

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN CANTO**

**P R E S E N T A**

**ESMERALDA GUTIÉRREZ LEZAMA**

**ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO  
DRA. EVGUENIA ROUBINA MILNER**

**ASESOR VOCAL  
MTRA. LORENA BARRANCO ZAVALA**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## DEDICATORIAS

Con todo mi amor y agradecimiento a mi querido esposo Javier Díaz Juárez, quien me ha apoyado a lo largo de toda mi carrera de manera incondicional.

A mi querida hija Mar Díaz Gutiérrez, quien me ha tenido toda la paciencia para soportar mi ausencia en casa y ha estado conmigo muy tranquila durante los ensayos.

A todos mis profesores, a las maestras Edith Contreras, Barbara Lorey J. y especialmente a mi maestra y amiga Lorena Barranco Zavala, cuyas enseñanzas y apoyo han sido muy valiosos para mí.

A mis padres y hermanos por apoyarme con su cariño y confianza en este largo camino.

## PROGRAMA DE RECITAL

### **Cantata BWV 51**

#### **“Jauchzet Gott in allen Landen!”**

Aria: Jauchzet Gott in allen Landen!

Recitativo: Wir beten zu dem Tempel an.

Aria: Höchster mache deine Güte.

Choral: Sei Lob und Preis mit Ehren.

Aleluja!

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

### ***Cuatro canciones místicas***

Jorge Córdoba Valencia

1953

### ***Concierto para soprano ligero y orquesta op. 82***

I Andante

II Allegro

Reinhold Glière

(1875-1956)

## INTERMEDIO

#### **“Himno al sol”**

Aria de la ópera *El gallo de oro*

N. Rimsky-Korsakov

(1844-1908)

#### **“Regnava n’el silenzio”**

Aria de la ópera *Lucia di Lammermoor*

Gaetano Donizetti

(1797-1848)

#### **“Canción del ruiseñor”**

Aria de la ópera *El ruiseñor*

Igor Stravinsky

(1882-1971)

#### **“Les oiseaux dans la charmille”**

Aria de la ópera *Los cuentos de Hoffmann*

Jacques Offenbach

(1819-1880)

## CONTENIDO

I.	Introducción . . . . .	3
II.	Cantata BWV 51 “Jauchzet Gott in allen Landen!” de Johann Sebastian Bach . . . . .	5
III.	<i>Cuatro canciones místicas</i> de Jorge Córdoba Valencia . . . . .	15
IV.	<i>Concierto para soprano ligero y orquesta op. 82</i> de Reinhold Glière . . . . .	22
V.	“Himno al sol”, aria de la ópera <i>El gallo de oro</i> de N. Rimsky-Korsakov . . . . .	31
VI.	“Regnava n’el silenzio” aria de la ópera <i>Lucia di Lammermoor</i> de Gaetano Donizetti . . . . .	39
VII.	“Canción del ruiseñor”, aria de la ópera <i>El ruiseñor</i> de Igor Stravinsky . . . . .	50
VIII.	“Les oiseaux dans la charmille”, aria de la ópera <i>Los cuentos de Hoffmann</i> de Jacques Offenbach . . . . .	60
IX.	Conclusiones . . . . .	68
	Bibliografía . . . . .	70
	Anexos . . . . .	73
	1. Notas al programa . . . . .	74
	2. Traducciones y textos . . . . .	82
	3. Partituras . . . . .	89

## INTRODUCCIÓN

La música, como lenguaje de expresión, tiene la finalidad de comunicar las diferentes maneras en que los compositores interpretan su realidad, su entorno social, político y cultural. La obra musical es en sí misma muerta y sólo adquiere vida a través del intérprete y trascendencia a través del público que la escucha. Por ello es de suma importancia que el cantante tenga una preparación completa tanto en el aspecto teórico como en el práctico, para poder usar las herramientas que le permitan transmitir la esencia de la obra creada.

El propósito del presente trabajo es facilitar la búsqueda que todo intérprete musical debería realizar ante la necesidad de conocer distintas clases de repertorio y crear una interpretación idónea de las obras que aborda en su actividad artística. Para lograr tal objetivo, la autora de este escrito ha realizado un amplio análisis de las obras que integran el recital, que ofrecerá para obtener el título de Licenciada en Canto. La investigación comprende aspectos históricos, particularidades del estilo propio de cada compositor y el análisis estructural y de interpretación de cada una de dichas obras. Se ha destacado particularmente que en la composición vocal conviven tres elementos importantes: el lenguaje musical, el lenguaje poético y la caracterización de un determinado personaje, cuyo contexto se ubica dentro de una obra mayor, en este caso la ópera. Lo anterior hace más compleja la tarea del intérprete pero también la enriquece por existir más elementos en los cuales puede apoyarse su interpretación.

Dentro del análisis interpretativo, el cual se deriva del análisis estético y estructural, se abordan también algunos aspectos técnicos que permiten vencer las dificultades particulares de cada obra. Las sugerencias hechas en el presente trabajo pueden servir de guía para las futuras generaciones de cantantes de la Escuela Nacional de Música que aborden este tipo de música.

Las obras que conforman el programa del examen profesional fueron elegidas del repertorio para soprano ligero, cuyas demandas técnicas y estilísticas están dentro de las características de este tipo de voz. Algunas de estas obras son poco difundidas, por lo que el presente trabajo alentará a los cantantes a ejecutar este repertorio. Tal es el caso de la ópera *El ruiseñor* de Igor Stravinsky y del ciclo *Cuatro canciones místicas* del

compositor mexicano Jorge Córdoba Valencia. Esta última obra, de la cual no existe literatura especializada, fue objeto de un estudio detallado en cuyo curso se recopiló información relevante sobre su creación y sugerencias de interpretación proporcionadas por el propio compositor.

Con esta investigación se amplía la visión artística del músico intérprete y al mismo tiempo se logra el conocimiento y la divulgación de las obras que conforman el recital ya mencionado , así como estar en posibilidades de comunicar a la sociedad un arte que refleje con mayor fidelidad las propuestas de sus creadores.

## JOHANN SEBASTIAN BACH

### CANTATA BWV 51

#### “JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN!”

A raíz de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) el pueblo alemán quedó dividido en 350 estados autónomos (principados) con respecto al emperador, Friedrich Wilhelm (El Gran Elector), y políticamente estaban ligados a diversas naciones como Suecia, Dinamarca y Francia.<sup>1</sup> El fervor religioso era intenso pero la falta de recursos económicos trajo consigo una reducción en los ejecutantes disponibles para la música de iglesia y los compositores comenzaron a hacerla a pequeña escala.<sup>2</sup> Para la iglesia luterana de Alemania fueron apropiados dos tipos de música: la música artística compuesta libremente y la música basada en el coral luterano. La primera preparaba al oyente a recibir la palabra Divina y la segunda comunicaba directamente el sentido de las Escrituras.<sup>3</sup> El origen de las melodías de los corales provino de distintas fuentes; unas fueron melodías profanas ya existentes de cantos populares, tanto alemanas como extranjeras (francesas, italianas, holandesas) a las que Lutero adaptó el texto del coral en alemán. Unas pocas de estas melodías las hizo Lutero; sus amigos Johann Walther (músico de gran talento, nacido en Turingia, 1496-1570) y Nicolas Hermann hicieron otras y algunas más fueron extraídas de los himnos latinos. Los corales se dividen según su estructura en dos grupos: 1. los corales antiguos que no tienen una estructura precisa y son simplemente una sucesión de frases melódicas sin propósito alguno de simetría; provienen de los ya mencionados himnos latinos y de los cantos alemanes religiosos y profanos de la Edad Media; y 2. los nuevos corales, hechos a finales del siglo XV y XVI por “maestros cantores” y que tienen una estructura simple, muy simétrica, similar al *Lied*.<sup>4</sup>

La iglesia luterana dió forma al culto religioso dividiendo el año litúrgico en dos mitades. La primera llamada “propio de la época” resumía las principales etapas de la vida de Jesús. La segunda mitad la ocupaban las series de Domingos de la Trinidad,<sup>5</sup> los cuales representan la era de la iglesia, en contraste con la era de Jesús que le precede.

---

<sup>1</sup> Carlo Bologna, *La gran música*, vol. I, trad. Juan G. Baste, Madrid: Asuri, 1991, p. 190.

<sup>2</sup> Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford: Clarendon, 1996, p. 102.

<sup>3</sup> Homer Ulrich, *A History of Music and Musical Style*, New York: Cowling, 1983, p. 261.

<sup>4</sup> Albert Schweitzer, *J. S. Bach, el músico poeta*, Trad. Jorge D'urbano, Buenos Aires: Ricordi, 1955, pp. 9-15. Otro de los más grandes autores de corales fue Paul Gerhardt (1607-1676). Hacia finales del siglo XVII se cierra el período creador tanto de melodías como de poesía religiosa.

<sup>5</sup> Esta serie de domingos trata de las doctrinas básicas de la iglesia, es decir, se centra en lo concerniente a la vida cristiana, con el orden de las colecciones de corales de Lutero de acuerdo al año litúrgico, los corales de

La estructura en general de la música sacra de esta época tenía como característica iniciar con una parte instrumental independiente, llamada Sonata o Sinfonía, que servía de introducción a la obra. Cuando estas Sinfonías no eran demasiado largas, se repetían una o más veces durante el curso de la obra entre las secciones vocales, tales como versos de un aria o coral, y se les llamó *ritornello*.<sup>6</sup> La cantata sacra, que en el siglo XVII se llamaba *Stück* (pieza), *Musik* o *Concertato*, poseía las características musicales antes mencionadas y fue un subgénero de la cantata secular.<sup>7</sup> Contenía un tema religioso o moral, que no era de carácter litúrgico, y su texto poético en lengua vulgar tenía fuerte influencia del género secular. Sin embargo, aunque la cantata secular tuvo un impacto importante en la música de la iglesia luterana, ambas expresiones musicales se desarrollaron por separado.<sup>8</sup> El concepto de cantata se usaba a la sazón sólo para las cantatas seculares italianas. En las *Stück*, los textos de los salmos y corales tomaron poco a poco importancia y a finales del siglo XVII se fueron introduciendo textos poéticos libres, lo que propició la mezcla de estilos musicales. Con respecto a lo anterior, Mattheson opinaba que

las llamadas piezas de iglesia no tuvieron un género de su propiedad, son una creación resultante de diferentes estilos; las características de la cantata (por ejemplo la sucesión de *recitativos* y *arias*), pertenecen al estilo madrigal, los coros polifónicos y las fugas al estilo motete, el acompañamiento y *ritornello* al estilo instrumental y finalmente los corales al estilo melismático.<sup>9</sup>

La cantata eclesiástica tenía su lugar dentro del servicio principal o *Hauptgottesdienst*, el equivalente luterano a la misa católica, este servicio ocurría cada domingo.<sup>10</sup> La cantata solía

---

catecismo, que representan la esencia básica de las doctrinas (véase Eric Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, Nueva York: Oxford University, 2000, p. 11).

<sup>6</sup> G. Webber, *op. cit.*, p. 115.

<sup>7</sup> La cantata secular fue una composición musical de origen italiano, cuyo desarrollo durante el comienzo del siglo XVIII es paralelo al de la ópera. Debe su estructura final a Alessandro Scarlatti (1660-1725), basada en dos, tres, o a veces más arias *da capo* separadas por el *recitativo*. Los temas que se usaban en la cantata eran amorios o pastorales y algunas veces históricos o humorísticos (véase Malcolm Boyd, *Bach*, Oxford: Oxford University, 2000, p. 114).

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Christoph Wolff, *The World of Bach's Cantatas*, Nueva York: Norton, 1992, p. 23.

