientes a los años 1726-1727.

En esas cantatas, el órgano tiene su papel solista obligado con las cuerdas en las sinfonías, como si fuera un concierto para órgano y orquesta, como en los conciertos para órgano de su contemporáneo G.F. Händel. Esos movimientos abrían la cantata y servían como introducción de la obra y como lucimiento del autor sobre el instrumento. Todas las cantatas sólo tienen una pieza de introducción, que Bach llamó sinfonía, menos la *BWV 35*, que tiene dos. De esas

sinfonías después saldrían algunos conciertos para clavecín y cuerda de la serie *BWV 1052-1065* del año 1735.

Después del papel de solista en las sinfonías, el órgano acompaña a la voz en arias de algunas cantatas solo o con cuerda o bajo continuo. Aquí generalmente acompaña y juega a la voz de manera bastante notable, como el aria de la *BWV 35*.

Clavecín

En su época era el instrumento de teclado por excelencia, con mucho prestigio en Alemania y en Francia. Sus obras destinadas al instrumento así lo atestiguan,¹⁵ formando el corpus *BWV 772-994*, con más de 245 obras en su haber.

Clavecín solo: Destinó para el clavecín solo una gran cantidad de obras, entre las cuales hay algunas de gran importancia en la historia del instrumento y de su autor. Es obligatorio citar las *Variaciones Goldberg* (*BWV 988*), que el autor lleva a la cima el antiguo arte de las variaciones y es la obra de clave más difícil de interpretar del barroco, *El clave bien temperado* (*BWV 846-893*), las partitas *BWV 825-830* y el *Concierto italiano* (*BWV 971*), obras de máxima madurez y cumbre de la literatura tecladística desde el nacimiento de los instrumentos de teclado hasta entonces.

Clavecín como solista y acompañante obligado: El clavecín, como acompañante y solista, tiene bastante importancia en las sonatas y los conciertos de Bach, que le dio un papel novedoso como nunca antes se había hecho.

En los conciertos, el clavecín adquiere la función de solista y adquiere un rol que nunca había tenido antes. En el famoso 5° *Concierto de Brandeburgo BWV 1050*, el clavecín alterna por primera vez el papel de bajo continuo con el de solista, uniéndose a los dos solistas restantes para acabar en una genial y virtuosísima cadencia que explota todas las posibilidades del instrumento.

Lo mismo ocurre en la *BWV 1044*, aunque éste es una transcripción del *Preludio y fuga BWV 944*. La *BWV 1050* trazó un camino que desembocaría en 1735 en la serie de conciertos *BWV 1052-1065*, donde el clave juega el papel de solista.

En las trío-sonatas, el clave tiene una función novedosa que anticipa la sonata de finales del siglo XVIII, aparte de la función tradicional de bajo continuo. Esta novedad se advierte en tres series de sonatas que superan el modelo tradicional de la sonata en trío para formar un dúo de instrumentos solistas más clave solo. Hay en estas piezas trozos en los que el clave acompaña a los solistas realizando el bajo continuo con la ayuda de la mano izquierda de la viola de gamba o el violonchelo. Las sonatas que tienen ese papel tan novedoso son las *BWV 1014-1019*, *1027-1029* y *1030-1035*, para violín, flauta y viola da gamba, respectivamente.

Bach fue uno de los primeros compositores que compusieron para el nuevo instrumento, con apenas otros precedentes que las obras de Vivaldi, entre otros. Incluso investigó a fondo las características sonoras y técnicas e hizo fabricar para sus obras tipos de violonchelos especiales como el "de amore", cuyo ejemplar está conservado en el Museo de Leipzig.

El violonchelo abarca muchas facetas de la su obra, como solista y acompañante, cuya única aportación a solo, y la más destacada, son las seis Suites para violonchelo solo BWV 1007-BWV 1012, la más sobresaliente de Bach para este instrumento y una de las cumbres de la composición para cello, escritas en Köthen en 1722.

Como el órgano, el violonchelo como función de solista está fundamentalmente en las cantatas, especialmente en las arias, donde es notable su participación en la aria para bajo de la BWV 132, además de la *Pasión según San Juan* y *Pasión según San Mateo*.

Como acompañante, su presencia es junto al órgano y el clave un miembro básico para ejecutar el bajo continuo, omnipresente prácticamente en la música orquestal y de cámara.

En gran parte de las 200 cantatas, misas y Pasiones, un violonchelo hace de acompañante junto al clave/órgano en las arias que sólo requieren bajo continuo y el intérprete cantor, como por ejemplo la primera aria de la *Cantata BWV 149*.

Entre las características sobresalientes de Bach se encuentra su dominio de complejos e ingeniosos contrapuntos. Llevó a su culminación el género de la *fuga* en su obra *El clave bien temperado*, que consiste en 48 preludios y *fugas*, un preludio y una *fuga* para cada tonalidad mayor y menor. Otro trabajo importante es *El arte de la fuga*, que quedó inconcluso, al morir mientras lo componía. Compuesto con la idea de que fuese un conjunto de ejemplos de las técnicas del contrapunto, *El arte de la fuga* consta de 14 *fugas* con diferentes formas, pero todas con el mismo tema básico.

También revisten gran interés sus conciertos, que compuso basándose en la forma de los conciertos de Antonio Vivaldi. Así, por ejemplo, los *Conciertos de Brandeburgo* se caracterizan por estar dedicados cada uno de ellos a un grupo diferente de instrumentos solistas.

Bach escribió mucha de su música para la Iglesia luterana. En particular sus cantatas fueron compuestas para los cultos dominicales, y sus *Pasiones* para las ceremonias de Viernes Santo.

Además de las ya citadas, otras de sus obras célebres son las *Suites para orquesta*, las *Suites para violonchelo*, los *Conciertos para violín* y la *Misa in si menor*.

El reestreno de la *Pasión según San Mateo* el 11 de marzo de 1829 por Felix Mendelssohn dio un gran impulso a la divulgación de la música de Johann Sebastian Bach. Este hecho destaca sobremanera, ya que se trataba de música muy antigua para su época. En la actualidad se acostumbra a interpretar obras de otros siglos, mientras que en el período romántico no era así.

El registro o catálogo de sus obras, que abarca en total 1 127 obras, fue elaborado por Wolfgang Schmieder en 1950, después de la Segunda Guerra Mundial. Se conoce por las siglas "BWV", que significan *Bach Werke Verzeichnis* o 'Catálogo de las obras de Bach'.

El catálogo es un sistema de numeración usado para identificar las obras de Johann Sebastian Bach. A diferencia de otros catálogos que están ordenados cronológicamente, el de Schmieder está clasificado por tipo de obra de la siguiente forma:

- 1-200: Cantatas religiosas
- 201-215: Cantatas profanas
- 216-224: Otras cantatas
- 225-231: Motetes
- 232-242: Misas
- 243: El Magnificat
- 244-247: Pasiones
- 248-249: Oratorios
- 250-438: Composiciones corales
- 439-524: Lieder y arias
- 525-771: Obras para órgano
- 772-994: Obras para clavecín
- 995-1000: Obras para laúd
- 1001-1013: Obras para solistas instrumentales
- 1014-1040: Música de cámara
- 1041-1071: Conciertos
- 1072-1080: Obras de contrapunto (es decir, cánones y otros)
- 1081-1127: Obras encontradas después de 1950

Johan Sebastian Bach (1685-1750) compositor alemán nace en Eisenach y muere en Leipzig, ejemplo de autodidacta se formó él mismo en el estudio de la composición musical. Se le considera “el padre de la música” por sus aportaciones al sistema temperado.

Desde 1723 hasta su muerte ocupó el cargo de cantor en Leipzig, análogo de kapellmeister, en la Thomasschule.

Entre sus obras cabe destacar. Los *Conciertos de Brandemburgo* (1721), *Concierto italiano*, *Das Musikalisher Opfer* (1747). *Die Kunst der Fuge* (1749-50); *serie de sonatas* (1717-22); *Das wohltemperierte Klavier* (1722 y 1744); *Variaciones Goldberg* (1742); *La Pasión según San Mateo* (1729); *Pasión según San Juan* (1723-27); *Oratorio de Navidad* (1734); *Oratorio de Pascua* (1763); *misa en la mayor* (1737), *misa en si menor* (1733-37), *Christ lag in Todesbanden* (1724).

De esta última el dueto de soprano y alto *Den Tod niemand zwingen kunnt* cuya estructura es de carácter más renacentista y asemeja en mucho los corales de Palestrina, cuenta con innumerables disonancias formadas por ambas voces que resuelven siempre a la tonalidad original, Bach usa este efecto por lo dramático del texto; la cantata 4 fue escrita para la misa del domingo de resurrección donde la liturgia solía ocupar textos del Éxodo, los profetas, o el apocalipsis bastante oscuros. El tema melódico de este dueto está presente en toda la cantata desde la sinfonía y los versos subsecuentes, el genio de Bach siempre los presenta de diferente manera.

12.3 Análisis de la Obra

“ B L U T E N Ü R ”
(A R I A D E “ L A P A S I Ó N S E G Ú N S A N M A T E O ”)
Johann Sebastian Bach

Estructura: A / B / B' / A

Esta aria corresponde a la primera parte del Oratorio, la cual tiene como estructura básica A — B — B' — A por lo cual presenta una forma ternaria y lo dionisiaco o visceral es enmarcado por la sección A; dicho sea de paso, la sección A es expuesta en primer término por las cuerdas (o piano, si trabajamos con reducción) aquí se presenta el tema y éste será nuevamente abordado por la voz y al final reiteradamente es abordada vocalmente, esta es la parte más importante por eso es refrendada a lo largo del aria.

Hacia la parte B se convierte en una sección más cantáble pero hacia la sección conclusiva (donde encontramos una marcada variación de B) se retoma el carácter angustiante del inicio para concluir hacia el inicio de la obra.

Es un aria descrita como tema desarrollado, pues básicamente se describe como un tema con variaciones y emplea como introducción, transición y Coda final el Da Capo.

12.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ B L U T E N Ü R ”
(A R I A D E “ L A P A S I Ó N S E G Ú N S A N M A T E O ”)
Johann Sebastian Bach

Dentro del Oratorio hay una regla muy específica: la música siempre estará a disposición del texto; es decir, las representaciones de los textos son totalmente apegadas en el contexto musical.

Aquí nos plantea en la parte inicial un profundo dolor (el corazón sangra) y es una ambivalencia porque al mismo tiempo se describen dos tipos de dolor: el dolor físico experimentado por Jesús y el dolor emocional, al que esta expuesta María su madre; por eso esta sección es profundamente desgarradora y se presenta constantemente para remarcar ese dolor cuando quieres generar angustia lo mejor que puedes hacer es interpretar lo más legato posible, debes de volver las frases como una sola línea, eso genera en el receptor agonía, angustia y es la que pretendemos aquí, mientras más larga sea esa sensación es mejor.

Hacia la parte B sí debe de haber una cantidad considerable de respiraciones y de cesuras, sobre todo antes de las progresiones (tanto ascendentes como las descendentes), porque aquí relajas esa tensión; es importante hacerlo así porque de esta forma puedes dar importancia a la sección A, de otra forma no habría una clara diferenciación.

13.1 Análisis de la Obra

**“ B E R E I T E D I R J E S U ,
N O C H I C H S O D I E B A H N ”
(A R I A D E L A C A N T A T A N O . 1 4 7
“ H E R T Z U N M U N D U N D T A T U N D L I E B E N ”)
Johann Sebastian Bach**

Estructura: A / B / C / B' / A / C' / B''

El aria que pertenece a la Cantata # 147. Tiene una forma A — B — C — B' — A — C' — B'' más compleja que la analizada anteriormente, pero, se caracteriza porque presenta la estructura que regularmente Bach utiliza en la mayoría de sus cantatas, hay una presentación del tema por parte del acompañamiento; dicha presentación nos ayuda para saber el tratamiento que se le dará a lo largo de la obra, hacia la sección B la tensión aminora porque es la antesala de la parte más cantáble que es la sección C y de ambas se desprenden B' y C' (como sección conclusiva) dichas variaciones son las transiciones por las que pasa el tema antes de regresar a su etapa original que es el Da capo como sección conclusiva.

Es un tema considerado como desarrollado pues hay una independencia entre acompañamiento y voz a excepción de la presentación del tema.

13.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

**“ B E R E I T E D I R J E S U ,
N O C H I C H S O D I E B A H N ”
(A R I A D E L A C A N T A T A N O . 1 4 7
“ H E R T Z U N M U N D U N D T A T U N D L I E B E N ”)
J o h a n n S e b a s t i a n B a c h**

El texto a diferencia del anterior; enmarca lo que es la fe y la redención del alma y el camino que hay que hacer para alcanzar a ambos.

El tempo andante marcado al inicio es una representación directa del texto, aquí hay que mantener el elemento rítmico “que el aria y el texto caminen” y la división entre sección la realizarán de manera muy marcada las transiciones (o solos) que realiza el acompañamiento; no es un aria de lucimiento individual “es un duelo” entre acompañante (s) y cantante.

14.1 Contexto Histórico del Compositor

**“ I K N O W T H A T M Y R E D I M E R
L I V E D ”**

(A R I A D E “ E L M E S I A S ”)

Georg Friedrich Händel

B A R R O C O

Además de la coincidencia en el año de nacimiento (1658), entre Johann Sebastian Bach y George Friedrich Haendel; ellos comparten la visión barroca en el estilo de sus composiciones. Aún con ello Haendel evitó ser riguroso como su contemporáneo Bach y basó su estilo musical en estructuras más flexibles. Haendel es considerado una de las cumbres del Barroco y uno de los más influyentes compositores de la música occidental.

14.2 Aspectos Biográficos del Compositor

G E O R G F R I E D R I C H H Ä E N D E L
(1 6 8 5 — 1 7 5 9)

Compositor y organista alemán, nace en Halle Oder Saale y muere en Londres, naturalizado inglés (1726), director de la Real Academia de la Música de Londres, naturalizado inglés (1726), director de la Real Academia de la Música (Londres). En 1703 se representó su primera ópera *Almira*. Entre sus obras destacan *Esther* (1720); *Giulio Cesare in Egitto* (1723); *Saul* (1739); *Israel en Egipto* (1739); *El Mesías* (1742); *Sansón* (1743); *Jefté* (1757); *37 Sonatas para diversos instrumentos*; *2 suites para clave*; *12 conciertos para órgano y orquesta*; *18 concerti Grossi*; *Water music* (1717); *Fireworks music* (1748); y *17 óperas*.

Giulio Cesare in Egitto fue compuesta por Händel en 1723-1724 con libreto de Nicola Francesco Haym que fue adaptado de un texto de G. F. Bussani. En el rol protagónico destacó el alto castrato Francesco Bernardi llamado “Senesino” (pequeño hombre de Siena), para el cual compuso 17 roles protagónicos de ópera.

El aria *L'emplo, sleale, indegno*, que canta Tolomeo, el personaje antagonico, hermano de Cleopatra, tiene la estructura del *aria de capo* característica del barroco, es una forma ternaria (*a-b-a*), en la cual la primera parte escrita en mi bemol mayor es de carácter más ligero; la parte *b* de carácter contrastante modula a do menor y es más enfática melódicamente apoyando al texto y el carácter de enojo de Tolomeo. Al repartir la parte *a* tiene que existir una variación con respecto a la primera vez que se interpreta, esta variación del *aria da capo* consiste en los elementos ornamentales del barroco (apoyaturas, trinos, grupetos, fiorituras y cadencias virtuosas llenas de coloraturas, que dan un carácter más rico a la pieza).

El oratorio, término que se emplea por lo general para designar una extensa composición musical con libreto religioso para coro, orquesta y solistas vocales, originalmente se llegó a interpretar con escenografía, vestuario y acción a principios del siglo XVII aunque actualmente se hace sin éstos elementos. *Saul* está basado en los relatos bíblicos acerca del primer rey de Israel, cuya fuente reside en los textos del primer y segundo libro de Samuel. El aria de David *O lord whose mercies numberless*, tiene mucha similitud con los salmos penitenciales

especialmente con el miserere del salmo 51 (50 en la liturgia católica y la biblia griega) que elabora David cuando lo visita el profeta Natán después de cometer adulterio con Betzabé. Esta aria no tiene la estructura ternaria del aria da capo, tiene dos textos que se repiten con la misma melodía pero la segunda vez se hace la variación ornamental.

14.3 Análisis de la Obra

**“ I K N O W T H A T M Y R E D I M E R L I V E D ”
(A R I A D E “ E L M E S I A S ”)**

Georg Friedrich Händel

Estructura: A / B / C

Esta aria pertenece a la tercera parte del compendio total del Oratorio “El Mesías”, de hecho esta es el aria que abre dicha sección.

La estructura general es A — B — C con algunas variantes, pero básicamente estamos hablando de una estructura ternaria, sin embargo cuenta con transiciones (sobre todo hacia la sección B) y con una exposición inicial del tema por parte de la instrumentación, para distinguir su tratamiento a lo largo de toda el aria.

Su estructura es por tanto estrófica pues, melodía y acompañamiento responden a una estructura donde van prácticamente a la par. En realidad las secciones no se contraponen emotivamente entre sí, no hay una que domina sobre las demás, es una estructura muy llana sin grandes y abruptos cambios.

14.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

**“ I K N O W T H A T M Y R E D I M E R L I V E D ”
(A R I A D E “ E L M E S I A S ”)**

Georg Friedrich Händel

El texto habla básicamente sobre esperanza, sobre la creencia de que algo superior puede sobresalir de malas circunstancias, la idea cobija a la muerte, al espíritu: (“yo se que mi redentor vive”).

Aquí el tempo debe ser una constante, muy movible; evitando así que caiga la división de frases, es importante y estamos respetando una estructura de la época en donde acompañamiento y melodía tienen respiraciones; mientras se canta el acompañamiento respira y cuando la melodía cesa le toca respirar para que el acompañamiento pueda realizar las transiciones.

15.1 Análisis de la Obra

“ R E C H O I S E G R E A T L I N G O H
D A U G H T E R O F Z I O N ! ”
(A R I A D E “ E L M E S I A S ”)

Georg Friedrich Händel

Estructura: A / B / C / A' / B' / A''

Por el contrario, esta aria pertenece a la primera parte de dicho Oratorio. Su estructura es A (en una parte como exposición y transición) B — C — A' — B' — A''. Una variación de una típica forma sonata y encontramos que A / B se fusionan como elementos más explosivos para contraponerse a C que es el elemento suave y cantáble (aquí tenemos una inflexión para minimizar un poco ese efecto y darle más presencia); existen varias transiciones y una inflexión, lo que hace que se delimiten las diferentes escenas del texto, por tanto, es una estructura escénica/declamada.

15.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ R E C H O I S E G R E A T L I N G O H
D A U G H T E R O F Z I O N ! ”
(A R I A D E “ E L M E S I A S ”)

Georg Friedrich Häendel

El texto que se aborda se contrapone emocionalmente al anterior; este es totalmente explosivo; invita a la extroversión y a explayar felicidad (“¡Regocíjate inmensamente!”... “¡Alegraos... él es nuestro justo salvador!...”).

El sonido debe de ser colocado sin cubrirlo y al momento de realizar las progresiones evitaremos destacar nota por nota, de esa manera ahorraremos aire; se deben de tratar como una sola línea así lucirá mejor con un mínimo esfuerzo.

16.1 Contexto Histórico del Compositor

“ D E H V I E N I , N O N T A R D A R ”
(A R I A D E S U S A N A D E
“ L A S B O D A S D E F Í G A R O ”)

Wolfgang Amadeus Mozart

C L A S I C I S M O

El **Clasicismo** es una corriente estética e intelectual que tuvo su apogeo en los siglos XVII y XVIII, abarcando desde 1730 a 1820, aproximadamente, inspirado en los patrones estéticos y filosóficos de la Grecia clásica.

Se expresó en todos los dominios del arte, desde la arquitectura y la música hasta la pintura y la literatura. Suplantó progresivamente al Barroco; siendo renovado a través del Neoclasicismo y atacado por el Romanticismo

En la pintura, y lo mismo que el caravagismo, el Clasicismo es una reacción al manierismo que tiene su origen en Italia, donde surge el Clasicismo romano-boloñés.

Tiene su origen en Bolonia, ciudad intelectual y universitaria que reacciona frente a las formas caprichosas del manierismo optando por una pintura más realista pero buscando la belleza ideal y la expresión de los caracteres y estados de ánimo como hicieron en el arte de la antigua Grecia o en el Renacimiento. En este punto se aleja del naturalismo caravagista.

Se difundió entre los eclesiásticos, pues se apartaba de la vulgaridad caravagista, y también en los medios cultos que veían la posibilidad de narrar historias mitológicas y alegorías.

Cultivó un tipo de paisaje sereno y equilibrado, en el que a menudo aparecen ruinas clásicas. Este paisaje «clasicista» o «heroico» se difundió especialmente en Francia.

Los boloñeses hermanos Annibale (†1609) y Agostino Carracci (†1602), así como su primo Ludovico Carracci (†1619) fueron los primeros cultivadores de esta corriente. Crearon la «Academia de los Deseosos» (después, «de los Encaminados») con la finalidad de enseñar a los pintores tanto las técnicas artísticas como una formación humanista. La obra maestra de Annibale Carracci, ejecutada con la ayuda de colaboradores, es la bóveda de la gran galería del palacio Farnesio, en Roma, inspirada por la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Entre los principales seguidores de Carracci están Domenichino (†1641), Guido Reni (†1642) y Albani. Influidos por la pintura barroca están Giovanni Lanfranco (†1647) y la obra de comienzos de Guercino (†1666), quien posteriormente se convierte en un severo clasicista siguiendo el modelo de Reni.

Carlo Maratta (1625-1713) es el pintor que, a finales de siglo, sirve de enlace entre este Clasicismo del Barroco con el Neoclasicismo del siglo XVIII.

El Clasicismo romano-boloñés se extendió a otros países, como Francia. El Clasicismo francés se divulgó especialmente durante el reinado de Luis XIV, siendo el estilo favorito de la corte parisina, mientras que entre la burguesía y la Iglesia de provincias arraiga el caravagismo. Se da en el último tercio del siglo XVII. Se considera que el fundador fue Nicolas Poussin (1594-1665), que vivió en Roma y gustó del estilo de los clasicistas romanos, especialmente de Domenichino. La pretensión fundamental es la de imitar los modelos de la Antigüedad pero unido a una tendencia barroca.

El otro gran maestro del Clasicismo francés fue Claudio Lorena (1600-1682), que cultivó especialmente el paisaje. Influyó en corrientes pictóricas muy posteriores, como el Romanticismo y en el impresionismo.

Este movimiento se prolonga en el Academicismo a lo largo del siglo XVIII paralelamente al Rococó. Resurgirá en el estilo neoclásico.

En música, es considerado el estilo caracterizado por la evolución hacia una música equilibrada entre estructura y melodía. Su diferencia con la música barroca es que ya no son las mismas figuras musicales, todas rápidas. Ocupa la segunda mitad del siglo XVIII y las tres primeras décadas del siglo XIX. Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven son sus tres representantes más destacados. Los compositores de esta época buscaron un arte equilibrado y dominado por la lógica. Su música se caracteriza por la elegancia, la naturalidad y una estudiada sencillez.

El Clasicismo musical o período clásico comienza aproximadamente en 1750 y termina alrededor de 1820. Este período en historia de la música es llamado música clásica, en oposición al uso general del término como música de tradición culta. En historia de la música, la música clásica propiamente dicha es la época llamada Clasicismo. En otras artes se trató del redescubrimiento y copia de los clásicos del arte greco romano, que era considerado tradicional o ideal. En la música no existió un Clasicismo original, ya que no había quedado escrita ninguna música de la época griega o romana. La música del Clasicismo evoluciona hacia una música extremadamente equilibrada entre armonía y melodía. Sus principales exponentes son Haydn, Mozart y el primer Beethoven (Beethoven supone un giro de tuerca en la evolución de la música tonal, yendo cada vez más lejos del llamado centro tonal. Es en este punto cuando empieza la época romántica en la historia de la música).

A mediados del 1700 en Europa se empieza a generar un nuevo movimiento en la arquitectura, la literatura y las artes conocido como clasicismo. El

absolutismo ha desembocado en el despotismo ilustrado, en el que los reyes y sus ministros introducen importantes mejoras en la cultura y las artes, aunque manteniendo la situación social del antiguo régimen. Los monarcas y los grandes señores poseen conjuntos instrumentales y protegen a los compositores mientras crece el público aficionado a los conciertos, incrementándose la demanda de músicos. La música clasicista está impregnada del humanismo ilustrado que quiere mostrarse elegante y agradable a todos, por lo que triunfa un melodismo externamente sencillo, pero que recoge un trabajo racional acorde con la filosofía del momento. Triunfa la música instrumental, después de unos siglos en los que progresivamente ha ido ganando terreno, y se impone el género profano por encima del religioso, fruto de la mentalidad laica del momento.

Los autores huyen de todo subjetivismo para mostrar, a través de la música, un sentimiento ajeno a ellos mismos. La dinámica general de las obras, aunque busca el movimiento, la expresión y el sentimiento, lo hace de una manera equilibrada y controlada por la forma. Por su parte, la ópera comienza a tener una gran aceptación en el público.

Los instrumentos en el Clasicismo

Algunos instrumentos surgen en este periodo como el piano, el Arpeggione y el clarinete. Si bien la mayoría de los instrumentos sinfónicos ya existían desde el Barroco, muchos de ellos alcanzan la madurez en este periodo como el fagot, oboe y el contrabajo. Mientras surgen nuevos instrumentos y se desarrollan los que ya existían otros pierden vigencia casi hasta su extinción: viola da gamba, clavicordio, dulzaina, flauta dulce (volverá a renacer en el siglo XX), bajón, laúd, etc. El piano se impuso sobre el clave de tal forma que pasó a ocupar un lugar central en la música de cámara e incluso conciertos solistas. Esto se profundiza aún más en el Romanticismo.

La orquesta en el Clasicismo

Este es un periodo clave también para la orquesta porque aquí se configura claramente la Orquesta Sinfónica como tal, por influencias mayormente de Mozart y Haydn. De la orquesta de cámara heredada del barroco se mantiene la sección de cuerdas, aunque esta es ampliada en número. Se abandona la práctica del bajo continuo, por lo tanto desaparece el instrumento de teclado que solía ser clavicordio. Y lo más importante: queda claramente establecida la sección de vientos de madera a 2. Esto quiere decir: 2 flautas traveseras, 2 oboes, 2 clarinetes y 2 fagotes. Además se usaban 2 trompetas, entre 2 y 4 trompas y ocasionalmente 1 trombón.

Desarrollo de la música clásica

Una de las figuras decisivas en la transición del barroco al Clasicismo musical fue el compositor italiano Domenico Scarlatti. El estilo de sus obras era más cercano al Clasicismo porque utilizaba estructuras claras, y melodías con acompañamientos cada vez más comprensibles para el oyente. Otro compositor influyente fue Christoph Willibald Gluck, quien restándole importancia a la improvisación de ornamentos, se focalizó en los puntos de modulación y transición. La fase entre el Barroco y el Clasicismo fue llamada de varias maneras como Rococó o estilo galante, pero se caracterizó en el paso de la textura de polifonía compleja a melodías claras con acompañamientos sencillos y la creación de estructuras formales bien definidas.

1750 a 1775

Para la década de 1750 los géneros instrumentales como sinfonía y concierto habían ganado la suficiente fuerza como para ser interpretados independientemente de la música vocal y tenían gran aceptación en las cortes. El compositor del momento era Joseph Haydn. Además de escribir sinfonías de estructura claramente clásicas, escribió sonatas para pianoforte, el nuevo instrumento de teclado que estaba surgiendo y permitía mayores capacidades expresivas. Fue considerado también el "padre del cuarteto de cuerdas", probablemente porque sus obras para esta formación son de gran refinamiento melódico y armónico. Esto contribuyó para que el cuarteto quede establecido hasta nuestros días.

1775 a 1790

Un joven compositor comienza a revolucionar la ópera y el concierto; Wolfgang Amadeus Mozart. Aunque se basó en los aportes de Haydn, Mozart prefería melodías más cantables, al estilo italiano. Además en sus obras se aprecian más cromatismos y otras modificaciones armónicas. En cuanto a la instrumentación, utiliza más variedad de instrumentos, en ricas combinaciones tímbricas. En la década de 1780 surge Muzio Clementi y adquiere prestigio con sus sonatas y estudios para piano. Este compositor incentivó la extensión de la tesitura del instrumento, entre otras modificaciones que brindaron nuevas posibilidades.

Beethoven y el paso al Romanticismo

Durante el Clasicismo la vida musical sufrió numerosos cambios; se empezó a editar y publicar partituras, los músicos hacían giras y la notación

musical se volvió cada vez más específica. Una nueva generación de compositores formada por Johann Nepomuk Hummel, Luigi Cherubini y Ludwig van Beethoven comenzaron a cobrar importancia. Complejizaron cada vez más la sección de desarrollo y el piano ocupó un lugar central en sus obras. También se complejizaron los acompañamientos para crear texturas más ricas y la armonía se volvió más flexible y elaborada. Beethoven fue el que produjo los cambios más profundos en el estilo y por ello es considerado la transición hacia el periodo romántico. Sus principales aportes fueron las innovaciones armónicas, como el uso de cuartas y quintas, y la búsqueda de una mayor expresividad. También fue un pionero en cuanto a la orquestación de sus sinfonías, ya que utilizó muchos instrumentos que no formaban parte de la orquesta y esto impulsó la ampliación de la misma.

Características estilísticas

En cuanto a la armonía no se producen cambios significativos porque las principales reglas armónicas ya venían establecidas del periodo anterior. Pero si podemos observar grandes cambios de textura; se utiliza un estilo más puro y equilibrado, generalmente melodía acompañada y en ocasiones homofonía o polifonía vertical. Surge y se impone el bajo albertino (forma de acompañamiento en donde se van desplegando acordes). Esto sucede en oposición al estilo barroco de sobrecargado estilo imitativo, que produjo complejas fugas y cánones. Recordemos que el ideal clásico es equilibrio y armonía. Cada vez se utilizan más variedad de dinámicas y articulaciones, gracias al desarrollo de los instrumentos. Las melodías se vuelven cantables y la forma musical adquiere particular importancia. Es en este periodo cuando se definen claramente las estructuras en las que se basa la música culta occidental casi hasta nuestros días; la sonata, la sinfonía y el concierto clásico.

Las formas del Clasicismo

En este periodo se establecen las estructuras que rigen a las principales formas. Entre estas se destaca la llamada forma sonata que luego se implementó en la mayoría de los géneros del momento.