<sup>10</sup> Además se cantaban tres cantatas para los tres días de Navidad, dos en la Pascua, dos en Pentecostés, en las tres fiestas de María, del año nuevo, de la Epifanía, de la Ascensión, en la fiesta de San Juan, de San Miguel y de la Reforma. Los domingos en que no había cantatas eran los tres últimos de Adviento y los seis de la Cuaresma, lo que daba un total de 59 cantatas por año (véanse A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 193; Philipp Spitta, *J. S. Bach su vida, su obra, su época*, Trad. Wenceslao Roces, México: Biografías Ganesa, 1950, p. 252; y Karl

estar relacionada con lo tratado en la lectura del Evangelio y era la obra musical más importante. En ese tiempo no se acostumbraba que las mujeres cantaran en el culto religioso y por tanto los compositores tenían que valerse de las voces de niños y de hombres para la ejecución de sus obras.<sup>11</sup>

Las partes que constituyen una cantata, forman cada una un movimiento individual con sus propios títulos, separados unos de otros y en ello se ve la influencia de la ópera.<sup>12</sup> Las cantatas para solistas sobre textos alemanes aparecieron hasta finales del siglo XVII y tuvieron gran auge alrededor de 1730.<sup>13</sup> Erdmann Neumeister<sup>14</sup> propuso un modelo de cantatas sacras con alternancia de *recitativo* y arias, el cual ganó aceptación también en la cantata secular. Para algunos investigadores la cantata representó la cima de la poética musical.<sup>15</sup> La poética musical, que surgió a mediados del siglo XVI, tenía como base la retórica griega y latina, es decir, existía la creencia de que si las palabras y la música eran semejantes, entonces los procedimientos retóricos aplicables a las palabras podían también ser usados en la música, pues ambas perseguían un mismo fin, el de persuadir al intelecto mediante las emociones. Esta poética musical fue sistemáticamente aplicada a la música, especialmente en Alemania.<sup>16</sup> Así, el movimiento de la Reforma, a través de Lutero, valorizó la música como elemento adoctrinador utilizando la naturaleza de la influencia del texto ejercida mediante la nueva doctrina de composición musical denominada poética musical. Desde entonces, un compositor que tenía conocimiento de los elementos de la retórica, la filosofía, la religión, la simbología, etc., alcanzaba una elevada importancia como *músico*

---

Geiringer, *La Familia de los Bach*, Trad. Guillermo Sans y Ma. Teresa de Llanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1962, p. 250).

<sup>11</sup> P. Spitta, *op. cit.*, p. 42.

<sup>12</sup> Steinitz Paul, "German Church Music", en Gerald Abraham (ed.), *The New Oxford History of Music*, vol. V, Nueva York: Oxford University, 1986, p. 737.

<sup>13</sup> Hans Joachim Marx, "Solo Song and Vocal Duet", en G. Abraham (ed.), *op. cit.*, vol. VI, p. 124.

<sup>14</sup> Erdmann Neumeister (1671-1756) fue un escritor y teólogo alemán, pastor de Sajonia, Silesia y Hamburgo, de gran importancia para la historia de la música sacra por su creación de textos para cantatas reformadas, publicados en 1700 en su libro *Geistliche Cantanten Staff einer Kirchen Musik* (véase *ibid.*, p. 126).

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Katia Regina comenta a este respecto que "la poética musical, por lo tanto fue una doctrina composicional creada por los teóricos luteranos, influídos por los conceptos retóricos, éticos, políticos y poéticos del Renacimiento humanista y por revivir las disciplinas de lingüística y retórica, que buscaba unir la racionalidad y la proporcionalidad matemática de la teoría de la música con los conceptos y fundamentos de retórica, vistos a través del texto, para persuadir y afectar a los oyentes con la música ejecutada" (véase Katia Regina Dato Justi, "A música poética e a importância da retórica nas árias das cantatas sacras de Johann Sebastian Bach", *Debates*, núm. 11, Rio de Janeiro, noviembre de 2008, pp. 29-32).

*poeta*. Johann Sebastian Bach fue uno de los principales compositores que llevaron a la práctica estos preceptos con gran maestría.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 en el seno de una familia de músicos por generaciones y bajo la religión luterana.<sup>17</sup> Su formación musical inició en su casa con su padre, de quien aprendió a tocar el violín, y con su tío, que le enseñó a tocar el órgano; con ellos conoció la música de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), de Johann J. Froberger (1616-1667) y de Johann Pachelbel (1653-1706). Inició el estudio del clavecín con su hermano mayor Johann Christoph. Entró como corista en el internado del Liceo de Lünenburg, cursando todas sus materias durante tres años. Fue violinista en la orquesta del príncipe de Weimar, Johann Ernest. En estos dos lugares Bach tuvo acceso a importantes colecciones de obras musicales antiguas, italianas y a las obras de los compositores alemanes del siglo XVII, tales como Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Pachelbel, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Antonio Lotti (1667-1740), Antonio Caldara (1670-1736), Reinhard Keiser (1674-1739) entre otros. También visitó a otros músicos como Georg Böhm en Lünengurg (1661-1733), Dietrich Buxtehude (1637-1707), con quien pasó varias semanas aprendiendo, y Johann Adam Reinken (1623-1722).

En el terreno de la composición, se puede decir que Bach fue más bien autodidacta; así lo manifiesta Spitta cuando dice “Bach se inició guiado casi exclusivamente por la observación directa de los mejores y más famosos compositores de su tiempo y por sus propias meditaciones”,<sup>18</sup> al copiar varias de las obras de estos compositores y transcribirlas para otros instrumentos. En general el pensamiento musical de Bach se vio muy influido por las obras de compositores de la Escuela Polifónica de Alemania del Norte y además por las numerosas publicaciones de compositores italianos como Antonio Vivaldi (1678-1741) y Arcangelo Corelli (1653-1713), entre otros. También tomó como ejemplo a eminentes compositores franceses de órgano y clave como Charles Dieupart (?-1740), Louis Marchand (1669-1732), Guillaume Nivers (1632-1714), Jean-Henri d’Anglebert (1628-1691), François Couperin (1668-1733) y al gran maestro de los Países Bajos Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621).

---

<sup>17</sup> A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 87

<sup>18</sup> P. Spitta, *op. cit.*, p. 15 . Este comentario lo refuerza Schweitzer cuando asegura que “J. S. Bach no perteneció a escuela alguna y ninguna teoría preconcebida lo guió en sus estudios. Fue discípulo de todos los maestros, tanto antiguos como modernos” (véase A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 121).

Bach fue organista de la iglesia de Arnstadt a partir de 1704. Tres años después trabajó en la iglesia de San Blas en Mühlhausen. Pronto abandonó esa ciudad para regresar a Weimar en 1708, ahora con el duque de Sajonia-Weimar, Wilhelm Ernest. Ahí desempeñó durante nueve años el cargo de organista de la corte y músico de cámara y a partir de 1714 las funciones de *Konzertmeister* (segundo director de orquesta). Después de tres años, el compositor trabajó para el príncipe Leopold de Cöthen durante casi una década. Finalmente Bach se estableció en Leipzig a partir de 1723, como *Kantor* en la *Thomasschule*, al quedar la vacante tras la muerte de Johann Kuhnau (1660-1720) en 1722,<sup>19</sup> donde permaneció hasta su muerte en 1750. Después de seis años de su llegada a Leipzig, Bach dirigió el *Collegium musicum*, fundado por Telemann en 1702, y a partir de entonces entró en una nueva esfera de actividad musical. Permaneció con el *Collegium* hasta 1741 o tal vez 1744.<sup>20</sup> La salud del compositor decayó en 1749 y murió el 28 de julio del año siguiente.

Dentro de las obras vocales de Bach encontramos motetes, pasiones, oratorios, misas y composiciones latinas, cantatas profanas y cantatas sacras. De estas últimas, el compositor compuso cinco ciclos anuales, lo que representa un total de 295 cantatas, pero muchas de ellas se han perdido y sólo existen físicamente 190. Su período más productivo dentro de la música vocal fue en los primeros años de su estancia en Leipzig.<sup>21</sup> Los estilos en que compuso fueron: el *stilo antico*,<sup>22</sup> el estilo de fantasía coral,<sup>23</sup> coral *concertato* que después se transformó en cantata coral,<sup>24</sup> (influido por el estilo operístico) y cantata reformada.<sup>25</sup>

Para Schweitzer, Bach tuvo dos períodos. *La Pasión según San Mateo* (1729) marca el límite entre uno y otro. Alrededor de 1730, Bach comenzó a tener interés por las cantatas para

---

<sup>19</sup> A. Schweitzer menciona que es Buxtehude el anterior *Thomaskantor* de Leipzig, lo que constituye un aparente error (véase A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 88).

<sup>20</sup> M. Boyd, *op. cit.*, p. 143.

<sup>21</sup> P. Spitta, *op. cit.*, p. 254.

<sup>22</sup> Uno de los más viejos estilos consistente en componer siguiendo las reglas e ideales de la polifonía vocal clásica sin instrumentos obligados, es decir, al estilo de música sacra a *capella* (véase Michael Randel, *Harvard Concise Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1984, p. 343).

<sup>23</sup> La melodía coral se trata de manera libre en la que figuran diversas técnicas como ornamentación, fragmentación, efectos de eco (véase *ibid.*, p. 174).

<sup>24</sup> En la cantata coral, los corales son musicalizados en estilo homofónico a cuatro partes, algunas veces puestos en forma de variación (véase H. Ulrich, *op. cit.*, p. 263).

<sup>25</sup> La cantata reformada se basaba en los textos escritos por Erdmann Neumeister, una serie de poemas que parafreaseaban los pasajes de las escrituras e interpretaban la idea central. La música de este nuevo estilo contenía elementos estilísticos de la ópera. La Sinfonía, *recitativo*, *aria*, los coros, el coral y formas similares a un movimiento único, fueron combinados bajo un título común y unificados por los textos de Neumeister (véase *ibid.*, p. 264).

solistas y compuso dos grupos de cantatas, la mayoría para solistas. Las cantatas del primer grupo (compuestas entre 1728-1734) son las únicas que Bach intituló Cantatas. La Cantata BWV 51 “Jauchzet Gott in allen Landen!” (“Alaben a Dios todas las naciones”), fue compuesta en 1730, dentro de las del primer grupo de nueve cantatas para solistas.<sup>26</sup> Esta obra fue escrita para ser interpretada el décimo quinto domingo después de la Trinidad, dentro del culto religioso. Según Clifford Bartlett “fue cantada por el niño de 12 años Christoph Nichelmann, ejecutando la parte solista de trompeta Gottfried Reiche, probablemente el día 17 de septiembre de 1730.”<sup>27</sup>

La estructura de la cantata BWV 51 consta de cinco partes en el orden siguiente: aria, *recitativo*, aria, coral y Alleluja. A este respecto Bartlett comenta que “tiene la forma de un motete para solista (un ejemplo conocido es el “Exultate Jubilate” de Mozart), pero Bach, de acuerdo a la costumbre luterana, inserta un coral antes del Aleluya”<sup>28</sup> (vease cuadro I).

**CUADRO I**  
**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
**CANTATA BWV 51, “JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN!”**

	Aria I	<i>Recitativo</i>	Aria II	Coral	Alleluja
estructura	A-B-A	A-B	A-B-A	A-A'-B-B'	Fuga:4 Exposiciones, 4 Episodios y Coda
tonalidad	DoM	Lam	Lam	DoM	DoM
textura	Contrapuntística	<i>Stromentato</i> <sup>29</sup> homofónica	Contrapuntística	<i>Fugato</i> <sup>30</sup>	Contrapuntística
Compas	4/4	2/4	12/8	¾	2/4
<i>Tempo</i>	Allegro	B:Andante	Andante	Andante c/moto	Allegro

El primer movimiento es de gran virtuosismo y utiliza los motivos de la alegría y risa de que habla Schwieterz, así como los motivos de alegría extática, es decir, el tema es muy melismático y juega alrededor de la armonía de do mayor.<sup>31</sup> A partir del compás 25, la voz y

<sup>26</sup> A. Schweitzer, *op. cit.*, pp. 238-349.

<sup>27</sup> Bartlett Clifford en Johann Sebastian Bach, *Magnificat y Juchzet Gott in allen Landen*, CD núm., 411 458-2, Londres: Philips, 1983, p. 9.

<sup>28</sup> *Idem*. Este comentario también lo apoya Webber Geoffrey cuando habla del nuevo patrón estructural del motete (véase G. Webber, *op. cit.*, p. 121).

<sup>29</sup> El recitativo *Stromentato* es aquel que emplea un acompañamiento que incluye las cuerdas y tiene un carácter más bien dramático que declamatorio (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 410).

<sup>30</sup> El *fugato* es una composición hecha en el estilo de la fuga (véase *ibid.*, p.191).

<sup>31</sup> A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 234.

la trompeta hacen un diálogo que se une en el compás 27 a una distancia de sextas. Aquí, la frase musical que lleva la voz llega a su clímax (ejemplo 1), es decir, llega a la nota más aguda, *do* sobreagudo y resuelve a la cadencia para finalizar la parte A.

Ejemplo 1. Johann Sebastian Bach, Cantata BWV 51, aria I: “Jauchzet Gott in allen Landen!”, voz y trompeta, compases 25 a 28.

voz

Tromp.

in al-len Lan - den, jauch - zet Gott in

27

La estructura del coral de la Cantata BWV 51, que contiene una frase repetida, puede considerarse dentro de la clasificación de los nuevos corales. El coral concluye con una sección instrumental, que es exactamente igual a la introducción y sirve también para llevarnos al último movimiento, “Alleluja”, (“Aleluja”). El sujeto de la fuga del último movimiento lo expone la línea vocal en *do* mayor (ejemplo 2) y la respuesta la hace la trompeta en la dominante.

Ejemplo 2. “Alleluja”, voz y trompeta, compases 118 a 126.

Voz

Tromp.

Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja

le-lu-ja

El problema más común al que se enfrenta un intérprete cuando aborda música del período Barroco lo constituye el *tempo*, el cual está muy relacionado con el texto. Si el texto es grave o penitencial, ese *tempo* será lento y si el texto es de júbilo o ira, será rápido. Asimismo el *tempo* puede variar dentro de una misma sección.<sup>32</sup> En el caso de la Cantata BWV 51, en el primer movimiento y en el último, el *tempo* que hay que tomar es *Allegro*, el equivalente al *Allegro Moderato* de nuestra época,<sup>33</sup> dado que el texto es de júbilo y los motivos rítmico-melódicos requieren una velocidad más rápida, para que las coloraturas sean ágiles. En las cadencias o en alguna entrada importante, es muy característico de la época hacer un pequeño *ritenuto* para que sean más evidentes y que el oyente pueda comprender la música de Bach.<sup>34</sup>

Otro aspecto importante es la dinámica. Bernhard sugiere el uso del *forte* para pasajes jubilosos o de ira y el *piano* para las frases más reflexivas. Por esa razón el aria debe iniciar con un decidido *forte* que exprese ese gran júbilo de alabanza a Dios.<sup>35</sup> También cuando se llega a un clímax o una cadencia, se sugiere un “*f*”. El ejemplo 1 muestra esta situación. En las notas largas, como en el primer movimiento (compás 55) con la palabra *Not* (necesidad), es necesario darle interés a la nota y eso se logra haciendo *messa di voce*<sup>36</sup> (ejemplo 3). Otro ejemplo de la dinámica está en los pasajes donde hay un efecto de eco. Se sugiere marcarlos con la dinámica de “*f*” y “*p*”, tal es el caso de los compases 188 y 189 del “Alleluja” (ejemplo 4).

Ejemplo 3, aria I, voz, compases 55 a 57.



<sup>32</sup> G. Webber, *ibid.*, p.190.

<sup>33</sup> A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 331.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Messa di voce* es un aspecto técnico del bel canto del siglo XVII, consistente en un crescendo y decrescendo gradual sobre una misma nota de larga duración (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 300).

Ejemplo 4, “Alleluja”, voz, compases 187 y 190.



Las inflexiones del idioma, en este caso el alemán, deben sentirse dentro de la línea melódica, es decir, dar más peso a las sílabas que lo requieren como cuando se habla; musicalmente esto implica hacer un poco de acento. Por ejemplo, la palabra “*Jauchzet*” que comienza con todo un compás de coloratura, tiene su mayor peso hasta el primer tiempo del siguiente compás, cuando suena la “u”. Una recomendación importante para asegurar los puntos donde hay que dar más peso a ciertas sílabas es hablar el texto con la entonación adecuada del idioma. Esto es lo que Madeleine Mansion denomina dicción.<sup>37</sup>

En esta obra la técnica de respiración juega un papel muy importante, pues las frases son muy largas; también la agilidad con que se maneje la voz es fundamental, sobre todo en los movimientos primero y último. Además, la música debe ser inteligible, a pesar de la velocidad. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el primer movimiento, compás 58, con las palabras “*hat beigestanden*” (“*ha socorrido*”), debido a que la frase se alarga por la coloratura. Esto se puede resolver comenzando con un matiz *piano* para administrar el aire y no tener que respirar entre las palabras “*beigestanden*” (“*socorrido*”) y “*allezeit*” (“*siempre*”), sino hasta el final del compás 60. El texto del compás 59 es repetición del anterior (ejemplo 5), pero musicalmente es preferible no separar.

Ejemplo 5, aria I, voz, compases 57 a 62.



<sup>37</sup> Madeleine Mansion, *El estudio del canto*, trad. Francine Debenedetti, Buenos Aires: Ricordi, 1988, pp. 67-68.

En cuanto al fraseo y la articulación en las coloraturas, es aconsejable resaltar la línea melódica básica, es decir buscar cuáles son las notas importantes para darles mayor peso y que no se conviertan en algo monótono e interminable (ejemplo 6).<sup>38</sup> Un buen ejercicio para ello es cantar primero dicha línea básica (señalada en el ejemplo musical con círculos) y después darle reconocimiento dentro del grupo completo de notas.<sup>39</sup>

Ejemplo 6. “Alleluja” compases 195 a 199.



Los adornos como los trinos y el *gruppetto*, en general, hay que comenzarlos en la nota superior.<sup>40</sup> Al cantarlos es necesario dar mayor peso a la apoyatura, quitarlo en el trino y volver a darlo al caer a la nota real.

La emisión de la voz debe mantener un vibrato natural, pues como ya se mencionó esta música fue hecha para una voz infantil (niño), además de que no requiere del gran volumen que se utiliza para la ópera.

Interpretar esta obra con la instrumentación que pide la partitura es lo mejor, pues en la reducción a piano se pierde el color de los instrumentos y el efecto que tiene la dinámica en ellos; además, es imposible tocar todas las notas de una reducción.

---

<sup>38</sup> A este respecto Schweitzer comenta que: “el ritmo de los temas de Bach no es en absoluto el ritmo natural del compás con su acento sobre el tiempo fuerte, sino por el contrario, está en cierto antagonismo con el ritmo normal del compás debido a que, de ordinario, el acento principal recae sobre un contra-tiempo y ésta es la nota característica que debe ponerse en evidencia para dar toda su plasticidad a un tema del maestro” (véase A. Schweitzer, *op. cit.*, pp. 337-338).

<sup>39</sup> Mathilde Marchesi, *Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method*, Nueva York: Dover Publications, 1980, pp. 32-33.

<sup>40</sup> A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 340.

**JORGE CÓRDOBA VALENCIA**  
**CUATRO CANCIONES MÍSTICAS**

A partir de la década de 1960, las corrientes estilísticas musicales que se produjeron en Europa permitieron a los compositores entregarse a una multitud de propuestas creativas y de experimentación. A esta época se le suele llamar “post-serial”.<sup>1</sup> La música de este período fue una consecuencia del efecto impactante que ejercieron el serialismo y la indeterminación sobre la manera tradicional de componer y se asoció con la aparición de la atonalidad. Pero la década siguiente representó una reconciliación con las viejas corrientes estilísticas. A este respecto Robert Morgan señala que “los compositores comenzaron a interesarse por encontrar nuevas formas de incorporar lo que existía ya en un lenguaje musical más consistente y directamente comunicativo”.<sup>2</sup> Un ejemplo de lo anterior es el retorno a la tonalidad y a la expresividad musical. La música de la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por una pluralidad en las ideologías estéticas compositivas, que dieron a los creadores musicales numerosas propuestas y posibilidades y se le conoce como eclecticismo. En México esta influencia es especialmente perceptible, debido a la presencia de compositores europeos, tales como Rodolfo Halffter,<sup>3</sup> y a que los compositores mexicanos como Jorge Córdoba han viajado al extranjero para su formación artística y cuya obra se afilia estilísticamente dentro de la corriente ecléctica antes mencionada.

Jorge Córdoba Valencia nació el 15 de diciembre de 1953 en la ciudad de México.<sup>4</sup> Desde niño se sintió atraído por la música y aprendió a tocar la guitarra empíricamente.<sup>5</sup> Llegado a la adolescencia, el futuro compositor ingresó a la carrera de ingeniería civil en la Escuela

---

<sup>1</sup> El serialismo y la indeterminación fueron las dos escuelas principales que se dieron en los años cincuenta que acabaron con la estructura musical tradicional y cuestionaron las creencias, hasta entonces existentes, de la naturaleza de la música. La forma musical se vió como una estructura “abierta”, suceptible a distintas influencias externas (véase Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, trad. Patricia Sojo, Madrid: Akal, 1994, pp. 429-506).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>3</sup> Rodolfo Halffter (1900-1987), fue compositor, profesor, editor y promotor, de formación musical autodidacta. Debido a la Guerra Civil Española salió de su país para establecerse en México, adquiriendo la nacionalidad mexicana en 1940. Dio clases en el Conservatorio Nacional de Música (CNM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fundó Ediciones Mexicanas de Música y fue coordinador de la colección de Música Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (véase Eduardo Soto Millan, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto del siglo XX*, tomo I, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 197).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>5</sup> Todos los datos sobre la vida y obra de Jorge Córdoba se transcriben con base en los documentos proporcionados por el propio compositor, enviados por vía electrónica, y la entrevista sostenida con él el día 26 de mayo de 2009 en el Centro Nacional de las Artes en México, D. F.

Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional (IPN), donde cursó únicamente tres semestres. Las dudas sobre si debía continuar en dicha escuela lo llevaron a buscar ayuda en el Servicio Nacional de Orientación Vocacional; ello determinó su decisión de ingresar al Conservatorio Nacional de Música de México (CNM) del INBA a la edad de 17 años. El interés inicial de Jorge Córdoba fue cursar la carrera de piano, pero, debido a que existía un límite de edad para ello, tuvo que elegir el trombón, el cual estudió durante cuatro años. Su acercamiento a los demás instrumentos fue creciendo y aprovechó las posibilidades que le ofrecía el CNM para conocerlos y aprender piano, percusiones y canto. Durante su proceso de formación como músico, Córdoba comenzó a tener claro que deseaba ser compositor y fue impulsado para ello por sus maestros de armonía y análisis José Suárez y Gonzalo Ruiz Esparza y su maestro de composición Rodolfo Halffter. En 1980, Jorge Córdoba se tituló como cantante con mención honorífica. Pocos años después obtuvo el título de Maestro Especializado en la Enseñanza de Solfeo.<sup>6</sup>

En 1979, Jorge Córdoba decidió asistir a algunos talleres de capacitación y actualización en el campo de la composición en el extranjero. Primeramente fue a Santiago de Compostela, dos años después estuvo en Brasil y República Dominicana donde participó en varios cursos dedicados a la música contemporánea. Más tarde viajó a Hungría y al New England Conservatory en Boston, E.U.A., para prepararse en dirección orquestal, donde tuvo grandes y novedosas experiencias musicales. Como compositor Jorge Córdoba ha participado en diversos conciertos y festivales en México y en el extranjero.<sup>7</sup> El compositor ha sido director artístico de diferentes instituciones del país, y actuó como director huésped en diferentes orquestas y coros de México y el extranjero.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Gracias a que Jorge Córdoba tenía, ya desde su etapa de estudiante, un alto nivel de conocimientos de composición y herramientas necesarias para transmitirlos, ganó una plaza para maestro de solfeo en el CNM, lo que le permitió costearse sus estudios. La antigüedad como maestro y su preparación lo llevaron a obtener el título de Maestro Especializado en la Enseñanza del Solfeo, aún sin haber cursado dicha carrera, mediante una titulación masiva que hizo el CNM a los maestros de solfeo que ya llevaran varios años prestando sus servicios en dicha institución.

<sup>7</sup> Los conciertos y festivales más recientes son: el Festival “World Music Days” celebrado en Zagreb, Croacia (2005) y en Hong Kong, China (2007); el Festival Japón-México, en Japón (2005); Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”, (2006 Y 2007); Festival de Música Contemporánea, La Habana, Cuba (2006); América Cantat, México (2007); Festival Coral FCCA, Panamá (2007).

<sup>8</sup> Jorge Córdoba ha ocupado el puesto de director artístico del Coro de la Orquesta Mexicana de la Juventud, Coro de la UNAM, Coro de Madrigalistas del INBA, Coro de la Universidad Metropolitana de Ixtapalapa y el Coro Infantil del Teatro Legaria. Como director huésped actuó frente a diferentes orquestas y coros, tales como: la Orquesta de Percusiones de la UNAM, la Orquesta de Cámara de Pecs, Hungría, la Orquesta Sinfónica

En los años 1982 a 2006, Jorge Córdoba recibió diversos premios, de los que destacan el Reconocimiento Bartok y la medalla Kodaly del Gobierno de Hungría, el premio al Compositor Comisionado para el VI Simposio Mundial Coral celebrado en Minneapolis, E.U., Residencia de Composición en el Centro Internacional para Compositores VISBY en Gottland, Suecia, así como diferentes premios por su participación en los concursos Nacionales de Composición Coral en México, organizados por el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM), entre otros.<sup>9</sup>

La obra de Jorge Córdoba cubre una gran diversidad de géneros musicales, tales como música para ballet, para teatro, numerosas obras para instrumentos solistas (piano, clarinete, flauta, guitarra, percusiones), duos, tríos, cuartetos, quintetos, música para orquesta de cámara y orquesta sinfónica.<sup>10</sup> Dentro de sus obras vocales se encuentran obras para coro, para voz con acompañamiento de piano y otro instrumento,<sup>11</sup> algunas del primer grupo comisionadas por diferentes fundaciones culturales,<sup>12</sup> otras de su propia iniciativa. Tal es el caso del ciclo *Cuatro canciones místicas*, que se estrenó en la Sala Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música en 1980 por la soprano Rosa María Díez acompañada al piano por el propio compositor.