La sonata

Tiene tres o cuatro movimientos. En el primer movimiento se sigue un esquema con tres partes, primero una exposición en la que el compositor nos presenta dos temas, uno enérgico y otro más melódico. En segundo lugar, el desarrollo en el que se establece una lucha entre los dos temas. Finalmente la reexposición, en la que la tensión armónica se resuelve al volver a escucharse los temas iniciales. El segundo movimiento, lento, suele ser un tema más melódico,

utilizándose un lied, con forma ternaria y lírico. El tercer movimiento tiene un carácter más desenfadado, generalmente en forma de minuetto, danza de origen francés. (Scherzos tratándose de Beethoven). En el cuarto movimiento se adopta casi siempre la forma del rondó; alterna secciones fijas con variables. La sonata propiamente dicha está escrita para un solo instrumento o bien para un pequeño conjunto de dúos, tríos. La forma sonata, si es para una agrupación de cámara, puede ser un cuarteto, quinteto, etc. Si es para una orquesta, recibe el nombre de sinfonía, y si es orquestal pero con un solista, concierto.

La ópera

En el siglo XVIII se había convertido en un fastuoso espectáculo de la corte, a través del cual los monarcas y los aristócratas exhibían su esplendor. Los temas se referían a la mitología y representaban grandes tragedias lírico-heroicas, montadas con gran aparatosidad, la ópera seria. Por el contrario, las clases sociales menos favorecidas contaban con su propio teatro musical, pequeñas actuaciones satírico-burlescas, la ópera buffa. De breve duración, su argumento es muy simple, recurre a la expresión directa en lenguaje coloquial y se sirve de dos o tres personajes solamente, reduciendo al máximo los elementos musicales, en los que desde luego están ausente los coros y cobra la mayor importancia la melodía popular de fácil construcción.

Otras formas musicales

Otras formas musicales de importancia en el Clasicismo fueron: Sinfonía, Concierto, Tema con variaciones, Cuarteto de cuerdas y quinteto de vientos.

Compositores

Austria

- Franz Joseph Haydn (1732-1809)
- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
- Franz Schubert (1797-1828)

Alemania

- Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788)

- Johann Christian Bach (1735-1782)
- Ludwig van Beethoven (1770-1827) (primer periodo)
- Christoph Gluck (1714-1787)
- Carl Stamitz (1745-1801)
- Franz Danzi (1763-1826)

Italia

- Andrea Luchesi (1741-1801)
- Luigi Boccherini (1743-1805)
- Luigi Cherubini (1760-1842)
- Antonio Salieri (1750-1825)
- Muzio Clementi (1752-1832)
- Ferdinando Carulli (1770-1841)
- Niccoló Paganini (1782-1840)

16.2 Aspectos Biográficos del Compositor

W O L F G A N G A M A D E U S M O Z A R T
(1 7 5 6 — 1 7 9 1)

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart) (Salzburgo, 27 de enero de 1756 - Viena, 5 de diciembre de 1791). Se mostró siempre como un gran teórico e innovador de la composición musical. Su marcado perfeccionismo era, tanto al piano como al violín y la viola, un virtuoso.

Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo (Austria). En esta época, Salzburgo era un arzobispado independiente en el Sacro Imperio Romano Germánico. Fue bautizado el día después de su nacimiento con los nombres de Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart; a lo largo de su vida firmaría con diversas variaciones sobre su nombre original, siendo una de las más recurrentes "Wolfgang Amadè Mozart" y utilizando sólo esporádicamente la forma "Amadeus", casi siempre en plan jocoso (una de sus cartas está firmada como *Wolfgangus Amadeus Mozartus*). A pesar de ello ha sido esta última denominación la más favorecida, en especial a partir del siglo XX.

Fue el último hijo de Leopold Mozart, músico al servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo. Su madre se llamaba Anna María Pertl. Sólo sobrevivieron dos de sus hijos: Anna Maria, apodada cariñosamente *Nannerl*, y Wolfgang Amadeus.

A los 4 años practicaba el clavicordio y componía pequeñas obras de considerable dificultad; a los 6, tocaba con destreza el clave y el violín. Podía leer música a primera vista, tenía una memoria prodigiosa y una inagotable capacidad para improvisar frases musicales.

Leopold componía y daba clases de música. El año del nacimiento de Wolfgang publicó un libro sobre el arte del violín, que tuvo éxito y lo hizo famoso. Después del nacimiento de Wolfgang, salvo las tareas propias de su cargo, abandonó todo para dedicarse de manera exclusiva a la formación de su hijo. Fue exigente como padre y como profesor, en todo momento estuvo al tanto de la formación de Wolfgang, para guiarlo como músico.

Cuando el niño iba cumplir 6 años de edad, Leopold decidió exhibir las dotes musicales de sus hijos ante las principales cortes de Europa.

El 12 de enero de 1762, la familia entera partió hacia Múnich; tocaron ante el emperador José II de Habsburgo y continuaron hasta Viena. La permanencia en esta ciudad —uno de los centros principales de la música— culminó con dos recitales ante la familia imperial en el palacio de Schönbrunn. Este gran viaje de los Mozart empezó el 9 de junio de 1763. Durante tres años y medio recorrieron las principales ciudades de Europa, cosechando grandes éxitos. En Viena fueron llamados al palacio por la emperatriz María Teresa. La emperatriz quedó encantada con el niño Wolfgang Amadeus. En Versalles, los Mozart tocaron ante el monarca Luis XV. En Londres causaron la admiración del rey Jorge III; durante este viaje el joven músico compuso su primera sinfonía y conoció a Johann Christian Bach, hijo menor de Johann Sebastian Bach. Compuso su primer oratorio a los 9 años. La familia regresó a Salzburgo el 30 de noviembre de 1766.

En 1769, Mozart ganó en Salzburgo la plaza de maestro de conciertos — gran honor para un muchacho—, pero sin sueldo. Se le financió un viaje de estudios a Italia, donde Leopold pensaba que Wolfgang Amadeus triunfaría componiendo óperas.

Padre e hijo llegaron a Roma el 11 de abril de 1770, fue admitido como compositor en la Academia Filarmónica de Bolonia, considerada el centro de erudición musical de la época.

Mozart realizó un segundo viaje a Italia para asistir al estreno de su ópera *Ascanio in Alba*. En 1771 regresó con su familia a Salzburgo, que por entonces era un principado eclesiástico regido por un príncipe-arzobispo. Se enteraron de la muerte del arzobispo Schrattenbach, que siempre los había apoyado.

Comenzó entonces una nueva etapa, mucho más difícil. Jerónimo de Colloredo-Mannsfeld, el nuevo príncipe-arzobispo de Salzburgo, se mostró autoritario e inflexible con el cumplimiento de las obligaciones impuestas a sus subordinados. Mozart fue confirmado en su puesto de maestro de conciertos; ahora recibiría un modesto sueldo.

Padre e hijo fueron a Italia por última vez en 1772. En Milán, Wolfgang estrenó una ópera y escribió el motete *Exultate-jubilate*.

En 1773 hizo otro viaje a Viena, conoció el nuevo estilo vienés a través de la música de Joseph Haydn. En enero de 1775 Mozart estrenó con gran éxito en Múnich su ópera *La jardinera fingida*. Fueron para Mozart años fecundos: escribió óperas, sonatas para piano, conciertos para violín, divertimentos, cuartetos y mucha música sacra. En Mannheim hizo amistad con un grupo de compositores de esa ciudad (la cual era conocida porque sus orquestas —por primera vez en la historia de la música— exageraban la diferencia entre los pasajes suaves y los fuertes; este estilo se dio en llamar «estilo de Mannheim» y pocas décadas después sería una característica principal del Romanticismo).

Mozart se instaló en Viena y vivió un año. Intervino en conciertos, impartió clases y escribió numerosas obras. 1782 fue el año de otra ópera triunfal: *El rapto en el Serrallo*, la cual da inicio al género operístico conocido como *Singspiel* u

ópera alemana en un momento en que el italiano era el idioma «oficial» para la ópera. Por entonces estaban de moda los temas turcos.

Tomó contacto con los oratorios de Händel y algunas obras de Bach, entre ellas *El clave bien temperado*. Mozart asimiló los modos de composición de ambos, fusionándolo con el propio, dando a la mayoría de las obras de este período un toque contrapuntístico, apreciable en las transcripciones que hizo de algunas fugas de *El clave bien temperado* KV 405, las fugas para piano KV 394, KV 401 y KV 426 (luego transcrita para cuerdas con el número de catálogo KV 546). Pero sobre todo, podremos ver la influencia de Händel y Bach en la *Misa en do menor* KV 427. El estudio de estos autores fue para Mozart tan importante que llegó a realizar arreglos para obras como *El Mesías* (K.572) o *Alexander's Feast* (K.591), ambos oratorios de Händel.

El 4 de agosto de 1782, Wolfgang Amadeus y Constanze se casaron en Viena. Para celebrar la unión, Mozart compuso la inconclusa *Misa en do menor* (KV 427). Pensaba estrenarla en Salzburgo con Constanze como primera soprano solista. Sólo pudo hacerlo en agosto de 1783.

Para diciembre de 1784, Mozart ingresó en la francmasonería, en la que encontró un ideal filosófico. 1785 fue un año de gran actividad artística y social. Wolfgang se sintió entusiasmado ante el aplauso que los vieneses dispensaron a su música. Por entonces dedicó a Joseph Haydn algunos cuartetos de cuerda.

En 1786 Mozart estaba en la cumbre. Estrenó la ópera *Le nozze di Figaro* con gran éxito, la cual no estaba exenta de polémica debido a su contenido político. Sin embargo, Mozart y Da Ponte se las arreglaron para excluir de ésta todo aquello que pudiese «poner nerviosas» a las autoridades vienesas. Así, la obra de Beaumarchais logró pasar la censura y Mozart pudo estrenar su ópera. La preocupación del Emperador residía en que la obra sugería la lucha de clases, y en Francia ya le había generado no pocos disturbios a su hermana María Antonieta. En el aria de Figaro «Se vuol Ballare» podemos notar parte de ese contenido que quiso minimizarse (Figaro, con fina pero intensa ironía, entona una cavatina dirigida a su patrón el Conde de Almaviva).

En 1787, estrenaría en Praga *Don Giovanni* también con gran éxito. Esta obra, que narra las aventuras de Don Juan, había sido un tema recurrente en la literatura y el teatro y, por lo tanto, Da Ponte no se basa en un texto particular, sino que recoge información de múltiples fuentes. La ópera fue catalogada por Mozart como un «Dramma Giocoso» y su título original era «Il dissoluto punito o sia Il D. Giovanni». El contenido dramático de esta obra está presente desde el comienzo, con la muerte del comendador, hasta el final y contiene algunos de los pasajes más hermosos de la obra de Mozart.

La ópera *Don Giovanni*, al contrario de lo sucedido en Praga, resultó un rotundo fracaso en Viena y, poco a poco, esta ciudad iría perdiendo el interés musical por Mozart, probablemente por el advenimiento de otros pianistas con una técnica mucho más aguerrida, como en el caso de Muzio Clementi, con escalas en

terceras y acordes más sonoros, ideales para los pianos de construcción inglesa de una sonoridad más robusta, al contrario de los de sonoridad delicada vienesa, aptos para las escalas y sutilezas del pianismo mozartiano. Sus *Academias* o conciertos por suscripción, que habían sido en toda su estadía en Viena una de las mejores fuentes de ingreso (además de inspiración y motivo de composición de sus conciertos para piano y orquesta a partir del N° 11, KV 413), comenzaron a perder audiencia, por lo que ya no le reportaban beneficios económicos. Esto hizo que su situación económica empeorase de modo que se vio obligado, a partir de entonces y hasta el final de su vida, a pedir préstamos a Johann Michael Puchberg, un amigo y hermano de la misma logia masónica. En 1789 recibe una oferta del empresario inglés Johann Peter Salomon, quien le propone a él y a Haydn realizar una gira de conciertos por Inglaterra. Se acordó que Haydn fuese el primero en ir (pasando allí la temporada 1791-1792), y Mozart iría a la vuelta de éste (aunque no le dio tiempo a ir, ya que falleció en 1791 antes de que Haydn volviese).

En marzo de 1791, Mozart ofreció en Viena uno de sus últimos conciertos públicos; tocó el *Concierto para piano n.º 27* (KV 595). Se le encargó a Mozart la composición de un réquiem, fue llamado desde Praga para escribir la ópera *La clemencia de Tito*, para festejar la coronación de Leopoldo II.

Mozart al morir consiguió terminar tan sólo tres secciones con el coro y órgano completo: Introito, Kyrie y Dies Irae. Del resto de la Secuencia sólo dejó las partes instrumentales, el coro, voces solistas y el cifrado del bajo y del órgano incompletos, además de anotaciones para su discípulo Franz Xaver Süssmayer. También había indicaciones instrumentales y corales en el Domine Jesu y en el Agnus Dei. No había dejado nada escrito para el Sanctus ni el Communio. Aunque en un principio Constanze pidió al músico de la Corte Joseph Leopold Eybler que terminase el Réquiem, fue su discípulo Süssmayer quien lo acabó (siguiendo las directrices de Mozart), completando las partes faltantes de la instrumentación, agregando música en donde faltaba y componiendo íntegramente el Sanctus. Para el Communio, simplemente utilizó los temas del Introito y el Kyrie, a manera de reexposición, para darle cierta coherencia a la obra.

Aunque al parecer se tocaron extractos del Réquiem en una misa en memoria de Mozart celebrada el 10 de diciembre de 1791, el estreno de la obra completa tuvo lugar en Viena el 2 de enero de 1793 en un concierto en beneficio de la viuda del músico austríaco. Fue interpretado de nuevo el 14 de diciembre de 1793 durante la misa que conmemoraba la muerte de la esposa del conde Walsegg, dirigido por el propio conde.

Mozart se puso a trabajar en el réquiem y preparó, en compañía del empresario teatral y cantante Emanuel Schikaneder, los ensayos de la ópera *La flauta mágica*. Ésta se estrenó con enorme éxito el 30 de septiembre de 1791, con el propio Mozart como director.

Por entonces Mozart escribió el *Concierto en la mayor para clarinete* (KV 622), compuesto para el gran clarinetista Anton Stadler. En octubre de 1791 su

salud empeoró. Mozart, sabiendo que no iba a conseguir terminar su obra, dio a su discípulo Franz Xaver Süssmayr las indicaciones para completar el Réquiem KV 626 según sus intenciones.

Mozart falleció en Viena a la edad de 35 años.

La obra de Mozart fue catalogada por Ludwig von Köchel en 1862, en un catálogo que comprende 626 *opus*, codificadas con un número del 1 al 626 precedido por el sufijo KV.

La producción sinfónica e instrumental consta de:

- 41 sinfonías, entre las que destacan la 35, *Haffner* (1782), la 36, *Linz* (1783), la 38, *Praga* (1786) y las tres últimas (la 39, en *mi* bemol, la 40, en *sol* menor, K. 550, y la 41, en do mayor, K. 551 *Júpiter* compuestas en 1788;
- conciertos (27 para piano, 5 para violín y varios para otros instrumentos);
- sonatas para piano, piano y violín y otros instrumentos, que constituyen piezas clave de la música mozartiana;
- música de cámara (dúos, tríos, cuartetos y quintetos);
- Adagios
- 61 divertimentos,
- serenatas,
- marchas y
- 22 óperas.

Mozart empezó a escribir su primera sinfonía en 1764, cuando contaba únicamente 8 años de edad. Esta obra está influida por la música italiana, al igual que todas las sinfonías que compuso hasta mediados de la década de los setenta, época en que alcanzó la plena madurez estilística. El ciclo sinfónico de Mozart concluye con una trilogía de obras maestras formado por las sinfonías N° 39 en *mi* bemol mayor, N° 40 en *sol* menor y N° 41 en do mayor "Júpiter", escritas en 1788. Tres años después, el compositor morirá vencido por la enfermedad y el desaliento.

Con respecto a su producción operística, después de algunas obras «menores» llegaron sus grandes títulos a partir de 1781: *Idomeneo rey de Creta* (1781); *El rapto en el serrallo* (1782), la primera gran ópera cómica alemana; *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* ('Así hacen todas', 1790), escritas las tres en italiano con libretos de Lorenzo da Ponte; *La flauta*

mágica (1791), en la que se reflejan los ritos e ideales masónicos, y *La clemencia de Tito* (1791).

El grueso de la música religiosa que escribió forma parte del período salzburgués, donde encontramos gran cantidad de misas, como la *Misa de Coronación*, KV 317, sonatas da chiesa y otras piezas para los diversos oficios de la iglesia católica. En el período vienés disminuye su producción sacra. Sin embargo, las pocas obras de carácter religioso de este período son claros ejemplos de la madurez del estilo mozartiano. Compone la monumental *misa en do menor* KV 427 (la que queda inconclusa, al igual que el Réquiem), el motete *Ave Verum Corpus* K.618 y el *Réquiem en re menor*, K.626 Réquiem (Mozart).

También compuso bellísimas canciones, tales como *Abendempfindung an Laura* KV 523 entre otras. Compuso asimismo bastantes arias de concierto de gran calidad, muchas de las cuales fueron usadas en óperas de otros compositores a modo de encargos. De sus arias de concierto se pueden destacar por su calidad y encanto: *Popoli di Tessaglia* K.316, *Vorrei spiegarvi* K.418, ambas para soprano, o *Per pietà* K.420 para tenor.

Nacido el 27 de enero de 1756, empezó a golpear las teclas del clavicémbalo a los tres años, tocaba el violín a los cuatro y compuso su primera música, al tiempo que dio las primeras ejecuciones en público, a los cinco y medio.

A los 12 años había escrito tres óperas, seis sinfonías y centenares de otras composiciones.

Leopold, el padre de Mozart, era un notable violinista empleado con el arzobispo de Salzburgo. Comprendió la posibilidad de ganar dinero con el extraordinario talento de Wolfgang y se las arregló para emprender giras por Europa para exhibir ese milagro musical único y asegurar un futuro independiente para su hijo.

Desde la edad de seis años, Mozart empleó los siguientes once años de su vida en giras. Su hermana Ann-Marie tenía cuatro años más y era una buena ejecutante de clavicémbalo. Entre sus exhibiciones en todas las grandes ciudades y ante prominentes personalidades, Mozart tocó ante muchas de las testas coronadas de Europa. En Londres, los espectadores pagaron 2 chelines y 6 peniques. Esta vida de continuos viajes influyó en la salud y en la personalidad de Mozart. Era más maduro y más serio que otros chicos de su edad y estaba siempre débil y enfermo.

Su perenne disposición hacia las relaciones humanas no fue normalmente correspondida. Aunque conoció a mucha gente no hizo en realidad verdaderos amigos.

Mozart volvió a casa en 1773 para una estancia de cuatro años, antes de emprender giras de conciertos por Alemania. A instancias de Leopold, le acompañó su madre, quien pudo notar su inclinación a Aloysia Weber, una soprano de 16 años cuando Mozart tenía 21, a la que conoció en Mannheim.

Se trasladó a París, pero sin gran éxito. Mozart ya no era un niño prodigio y además los parisienses estaban absorbidos por la lucha operística entre los compositores Gluck y Puccini. Allí murió su madre en julio de 1777, y Wolfgang regresó a Salzburgo, aceptando un puesto de organista al lado del arzobispo.

No permaneció allí largo tiempo. Marchó a Viena y fue a vivir en casa de la madre de Aloysia Weber, ya casada. Mozart fijó su atención en la hermana menor, Constanza.

Se casaron en 1782 y fueron razonablemente felices. Su relación no era apasionada, eran más bien buenos compañeros, pero tuvieron seis hijos. Sus cartas, numerosas por las frecuentes ausencias de Constanza, de salud delicadas, casi siempre en balnearios, atestiguan afecto y buena relación.

Mozart estaba bien pagado para los usos de la época, entre derechos de composición, conciertos y clases. Constanza no tenía idea de cómo organizar las finanzas y siempre andaban escasos de dinero.

La inestabilidad fue otro de los grandes problemas de Mozart. No se sabía estar quieto en un lugar largo tiempo. Un año cambió de alojamiento nueve veces.

Lo que realmente deseaba era un puesto fijo en la corte, buscando un patrocinio estable. La oportunidad se presentó en 1787. El emperador José II era un entusiasta de la obra de Mozart, pero la corte favoreció a su rival, el compositor italiano Antonio Salieri. Se nombró a éste director de la orquesta imperial y Mozart quedó relegado a músico de corte, dedicado a componer danzas y música ligera.

Durante sus últimos cuatro años, en extrema pobreza y lleno de deudas, Mozart creó algunas de sus obras maestras, como *Don Giovanni* y *La flauta mágica*. El otoño de 1791, Mozart cayó muy enfermo y estuvo confinado en cama desde el 20 de noviembre. El 1 de diciembre le llegó el nombramiento de director musical de la catedral de San Esteban, cargo que le habría librado de sus preocupaciones económicas, pero murió cuatro días después.

16.3 Análisis de la Obra

“ D E H V I E N I , N O N T A R D A R ”
(A R I A D E S U S A N A D E
“ L A S B O D A S D E F Í G A R O ”)

Wolfgang Amadeus Mozart

Estructura:

Las arias de ópera enfrentan ciertas especificaciones; precedente a el aria existe una parte conocida como “recitativo” donde se plantea el argumento de la ópera y sirve como antesala a el aria que es la que habla sobre determinadas situaciones a el personaje cantante; a veces, cuando se cantan las arias aisladas de el resto de la ópera también se interpreta el recitativo, esta no es una regla general, pero, en este caso es aplicable porque no resulta conveniente separar el recitativo del aria, por tanto, la presentación formal la hace en este caso la voz con el recitativo y como una respuesta el acompañamiento presenta el tema a desarrollar y le sigue propiamente la sección A, después de ésta el acompañamiento realiza una transición hacia la Sección B.

Hasta aquí no hay grandes variaciones; anímicamente se mantiene así hacia la parte C y hasta el cierre no muestra contraposición alguna ni cambios abruptos. Podemos decir que es un tema desarrollado.

16.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ D E H V I E N I , N O N T A R D A R ”
(A R I A D E S U S A N A D E
“ L A S B O D A S D E F Í G A R O ”)

Wolfgang Amadeus Mozart

Lo más importante es la presentación: el recitativo, a lo largo del aria no hay grandes cambios, la zona de lucimiento es principalmente el recitativo y para hacer contraste, el aria debe de ser muy cantáble a comparación con el recitativo; éste debe de tener mucho vuelo; por tanto el fraseo se debe tornar inesperado, abrupto y un tanto lúdico con cortes muy precisos y poco vibrato.

17.1 Contexto Histórico del Compositor

“ K O M M T E I N S C H L A N K E R B U R S C H
G E G A N G E N ”

(A R I A D E Ä N N C H E N D E
“ E L C A Z A D O R F U R T I V O ”)

Carl Maria von Weber

C L A S I C I S M O

Carl Maria Weber comparte con Mozart (además del parentesco político, al casarse Mozart con una de las primas de Weber, Constanza); son apreciados ambos pertenecientes a la corriente Clásica.

Weber se considera una de las figuras claves del clasicismo junto a Mozart y Beethoven. En su interés por la naturaleza, Weber remarca su expresión y el juego entre matices y tonalidades. Coadyuvó a la transición del Clasicismo al Romanticismo.

17.2 Aspectos Biográficos del Compositor

C A R L M A R I A V O N W E B E R
(1 7 8 6 — 1 8 2 6)

Nació en Eutin, una ciudad pequeña cercana a Lübeck en el norte de Alemania, con el nombre completo de *Carl Maria Friedrich Ernst von Weber*. Su padre era un oficial militar, que, sin embargo, se dedicaba a tocar el violín, y su madre había cantado en los escenarios. Sus cuatro primas, hijas del hermano de su padre, eran también cantantes conocidas. Una de ellas, Constanze, se convirtió en la esposa de Mozart, con lo cual se creó un vínculo familiar entre Mozart y Weber.

Su padre deseaba que fuese un niño prodigio, al igual que había sido Mozart, quien en aquellos años estaba atravesando la etapa final de su vida. Así, pues, Weber aprendió a cantar y a tocar el piano desde muy pequeño. El hermano de Haydn, Michael Haydn, también músico, le dio en 1798 clases gratuitas en Salzburgo, ciudad con gran tradición musical en la que la familia se había instalado. Poco después murió su madre y la familia se trasladó a Múnich. Allí compuso Weber su primera obra que fue publicada. Tomó clases de composición y de canto y pronto comenzó a tocar el piano en público, tres años después, la familia volvió a Salzburgo, y Weber reanudó sus estudios con el hermano de Haydn. En 1803 fue nombrado director de orquesta de Breslau, una ciudad de tamaño mediano en el este de Alemania, cuando aún no había cumplido los 18 años. En este puesto adquirió grandes conocimientos escénicos, que le convirtieron con el tiempo en el compositor con mayor dominio de las técnicas teatrales.

Compuso varias obras, incluidas óperas. En 1811 realizó una gira de conciertos, en la que estableció amistades con varias personas influyentes. En Munich se interpretó la ópera *Abu Hassan* que había escrito en los años anteriores, y por fin una obra suya tuvo una acogida favorable por el público. Al año siguiente murió su padre y en 1813 aceptó el cargo de director de orquesta en Praga, donde permaneció tres años. Allí compuso algunas de sus mejores obras para piano y las interpretó con gran éxito.

De Praga se fue a Dresde, donde ocupó el mismo puesto de director de orquesta. Allí volvió hacia la música de ópera y realizó diversas composiciones dentro de este género. Más adelante se puso a trabajar en su ópera más famosa, *Der Freischütz (El cazador furtivo)*, que terminó a mediados de 1820. Se estrenó con un éxito triunfal en Berlín al año siguiente. También en Viena y en Dresde

obtuvo la obra un gran éxito. Escribió una segunda ópera, *Euryanthe*, que también cosechó una gran éxito, y compuso otras muchas de sus obras.

Weber recibió el encargo desde Londres de componer una ópera en inglés, que sería su tercera gran obra escénica: *Oberon*. Se puso a trabajar de inmediato y aprendió el idioma. Unos meses antes del estreno se trasladó a Londres donde su salud fue empeorando durante los ensayos. Poco después de estrenarse la ópera, que fue acogida con gran éxito, Weber murió en la casa de su anfitrión, por causa de una afección pulmonar.

Además de sus tres óperas, consideradas por muchos como verdaderas obras maestras de la música escénica, Weber escribió otras muchas composiciones. Son especialmente conocidas sus obras para *piano sólo* y para *piano y orquesta*, sus dos *sinfonías*, su *quinteto para clarinete* y sus célebres *conciertos para clarinete y orquesta* y su conocido *Concertino para Trompa y Orquesta* el cual se destaca porque usa elementos especiales en el cual hay notas que deben ser tocadas y cantadas a la vez esto genera una tercera nota armando así un acorde lo cual es un recurso muy interesante ya que debemos destacar que en ese entonces la trompa no contaba con válvulas o pistones. Pero también compuso dos *misas*, ocho *cantatas*, numerosas *canciones* y otras obras de diverso carácter.

El primer músico típicamente romántico fue Carl Maria von Weber, al que luego encontraremos de nuevo, cuando nos refiramos a la ópera alemana. Weber nació en Eutin en 1786. De acuerdo con la concepción romántica, que aspiraba a la reunión de varias artes en un solo campo, con preponderancia de la música, además de ésta, también cultivó el dibujo y la literatura. Viajó continuamente de una ciudad a otra, acompañando a su padre, que era director de orquesta. Alcanzada la independencia, llevó una vida muy intensa y agitada; fue concertista de piano, profesor y director de orquesta, sin dejar por ello la composición, campo en el que, a pesar de ser todavía joven cuando falleció (Londres, 1826), dejó una nada despreciable cantidad de obras. Además de óperas, Weber compuso obras para piano (*sonatas*, *Invitación al vals*, *Rondó brillante*), para clarinete, de cámara, para orquesta y vocales. También escribió varias obras literarias. Su manera de orquestar, es decir, de orden en forma sinfónica las ideas musicales es colorida y acertada, por lo que sus partituras señalan una etapa en la historia de la orquestación.

Carl Maria von Weber, el músico que, siguiendo la senda abierta por Mozart, marcó el nacimiento de la ópera romántica alemana e influyó decisivamente sobre compositores como Richard Wagner.

Weber, Carl Maria von. Compositor, pianista y director de orquesta alemán (Eutin, Holstein, 1786-Londres, 1826). Nacido en el seno de una familia de músicos, a los doce años compuso su primera ópera, hoy perdida. En 1811 obtuvo un gran éxito con *singspiel* en un acto *Abu Hassan*. Pero su consagración como compositor se produjo en 1821, con el estreno de *El cazador furtivo*, *singspiel* con el que se hizo realidad la tan anhelada ópera nacional alemana. Su siguiente

ópera, *Euryabthe*, estrenada en 1823, obtuvo una pobre acogida. Su último trabajo operístico fue *Obrerón*, encargado por el Covent Garden londinense. Además de las citas y de otras óperas, compuso asimismo numerosas obras para orquesta, entre ellas dos sinfonías, dos conciertos para piano, dos para clarinete, arias de concierto y la célebre *Invitación a la danza* para piano.

17.3 Análisis de la Obra

“ K O M M T E I N S C H L A N K E R B U R S C H
G E G A N G E N ”

(A R I A D E Ä N N C H E N D E
“ E L C A Z A D O R F U R T I V O ”)

Carl Maria von Weber

Estructura:

El acompañamiento es ahora quien presenta el tema así la melodía comienza e iniciamos la sección A que es brillante y agitada; la representación de lo masculino hacia la parte B hay un gran contraste de pasividad pero por instantes esta se interrumpe, podemos decir que esta es la sección femenina; la sección C es un balance entre ambas.

Todo esto es la representación de un cortejo, por ello las partes se contraponen de esa manera tomando en cuenta las variaciones y las transiciones se logran percibir una estructura Escénico/Declamada.

17.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ G E G A N G E N ”
(A R I A D E Ä N N C H E N D E
“ E L C A Z A D O R F U R T I V O ”)

Carl Maria von Weber

El texto habla precisamente de un cortejo, pero del cortejo inocente, ingenuo entre jóvenes; narrado a su vez por una muchachita, por ello todo el desarrollo del aria debe caer en lo cándido, lo sutil de ese sentimiento y a la vez juguetón, pues es una jovencita que lo explica; las notas stacato y los cortes abruptos eliminando vibrato (salvo hacia la sección conclusiva) son la alternativa para lograr esto.

18.1 Contexto Histórico del Compositor

“ Q U A N D O M ’ E N V O B O H E M M E ”
(V A L S / A R I A D E M U S E T T A D E
“ L A B O H E M M E ”)

Giacomo Puccini

Ó P E R A

La **ópera** (del italiano *opera*, "obra musical") designa, desde aproximadamente el año 1350, un género de música teatral en el que una acción escénica es, armonizada cantada y tiene acompañamiento instrumental, donde los actores utilizan estilos poco comunes al cantar.