Como bien se sabe, el ciclo vocal como una innovación del género de *Lied* representado por más de una generación de compositores románticos como Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) y Hugo Wolf (1860-1903), tuvo su origen en el arte de Alemania al comienzo del romanticismo, siglo XIX, y consiste en un grupo de canciones relacionadas entre sí a través del desarrollo de una línea argumental y cuyo objeto es formar una entidad musical.

El ciclo *Cuatro canciones místicas* de Jorge Córdoba continúa con esta tradición, ya que fue compuesto bajo una indudable influencia de los compositores antes mencionados. El poeta Roberto Cazorla,<sup>13</sup> cuya obra el compositor conoció de una manera azarosa,<sup>14</sup> produjo en él

---

de Oaxaca, diferentes ensambles orquestales a cargo de la ejecución de sus propias obras, y el Coro de Schola Cantorum de Hudson, Nueva York.

<sup>9</sup>El SNFM pertenece al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) .

<sup>10</sup> J. Córdoba es también autor de música para radio, cine y televisión.

<sup>11</sup> Eduardo Soto Millán, *op. cit.*, pp. 99-102.

<sup>12</sup> Como un ejemplo se puede mencionar *The Divine Image* (2002), obra comisionada para el VI Simposio Mundial de Música Coral en Minneapolis, Minnesota, E.U.A.

<sup>13</sup> Roberto Cazorla nació en Ceiba Mocha, provincia de Matanzas, Cuba en 1938. Es poeta y actor que en 1963 se exilió en España. Es autor de 21 libros, 17 poesías y 4 cuentos y relatos cortos.

un efecto profundo para la creación de este ciclo de canciones. De este autor el compositor tomó dos de los textos para la primera y tercera canción del ciclo en cuestión. La cuarta canción se basó en un poema de Amado Nervo que tiene un epígrafe de San Francisco de Asís. Jorge Córdoba tomó de este poema la frase dedicada a la “Hermana agua”, porque la idea expresada en ella le pareció plena y profunda. En cuanto a la letra de la segunda canción, el compositor la encontró en un libro de J. Fleitindt. La idea principal del ciclo vocal de Córdoba es evocar un estado de humildad, austeridad y alabanza que conduce al misticismo, por lo que tanto la letra como la música reflejan esa atmósfera. El propio compositor comenta al respecto que “siempre ha estado muy vinculado a las referencias místicas no religiosas.”

La estructura de las canciones del ciclo es ternaria (A, B, A’) en la que la reprise es abreviada, con la excepción de la última pieza en que la repetición es completa. Córdoba utiliza frases musicales cortas y la textura armónica está integrada, en general, por acordes de cuartas (ejemplo 7) o movimiento de quintas paralelas (ejemplo 8), lo que recuerda al *organum paralelo*<sup>15</sup> de la Edad Media de los siglos X-XI. En la obra se hace patente el deseo del compositor de expresarse con pocos elementos musicales: en algunos momentos la melodía se queda sin acompañamiento, no utiliza complejos “rellenos” armónicos y existe una gran austeridad rítmica. Jorge Córdoba utiliza un lenguaje modal con cambios de compás al que él mismo se refiere como “neomodalismo”, porque se inscribe en la corriente estilística del modalismo (ejemplo 9). Todas las canciones del ciclo están en un modo distinto: la línea melódica de la primera está en *sol* dórico, la segunda juega entre el *re* dórico y *la* frigio, la tercera en *re* frigio y la cuarta utiliza *fa* mixolidio, *fa* dórico y *fa* menor (ejemplo 10). El compositor llega al clímax de esta obra en la última canción, que es de alabanza y comenta que “si eres creyente la alabanza tiene que ser como una explosión.”

---

<sup>14</sup> J. Córdoba conoció a Roberto Cazorla en España, durante su estancia en los talleres de composición que tomó en Santiago de Compostela. El poeta le regaló una antología de su obra publicada hacia 1978.

<sup>15</sup> El *Organum paralelo* se utilizaba aproximadamente entre los años 900 y 1050. Consistía en añadir a la parte principal, llamada *vox principalis*, una *vox organalis* a distancia de una quinta o la cuarta más baja, lo que daba como resultado las quintas paralelas (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 362).

Ejemplo 7. Jorge Córdoba Valencia, *Cuatro canciones místicas*, canción II  
compases 16 a 18.

Musical score for Example 7, showing vocal and piano parts for measures 16-18. The vocal line (S) is in 3/4 time, with lyrics: "vi - da dia - ria de to - dos". The piano accompaniment (Pno.) is in 3/4 time, with dynamics *mp* and *p*.

Ejemplo 8. Canción II, compases 5 a 7

Musical score for Example 8, showing vocal and piano parts for measures 5-7. The vocal line (S) is in 4/4 time, with lyrics: "por tu bon - dad por tu bon -". The piano accompaniment (Pno.) is in 4/4 time, with dynamics *mf*.

Ejemplo 9. Canción II, compases 1 a 3.

Musical score for Example 9, showing vocal and piano parts for measures 1-3. The vocal line (S) is in 4/4 time, with lyrics: "Gra - cias Dios mi - o gra -". The piano accompaniment (Piano) is in 4/4 time, with dynamics *ff* and *f*. A tempo marking of  $\text{♩} = 116$  is present.

Ejemplo 10. Canción IV, compases 1 a 12.

Independientemente de que exista una grabación de las *Cuatro canciones místicas*,<sup>16</sup> realizada con la participación del compositor y por ende a partir de sus indicaciones, la tarea del intérprete de este ciclo vocal es descubrir la esencia de la obra, su contenido. A este respecto Gisèle Brelet señala que “ la obra no adquiere su definición sino a través del intérprete y es menester que los sonidos y los ritmos de la obra se conviertan en los sonidos y en los ritmos del intérprete: unos y otros no se volverán reales más que a este precio”.<sup>17</sup> Por lo tanto las decisiones sobre la interpretación de una obra musical se deben tomar de una manera consciente e independiente. En el caso particular del ciclo vocal de J. Córdoba, tanto la música como el texto permiten al intérprete involucrarse con el contenido emocional de las canciones, lo cual en cierta medida facilita el trabajo antes mencionado. Jorge Córdoba comenta a este respecto que:

Como su título lo indica, son cuatro canciones compuestas sobre textos de tres poetas que han abordado el misticismo con sinceridad, sencillez y humildad. De aquí que la interpretación musical de los mismos debe ser austera, transparente y sin grandes elaboraciones. Cada uno de los poemas trae consigo un estado de ánimo: ruego, gratitud, incomprensión y alabanza; la música sólo buscó complementarlos.<sup>18</sup>

Lo que el propio compositor busca en la interpretación de su obra es que “cada nota que se cante tenga el reflejo de la poesía”. Por ejemplo, en la tercera canción cuya letra dice: “Ciego, triste, vivo o muerto. No sé si me entenderán ¿Por qué, Dios me negarán sueños

<sup>16</sup> Jorge Córdoba Valencia, LP “Música contemporánea de cámara”, vol 1, núm. LME-137, Conservatorio Nacional de Música: EMI Capitol de México, 1984.

<sup>17</sup> Cfr. Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contmporánea*, trad, Carlos Guillermo Pérez, Madrid: Alianza, 1994, p. 121.

<sup>18</sup> J. Córdoba V, “Juegos sonoros”, núm. QP152, remasterización digital: Sound Games, 2006, p. 3.

cuando estoy despierto?”, puede visualizarse a una persona casi al borde del suicidio. La cercanía de Córdoba con personas en ese lamentable estado emocional le hizo reflejar en su música ese momento de incompreensión absoluta. El compositor comenta a este respecto que “cuando el cantante entiende esa idea y se inunda de esa emoción está en posibilidades de dar a cada palabra su adecuado valor expresivo y entonces podrá transmitir una atmósfera desolada”.

La recomendación que hace Jorge Córdoba a los cantantes para abordar las *Cuatro canciones místicas* es que “deben acercarse a la poesía de Amado Nervo y San Francisco de Asís, para que vean lo que es realmente apartarse de las posesiones del mundo y de sí mismo; eso los puede aproximar al contenido de las canciones.”

Esta obra musical sinceramente interpretada crea un ambiente emocional muy profundo, por tal motivo al compositor le resulta incómodo el aplauso al final, porque rompe esa atmósfera lograda con la música. Jorge Córdoba comenta incluso que tiene intención de poner en la partitura el señalamiento “favor de no aplaudir”, ya que, según su teoría la música se multiplica y rebota por doquier hasta, quizá, llegar a la música de las esferas y volver a descender en otro lugar, tal vez en la lluvia o en el aire.

## REINHOLD GLIÈRE

### CONCIERTO PARA SOPRANO LIGERO Y ORQUESTA Op. 82

El lenguaje musical en Europa de la primera mitad del siglo XX se caracteriza porque comienzan a convivir diversas tendencias estilísticas de composición tales como: el impresionismo, el dodecafonismo, el serialismo, el romanticismo tardío, entre otras corrientes que en la segunda postguerra revolucionaron verdaderamente el rumbo de la música.<sup>59</sup> En Rusia, después de la Revolución de Octubre de 1917, las corrientes más abiertas a las vanguardias de la música occidental se vieron favorecidas por el marcado internacionalismo de la época.<sup>60</sup> Sin embargo, poco después de 1923 la Unión de Compositores Soviéticos,<sup>61</sup> que estaba afiliada al gobierno y decidía lo que debía ser considerado musicalmente aceptable desde el punto de vista del “realismo socialista”, rechazaba las innovaciones modernas y consideraba que la música debía ser sencilla, rayando en el primitivismo y libre de cualquier tipo de pretensiones artísticas. A pesar de la apertura de Rusia hacia el modernismo musical,<sup>62</sup> algunos compositores de esta época nunca abandonaron las convenciones tonales y formales de la música del siglo XIX; tal fue el caso de Sergei Rachmaninov (1873-1943), quien intentó extender el Romanticismo a la nueva era musical. Las particularidades de esta estética musical se observan en el uso de melodías diatónicas con sus asociaciones tonales, texturas homofónicas y líneas melódicas con estructuras periódicas, regularidad rítmica, progresiones tradicionales y cromáticas, contenido emocional, rubato, indicaciones del carácter como *expressivo*, además de un

---

<sup>59</sup> Estas nuevas tendencias son: música electrónica, concreta, puntillista, aleatoria, espacial, entre otras (véase Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad al siglo XX*, trad. Carlos Guillermo, Madrid: Alianza, 1988, p. 263).

<sup>60</sup> En 1924 fue fundada en Rusia la Asociación de Música Contemporánea (ASM), cuya ideología era que debían seguirse las tendencias más avanzadas del modernismo musical (véanse Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, trad. Patricia Sojo, Madrid: akal, 1994, p. 254; Gerald Abraham, “Music in the Soviet Union”, en Martin Cooper (ed.), *The New Oxford History of Music*, vol. X, Londres: Oxford University Press, 1998, p. 640).

<sup>61</sup> Fundada primeramente en 1923 como Asociación de Músicos Proletarios (APM o RAPM), *idem*.

<sup>62</sup> Dicha apertura se vio modificada en el período de la segunda postguerra, debido a que se produjo un fuerte acercamiento a las tendencias de la “nueva música” occidental que fue prohibido por un comunicado del Comité Central del Partido, publicado en 1948, en el que se criticaba fuertemente el abandono de los gustos artísticos del pueblo, la difusión de la atonalidad y las disonancias y se llamaba la atención sobre los excesos a los que podía conducir cualquier tipo de individualidad (véase Carlos Ramos (ed.), *El mundo de la ópera*, Madrid: Tiempo, 1993, p. 18).

rechazo a las técnicas del idioma musical contemporáneo europeo.<sup>63</sup> Reinhold Glière se encuentra entre los compositores que permanecieron dentro de un estilo de romanticismo tardío.

Reinhold Glière nació el 11 de enero de 1875 en Kiev.<sup>64</sup> A los 17 años de edad comenzó a estudiar el violín en Kiev y después ingresó al Conservatorio de Moscú, teniendo como principales maestros a Anton Arensky (1861-1906), Sergei Taneyev (1856-1915) y Mikhail Ippolitov-Ivanov (1859-1935) en el período de 1894 a 1900; graduándose con medalla de oro. Más tarde Glière enseñó en San Petersburgo, donde Sergei Prokofiev y Nikolai Miaskovsky (1881-1950) fueron dos de sus primeros alumnos. Glière fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio de Kiev en 1907, convirtiéndose en su director de 1914 a 1920. Después de esta fecha hasta 1941 fue profesor del Conservatorio de Moscú. El compositor viajó mucho por Europa y el lado asiático de Rusia, coleccionando melodías folklóricas y conduciendo muchos conciertos de sus propias obras. Reinhold Glière murió en Moscú el 23 de junio de 1956.<sup>65</sup>

A pesar de que Glière fue uno de los compositores que sobresalieron dentro de la música propagandística<sup>66</sup> y patriótica del nuevo régimen soviético, sus principales logros no se encuadran sino en la música académica: sinfonías, cuartetos y conciertos.<sup>67</sup> Entre estas obras se encuentra el *Concierto para soprano ligero y orquesta* op. 82, que es tema de estudio del presente trabajo.