Las presentaciones son ofrecidas típicamente en teatros de ópera, acompañados por una orquesta o una agrupación musical menor.

La **ópera** forma parte de la tradición de la música clásica europea u occidental.

La ópera tradicional basa su cantata opera es un método solístico en distintas modalidades de canto: recitativo, arioso y aria. También se cantan dúos, tríos, cuartetos... Todas éstas, en ocasiones, pueden aparecer combinadas con coro. A partir de mediados del siglo XIX, estas formas comienzan a abandonarse, y surgen formas cada vez más libres.

A diferencia del oratorio, la **ópera** es una obra destinada a ser representada. Varios géneros de teatro musical están estrechamente relacionados con la ópera, como son la zarzuela española, el Singspiel alemán, la Opereta vienesa, la Opéra-comique francesa y el Musical inglés y estadounidense. Cada una de estas variantes del teatro musical tiene sus características propias, sin que tales les sean privativas y, en no pocas ocasiones, provocando que las fronteras entre tales géneros no sean claras. En la ópera, como en varios otros géneros del teatro musical, se une

- La música (orquesta, solistas, coro y director);
- La poesía (por medio del libreto);
- Las artes escénicas, en especial la actuación, el ballet y la danza
- Las artes escenográficas (pintura, artes plásticas, decoración, arquitectura)

- La iluminación y otros efectos escénicos
- El maquillaje y los vestuarios.

La ópera se suele diferenciar de los otros géneros de teatro musical aceptándose que, a diferencia de ellos, la ópera es una representación completamente acompañada por música. La historia del género demuestra que tal afirmación no es correcta. Si bien la ópera se diferencia del teatro recitado por la extraordinaria participación de la música en su constitución, ya desde el barroco se conocían formas limítrofes como la Mascarada, la Ópera de baladas, la Zarzuela y el Singspiel que se confunden en no pocos casos con la ópera. Así, los Singspiele de Wolfgang Amadeus Mozart se consideran óperas al igual que las zarzuelas de José de Nebra, mientras que Die Dreigroschenoper (la Ópera de los tres centavos) de Kurt Weill está, en realidad, mucho más próxima al teatro recitado que a la ópera. Finalmente, hay otros géneros próximos a la ópera como lo son las ópera-ballet del barroco francés y algunas obras neoclasicistas del siglo XX como, por ejemplo, algunas obras de Igor Stravinsky. No obstante, en estas obras la parte principal expresiva recae en la danza mientras que el canto es relegado a un papel secundario. Al respecto de la diferencia entre la ópera y la Zarzuela, la Opereta, el Singspiel y el Musical inglés y estadounidense, la delimitación nace de una diferencia formal. Estos géneros se caracterizan por estar estructurados en números musicales cerrados que van intercalados en una representación recitada, mientras que la ópera, se acepta, es dominada por la música y la cantidad de texto recitado es menor o nulo, y tiene acompañamiento musical.

Las diferentes subclasificaciones de la ópera nacen, tanto por cambios en la concepción del libreto y, por consecuencia, en los cambios de función de la música escrita para tal libreto. De tal modo, es posible establecer diferentes subgéneros de ópera que se clasifican, desde el punto de vista de la función del libreto, desde el *dramma per musica* hasta la ópera literaria, y, con respecto a la función de la música, desde la ópera de números musicales hasta la ópera de música continua. En la historia de la ópera es recurrente que los cambios en la función del libreto determinan, luego, los cambios de la función de la música dentro del género.

Los diferentes géneros de ópera existentes son resultado de diferentes tipos de libretos y resoluciones musicales diversas dadas a las proposiciones libretísticas según la época, el tema de la obra y la intención de los poetas y compositores correspondientes. No obstante puede establecerse, de modo muy general, un desarrollo que va desde un inicio muy poco sistematizado, pasando por la ópera de números musicales y diferentes formas mixtas hasta la ópera de flujo melódico constante y la ópera literaria.

Desde el Barroco hasta el Romanticismo, la ópera se caracteriza por ser una concatenación de números musicales diferentes, completos en sí y unidos entre sí por recitativos. Las obras donde los números musicales están divididos entre sí por diálogos recitados sin acompañamiento de ninguna especie se han

clasificado, a partir del idioma original del libreto en diversos subgéneros. Históricamente, el primero en surgir fue la zarzuela en España y casi 150 años después surgieron el Singspiel alemán, la Opéra-Comique francesa, la opereta vienesa y el musical inglés y estadounidense. Todos estos subgéneros son, en rigor, subclasificaciones regionales de la ópera de números musicales. Los elementos musicales del tipo de ópera de números musicales se clasifican según sean partes orquestales o cantadas. En las partes orquestales es posible identificar los siguientes números:

- La Obertura, que es un número musical con el que se inicia la obra. Según sus características puede ser considerada en estilo "italiano" o "sinfonía", si está constituida por varios movimientos. También puede recapitular material temático luego utilizado durante el resto de la ópera. Como ejemplo de este tipo recuérdese la obertura de *Tannhäuser* de Wagner o de *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck. La obertura puede también proponer un resumen de la acción de la ópera. Como ejemplo de este tipo recuérdese la obertura de *El cazador furtivo* de Carl Maria von Weber. En no pocas ocasiones las oberturas se conectan directamente con el inicio de la trama del primer acto. En tales casos, se ha escrito un final orquestal para poder tocar las oberturas de modo independiente en la sala de concierto. Como ejemplo de este caso, recuérdese la obertura de *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart
- El Preludio es una forma de obertura desarrollada a partir de los dramas musicales de Wagner. Se caracterizan por no seguir una de las formas musicales fijas establecidas en siglos anteriores para la obertura y ser una pieza orquestal libre. Como ejemplo de este tipo recuérdese los preludios de *Lohengrin* o de *Tristan und Isolde* de Wagner, de *Die Gezeichneten* de Franz Schreker o *Palestrina* de Hans Pfitzner
- Los Intermedios (intermezzo) son piezas orquestales ejecutadas, en la mayoría de los casos, entre dos actos diferentes, aunque también se da el caso de intermedios que se ejecutan entre dos escenas diferentes de un mismo acto y que sirven para dar tiempo de cambiar la escenografía. Como ejemplo recuérdese los correspondientes de la ópera *Peter Grimes* de Benjamin Britten o los de *La hija de Rapaccini* de Daniel Catán

Durante el siglo XIX, los compositores dejaron de cultivar la estricta secuencia de diálogos, recitativos y números musicales cerrados. Hacia 1825 se dejó de utilizar el recitativo seco utilizándose, en su lugar, inicialmente en la ópera italiana, el principio de la "escena y aria", el cual empleó Verdi para estructurar los actos de sus óperas. Richard Wagner desarrolló a mediados del siglo XIX una forma con la cual prescindió completamente del uso de números musicales y en la cual el libreto y la música se conjugan en una unidad sinfónica. En tal, como se ha dicho, se propone un para utilizar un flujo musical continuo y se prescinde de números musicales, los cuales fragmentaban la estructura de los actos. Tal flujo

musical constante conlleva, también, a evitar repeticiones en el texto, como eran usuales en la ópera italiana. La renuncia a la repetición del texto ensayó acercarse a un principio aristotélico de verosimilitud. Para subrayar la importancia del libreto, el principio de verosimilitud y el uso del flujo musical constante, Richard Wagner deja de designar sus obras con la voz "ópera" para llamarlas "drama musical". Para su *Tristan und Isolde* utiliza la designación "Handlung in Musik" (Acción dramática para música), lo cual está emparentado con designaciones como "favola in musica" o "dramma per musica" de los libretos de Giovanni Francesco Busenello, Giovanni Faustini y otros puestos en metro músico por compositores como Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli y Antonio Cesti. El caso signa un esfuerzo por subrayar la importancia del drama, en contraposición a la preponderancia que tenía la presencia del cantante solista en la ópera italiana (considérese las obras de Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante) y la cual llevó, especialmente durante el periodo del Bel-Canto a una completa falta de calidad en el texto y en la música. El modelo de ópera de flujo musical continuo se impuso al final del siglo XIX también en Francia (considérense las óperas de Jules Massenet), en Italia (por ejemplo con Giacomo Puccini), España (por ejemplo las óperas de Felipe Pedrell). La ópera estructurada bajo el principio del flujo musical continuo se mantuvo durante todo el siglo XX (recuérdese las obras de Claude Debussy, Paul Dukas, Karol Szymanowski, Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos y Alberto Ginastera), aunque algunos compositores como Zoltán Kodály, Ígor Stravinsky y más recientemente Federico Ibarra han vuelto a escribir óperas basadas en el principio de números musicales.

La palabra **opera** significa "obra" en italiano (es el plural de *opus*, del Latín, que significa "obra" o "labor") sugiriendo que combina las artes del canto coral y solista, declamación, actuación y danza en un espectáculo escénico.

Algunos autores señalan como precursores formales de la ópera a la tragedia griega, a los cantos carnavalescos italianos del siglo XIV (la *mascerata* italiana) y a los *intermedios* del siglo XV (pequeñas piezas musicales que se insertaban durante las representaciones teatrales).

Dafne de Jacopo Peri fue la primera composición considerada ópera, tal como la entendemos hoy. Fue escrita alrededor de 1597, bajo la gran inspiración de un círculo elitista de literatos humanistas florentinos, conocidos como la "Camerata de' Bardi". Significativamente, *Dafne* fue un intento de revivir la tragedia griega clásica, parte del más amplio revivir de las características de la antigüedad, propio del Renacimiento. Los miembros de la Camerata consideraban que las partes corales de las tragedias griegas fueron originalmente cantadas, y posiblemente el texto entero de todos los roles; la ópera entonces fue concebida como una manera de "restaurar" esta situación. *Dafne* se halla perdida. Una obra posterior de Peri, *Euridice*, de 1600, es la primera ópera que ha sobrevivido. El honor de ser la primera ópera que aún se presenta regularmente le corresponde a *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, compuesta para la corte de Mantua en 1607.

La ópera no iba a permanecer confinada a las audiencias cortesanas por mucho tiempo; en 1637 la idea de una "temporada" (Carnaval) de óperas de

«interés público», sostenida por la venta de boletos, surgió en Venecia. Monteverdi se había radicado allí, y compuso sus últimas óperas, *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea*, para el teatro veneciano en la década de 1640. Su principal seguidor Francesco Cavalli colaboró en la propagación de la ópera en Italia. En estas primeras óperas barrocas, la amplia comedia fue combinada con elementos trágicos en una mezcla que sacudió algunas sensibilidades educadas, apareciendo el primero de varios movimientos reformistas de la ópera. Tal movimiento contó con el patrocinio de la Academia Arcadiana de Venecia, que estaba asociada con el poeta Metastasio. Los libretos de este autor ayudaron a cristalizar el género de la ópera seria, la cual se convirtió en la forma dominante de ópera italiana hasta fines del siglo XVIII. Una vez que el ideal Metastasio fue establecido firmemente, la comedia en la ópera de la era barroca fue reservada para la que sería conocida como opera buffa.

Antes de que estos elementos fueran expulsados de la ópera seria, muchos libretos ofrecían por separado una trama cómica desdoblada, como una especie de "ópera dentro de una ópera". Un motivo de peso para que esto ocurriera fue el intento de atraer a los teatros de ópera públicos a los miembros de la creciente clase mercantil, nuevamente vigorosa, pero aún menos culta que las clases nobles. Estos argumentos separados fueron resucitados casi inmediatamente en el desarrollo por separado de una nueva tradición, que derivó en parte de la "commedia dell' arte", (como de hecho, tales tramas siempre habían estado) una largamente floreciente etapa de la tradición italiana. Apenas estos "intermedios" fueron presentados una vez entre medio de los actos de una representación escénica, las óperas en el nuevo género del «intermezzi» se desarrollaron ampliamente en Nápoles durante las décadas de 1710 y 1720, siendo inicialmente presentadas durante los intermedios de la ópera seria. Llegaron a ser tan populares, sin embargo, que pronto eran ofrecidas como producciones separadas.

La ópera seria fue elevada en tono y altamente estilizada en forma, consistiendo generalmente en recitativo «secco» intercalado con largas arias «da capo». Ésto produjo grandes oportunidades para el virtuosismo vocal, y durante la era dorada de la ópera seria el cantante se convirtió en estrella. Los roles de héroe fueron usualmente escritos para la voz de castrato, tales como Farinelli y Senesino, así como las heroínas sopranos como Faustina Bordoni, fueron altamente demandados a lo largo de toda Europa, mientras la ópera seria rigió los escenarios de cada país, excepto Francia. De hecho, Farinelli fue el cantante más famoso del siglo XVIII. La ópera italiana fijó el estándar barroco. Los libretos italianos fueron la norma, incluso cuando un compositor alemán como Handel se encontró escribiendo para las audiencias londinenses. Los libretos italianos continuaron dominando en el período Clásico, por ejemplo, con óperas de Mozart, quien escribió en Viena casi un siglo después. Los principales compositores nativos italianos de ópera seria fueron Alessandro Scarlatti, Vivaldi y Nicola Porpora.

La "ópera seria" tuvo sus debilidades y críticas, siendo atacados principalmente su gusto por el adorno vocal de cantantes magníficamente

entrenados, y el uso del espectáculo como reemplazo de la pureza y la unidad dramáticas. *Ensayo sobre la ópera* (1755) de Francesco Algarotti demostró ser una inspiración para las reformas de Christoph Willibald Gluck. Sostuvo que la "ópera seria" tenía que volver a sus bases, el ideal metastasiano, y que todos los diversos elementos —música (instrumental y vocal), ballet, y puesta en escena— deben subordinarse al drama. Sus ideas no resultaron aceptadas por todos los compositores, dando inicio a la Querrela de gluckistas y piccinnistas. De igual modo, varios compositores del período, incluyendo a Niccolò Jommelli y Tommaso Traetta, intentaron poner en práctica sus ideales. El primero en ser realmente exitoso y dejar una impronta permanente en la historia de la ópera, sin embargo, fue Gluck, el trató de gestar una "bella simplicidad". Esto ha sido ilustrado en la primera de sus óperas "reformadas", *Orfeo ed Euridice*, donde las líneas vocales carentes de virtuosismo son apoyadas por armonías simples y una presencia orquestal notablemente más rica de lo usual.

Las reformas de Gluck han tenido resonancia a través de la historia operística. Weber, Mozart y Wagner, en particular, fueron influenciados por sus ideas. Mozart, en muchos sentidos, el sucesor de Gluck, combinó un magnífico sentido del drama, armonía, melodía, y contrapunto para componer una serie de comedias, especialmente *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, y *Don Giovanni* (en colaboración con Lorenzo da Ponte), que permanecieron entre las más populares, amadas y conocidas del repertorio. Pero la contribución de Mozart a la "ópera seria" fue menos clara, a pesar de sus excelentes obras *Idomeneo* y *La clemenza di Tito*, su estado de salud y su precoz muerte no le permitieron hacer renacer el género.

El movimiento operístico de «Bel canto» floreció a principios del siglo XIX, siendo ejemplificado por las óperas de Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante y muchos otros. Bel canto, en italiano significa "canto bello", y la ópera deriva de la escuela estilística italiana de canto del mismo nombre. Las líneas belcantistas son típicamente floridas e intrincadas, requiriendo suprema agilidad y control del tono.

Continuando con la era del «Bel canto», un estilo más directo y vigoroso fue rápidamente popularizado por Giuseppe Verdi, comenzando con su ópera bíblica *Nabucco*. Las óperas de Verdi resonaban con el crecimiento del espíritu del nacionalismo italiano en la era post-napoleónica, y rápidamente se convirtió en un ícono del movimiento patriótico (aún cuando sus propias políticas no fueron quizás tan radicales). A principios de la década de 1850, Verdi produjo sus tres óperas más populares: *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*. Pero continuó desarrollando su estilo, componiendo tal vez la mayor Grand Opéra francesa, *Don Carlo*, y culminando su carrera con dos trabajos inspirados en obras de Shakespeare, *Otello* y *Falstaff*, las cuales revelan el gran crecimiento en sofisticación de la ópera italiana desde principios del siglo XIX.

Luego de Verdi, el melodrama sentimental "realista" del «Verismo» apareció en Italia. Éste fue un estilo introducido por Pietro Mascagni con su *Cavalleria Rusticana* y Ruggiero Leoncavallo con *Pagliacci*, estilo que llegó virtualmente a

dominar los escenarios de ópera mundiales con obras tan populares como *La Bohème*, *Tosca*, y *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini. Compositores italianos posteriores, tales como Luciano Berio y Luigi Nono, experimentaron con el modernismo.

La primera ópera alemana fue *Dafne*, compuesta por Heinrich Schütz en 1627, cuya música se ha perdido. La ópera italiana continuó teniendo gran presencia e influencia sobre los países de habla alemana hasta finales del siglo XVIII. De todas maneras, se desarrollaron formas nativas. En 1644 Sigmund Staden produjo el primer *Singspiel*, una forma popular de ópera en idioma alemán, en el cual se alternan canto con diálogo hablado. A fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, el Theater am Gänsemarkt en Hamburgo presentó óperas alemanas de Keiser, Telemann y Handel. Aún muchos compositores alemanes importantes de la época, entre ellos el mismo Handel, Graun, Hasse y más tarde Gluck, elegían escribir la mayoría de sus óperas en idiomas extranjeros, en especial, italiano.

Los «Singspiele» de Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* (1782) y *Die Zauberflöte* (1791) fueron un importante salto para la consecución del reconocimiento internacional de la ópera alemana. La tradición fue desarrollada en el siglo XIX por Beethoven con su *Fidelio*, inspirada en el clima de la Revolución francesa. Carl Maria von Weber estableció la ópera dentro del Romanticismo alemán oponiéndose a la dominación del «Bel canto» italiano. Su *Der Freischütz* (1821) muestra su genialidad para la creación de atmósferas sobrenaturales. Otros compositores de la época fueron Marschner, Schubert, Schumann y Lortzing, pero la figura más significativa indudablemente fue Richard Wagner.

Wagner fue uno de los compositores más revolucionarios y controversiales de la historia de la música. Comenzó bajo la influencia de Weber y Meyerbeer, gradualmente desarrolló un nuevo concepto de ópera como una "Gesamtkunstwerk" ("obra de arte completa"), una fusión entre música, poesía y pintura. En sus dramas musicales maduros, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der Ring des Nibelungen* y *Parsifal*, abolió la distinción entre aria y recitativo en favor de un flujo continuo de "melodía sin fin". Incrementó en gran medida el protagonismo y el poder de la orquesta, creando partituras con una compleja red de leitmotiv, temas recurrentes a menudo asociados con los personajes y conceptos del drama; y estuvo preparado para violar convenciones musicales aceptadas, tales como la tonalidad, en este caso, para mayor expresividad. Wagner también trajo una nueva dimensión filosófica para la ópera en sus obras, las cuales usualmente se basan en historias de la Mitología germana o leyendas arturianas. Wagner construyó su propio teatro en Bayreuth, dedicado exclusivamente a la representación de sus obras en el estilo que él deseaba.

La ópera no volvió a ser la misma después de Wagner y para muchos compositores su legado constituyó una pesada carga. Por otra parte, Richard Strauss aceptó las ideas wagnerianas pero la tomó en una dirección muy diferente. Su primer éxito lo consiguió con la escandalosa *Salome* y la tragedia

negra *Elektra*, en la cual la tonalidad fue llevada hasta sus límites. Luego Strauss cambió de rumbo en lo que sería su mayor éxito, *Der Rosenkavalier*, donde Mozart y los vales vieneses se convirtieron en gran influencia como Wagner. Strauss continuó produciendo un altamente variado cuerpo de obras operísticas, a menudo con libretos del poeta Hugo von Hofmannsthal, hasta *Capriccio* en 1942. Otros compositores que hicieron sus aportes individuales a la ópera alemana en el siglo XX fueron Alexander von Zemlinsky, Paul Hindemith, Kurt Weill y el italiano Ferruccio Busoni. Las innovaciones operísticas de Arnold Schoenberg y sus sucesores serán discutidas en el apartado de Modernismo.

La ópera fue traída a Rusia en la década de 1730 por las compañías operísticas italianas y pronto se convirtieron en parte importante en el entretenimiento de la Corte Imperial Rusa y la aristocracia. Algunos compositores extranjeros como Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti, y Domenico Cimarosa, entre otros, fueron invitados a Rusia a componer nuevas óperas, la mayoría, en idioma italiano. Simultáneamente algunos músicos nacionales como Maksym Berezovsky y Dmitri Bortniansky fueron enviados al extranjero a aprender a escribir óperas. La primer ópera escrita en idioma ruso fue *Tsefal i Prokris* del compositor italiano Francesco Araja (1755). El desarrollo de la ópera en lengua rusa fue apoyado por los compositores nativos Vasily Pashkevich, Yevstigney Fomin y Alexey Verstovsky.

De todas maneras, el nacimiento real de la ópera rusa llegó con Mikhail Glinka y sus dos grandes óperas *Una vida por el Zar*, (1836) y *Ruslán y Liudmila* (1842). Posteriormente, en el siglo XIX en Rusia se escribieron obras maestras del género operístico, como *Rusalka* y *El convidado de piedra* de Alexander Dargomischski, *Boris Godunov* y *Khovanshchina* de Modest Mussorgsky, *El Príncipe Igor* de Alexander Borodin, *Evgeni Onegin* y *La dama de picas* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, y *Blancanieves* y *Sadkó* de Nikolai Rimsky-Korsakov. Estos desarrollos reflejaron el crecimiento del nacionalismo ruso a lo largo del espectro artístico, como parte del más general movimiento eslavofílico.

En el siglo XX las tradiciones de ópera rusa fueron desarrolladas por varios compositores, entre ellos, Sergéi Rajmáninov con sus obras *El caballero avaro* y *Francesca da Rimini*, Igor Stravinsky con *El ruiseñor*, *Mavra*, *Oedipus rex*, y *The Rake's Progress*, Sergéi Prokófiev con *El jugador*, *El amor de las tres naranjas*, *El ángel de fuego*, *Esponsales en el convento* y *Guerra y paz*; como también Dmitri Shostakóvich con *La nariz* y *Lady Macbeth de Mtsensk*, Edison Denisov con *L'écume des jours*, y Alfred Schnittke con *Life With an Idiot*, e *Historia von D. Johann Fausten*.

En Inglaterra, el antecedente de la ópera fue el *jig* del siglo XVII. Se trataba de una pieza que se presentaba al final de una obra. Era frecuentemente difamatoria y escandalosa y consistió mayormente en diálogos con música adaptada de melodías populares. En este sentido, los jigs anticiparon la "Ballad opera" del siglo XVIII. Al mismo tiempo, la "Masque" francesa se fue afirmando en la corte inglesa, con mayor esplendor y escenarios más realistas de lo conocido hasta el momento. Íñigo Jones se convirtió en el diseñador clave de estas

producciones, y su estilo iba a dominar los escenarios ingleses por tres siglos. Estas "masques" contenían canciones y danzas. En *Lovers Made Men* (1617) de Ben Jonson, "the whole masque was sung after the Italian manner, stilo recitativo".

El advenimiento de la Mancomunidad de Inglaterra cerró teatros y detuvo todos los desarrollos que podrían haber servido para el establecimiento de la ópera inglesa. Sin embargo, en 1656, el dramaturgo William Davenant produjo *The Siege of Rhodes*. Desde que su teatro no fue autorizado para producir drama, él invitó a varios de los principales compositores (Lawes, Cooke, Locke, Coleman y Hudson) a musicalizar algunos fragmentos. Este éxito fue seguido por *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658) y *The History of Sir Francis Drake* (1659). Estas piezas fueron aplaudidas por Oliver Cromwell porque ambas eran críticas a España. Con la Restauración inglesa, músicos extranjeros (especialmente franceses) fueron nuevamente bienvenidos. En 1673, aparece *Psyche* de Thomas Shadwell, basada en la 'comédie-ballet' de 1671 del mismo nombre producida por Molière y Jean-Baptiste Lully. William Davenant produjo *The Tempest* en el mismo año, la cual fue la primera adaptación musical de una obra de Shakespeare (compuesta por Locke y Johnson). Alrededor de 1683, John Blow compuso *Venus and Adonis*, la que se considera a menudo como la primera ópera en lengua inglesa.

El sucesor inmediato de Blow fue el conocido Henry Purcell. A pesar del éxito de su obra maestra *Dido and Aeneas* (1689), en la cual la acción es fomentada por el uso del recitativo al estilo italiano, muchas de las principales obras de Purcell no se vincularon con la composición de ópera típica, por el contrario, a menudo trabajó dentro de los límites del formato de la semi-opera, donde escenas y "masques" aislados se contienen dentro de la estructura de una obra hablada, tal como en su obra shakesperiana *La reina de las hadas* (1692), y en *The Prophetess* (1690) y *Bonduca* (1696) de Beaumont y Fletcher. Los personajes principales de la obra tienden a no estar involucrados en las escenas musicales, lo cual significa que Purcell raramente desarrolló sus personajes en canciones. A pesar de estos obstáculos, su deseo (y de su colaborador John Dryden) fue establecer la ópera seria en Inglaterra, pero estas esperanzas finalizaron con la prematura muerte de Purcell a los 36 años.

La ópera en América Latina llegó por consecuencia de la colonización europea. El 19 de octubre de 1701 se estrenó en el Virreinato del Perú la ópera *La púrpura de la rosa*, **ópera** en un acto compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco sobre un libreto de Pedro Calderón de la Barca. Es la primera ópera compuesta y ejecutada en América y la única ópera sobreviviente de Torrejón y Velasco. La obra cuenta el mito de los amores de Venus y Adonis, que provoca los celos de Marte y su deseo de venganza.

En 1711 se estrena en la ciudad de México la ópera *La Parténope* con música de Manuel de Sumaya, maestro de la capilla catedralicia y el más grande compositor barroco mexicano. La especial importancia de ésta ópera es que es la primera compuesta en América del Norte y la primera ópera compuesta en el continente por un americano. Esta ópera da inicio a la fecunda y aún poco

estudiada historia de la creación operística latinoamericana no interrumpida desde entonces durante trescientos años. La ópera *Guatemotzín* del mexicano decimonónico Aniceto Ortega es el primer intento consciente por incorporar elementos nativos a las características formales de la ópera. Dentro de la producción operística mexicana del siglo XIX sobresalen la ópera *Agorante, rey de la Nubia* de Miguel Meneses, estrenada durante las festividades conmemorativas por el cumpleaños del emperador Maximiliano I de México, las óperas *Pirro de Aragón* de Leonardo Canales, *Keofar* de Felipe Villanueva, y, ante todo, la producción operística de Melesio Morales, el compositor mexicano de óperas más importante del siglo XIX, cuyas obras tuvieron gran éxito entre el público de la Ciudad de México y que, aún, se llegaron a estrenar en Europa. En la primera mitad del siglo XX sobresalen en la creación operística mexicana Julián Carrillo y los compositores cercanos a él como Antonio Gomezanda, Juan León Mariscal, Julia Alonso, Sofía Cancino de Cuevas, José F. Vásquez, Arnulfo Miramontes, Rafael J. Tello, Francisco Camacho Vega, Efraín Pérez Cámara.

Todos ellos han sido relegados por la historiografía musical oficial que tan sólo reconoció la obra de los compositores nacionalistas. Desde finales del siglo XX en México (y toda Latinoamérica) hay un creciente interés de los compositores por escribir ópera. Entre los compositores mexicanos de inicios del siglo XXI que sobresalen con sus óperas debe mencionarse a Federico Ibarra, Daniel Catán, Leandro Espinosa, Marcela Rodríguez, Víctor Rasgado, Javier Álvarez, Roberto Bañuelas, Luis Jaime Cortez, Julio Estrada, Gabriela Ortíz, Enrique González Medina, Manuel Henríquez Romero, Leopoldo Novoa, Hilda Paredes, Mario Stern, René Torres, Juan Trigos, Samuel Zyman, Mathias Hinke, Ricardo Zohn-Muldoon, Isaac Bañuelos, Gabriel de Dios Figueroa, Enrique González-Medina, José Carlos Ibáñez Olvera, Víctor Mendoza y Emmanuel Vázquez.

Los compositores checos también desarrollaron un próspero movimiento nacional operístico en el siglo XIX, comenzando con Bedřich Smetana que escribió ocho óperas, incluyendo la internacionalmente popular *La novia vendida*. Antonín Dvořák, más famoso por *Rusalka*, escribió 13 óperas; y Leoš Janáček obtuvo reconocimiento internacional en el siglo XX por sus obras innovadoras, entre ellas *Jenůfa*, *La zorra astuta*, y *Katja Kabanová*.

La figura clave de la ópera nacional húngara en el siglo XIX fue Ferenc Erkel, cuyos trabajos se centraron principalmente en temas históricos. Entre sus obras más representadas se encuentran *Hunyadi László* y *Bánk bán*. La ópera húngara moderna más famosa es *El castillo de Barba Azul* de Béla Bartók.

El más reconocido compositor de la Ópera polaca fue Stanislaw Moniuszko, aclamado por la ópera *Straszny Dwór*. En el siglo XX, otras óperas creadas por compositores polacos son *El rey Roger* de Karol Szymanowski y *Ubu Rex* de Krzysztof Penderecki.

18.2 Aspectos Biográficos del Compositor

G I A C O M O P U C C I N I
(1 8 5 8 — 1 9 2 4)

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, (22 de diciembre de 1858 - 29 de noviembre de 1924) Nació en Lucca, localidad toscana.

Es uno de los pocos compositores de ópera capaces de usar brillantemente las técnicas operísticas alemana e italiana. Se le considera el sucesor de Giuseppe Verdi. Algunas de sus melodías como "O mio babbino caro" de *Gianni Schicchi* y "Nessun Dorma" de *Turandot* forman parte hoy día de la cultura popular.

Su primera ópera fue *Le Villi* (1884) y su primer triunfo *Manon Lescaut* (1893). Además de doce óperas, Puccini escribió otras obras notables, como una Misa solemne, un Himno a Roma, un capricho sinfónico, dos preludios sinfónicos y tres minués para cuarteto de cuerda.

Nacido en una familia de músicos (los Puccini fueron durante generaciones maestros de cámara del Duomo (Catedral) de Lucca), después de haber perdido a su padre a la edad de cinco años, fue enviado a estudiar con su tío Fortunato Magi. Más tarde consiguió el puesto de organista y maestro de coro en Lucca. Corresponden a este periodo las primeras composiciones escritas, entre las que destacan una cantata (*I figli d'Italia bella*, 1877), un motete (*Mottetto per San Paolino*), 1877) y una *Misa* (1880).

En 1880, con la ayuda de un pariente y una beca, consiguió inscribirse en el Conservatorio de Milán para estudiar composición con Antonio Bazzini y Amilcare Ponchielli. En ese mismo año, a la edad de 21 años, compuso la Misa, que marca la culminación de la larga relación de su familia con la música religiosa. Aunque Puccini la llamó correctamente la *Messa*, una Misa, se la conoce popularmente como la Misa de Gloria.