El concierto es, desde finales del siglo XVIII, una composición para orquesta y un instrumento solista cuya característica esencial está en el contraste de los pasajes del solista, que generalmente demandan cierta exhibición de virtuosismo, y los pasajes que corresponden a la orquesta, llamados *tutti*. El concierto, como forma, comparte típicamente muchas

---

<sup>63</sup> Gerald Abraham, "The Apogee and Decline of Romanticism", en Martin Cooper, *op. cit.*, p. 40.

<sup>64</sup> Nicolás Slonimsky, *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Londres: Schirmer Books, 1980, p. 350. La fecha de nacimiento de Glière en el antiguo calendario es el 30 de diciembre de 1874 (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 202).

<sup>65</sup> N. Slonimsky, *op. cit.*, pp. 350-351.

<sup>66</sup> La música programática impulsada por Lenin y Stalin, dio origen a un nuevo estilo musical oficialista donde el arte debía ser de carácter colectivo, estar basado en temas de la vida cotidiana y debía transmitir actitud optimista hacia el nuevo régimen comunista (véase C. Ramos, *op. cit.*, p. 18).

<sup>67</sup> R. Glière recibió los premios Stalin por su cuarteto de cuerdas No. 4 (1948) y por su ballet *El caballero de bronce*, estrenado en 1950 (véase N. Slonimsky, *op. cit.*, p. 351).

características con la forma sonata.<sup>68</sup> Casi siempre el concierto es en tres movimientos (rápido, lento, rápido), siendo el último generalmente un *rondó*.<sup>69</sup> Con el tiempo el género evolucionó y en el período romántico el concierto actuó más libremente en la estructura, en la temática y en la ideología.

El *Concierto para soprano ligero y orquesta* op. 82 fue estrenado el 12 de mayo de 1943 en Moscú y constituye el primer concierto para voz solista, completamente vocal, es decir sin palabras, de los años de guerra. Esta obra consta de dos movimientos, el primero Andante lírico y el segundo Allegro. La estructura musical del primer movimiento corresponde a la forma sonata (véase cuadro I).<sup>70</sup>

**CUADRO I**  
**REINHOLD GLIÈRE**  
**CONCIERTO PARA SOPRANO LIGERO Y ORQUESTA OP. 82**  
**I MOVIMIENTO, ANDANTE**

Exposición						Elaboración		Re-exposición			
núm. compás	1	13	22	36	46	63	70	80	88	101	120
material temático	Introd.	A1	A2	B	C	mat. de introd.*	B	A1 B	A2 B	C	coda
secuencia armónica	Fam	Fam:I	Sibm IV	modulante	Dom:V	Modulante		I	I	I	I

\* La introducción con la que comienza este primer movimiento es utilizada por Glière como material temático para el desarrollo y conclusión del mismo.

La tonalidad de fa menor, la línea melódica, así como el uso de retardos armónicos y melódicos que dan como resultado un ritmo sincopado, proporcionan al movimiento un

<sup>68</sup> La forma sonata consta de tres secciones principales: 1.exposición, 2.desarrollo o elaboración y 3.reexposición, además de introducción y coda. La exposición suele tener dos temas principales contrastantes, siendo el primero en la tonalidad principal y el segundo en su dominante o alguna tonalidad vecina. El desarrollo generalmente se hace con material de alguno de los temas y es muy modulante. La reexposición presenta de nuevo los temas principales pero el segundo asimilado a la tonalidad original (véase M. Randel, *op. cit.*, pp. 465-466).

<sup>69</sup> El rondó es una forma musical empleada frecuentemente en sonatas, sinfonías y conciertos clásicos en el último movimiento. Consta de una sección recurrente, llamada rondó o estribillo y de secciones intermedias, llamadas episodios (véase *ibid.*, p. 427).

<sup>70</sup> Para el presente trabajo se utiliza la reducción a piano del *Concierto para soprano ligero y orquesta*, además del clarinete y la voz.

carácter lírico, doloroso, el cual es intensificado por la dinámica, *tenutto*, *stringendo* o *rallentendo*. En el (ejemplo 11), se muestran los tres temas principales de este primer movimiento.

Ejemplo 11. Reinhold Glière, *Concierto para soprano ligero y orquesta*, I mov.

Andante.

A1. Compases 14 a 17.

Musical score for A1, measures 14 to 17. The score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first staff is labeled 'Canto' and begins with a fermata over a whole note G4. The second staff starts at measure 15 and features a melodic line with a fermata over a whole note G4. The third staff shows a single measure with a half note G4.

A2. Compases 22 a 24.

Musical score for A2, measures 22 to 24. The score is written in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It consists of a single staff with a melodic line featuring a series of eighth notes and quarter notes, all under a single slur.

B. Compases 36 a 39.

Musical score for B, measures 36 to 39. The score is written in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It consists of a single staff with a melodic line featuring a series of eighth notes and quarter notes, all under a single slur.

C. Compases 49 a 51.

Musical score for C, measures 49 to 51. The score is written in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It consists of a single staff with a melodic line featuring a series of eighth notes and quarter notes, all under a single slur. The first measure of this section is marked with a dynamic of *mf* and a measure number of 50.

El segundo movimiento Allegro es un vals con forma de rondó, en la tonalidad de fa mayor (véase cuadro II). Gerald Abraham lo define como “un vals brillante o jota”.<sup>71</sup>

**CUADRO II**  
**II MOVIMIENTO, ALLEGRO**

núm. Compás	10	45	76	92 -139	155	192	210
material temático	estribillo	A	estribillo	B	cadencia	estribillo	Coda
secuencia armónica	FaM	DoM-Mim DoM-FaM	FaM	LaM-ReM	modulante	FaM	FaM

Este segundo movimiento tiene una parte cadencial en donde la voz y el clarinete hacen un juego imitativo de sus respectivas líneas melódicas (ejemplo 12).

Ejemplo 12. II mov., compases 167 a 184.

The musical score for Example 12, measures 167-184, is presented in a three-staff format. The top staff is the vocal line, the middle staff is the clarinet line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one flat (F major) and the time signature is 3/4. The score includes performance markings such as 'rall.' at measure 170, 'a tempo' at measure 171, and dynamics like 'dim.', 'ppp', and 'p'. The clarinet and vocal lines show imitative motifs in the cadential section.

<sup>71</sup> G. Abraham, *op. cit.*, p. 684. La jota es un baile de Aragón (en el noreste de España) en tiempo rápido triple (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 246).



En base al análisis musical técnico anterior se pueden resolver algunos problemas de interpretación como la agógica, el equilibrio sonoro en relación a la dinámica, y el *legato cantabile* en ciertos pasajes de la obra.

La agógica, que es la modificación sutil del tiempo, puede no estar expresada en la partitura por el compositor pero sí estar implícita en la música. Es una necesidad en la ejecución para lograr una interpretación adecuada de las frases musicales y su contenido emocional. Por ejemplo en el primer movimiento del *Concierto para soprano ligero y orquesta* hay una reiteración melódica, en un registro más agudo que conduce a un clímax, lo que implica un énfasis emocional (ejemplo 13). En este pasaje se puede hacer un *accelerando* y al llegar a la nota aguda un *rallentando*, guiado por la voz. El trabajo de ensamble con los demás instrumentos, en este caso el piano y el clarinete, es muy importante pues en los pasajes con una agógica muy libre es necesario definir en qué momento guía la voz, el piano o el clarinete.

Ejemplo 13. I mov., compases 18 a 21.



El equilibrio sonoro entre los dos instrumentos y la voz se refiere a los matices. Cuando se determina la importancia de cada uno de ellos, se puede decidir cuál debe resaltar más que los demás. Tal es el caso de la re-exposición en el primer movimiento, en que el tema A, en la mano derecha del piano, es adornado por el tema B, en la voz y el clarinete. Ambos temas son presentados simultáneamente y se pueden destacar los dos, sólo que A un poco más que B. La razón para ello es que A nos remite a la re-exposición más que B y además está presentado octavado, lo que lo hace más sonoro (ejemplo 14).

Ejemplo 14. I mov., compases 78 a 86.

The musical score for Example 14, measures 78 to 86, is presented in a multi-staff format. The top staff is the piano right hand, starting with the instruction *poco stringendo*. It features a melodic line with slurs and ties. The second staff is the Clarinetto part, marked *p* and featuring a melodic line with slurs and ties. The third staff is the piano left hand, featuring a bass line with chords and slurs. The fourth staff is the Violin I part, marked *V.I. div.* and *p*, featuring a melodic line with slurs and ties. The fifth staff is the Viola and Cello/Double Bass part, marked *Vla.*, *Vc.*, and *Cb.*, featuring a bass line with chords and slurs. The score includes tempo markings: *rit.* (ritardando) leading to a tempo of *80*, followed by *a tempo*. Dynamic markings include *p* (piano) and *espress.* (espressivo).

En cuanto al *legato cantabile*, esto implica homogeneizar la voz, no hacer acentos y generalmente utilizar una sola respiración, sin prescindir del contenido emocional de la frase musical. El uso del *portamento*<sup>72</sup> puede en ciertos momentos ayudar al *legato* o resaltar la emotividad en el pasaje musical cuando así se requiera. En el caso del estribillo del segundo movimiento se debe hacer *legato* para crear un contraste con los pasajes de agilidad que vienen posteriormente y porque en la partitura indica *cantabile* y tiene ligaduras de fraseo (ejemplo 15).

<sup>72</sup> Es una manera especial de cantar en la que la voz se desliza gradualmente desde una nota hasta la siguiente pasando por las notas intermedias (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 396).

Ejemplo 15. II mov., compases 10 a 22.

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins at measure 10, marked 'a tempo' and 'mf cantabile'. It features a melodic line with a long slur over measures 10-14. The second staff starts at measure 15, showing a rapid sixteenth-note passage followed by a melodic line that ends with a 'mf' dynamic and a 'dim.' (diminuendo) marking. The third staff begins at measure 20 with a melodic line that concludes with a final note and a fermata.

En el *Concierto para soprano ligero y orquesta* constantemente se canta en el registro sobreagudo y se explotan las capacidades virtuosísticas de una soprano ligero, esto es la agilidad, el timbre brillante, limpio, claro y potente, el registro, por lo que esta obra debe abordarse en un momento en que la intérprete ya tiene dominada la técnica vocal, pues de lo contrario se correría el riesgo de dañar la voz. Interpretar esta obra con orquesta sería lo mejor porque con la reducción a piano se pierde el colorido orquestal, además de ciertos aspectos de dinámica que el piano no puede dar.

**NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV**  
**ARIA “HIMNO AL SOL”**  
**DE LA ÓPERA *EL GALLO DE ORO***

La influencia que la ópera italiana ejerció sobre el arte en Rusia no cesó sino hasta la aparición de la primera ópera *Una vida por el Zar* (1836), de Mikhail Glinka (1804-1857), fundador de la escuela nacional rusa. Este compositor por primera vez concilió las desarrolladas estructuras de la ópera occidental con las melodías y las danzas del folclor ruso más tradicional. Con ello se abrió el camino a la llamada “Nueva escuela rusa”, representada por el grupo de los “Cinco”,<sup>73</sup> cuyos miembros más jóvenes eran Rimsky-Korsakov y Modest Mussorgsky. El siglo de la ópera en Rusia fue la centuria decimonónica en la que floreció dicho género y fue fundamental para la escuela nacional rusa, pues permitió utilizar libretos basados en temas nacionales sin influencia extranjera.

Nikolai Rimsky-Korsakov nació el 18 de marzo de 1844 en Tikhvin, cerca de Novgorod.<sup>74</sup> A los seis años inició sus primeras lecciones regulares de piano. Cuando Rimsky-Korsakov tenía doce años de edad su principal interés era llegar a ser marino, como su hermano mayor. Así que en junio de 1856 Rimsky-Korsakov ingresó al Cuerpo de Cadetes Navales en San Petersburgo. Los fines de semana que tenía libres, escuchaba ópera italiana, en particular de Rossini, así como también música de Mikhail Glinka. Con escasos conocimientos de la teoría musical, Rimsky-Korsakov comenzó a hacer transcripciones de la música de su ídolo Glinka para piano a cuatro manos, piano y violín y piano y violoncello. Cuando Rimsky-Korsakov contaba 16 años de edad su interés hacia la música aumentó y en 1859 tomó clases de piano con F. A. Canille, con quien conoció la música de Felix Mendelssohn (1809-1847), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Robert Schumann (1810-1856), Frédéric Chopin (1810-1849), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Franz Schubert (1797-1828). Su maestro lo animaba a componer, aun cuando sus conocimientos de música eran muy escasos. Un año más tarde, las clases con Canille cesaron, pero permaneció la

---

<sup>73</sup> El grupo de los “Cinco” estaba formado por Mily Balakirev (1837-1836), Alexander Borodin (1833-1887), Modest Mussorgsky (1839-1881), César Cui (1835-1918) y Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908) (véase Carmen Nonell, *Los músicos nacionalistas rusos*, Madrid: Saeta, 1938, p. 103).

<sup>74</sup> Michel Calvocoressi y Gerald Abraham, *Los grandes compositores rusos*, trad. Eugenio Lagster, Buenos Aires: Schapire, 1950, p. 253.

relación de amistad entre ambos. Gracias a Canille, Rimsky-Korsakov conoció en 1861 a M. Balakirev, se convirtió en su discípulo e ingresó al grupo de los “Cinco”.<sup>75</sup> Balakirev despertó en Rimsky-Korsakov el interés por la música folklórica y le mostró las melodías que había traído del Cáucaso, motivando su gusto por la música oriental.

Rimsky-Korsakov egresó del Colegio Naval como *gardemarine* en 1862 y ello le permitió viajar por todo el mundo, seguir componiendo en sus ratos libres y tratando de mejorar su técnica pianística. Desde entonces comenzó a mostrar un marcado talento en la orquestación. Desde 1868 Rimsky-Korsakov y su círculo de amigos, al cual se había adherido un nuevo integrante, Alexander Borodin, se reunían en casa de Alexander Dargomizhky (1813-1869). De este último compositor tuvo influencia musical Rimsky-Korsakov.

Tres años más tarde, el nuevo director del Conservatorio de San Petersburgo invitó a Rimsky-Korsakov a dar la cátedra de Composición Práctica e Instrumentación y la dirección de la clase orquestal. Rimsky-Korsakov aceptó la invitación a pesar de tener escasos conocimientos teóricos sobre música y comenzó a estudiar con gran empeño las obras de Bach y Palestrina para aprender sobre sus técnicas de composición.<sup>76</sup> Dado que Rimsky-Korsakov era oficial de marina en servicio, el ministro de marina Krabbe creó para él un nuevo puesto de instructor de las Bandas Navales; así Rimsky-Korsakov se convirtió en un funcionario civil que pudo impartir clases en el Conservatorio.

Rimsky-Korsakov dirigió por vez primera un concierto sinfónico-coral en 1874. A raíz de su actuación fue invitado a presidir la Escuela Libre de Música. El compositor conoció en 1882 al mecenas Mitrofan Petrovich Belaiev<sup>77</sup> con quien encontró un nuevo grupo de amigos músicos. Un año más tarde el compositor fue designado director ayudante de la Capilla de la corte de San Petersburgo, cargo en el que estuvo hasta 1894.

Alrededor de 1887 Rimsky-Korsakov presenció *El anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner (1813-1883) en el Teatro Marinsky de San Petersburgo, y quedó asombrado por el manejo de la orquestación. Desde entonces estuvo influenciado por Wagner y así lo manifiesta en

---

<sup>75</sup> M. Calvocoressi opina que: “Al grupo de los ‘Cinco’ le gustaba sobre todo Glinka y Schumann y rechazaba todo lo que conocía de Liszt y Wagner” (véase M. Calvocoressi y G. Abraham, *op. cit.*, p.259).

<sup>76</sup> M. Calvocoressi comenta en relación a esto que “Rimsky-Korsakov se salvó de caer en el árido academicismo gracias a su estudio de la canción popular y a la revisión de las partituras de óperas de Glinka” (véase *ibid.*, p. 278).

<sup>77</sup> Belaiev fue un violinista aficionado que gustaba de la música de cámara y se reunía en su casa con sus amigos para tocar cuartetos de cuerda. Se convirtió en editor de la música que componía su círculo de amigos y Rimsky-Korsakov fue su consejero en todas estas cuestiones (véase *ibid.*, p. 289).

la Polonesa de *Boris*.<sup>78</sup> Cuando Rimsky-Korsakov tenía 57 años de edad tuvo que dejar de componer durante aproximadamente dos años, debido a que enfermó y su médico le recetó descanso mental. En ese período el compositor experimentó una gran apatía hacia la música y creía haber perdido toda inspiración. Pero fue la muerte Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) la que lo hizo volver a componer. En los últimos años de su vida, Rimsky-Korsakov compuso importantes obras de las cuales la mayoría son óperas. El compositor murió el 21 de junio de 1908 en Liubensk cerca de San Petersburgo.<sup>79</sup>

En el campo de la ópera Rimsky-Korsakov fue muy prolífico y se convirtió en uno de los autores más interpretados de su patria. Su inclinación al exotismo musical (nutrido por los numerosos viajes por el mundo) coincidió con la preferencia del público por los temas lejanos y extraños. Además de esto, la literatura rusa, llena de cuentos, leyendas y seres sobrenaturales, formó parte fundamental de la producción operística de Rimsky-Korsakov. El compositor es considerado como el mejor orquestador ruso y fue el único del grupo de los “Cinco” que gozó en vida de celebridad.

Rimsky-Korsakov compuso 14 óperas,<sup>80</sup> siendo la última *El gallo de oro*, la cual él no llegó a ver en escena, debido a su contenido de sátira social. En esta ópera Rimsky-Korsakov ridiculiza al zar representándolo como un necio. La obra fue compuesta entre 1906 y 1907.<sup>81</sup> Algunos analistas consideran que *El gallo de oro* surgió a raíz de los desastres de la guerra ruso-japonesa de 1905 que hirieron el orgullo patriótico de Rimsky-Korsakov.<sup>82</sup> En este sentido Andrés Batta comenta, refiriéndose a una de las escenas de la obra en el segundo acto, que “la lamentación de Dodón frente a sus dos herederos muertos hacía pensar a los contemporáneos en la deplorable guerra ruso-japonesa de 1905, perdida a causa de la incapacidad del alto mando del ejército”.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> M. Calvocoressi y G. Abraham, *op. cit.*, p. 291.

<sup>79</sup> Kurt Pahlen, *Diccionario de la ópera*, trad. Cristóbal Piechocki, Barcelona: Emecé, 1995, p. 342.

<sup>80</sup> En cuanto al número de óperas que compuso, algunos autores mencionan que fueron 14 (véase Martin Cooper, *The New Oxford History of Music*, vol. X. Londres: Oxford University Press, 1998, p. 176); otros como Kurt Pahlen mencionan que fueron 16 sus óperas (véase K. Pahlen. *op. cit.*, p. 342).

<sup>81</sup> *El gallo de oro* se estrenó el 7 de octubre de 1909 en Moscú en el Teatro Solodovnikov, con la compañía privada de ópera de Sergei Simin. (véase A. Batta, *op. cit.*, p.522). Igor Stravinsky, alumno de Rimsky-Korsakov, hizo un arreglo especial para ballet de *El gallo de oro* que fue presentado por los ballets rusos de Sergei Diaghilev el 26 de mayo de 1914 en París (véase Eric Walter White, *Stravinsky*, trad. Santiago Martínez, Barcelona: Salvat, 1986, p. 41).

<sup>82</sup> M. Calvocoressi y G. Abraham, *op. cit.*, pp. 308-309.

<sup>83</sup> Andrés Batta, *Ópera*, trad. Cristina Ballesteros, Barcelona: Könemann, 2005, p.522.

El libreto, de Vladimir Belsky, está basado en el cuento fantástico, *El gallo de oro* (1834)<sup>84</sup> de Aleksandr Pushkin<sup>85</sup> y hace una clara alusión a los acontecimientos de la época.<sup>86</sup>

La ópera *El gallo de oro* consta de tres actos. Los personajes son: el zar Dodón, Guidón y Afrón, sus hijos, el capitán Polkan, Amelfa el ama de llaves, el Astrólogo, la zarina de Shemakha, el gallo de oro, lacayos, pueblo, soldados, esclavas (coro). El lugar y la época son imaginarios. La obra muestra al zar Dodón viejo, cansado, que sólo busca la tranquilidad.<sup>87</sup> Pero su reino se ve constantemente amenazado por países enemigos y la Duma y sus dos hijos no saben cómo proteger al país. El Astrólogo obsequia al zar un gallo de oro que vigilará el reino y cantará en señal de aviso cuando el enemigo aparezca, para que el zar pueda dormir tranquilo. En los primeros dos avisos del gallo de oro, los hijos acuden ante el enemigo y mueren. Al tercer aviso tiene que ir el propio zar y lo único que encuentra es a su ejército diezmado; no ve al enemigo por ningún lado. Con el amanecer aparece una hermosa mujer, la zarina Shemakha, junto con su séquito de doncellas. El zar Dodón es conquistado de inmediato y le ofrece a la zarina hacerla su esposa. Cuando el zar regresa con su prometida aparece el Astrólogo exigiendo, como pago por el gallo, a la zarina. Pero Dodón se niega a pagar tal precio y lo mata. El gallo mata al zar y desaparece junto con la zarina, que sonríe complacida. El pueblo se estremece al quedar sin dirigente. Como epílogo aparece el Astrólogo por delante del telón diciendo que todo fue un cuento y que los únicos seres reales son él mismo y la zarina Shemakha. Todos los demás personajes de la historia eran ficticios.

---

<sup>84</sup> A. Batta comenta que “una caricatura de la época del zar Dodón hizo pensar a Rimsky-Korsakov en el cuento fantástico de Pushkin. El zar Dodón (así lo llamó Pushkin por motivos prosódicos) ya representaba en los tiempos del poeta una caricatura del por entonces zar ruso. Pushkin se basó en una narración exótica *La leyenda de los astrólogos árabes* de la antología *Cuentos de la Alhambra* del escritor estadounidense Washington Irving (1783-1859). La conexión entre esas dos obras fue descubierta un siglo después, en 1933, por Anna Ajmátova, cuando encontró la versión francesa de éstos cuentos entre las posesiones de Pushkin. A las autoridades oficiales eso no les gustó en lo más mínimo. Rimsky-Korsakov pasó sus últimas semanas de vida luchando contra la censura, que no permitía ni una grabación ni una representación de *El gallo de oro*” (véase *idem*).

<sup>85</sup> A. S. Pushkin (1799-1837) fue un poeta y escritor ruso considerado como el máximo representante de la lírica de su país. Su obra inicia una nueva era en la literatura rusa, notable por su sencillez, naturalidad y concisión de estilo. (véase *Encyclopædia Britannica*, vol. XVIII, Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 1940, p. 783).

<sup>86</sup> El descontento de la población rusa hacia su forma de gobierno a finales del siglo XIX comenzó a hacerse evidente con una serie de manifestaciones de diferentes sectores sociales, que culminaron en la revolución rusa de 1917 (véase *ibid*, vol. XIX, pp. 724-726).

<sup>87</sup> Martin Cooper comenta que “*El gallo de oro* es una fábula que muestra a un rey estúpido y enamorado, sordo a las advertencias acerca de un inminente desastre e incapaz de cumplir sus promesas, involucrado con un misterioso enemigo de oriente de cuya reina se ha enamorado” (véase Martin Cooper (ed.), *The New Oxford History of Music*, vol. X, Londres: Oxford University Press, 1998, p. 176).

El momento culminante del segundo acto de la ópera *El gallo de oro* es el aria seductora de la zarina, “Himno al sol”.<sup>88</sup> Este enigmático personaje cambia el curso de la historia, pues la zarina pretende apoderarse del reino del zar Dodón haciendo uso de sus capacidades de seducción.<sup>89</sup>

El aria está en la tonalidad de la mayor y tiene una estructura estrófica, basada en el texto poético, consistente en una introducción de cuatro compases, tres frases musicales y una sección de coloraturas. Todo este período es repetido tres veces con algunas modificaciones en el acompañamiento. En la última repetición, con el objeto de resolver a la cadencia final, se modifica la última coloratura que lleva al aria a su clímax.

En la introducción el clarinete expone el *Leit-motiv*,<sup>90</sup> tal vez el más importante de toda la obra, que representa a la seductora zarina (ejemplo 16), tomando un patrón *arabesque*.<sup>91</sup>

Gerald Abraham señala a este respecto:

¿Podría la naturaleza fríamente sensual y demoníaca de la mujer, su misterio e insubstancialidad ser más sorprendentemente sugeridas por la música? Y a diferencia de muchos de los temas fantásticos de Rimsky-Korsakov, éste suena espontáneamente creado, inventado no conscientemente, a pesar de la facilidad con la cual podría convertirse en una progresión infinita por terceras menores.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> El término himno es utilizado en relación al texto, que es un canto de alabanza al sol. Pero musicalmente es un aria por ser una composición para voz sola, con acompañamiento de orquesta, por formar parte de una ópera y por su contenido lírico.