Esta obra anticipa la carrera de Puccini como compositor de ópera, al mostrar atisbos de la capacidad dramática que más tarde liberaría en la escena, ya que las poderosas arias para tenor y bajos solistas son más operísticas de lo habitual en música religiosa. Además, la orquestación y la potencia dramática la comparan con la *Misa de Réquiem* de Verdi.

Mientras estudiaba en el Conservatorio, Puccini obtuvo un libreto de Ferdinando Fontana y participó en un concurso para realizar una ópera de un acto

en 1882. Aunque no ganó el concurso, *Le Villi* se representó en 1884 en el Teatro dal Verme de Milán y llamó la atención de Giulio Ricordi, editor de música, que le comisionó una segunda ópera para estrenar en el Teatro de la Scala de Milán.

La tercera ópera – *Manon Lescaut* – fue un éxito extraordinario, quizás el mayor de la carrera de Puccini. Además, fue el inicio de la colaboración con los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. Illica y Giacosa escribieron después los libretos de las siguientes tres óperas de Puccini, las más famosas.

La primera, *La Bohème* (basada en la novela de Henri Murger *Scènes de la vie de Bohème*), es, quizás, su ópera más famosa. Entre las obras maestras del panorama operístico tardorromántico, *La Bohème* es un ejemplo de síntesis dramática, estructurada en cuatro "cuadros".

La siguiente ópera, *Tosca*, representa la incursión de Puccini en el melodrama histórico. El tema, tomado de Victorien Sardou, puede recordar algunos estereotipos de la ópera verista, pero las soluciones musicales anticipan más bien, en particular en el segundo acto, el naciente expresionismo musical.

La tercera ópera es *Madama Butterfly*. Está basada en un drama de David Belasco y es la primera ópera exótica de Puccini. Su estreno en la Scala de Milán en 1904 fue un solemne fiasco, probablemente en parte orquestado por sus críticos. Sin embargo, después de algunas modificaciones, esta ópera obtuvo un pleno éxito que dura hasta hoy.

La colaboración con Illica y Giacosa fue ciertamente la más productiva de la carrera artística de Puccini. A Luigi Illica, dramaturgo y periodista, le correspondía la tarea de esbozar el fondo y definir la trama poco a poco, discutiéndola con Puccini, para acabar con un texto completo. A Giuseppe Giacosa, autor de comedias de éxito y profesor de literatura, le correspondía el delicado trabajo de poner en verso el texto, manteniendo tanto los aspectos literarios como los musicales, tarea que realizaba con gran paciencia y sensibilidad poética.

La última palabra la tenía siempre Puccini, Ricordi contribuía también personalmente a la creación de los libretos, sugiriendo soluciones, de vez en cuando escribiendo versos y, sobre todo, mediando entre los libretistas y el músico en las ocasiones de las frecuentes controversias debidas a la costumbre de Puccini de revolucionar el hilo dramático durante la génesis de las óperas.

En el aspecto artístico, la pasión por el exotismo (del cual nació *Madama Butterfly*) empujaba cada vez más al artista a afrontar el lenguaje y los estilos de otras tradiciones musicales: nacieron así, en 1910, *La fanciulla del West* (La chica del Oeste), un western de antes de que existiera este término; y en 1917, *La rondine* (La golondrina), concebida inicialmente como opereta y convertida finalmente en un híbrido singular entre este género y el de la ópera lírica. Esta crisis se manifestó en la gran cantidad de proyectos abortados, abandonados en un estado de trabajo avanzado (véase la lista del final). A fines del siglo XIX, Puccini intentó también, en varias ocasiones, colaborar con Gabriele D'Annunzio, pero sin llegar a acabar sus obras, quizá debido a que no congeniaban.

El eclecticismo de Puccini, junto con su incesante búsqueda de soluciones originales, encontraron pleno apogeo en el llamado *Il Trittico*, tres óperas de un acto, estrenadas en Nueva York, a la vez en 1918. Las tres obras presentan características contrastadas: trágica y verista *Il tabarro*, elegíaca y lírica *Suor Angelica* y cómica *Gianni Schicchi*.

De las tres, la última se convierte rápidamente en popular, mientras que *Il tabarro*, inicialmente juzgada inferior, ganará con el tiempo el favor pleno de la crítica. *Suor Angelica* era, sin embargo, la preferida del autor.

Concebidas para representarse en una sola velada, hoy día cada una de las operas del tríptico son casi siempre puestas en escena junto con otras óperas de otros compositores.

La última ópera, *Turandot*, quedó inconclusa, ya que Puccini murió el 29 de noviembre de 1924, en Bruselas. Las últimas dos escenas de *Turandot* fueron acabadas por Franco Alfano, bajo la supervisión de Arturo Toscanini. En 2001, vio la luz un nuevo final, compuesto por Luciano Berio y basado en el libreto y los esbozos de Puccini.

Basada en una fábula teatral de Carlo Gozzi y representada por primera vez en 1926, *Turandot* es la primera ópera pucciniana de ambientación fantástica, cuya acción —como se puede leer en la partitura— se desarrolla «en el tiempo de las fábulas». En esta ópera, el exotismo se convierte en la propia forma del drama: la China es así una suerte de reino de los sueños y de eros, con apariciones, fantasmas, voces y sonidos provenientes de la *otra* dimensión de fuera de la escena.

Puccini se entusiasmó rápidamente con el tema y con el personaje de la princesa Turandot, altiva y sanguinaria, pero tuvo dudas en el momento de poner la música al final, un insólito *final feliz*, sobre el cual trabajó un año entero sin conseguir acabarlo.

Giacomo Puccini se alejó de la tendencia dominante en su época, la ópera verista.

Puccini se dedicó de manera casi exclusiva a la música teatral y, al contrario de los maestros de la vanguardia novecentista, escribió siempre pensando en el público, cuidando las representaciones y siguiéndolas en las giras por el mundo.

Aunque creó solamente doce óperas (comprendidas las tres en un acto que componen el *Tríptico*) sus obras se han asentado en los repertorios de los teatros líricos de todo el mundo. Los ingredientes fundamentales de su teatro son la variedad, la rapidez, la síntesis, la profundidad psicológica y la abundancia de hallazgos escénicos.

El gran mérito de Puccini fue su inclinación ecléctica, asimilando y sintetizando con habilidad y rapidez lenguajes y culturas musicales diferentes.

Para aproximarse a la personalidad artística de Puccini es preciso indagar en las relaciones que urdió con las diferentes culturas musicales y teatrales de su tiempo.

Desde su llegada a Milan, Puccini formó parte de los admiradores de Richard Wagner: las dos composiciones sinfónicas presentadas como ejercicios del Conservatorio – el *Preludio Sinfónico* en La mayor (1882) y el *Capriccio Sinfónico* (1883) – contienen signos temáticos y estilísticos explícitos parecidos a las óperas de la primera madurez wagneriana: *Lohengrin* y *Tannhäuser*. A principios de 1883 adquirió junto con su compañero de habitación Pietro Mascagni, la partitura de *Parsifal*, cuyo *Motivo de la Eucaristía* se cita literalmente en el prelude de *Le Villi*.

Puccini ha sido quizá el primer músico italiano en comprender que la enseñanza de Wagner iba bien con su teoría del «drama musical» y de la «ópera de arte total»— que en Italia fueron el centro del debate—, y concernía específicamente el lenguaje musical y la estructura narrativa.

Si en sus obras de los años 1880 la influencia wagneriana se manifiesta sobre todo en algunas elecciones armónicas y orquestales que a veces recuerdan a una copia, a partir de *Manon Lescaut* Puccini empieza a explorar la técnica compositiva, llegando no sólo a utilizar de manera sistemática el *leitmotiv* sino a ligarlo también, según el sistema que Wagner empleó en *Tristán e Isolda*.

Todas las óperas de Puccini a partir de *Manon Lescaut*, se prestan a la lectura y la escucha también como partituras sinfónicas. René Leibowitz llegó incluso a individualizar en el primer acto de *Manon Lescaut* una articulación en cuatro tiempos de sinfonía, donde el tempo lento coincide con el encuentro entre Manon y Des Grieux y el scherzo (el término figura en el manuscrito) con la escena de la partida de cartas.¹⁶

Sobre todo a partir de *Tosca*, Puccini recurre a una técnica típicamente wagneriana, cuyo modelo puede identificarse en el célebre himno a la noche del segundo acto de *Tristán e Isolda*. Se trata de lo que podría definirse como una suerte de crescendo temático, a partir de un núcleo (que genera ideas secundarias), cuya progresión se desarrolla y llega a un *clímax* sonoro, colocado un poco antes de la conclusión del episodio (técnica que Puccini emplea de manera particularmente sistemática y eficaz en *Il tabarro*).

Puccini tomó de la ópera francesa, y, en particular de Bizet y Massenet, el cuidado por el color local e histórico, elemento no propio de la tradición operística italiana. La reconstrucción musical del ambiente constituye un aspecto de relieve en todas las partituras de Puccini: de la China de *Turandot*, del Japón de *Madama Butterfly*, del Oeste americano (Far West) de *La fanciulla del West*, del París de *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *La Rondine* y *Il Tabarro*, de la Roma papal de *Tosca*, de la Florencia del siglo XIII de *Gianni Schicchi* o del convento del siglo XVII de *Suor Angelica*.

La armonía de Puccini, tan dúctil e inclinada a los procedimientos de la música modal, parece tomar elementos de la música francesa de la época, sobre

todo la no operística. De todas formas, no es fácil demostrar la presencia de una influencia concreta, ya que pasajes de este tipo se encuentran en el primer Puccini desde *Le Villi*, cuando la música de Fauré y Debussy era todavía desconocida en Italia. Parece mas verosímil que, al evolucionar el gusto artístico de Puccini hacia el empleo de combinaciones modales como la última partitura de Wagner (*Parsifal*), que se considera la más francesa de las operas de éste y que emplea abundantemente combinaciones modales.

Al comienzo de los años noventa Puccini parece pasar, como otros músicos italianos de su generación, por una fase de fascinación por la música de Debussy: emplea la escala hexatonal sobre todo en *la Fanciulla del West*. Pero Puccini en lugar de utilizar ese recurso armónico desde un punto de vista estético lo utiliza de manera funcional formando parte del núcleo poético de esta ópera ambientada en el *Nuevo Mundo*.

La fama de compositor *internacional* ha oscurecido a menudo el vínculo de Puccini con la tradición italiana y, en particular, con el teatro de Giuseppe Verdi. Los dos compositores de óperas italianos más populares tienen en común la búsqueda de la máxima síntesis dramática y de la dosificación exacta de los tiempos teatrales sobre el recorrido emotivo del espectador. Italiana es también la presencia de la dialéctica entre el tempo musical real y el tiempo psicológico, que antiguamente se manifestaba en la contraposición entre la parte recitativa (durante la que se desarrolla la acción) y las arias (expresión de los estados de ánimo). Las óperas de Puccini contienen numerosos episodios cerrados en los cuales el tiempo de la acción parece ralentizado: como en la escena de la entrada de Butterfly, con el canto irreal de fuera de la escena de la geisha que intenta subir la colina de Nagasaki para alcanzar el nido nupcial. En general, Puccini trata la función tiempo con la elasticidad de un gran novelista.

Más controvertido es el papel asignado a la melodía, siempre eje capital de la ópera italiana. Considerado un magnífico melodista, hoy día se reconocen también los aspectos armónicos y tímbricos de su música.

18.3 Análisis de la Obra

“ Q U A N D O M ’ E N V O B O H E M M E ”
(V A L S / A R I A D E M U S E T T A D E
“ L A B O H E M M E ”)

Giacomo Puccini

Estructura: A / B / A

Regresamos a una estructura elemental A — B — A, ternaria simple y con una introducción instrumental, es absolutamente cantáble y delimita a la perfección las secciones, así como el cierre.

18.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ Q U A N D O M ’ E N V O B O H E M M E ”
(V A L S / A R I A D E M U S E T T A D E
“ L A B O H E M M E ”)

Giacomo Puccini

El texto describe a una mujer con cualidades físicas y emocionales más explosivas y más fuertes; no es un aria para intimidarse, es música hecha con el firme propósito de intimidar a los demás, su intención es hacer un despliegue de glamour, de autosuficiencia, incluso de altivez; el elemento escénico es el principal marco de la pieza.

19.1 Contexto Histórico del Compositor

“ A H ! J E V E U X V I V R E ”
(A R I A D E J U L I E T A D E
“ R O M E O Y J U L I E T A ”)

Charles Gounod

Ó P E R A

Al igual que Puccini, Gounod destacó en sus composiciones operísticas, así como religiosas. Caracterizadas por su lirismo más que por su condición dramática, las cuales poseían melodía suaves y con una magnífica perfección orquestada. Con su genial Ópera de Romeo y Julieta basada en la obra de Shakespeare, Gounod logró destacarse en el género operístico de su tiempo.

19.2 Aspectos Biográficos del Compositor

C H A R L E S G O U N O D (1 8 1 8 — 1 8 9 3)

Charles François Gounod (18 de junio de 1818 - † 18 de octubre de 1893) se le conoce sobre todo como el autor de la ópera Fausto y del famoso Ave María, basado en la música del primer preludio del Clave Bien Temperado de Juan Sebastián Bach. En vida. Su catálogo incluye obras en todos los géneros, tanto sacras como profanas.

Su influencia en otros compositores franceses como Bizet, Saint-Saëns y Massenet su estética representó para aquella generación de franceses un poderoso contrapeso ante el avasallador empuje wagneriano.

Gounod compuso el himno de la Ciudad del Vaticano. Destacó tanto en su obra operística como en la religiosa. De la primera producción destaca su *Faust* y de la religiosa su inmortal Ave María, en esta última faceta se encuadra el himno.

Óperas

- *La Reine de Saba* (1862)
- *Mireille* (1864)
- *Roméo et Juliette* (1867)
- *Cinq-Mars* (1877)
- *Polyeucte* (1878)
- *Le Tribut de Zamora* (1881)

Oratorios

- *Gallia* (1871)

- *Jésus sur le lac de Tibériade* (1878)
- *La Rédemption* (1882)
- *Christus factus est* (1883)
- *Mors et Vita* (1884)

Música de cámara

- Cuarteto para cuerdas no. 1, en DO menor "Le petit quatuor"
- Cuarteto para cuerdas no. 2, en LA mayor
- Cuarteto para cuerdas no. 3, en FA mayor
- *Petite Symphonie* (1885) para 9 instrumentos de viento (uno o dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes)

19.3 Análisis de la Obra

“ A H ! J E V E U X V I V R E ”
(A R I A D E J U L I E T A D E
“ R O M E O Y J U L I E T A ”)

Charles Gounod

Estructura:

Esta que es el aria final de este apartado así como dentro del recital, tiene estructuras peculiares tanto la introducción, así como todas las transiciones son realizadas por la voz; empieza a haber un despliegue más técnico en esta pieza; la voz entra al plano de lo que se le exige a los instrumentistas.

Tenemos la sección A y la sección B, ambas brillantes y llenas de agilidades, la contraparte llega en la sección C donde incluso hay una tendencia por marcar a la perfección, el pulso y de ahí pasamos a una transición para caer en A' sólo que dicha transición también es realizada por la voz.

Todos los elementos enmarcan las cualidades vocales de quien la interpreta incluso la sección final en donde la melodía es el cierre al mismo tiempo, que hay una reiteración del tema original como sección conclusiva.