<sup>89</sup> A. Batta comenta en relación al personaje “La zarina queda representada de forma especial como una *femme fatale* rusa. Su arte es la seducción voluptuosa, y la muerte sigue sus huellas. Para ella el pecado y la muerte son ridículos. Sin embargo la zarina es el personaje más atractivo y enigmático de la ópera. Es hija de la naturaleza y diosa del amor. Belski la describe como ‘la tentación diabólica de la belleza carnal’ (véase A. Batta. *op. cit.*, p. 525).

<sup>90</sup> Gerald Abraham comenta: “Los *Leit-motiv* personales de Rimsky-Korsakov en sus óperas no son claramente satisfactorios. Pero la caracterización musical en *El gallo de oro* es brillantemente exitosa. Una vez más no es una cuestión de portaretrato genuino, (si bien la música esta asociada con personas que poseen características ingeniosamente definidas), sino que le da sustancia y validez. Pero los *leit-motiv* son extraordinariamente aptos. Los *Leit-motiv* no sólo son efectivos como meros rótulos sino su desarrollo es tan consistente y tan completo, (muy poco de la partitura es independiente de los *Leit-motiv*), que desde el comienzo hasta el fin cada personaje está ingeniosamente definido por la música” (véase G. Abraham, *op. cit.*, p. 299).

<sup>91</sup> *Arabesque* es el ornamento característico del arte y arquitectura árabes, y el término se emplea para el material musical decorativo o florido, o para la composición en la que se emplea ese material (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 32).

<sup>92</sup> G. Abraham, *op. cit.*, p. 299.

Ejemplo 16. Nikolay Rimsky-Korsakov, *El gallo de oro*, aria “Himno al sol”, compases 1 a 4.

Allegro moderato

*f brillante a piacere* *dim. poco a poco*

*poco rit.* *molto rit.*

Las primeras dos frases que canta la zarina están hechas a base de una melodía diatónica y armonización sencilla. Pero a partir de la tercera frase tanto la melodía como la armonía adquieren un color exótico, para dar paso a las coloraturas de la zarina, lo que le da a la pieza un toque mágico y hechizante (ejemplo 17). Los recursos que utiliza el compositor para producir dicho efecto son: el *leit-motiv* en que se basa la melodía, la armonía cromática y la instrumentación.<sup>93</sup> Andrés Batta comenta que “ la música tiene elementos orientales y rusos, sobre todo melodías de la música popular que se entremezclan”.<sup>94</sup>

Ejemplo 17

a) compases 3 a 8.

От-веть мне, зор - ко - е \_\_\_ све -  
 От - vet' mne, zor - ko - e \_\_\_ sve -

ти - ло, С вос - то - ка к нам при - хо - дишь - ты: \_\_\_\_\_ Мой край род -  
 tí - lo, S vos - to - ka k nam pri - kho - dish' - ty: \_\_\_\_\_ Moj kraj rod -

<sup>93</sup> Independientemente de que en el recital el aria se presentará en reducción a piano, para efectos del presente trabajo el análisis fue elaborado con base en la partitura orquestal y el instrumento que da el color mágico es el arpa.

<sup>94</sup> A. Batta, *op. cit.*, p. 525.



de la noche”. A pesar de que la música es repetitiva —por ejemplo la línea melódica de la segunda frase es una repetición de la primera semifrase; lo mismo ocurre en la tercera frase, sólo que a distancia de tercera menor ascendente (ejemplo 17b) —, el compositor le da interés al incluir algunos pequeños cambios en la armonía y en el diseño melódico cuando ocurre la repetición. La frase musical de Rimsky-Korsakov en toda su obra vocal, sea para canto y piano u ópera, siempre está muy relacionada con el desarrollo de la frase poética.<sup>97</sup>

La pronunciación clara del texto en ruso es otra dificultad a resolver, debido a que no se canta frecuentemente en este idioma. Se sugiere trabajar la pronunciación del texto por separado de la música, desde luego con una asesoría previa de un experto en el idioma. Una vez resuelta esta problemática, es oportuno cantarlo cuidando la adecuada pronunciación, sobre todo de las consonantes, para apoyarnos sobre ellas al emitir el sonido.<sup>98</sup>

El aria “himno al sol” debe formar parte del repertorio para una soprano ligero porque permite mostrar sus capacidades virtuosísticas con las coloraturas, desarrollar un timbre vocal más redondo, es decir, con más cuerpo en la zona del registro *medium* y seducir con el encanto de la voz y la interpretación.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> M. Marchesi recomienda que “cuando se estudia un aria, el alumno debería comenzar, ante todo, por la lectura y traducción del texto, tratando de obtener una idea del personaje que van a representar, estudiando al mismo tiempo la situación dramática en la cual su personaje está situado al momento que canta el aria en particular” (véase M. Marchesi, *op. cit.*, p. xvii).

<sup>98</sup> M. Mansion comenta que “las consonantes, pronunciadas con energía, contribuyen a la precisión del ataque del sonido” (véase M. Mansion, *op. cit.*, p. 55).

<sup>99</sup> En la representación de las generaciones posteriores a la revolución rusa, la zarina Shemakha y sus acólitas, símbolos de la belleza trastornadora y el fascinante poder de atracción erótico, acaban siendo representadas como mujeres que se ofrecen en el mercado del amor. (A. Batta, *op. cit.*, p. 523).

**GAETANO DONIZETTI**  
**ARIA “REGNAVA N’EL SILENZIO”**  
**DE LA ÓPERA *LUCIA DI LAMMERMOOR***

En 1796, Napoleón Bonaparte tomó Milán y el Norte de Italia. Esto trajo consigo la instalación temporal de gobiernos franceses en esa región, lo que produjo algunos cambios, entre los cuales cabe destacar: la extinción de la influencia metastasiana en la ópera,<sup>100</sup> la supresión de los *castrati* y un aumento considerable en el número de teatros, en los cuales se representaban óperas durante una parte del año. La ópera se convirtió en un arte al que podía tener acceso un segmento más amplio de la población y ocupó un lugar central en la vida social.<sup>101</sup>

El movimiento musical romántico surgió a principios del siglo XIX como una reacción contra la tradición clásica, es decir, contra el formalismo que ponía su interés en la simetría de las estructuras y en las formas musicales. El romanticismo buscó satisfacer la necesidad de crear un arte más cercano al pueblo, a la realidad, y por ello en la ópera del período romántico pervivió la ópera *buffa*,<sup>102</sup> un género musical muy querido por los italianos de todas las clases y condiciones; además se pusieron de moda los temas altamente dramáticos. David Kimbell opina que “en la primera mitad del siglo XIX, la ópera se caracterizó por la interpretación teatral del canto apasionado” .<sup>103</sup>

La estructura operística fue estandarizada por Gioacchino Rossini (1792-1868) y puede resumirse de la siguiente manera: una escena comenzaba con un breve preludio instrumental; después un *recitativo*, en el cual las cuestiones dramáticas se expanden; y culminaba con un aria lírica o ensamble, llamado *cantabile*. Después del *cantabile* había un marcado cambio de

---

<sup>100</sup> La ópera dramática metastasiana, llamada así porque sus textos eran escritos por el escritor y dramaturgo italiano Pietro Antonio Metastasio (1698-1782), fue el género predominante que se utilizaba muy frecuentemente para fortalecer el *statu quo* político de las cortes italianas, en la época en que Napoleón conquistó Milán (véase William Ashbrook, “El siglo XIX: Italia” en Roger Parker, *Historia ilustrada de la ópera*, trad. Juan Carlos Guix, Barcelona: Paidós, 1998, pp. 169-170).

<sup>101</sup> *Idem*.

<sup>102</sup> La ópera *buffa* nació de los intermedios ligeros que se insertaban en la ópera seria que tenían como finalidad crear contraste y amenidad en las funciones teatrales. Dentro de sus características están el carácter cómico, el uso de personajes y temas de la vida cotidiana y el final feliz. La primera ópera *buffa* surgió en 1733, *La serva padrona*, del compositor Giovanni B. Pergolesi (1710-1736) y formaba el intermedio de una ópera seria (véase Félix Clement, *Biografías de Donizetti a Rubinstein*, trad. A. Blanco Prieto, Barcelona: Calomino, 1951, pp. 16 a 17).

<sup>103</sup> David Kimbell, “Romantic Opera: 1830-1850, Italy”, en Gerald Abraham, *The New Oxford History of Music*, vol. IX, Londres: Oxford University Press, 1990, p. 142.

ánimo con un pasaje de transición y la escena concluía con la *cabaletta*<sup>104</sup> (o *stretta* como ésta es llamada comúnmente en el caso de ensambles grandes). Los ensambles del *cantabile* eran frecuentemente seguidos por otro movimiento lírico en un estilo más animado e irregular que el primer *tempo*.<sup>105</sup> Vincenzo Bellini (1801-1835) popularizó una forma más compacta de estructura operística, en la cual el aria culmina con una variada reprise de su frase inicial. Otra aportación importante de Bellini fue hacer el canto más simple pero también más expresivo.<sup>106</sup>

Una novedad fundamental del siglo XIX fue que los compositores italianos comenzaron a trabajar más cercanamente con sus libretistas. Además de que progresivamente fue desapareciendo la costumbre de montar textos tradicionales. A la sazón, los compositores demandaban un texto nuevo y original.<sup>107</sup> Desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX, los libretistas italianos fijaron su interés en los escritores franceses e ingleses; entre éstos últimos estaban Lord Byron, Walter Scott y William Shakespeare.<sup>108</sup> Gaetano Donizetti utilizó textos de Walter Scott para algunas de sus óperas, y tuvo gran influencia de la música de G. Rossini y V. Bellini.

Gaetano Donizetti nació en Bérgamo el 29 de noviembre de 1797.<sup>109</sup> Se inició en la música aprendiendo canto y piano. Tuvo como maestro de armonía a Johann Simon Mayr (1763-1845). A partir de 1813, Donizetti estudió durante tres años composición y contrapunto en Bolonia con el padre Mattei, quien también fue maestro de Gioacchino Rossini, y comenzó a escribir sinfonías, cuartetos de violín, cantatas y música eclesiástica con gran facilidad. A los 20 años, Donizetti se enroló en el ejército como soldado, pero pudo seguir componiendo en sus ratos libres; de este modo creó su primera ópera.<sup>110</sup> De 1820 a 1830, el compositor dejó el ejército y trabajó escribiendo óperas para los teatros de Mantua, Nápoles, Roma, Milán,

---

<sup>104</sup> La *cabaletta* es el final de las secciones rápidas, ornamentadas de las arias (véase Daniele Pistone, *Italian Opera Nineteenth-Century*, trad. Thomas Glasow, Oregon: Amadeus Press, 1985, p. 48). Según otra posible definición de la *cabaletta* es un aria de dos estrofas en forma de copla o estribillo, generalmente en *tempo* más rápido que el que le precede, en una tonalidad mayor (véase R. Parker, *op. cit.*, p.173).

<sup>105</sup> D. Kimbell, *op. cit.*, p. 142.

<sup>106</sup> Esto significa que las melodías incluían coloraturas pero en menor cantidad que antes y la intensidad expresiva la logra con el uso de apoyaturas lentas y disonantes así como con la concordancia de palabra y sonido (véase *ibid.*, p. 146).

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 3-5

<sup>108</sup> D. Pistone, *op. cit.*, pp. 3-5 y 8.

<sup>109</sup> Kurt Pahlen, *op. cit.*, p. 109.

<sup>110</sup> Su primera ópera *Enrico, conte di Borgogna*, fue escrita en Venecia en 1818, donde había sido trasladado su regimiento (véase F. Clement, *op. cit.*, p. 7).

Venecia, Génova y Palermo. Estaba comprometido a entregar cuatro óperas anuales al empresario Domenico Barbaja.<sup>111</sup> Alrededor de 1832, Donizetti comenzó su etapa de madurez y mostró más interés por la ópera seria<sup>112</sup> y por aumentar el dramatismo del *melodrama*.<sup>113</sup> También sintió una gran afición por los temas relacionados con la historia inglesa.<sup>114</sup> Con la muerte de Vincenzo Bellini y el retiro de Gioacchino Rossini, Donizetti fue más solicitado y los empresarios de París lo buscaron para componer óperas para sus teatros. En 1834, Donizetti fue nombrado profesor de contrapunto y composición en el Real Colegio de Música en Nápoles. En este cargo duró cuatro años y en 1838 decidió irse a París, iniciando su última etapa en la que adquirió fama internacional, componiendo para el Teatro de la Ópera.<sup>115</sup> A partir de 1841, Donizetti dividió el año viajando entre París y Viena. En 1843, el compositor recibió el nombramiento de compositor de la corte de Austria y maestro de la Capilla Imperial, por lo que en 1844 fue llamado a Viena para cumplir con sus funciones en la corte. El compositor enfermó y murió el 8 abril de 1848.<sup>116</sup>

En la producción musico-vocal de Donizetti lo más abundante es la ópera, de la cual abordó los distintos géneros como la tragedia romántica, la ópera semidramática<sup>117</sup> y la ópera *buffa*, que es el género más representativo. Donizetti compuso setenta óperas, algunas de las cuales se consideran obras maestras y entre ellas se encuentra *Lucia di Lammermoor*,<sup>118</sup> estrenada el 26 de septiembre de 1835 en el Teatro San Carlo de Nápoles.<sup>119</sup> El libreto de esta ópera es de

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>112</sup> La ópera seria del siglo XIX se caracteriza por su contenido altamente dramático (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 352).