Esta es una categoría escénico/declamada por la cantidad de variados elementos que giran en torno a ella.

19.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

“ A H ! J E V E U X V I V R E ”
(A R I A D E J U L I E T A D E
“ R O M E O Y J U L I E T A ”)

Charles Gounod

Estamos hablando de alguien que no solo se imagina lo que es el amor; ella (Julieta) lo está viviendo como tal, a los 13 años los sentimientos se disparan y son poco racionales.

La interpretación así como el desarrollo escénico deben de estar llenos de esos elementos, suspiros, respiraciones entrecortadas; staccatos en las progresiones y en cada una de las notas que las conforman-

Un sonido claro, presente, pero, que no descuide la colocación, evitando cubrirlo para que la emisión no suene dramática.

C O N C L U S I Ó N

La metodología empleada para la realización de las presentes notas al programa, fue la división de temas específicos a través del capitulado en uso. Es decir, dividiendo el desarrollo de las mismas en cuatro importantes temas, por un lado la primera parte está basada en la investigación (contexto histórico del compositor y aspectos biográficos del mismo), mientras que la segunda mitad consta de la teoría llevada a la práctica (a través del análisis de las obras así como de las sugerencias, técnicas e interpretativas).

La estructura de la metodología resultó ser apropiada para los fines deseados, debido a que se buscó crear un equilibrio entre teoría y práctica, así como aportaciones individuales que hacen de este proceso una conclusión satisfactoria.

Por otra parte, uno de los elementos de mayor complejidad y riqueza a lo largo de la investigación lo fue, sin duda, el análisis de los textos especialmente si hablamos del canto como una de las manifestaciones culturales más completas musicalmente, desde ahí el planteamiento realizado, en un principio se vio profundamente favorecido al abordar la temática desde el punto de vista literario.

La aportación del presente texto, pretende ser el punto de vista particular, de las intenciones, tanto técnicas así como interpretativas de el emisor (en este caso cantante) hacia el receptor (audiencia) a través de un acercamiento más general basado en experiencias sensitivas, así como en los parámetros estilísticos de cada uno de los géneros a abordar, dando como resultado un sistema de comunicación entre ambas partes cuyo instrumento esencial de penetración es sin duda la voz misma.

La tarea primara en el estudio de las obras vocales, es ejercitar la percepción general del canto, dependiendo para ello del nivel anímico del

receptor; así como su afinidad emocional hacia dichas obras, pues lingüísticamente hablando resulta complicado el conocimiento textual de las letras utilizadas en dichas piezas.

El receptor, es el principal, objetivo de los fines perseguidos por el emisor a través de sus mensajes. Los mensajes existen debido a que la sociedad no es un bloque homogéneo, aunque “igualar” sea precisamente uno de los principales fines de la tendencia del núcleo social y por tanto del proceso comunicativo.

La actuación del canto dentro del proceso comunicativo tiene diversas posibilidades, desde la representación realista del mundo, hasta la interpretación singular de un autor que concreta en sonidos y sensaciones aspectos significativos de su experiencia personal. Esta última función es básica en la expresión musical, acudiendo a la interpretación como un significado relevante en el nivel social, cultural e incluso religioso (hablando directamente del Oratorio).

Las presentes notas al programa se desarrollaron sobre la propuesta literaria la cual consiste en considerar, que en su nivel más profundo, los textos son simbólicos; es decir, que constituyen síntomas culturales que revelan la esencia de una época, de un estilo o de una estructura determinada.

La significación expresiva tanto de las melodías, así como de sus respectivos acompañamientos, está presente en todos los elementos que lo conforman — estilos, tono, cualidades métricas, composición —, mismos que no deben catalogarse como neutros o intencionales debido a que estos han sido cargados en un momento dado, con una energía y un valor específico que los vuelve precisos mensajes propositivos que van desde el compositor, hacia el receptor con un interés especial.

El Canto, por lo tanto, constituye dos aspectos: proyecta vivencias, sentimientos, así como problemáticas sociales e individuales, y, al mismo tiempo, constituye la liberación de los conflictos individuales del compositor ante esa carga emocional. Por ello, la validez del canto no sólo es de carácter social, sino de

expresión individual, como “válvula de escape” de los sentimientos más profundos almacenados en la mente.

El escucha recibe de la melodía y de los textos, recopilaciones específicas de aquellas áreas de su interés, la fusión del texto y la música se ha convertido en un aspecto característico de expresión en nuestros tiempos.

El hombre humaniza y moldea el mundo social en el que vive de acuerdo a sus propósitos y a sus intereses. El grado de introspección del individuo supone la eficacia de la evolución cultural que tendría dentro de la sociedad.

En el siglo XX, la música ha manifestado una marcada transformación, no se discute ya un estilo, sino la esencia de la música misma, es decir, la significación e intencionalidad que el autor expresa en un momento dado; esta dupla entre textos y dicha transformación fue explotada de manera excepcional por Alfonso de Elías, en las tres obras que analizamos, dejando en esta conclusión un apartado importante para este autor y para el tratamiento y desarrollo de dichas piezas de música mexicana, lo cual significa una aportación importante, tanto a nivel nacional como externo a nuestras raíces musicales.

El fin de las obras vocales es la constitución de un sistema de comunicación e múltiples espacios, técnicas y formas de expresión, tantos como interpretaciones de la realidad son posibles; para lograr hacer que cada receptor que escuche las diversas creaciones, emita su particular juicio acerca de las mismas; es decir, que logre la búsqueda de su identidad individual.

Los cantantes debemos concebir y proponer a la música como algo más que un producto de reproducción masiva, la cultura es el medio por el cual el hombre humaniza y moldea satisfactoriamente el mundo social de acuerdo a sus propósitos e intereses de conjunto.

Los grados de interés y análisis de cada individuo frente a su entorno así como a sus emociones y problemáticas correspondientes, supondrán de igual forma la eficacia de su propia transformación cultural.

El fortalecimiento del espíritu y de dichas emociones de cada uno de los miembros de la sociedad, favorece entonces el crecimiento de grupo, es necesario obtener los medios por los cuales aprendamos a escuchar los mensajes dirigidos a nosotros, hacernos críticos de ellos para no consumirlos sin análisis previo; es decir, saber descifrar sus significados y entender sus contenidos.

Debemos concebir al Canto como una actividad social misma que para poder enriquecerse necesita más que nunca de elementos tales como: la composición, el género, el estilo, el análisis de los textos utilizados y la interpretación; así como de la sensibilidad guiada por el intelecto humano con fines colectivos.

BIBLIOGRAFÍA

- “Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto”, Soto Millan Eduardo.
- “Diccionario Enciclopédico de la Música en Mexico”, Pareyón Gabriel Vol 1.
- “El mundo de la Música: Grandes autores y grandes obras”, Ed. Oceano.
- “Historia de la Música Vol II”, Biblioteca Tematica Montaner y Simon.
- “The Clasical Colection Vol II”, Ed. Planeta D Agostini.
- Enrique Martínez Miura. *Bach*. Península, 1997.
- Jitrik, Noé (1980). «El Romanticismo: Esteban Echeverría», en *Historia de la literatura argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Jorge López. *Audioclásica*, no. 43, Lar Press, S.A.
- José Luis Comellas. *Nueva Historia de la Música*, Ediciones Internacionales Universitarias
- Julian Llinas. *La música a través de la Historia*. Salvat (1982).
- Malcom Boyd y Ramón de Andrés. *J.S. Bach Edición 250 aniversario*. Vol. I. RBA Coleccionables (2001).
- Marie-Claire Beltrando-Patier y otros. *Historia de la música*. Espasa Calpe. 1996.
- René Leibowitz, *Histoire de l’Opera*, Correa, París, 1957.
- Varios autores (2000). *Suplemento libros de la Vanguardia “Pasión por Bach”*, La Vanguardia.
- Weinberg, Félix (1980). «La época de Rosas. El Romanticismo», en *Historia de la literatura argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. W. W. Norton & Company, 2000.

- <http://www.filomusica.com/filo14/paloma.html> Johann Sebastian Bach. Su herencia. 2001.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Cantata>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Maria_von_Weber
- http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Gounod
- http://es.wikipedia.org/wiki/Clara_Schumann
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Clasicismo>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert
- http://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Faur%C3%A9
- http://es.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Lied>
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Romanticismo
- http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Schumann
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>
- <http://sepiensa.org.mx/contenidos/clasicismo/1.htm>
- http://www.classissima.com/spa/people/Robert_Schumann
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?Id=1067>
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?Id=1130>
- http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elias/e_eliasintro.html
- <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/clasicismo/mozart-wolfgang-a/>
- <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/nacionalismo/faure-gabriel/>
- <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/romanticismo/schumann-robert/>
- http://www.marcelahersch.com.mx/discos_1.htm

- Apuntes de clase del Profesor Roberto Ruiz Guadalajara; “Historia de la Música Universal Curso 1”
- Apuntes de clase del Profesor Roberto Ruiz Guadalajara “Historia de la Música Universal Curso 2”
- Apuntes de clase de la Profesora Esther Escobar Blanco “Estética Musical Curso 1”
- Apuntes de clase de la Profesora Violeta Cantu Jaramillo “Introduccion al Lenguaje de la Música Curso 1”
- Apuntes de clase de la Profesora Violeta Cantu Jaramillo “Introduccion al Lenguaje de la Música Curso 2”

ANEXOS

E n l a p u e s t a d e l S o l

(A n d i e U n t e r g e h e n d e S o n n e)

F r a n z S c h u b e r t

Sol cuando tú te escondes, Sol cuando tú te escondes
te metes en calma, ¡oh sol te escondes en calma oh sol!

(Coro)

I.

Silencioso y tranquilo es tu partir
y te retiras a descansar, a celebrar tu luz
en silencio.

Es tu sonrisa oh amigo luminoso, valiente y a la
vez dolosa, de tus ojos, de tus doradas pestañas
gotean lágrimas. Ahora fluye tu esencia por
la tierra, siempre profunda, siempre en un susurro,
siempre solemne te escondes hacia la lejanía
siempre solemne te escondes hacia la lejanía

(Coro)

II.

Tus cabellos dorados rocían, humean la vaporosa
pradera poblada, se agitan, se mueven
y a la vez encienden las mejillas, sobre
todo cuando te retiras a tu lecho sobre
las aguas. Descansa en calma, goza la paz
el ruiseñor vuela hacia ti
para arrullarte con su canto
el ruiseñor vuela hacia ti
para arrullarte con su canto

(Coro / Fin)

A l b o r d e d e l l a g o

(A u b o r d d e l ' e a u)

G a b r i e l F a u r é

Sentarse juntos sobre la orilla de un
riachuelo, es verlo pasar.

Cuando una nube flota en el cielo,
es verla flotar.

Cuando la chimenea de una cabaña está
humeando en el horizonte, es verla humear.
Si cerca, una flor esparce su fragancia,
es absorber su aroma.

Escuchar al pie de un sauce, donde el agua
murmura, y, no notar mientras este sueño
dura el paso del tiempo.

Pero, sentir una profunda pasión, sólo para adorarse
uno al otro, no sentir que nos importan los conflictos
del mundo, ignorarlos, y, a solas juntos enfrentar todo
lo que crezca con fatiga; evitar el tedio, y estar
enamorado. Cuando esto ocurre: es nunca cambiar.

Exhalación

Alfonso de Elías

Cayó la tarde y el taimado anhelo
que noche a noche la extensión, explora,
busca en vano la senda donde mora,
mi luminoso espíritu gemelo.

Como un ave de luz, herida al vuelo,
que al caer, bate el ala tembladora;
una blanca foto fugaz, desflora la
comba lápiz lasuli del cielo.

¿Es lágrima de un Dios ese astro errante?
es ella que dejó su edén distante, para
buscarte en la existencia ingrata. Tú lo sabes.

¡Oh luna dulce y fría!, ¡oh luna dulce y fría!
que trazas dividiendo noche y día, tu divino
paréntesis de plata.

Pronto Jesús te prepara el camino
(Bereite dir Jesu, noch ich so die Ban)

Aria de la cantata # 147

Johann Sebastian Bach

Pronto Jesús te prepara el camino;
mi salvador me ha elegido,
me hace creer con el alma.

Y con ella me sobresalta
el perdón.

Pronto Jesús te prepara
el camino.

Y o s e q u e m i r e d e n t o r v i v e
(I k n o w , t h a t m y r e d i m e r l i v e d)

A r i a d e “ E l M e s í a s ”

G e o r g e F r i e d r i c h H ä e n d e l

Yo se que mi redentor vive,
y él estará hasta el último día
sobre la tierra.

Y a pesar de que las larvas
destruirán su cuerpo; en mi carne
yo tendré a Dios.

Porque ahora Cristo ha resucitado
de la muerte, y sus primeros frutos
aún duermen.

S i u n h e r m o s o m a n c e b o

(“ E l C a z a d o r F u r t i v o ”)

A r i a d e Ä n n c h e n

C a r l M a r i a v o n W e b e r

Si un hermoso mancebo
con rizos rubios o castaños, de ojos claros
y mejillas rojas, se me cruzase en el camino,
¡ay, lo miraría con agrado!

Ciertamente que bajaría los ojos, como conviene
a una recatada doncella, pero, disimuladamente
se volverían a levantar, cuando el caballero no
lo notara.

Y si se encontraran las miradas, ¿Qué habría de malo en ello?
ninguno quedaría ciego por ello, aunque se sonrojara un poco.
Una miradita aquí, otra mirada allí, hasta que la boca
se atreva a decir algo.

Èl suspira: ¡Es la más bella!; ella dice: ¡Querido!,
pronto se llamarán novio y novia.

¡Aercaos amigos!
¡Qué bella es la novia y el muchacho no es menos hermoso!

-
- ¹ Weinberg, Félix (1980). «La época de Rosas. El Romanticismo», en *Historia de la literatura argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. págs. 217–240.
- ² Jitrik, Noé (1980). «El Romanticismo: Esteban Echeverría», en *Historia de la literatura argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. págs. 241–263.
- ³ <http://www.filomusica.com/filo14/paloma.html> JOHANN SEBASTIAN BACH. SU HERENCIA. 2001.
- ⁴ Varios autores (2000). *Suplemento libros de la Vanguardia "Pasión por Bach"*, pág.6. La Vanguardia.
- ⁵ José Luis Comellas. *Nueva Historia de la Música*, pág. 165. Ediciones Internacionales Universitarias
- ⁶ Jorge López. *Audioclásica*, no. 43, pág. 2. Lar Press, S.A.
- ⁷ Enrique Martínez Miura. *Bach*. pág. 311—312. Península, 1997.
- ⁸ Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. W. W. Norton & Company, 2000; p. 41—43.
- ⁹ Julian Llinas. *La música a través de la Historia*, pág. 27. Salvat (1982).
- ¹⁰ Enrique Martínez Miura. *Bach*. pág. 20—22. Península, 1997.
- ¹¹ Malcom Boyd y Ramón de Andrés. *J.S. Bach Edición 250 aniversario*. Vol. I, pág. 181—183. RBA Coleccionables (2001).
- ¹² Marie-Claire Beltrando-Patier y otros. *Historia de la música*, pág. 443. Espasa Calpe. 1996.
- ¹³ Enrique Martínez Miura. *Bach*. pág. 329—339. Península, 1997.
- ¹⁴ *Ibíd.* Pág. 339—347.
- ¹⁵ Marie-Claire Beltrando-Patier y otros. *Historia de la música*, pág. 496. Espasa Calpe. 1996.
- ¹⁶ René Leibowitz, *Histoire de l'Opera*, Correa, París, 1957.