<sup>113</sup> El *melodrama* es una producción teatral entre comedia o drama y ópera, consistente en partes habladas y música. Este género se volvió muy popular en la segunda mitad del siglo XVIII (véase *ibid.*, p. 298).

<sup>114</sup> El rango de los temas que abordó fue amplio, y se extendió desde la tragedia neo-clásica, en estilo francés (*Belisario*, escrita en Venecia 1836) hasta romances históricos (*Lucia di Lammermoor*, Nápoles 1835); desde sentimentalismo rústico (*Linda di Chamounix*, Venecia 1843) hasta temas de conflictos nacionales y religiosos como lo demuestra su obra *Sancia di Castiglia*, Nápoles, 1832 (véase D. Kimbell, *op. cit.*, p. 147).

<sup>115</sup> R. Parker, *op. cit.*, pp. 183-186.

<sup>116</sup> F. Clement, *op. cit.*, p. 20.

<sup>117</sup> La ópera semidramática o semiseria es la ópera seria que contiene varias escenas cómicas, éste término surgió en el siglo XVIII. (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 450).

<sup>118</sup> Las otras óperas son: *La Favorita* (París, 1840), *L'elisir d'amore* (Milan, 1832), *La Fille du régiment* (París, 1840) y *Don Pasquale*, publicada en París en 1843 (véase K. Pahlen, *op. cit.*, p. 110).

<sup>119</sup> Para *Lucia di Lammermoor*, Donizetti hizo una versión francesa de la ópera, la cual fue escenificada en París en 1839, con algunos cambios en su partitura. La versión original italiana, sin embargo ha sobrevivido en el repertorio internacional como una ópera tan popular ahora como cuando fue puesta por primera vez en el escenario. La obra fue compuesta para el Teatro San Carlo en Nápoles. Esta ópera es la más famosa y más popular de Donizetti. En la época del compositor la obra fue producida en varias partes del mundo: en Londres se escuchó por primera vez en el Her Majesty's Theatre el 5 abril de 1838. En E.U.A. se presentó por primera vez en Nueva Orleáns el 28 de diciembre de 1841 (versión francesa) y en Nueva York el 15 de septiembre de

Salvatore Cammarano y está basado en la novela romántica del escocés Walter Scott, *La novia de Lammermoor*,<sup>120</sup> publicada en 1819. Donizetti y Cammarano hicieron algunos cambios importantes en la fuente literaria, entre los cuales están: el momento en que Arturo el esposo muere y el suicidio de Edgardo al enterarse de que Lucia ha muerto.<sup>121</sup>

La ópera de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, consta de tres actos, cada uno de los cuales contiene dos escenas. La estructura musical de cada escena corresponde a la estructura estándar de la época.<sup>122</sup> En esta obra Donizetti hace que la música consistentemente sirva al drama.<sup>123</sup> Charles Osborne comenta a este respecto que “un prelude orquestal con los cornos y los alientos madera proporciona un color sombrío y crea un estado de ánimo de presagio. Asimismo, la segunda escena del acto I es introducida por un encantador solo de arpa, el cual aporta un tono romántico para la cita de Lucia con Edgardo.”<sup>124</sup> (Ver cuadro I).

---

1843 (versión italiana). Lucia sobrevivió a los cambios de moda y nunca desapareció completamente del repertorio operístico (véase Charles Osborne, *The Bel Canto Operas*, Oregon: Amadeus Press, 1955, pp. 241).

<sup>120</sup> La novela de Scott se basó en una terrible anécdota histórica tradicional. James Dalrymple Stair (1619-1695), fue un abogado escocés, primer Visconde y hombre de estado nacido en Drummurchie en Ayrshire. En 1669, una calamidad familiar lo alcanzó. Su hija Janet, quien había estado comprometida secretamente con Lord Rutherford, fue casada con Dunbar de Baldoon y un acontecimiento trágico ocurrió en la noche de bodas, de cuyos efectos ella nunca se recuperó. Sir Walter Scott tomó el argumento para *La novia de Lammermoor* de este suceso, pero él rechazaba toda intención de hacer de Sir William Ashton un portarretrato de Lord Stair. Scott cambió los nombres de los personajes y los situó en un lugar diferente de Escocia e inventó una trama compleja (véase *Encyclopedia ...*, vol. XXI, p. 298).

<sup>121</sup> Arturo muere en la noche de bodas y Edgardo se suicida con una daga frente a la tumba de sus padres (véase C. Osborne, *op. cit.*, pp. 240-243).

<sup>122</sup> Véase p. 39 del presente trabajo.

<sup>123</sup> La primera cantante que representó el papel de Lucia fue Fanny Tacchinardi-Persiani, a quien al parecer no le gustó el aria ni la *cabaletta* del acto I. Una vez libre del estreno y de la supervisión del compositor, decidió sustituirla por el aria “Perché non ho del vento” y su *cabaletta* “Torna, torna o caro oggetto” de la ópera *Rosmonda d’Inghilterra* de Donizetti, cuyo papel principal caracterizó ella misma en 1834. La mayoría de las cantantes que siguieron a Persiani respetaron la versión original con el aria “Regnava n’el silenzio” (véase C. Osborne, *op. cit.*, p. 245).

<sup>124</sup> C. Osborne, *op. cit.*, p. 242.

**CUADRO I**  
**GAETANO DONIZETTI,**  
**ÓPERA *LUCIA DI LAMMERMOOR***

ACTO I	ACTO II	ACTO III
Escena 1: Preludio con coro <i>Recitativo</i> Terceto Coro con terceto Escena 2: Interludio (solo de arpa) <i>Recitativo</i> Aria: “Regnava nel silenzio” <i>Cabaletta</i> : “Quando rapita in estasi” <i>Recitativo</i> Duo	Escena 1: Introducción <i>Recitativo</i> Duo <i>Recitativo</i> Duo  Escena 2: Coro <i>Recitativo</i> Sexteto con coro	Escena 1: Coro <i>Recitativo</i> Aria <i>Cabaletta</i> Introducción Aria de la locura <i>Cabaletta</i> Escena 2: Introducción Aria Duo con coro Terceto.

En el acto I, Lord Enrico descubre que su hermana Lucia está enamorada de su peor enemigo, Edgardo, y que se ven en secreto. Esa es la razón por la cual ella rehusa casarse con Arturo. En la segunda escena, Lucia espera a Edgardo en la fuente del castillo de Lammermoor y cuando éste llega le comunica que debe partir y ambos se juran fidelidad.

En el acto II Enrico hace creer a Lucia que Edgardo la engaña y le pide que se sacrifique por la familia casándose con Arturo para que no pierdan su fortuna. Lucia creyéndose engañada por Edgardo, acepta la propuesta de su hermano. En la segunda escena, se lleva a cabo la boda de Lucia y Arturo. En ese momento llega Edgardo y le reclama a Lucia su falta de fidelidad.

El acto III inicia con el festejo posterior a la boda durante la cual Raimondo anuncia que Lucia ha asesinado a su consorte y que ha perdido la razón. Aparece Lucia ante los invitados, con actitud demente y manchada de sangre. En la última escena Edgardo está ante la tumba de sus padres creyendo que Lucia es feliz con otro hombre y sólo desea encontrar paz en la muerte. Al enterarse Edgardo que Lucia siempre le fue fiel y que ha muerto por él, decide reunirse con ella y se suicida.<sup>125</sup>

<sup>125</sup>Will Crutchfield, notas para el disco “Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*”, CD núm., PC-11450D, The Metropolitan Opera: Nueva York, 1982.

La estructura del aria “Regnava n’el silenzio” (“Reinaba en el silencio”), que es objeto de estudio en este trabajo, tiene dos partes principales unidas por el pasaje de transición o puente y forma parte de la segunda escena del acto I (véase cuadro II).

**CUADRO II**  
**GAETANO DONIZETTI,**  
**ARIA “REGNAVA N’EL SILENZIO”**

Larghetto Rem		Transición SolM	<i>Cabaletta</i> SolM	
Compás	Sección	compás	compás	Sección
1-5	Introducción	42-52, <i>Allegro</i>	53-61	Introducción
6-18	1er. período		62-82	Estrofa
19-21	Cadencia vocal		83-91	Estríbillo
22-40	2º período		92-97	Instrumental
41	Cadencia vocal		121	Coda

En esta escena Lucia espera la llegada de Edgardo; en tanto, le cuenta a su dama de compañía Alisa que en esa fuente del castillo vió el fantasma de la amada de un antiguo miembro de la casa de Ravenswood, a quien éste dió muerte. Lucia narra que el espectro la llamaba y parecía hablarle, cuando de pronto el agua de la fuente se tornó roja y el fantasma desapareció. Alisa prevé en ese relato una tragedia que se presentará si Lucia persiste en su idea de seguir viendo a Edgardo. Pero Lucia no puede contener su amor, el cual toma más fuerza cuando llega Edgardo. Éste le explica que debe partir a Francia a una misión política, pero que a su regreso desea reunirse con Enrico para terminar con los rencores familiares. Lucia y Edgardo sellan su amor jurándose fidelidad.<sup>126</sup>

El aria “Regnava nel silenzio” está escrita en tono reflexivo, con coloraturas, las cuales se vuelven aún más abundantes en la *cabaletta* “Quando rapita in estasi” (“cuando arrebatada en éxtasis”). Osborne asegura que “la melodía de Donizetti se ha elevado a un plano más exaltado que en el pasado”,<sup>127</sup> Andrés Batta añade a la opinión citada que “la melodía es sencilla al principio y debido a la creciente pasión de Lucia, gana en riqueza y fuerza

<sup>126</sup> A. Batta, *op. cit.*, p. 124.

<sup>127</sup> Este comentario lo refuerza Andrés Batta cuando dice que: “la extraordinaria belleza y elegancia de la melodía de Donizetti, así como el empuje pasional que subyace en sus óperas, han sido frecuentes motivos de alabanza por parte de la crítica. Esto se manifiesta en la escena de la fuente donde Lucia cuenta la historia del fantasma (véase *ibid.*, p. 126).

dramática que se muestra en las coloraturas encendidas”.<sup>128</sup> La estrofa y estribillo de la *cabaletta* se repiten, dando la opción a hacer las coloraturas de modo diferente a la primera vez.

La línea melódica del *Larghetto* tiene un color sombrío, reflejado por la tonalidad en modo menor, por el intervalo de sexta menor ascendente y el descenso de la melodía por grados conjuntos (ejemplo 19). El uso de la primera coloratura y los calderones para cada sílaba de las palabras “*l’ombra mostrarsi*” (“el fantasma se me apareció”), así como los silencios en el piano, reflejan el miedo de Lucía ante el presagio de un acontecimiento funesto (ejemplo 20). En la sección de la transición, Alisa canta previendo una desgracia,<sup>129</sup> pero ella es interrumpida por el canto *a piacere* de Lucia, en el cual el ánimo del personaje comienza a cambiar del temor a la pasión para dar entrada a la segunda parte, la *cabaletta*. En este momento Lucia se muestra completamente confiada en el amor de Edgardo y despreocupada de todo presentimiento. El texto con el que Lucia cuenta que Edgardo es su luz y su fuerza para desvanecer todos sus miedos, la melodía que cambia a modo mayor, el canto *a piacere* sin acompañamiento y los acordes enérgicos del piano cuando ella tiene silencio, son todos éstos recursos que refuerzan el sentimiento de esperanza en el personaje, así como el uso de las coloraturas al entrar en la *cabaletta*, que cada vez son más complejas. (ejemplo 21a,b).

Ejemplo 19. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, aria “Regnava nel silenzio”.  
compases 6 a 9.

The image shows a musical score for the aria "Regnava nel silenzio" from Lucia di Lammermoor. It is for the character Lucia and is marked with a piano (p) dynamic. The score is in 8/8 time and G major. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "Re - gna - va nel si - len - zio al - ta la not - te e lru - na...". The music features a descending melodic line with a prominent interval of a minor sixth, and the use of fermatas and slurs over the notes.

<sup>128</sup> *Idem*.

<sup>129</sup> Robert L. Larsen, *Coloratura Arias for Soprano, Opera Anthology*, Nueva York: Schirmer, 2002, p. 110). En la reducción para piano y voz, se omite la línea vocal de Alisa.

Ejemplo 20. Compases 18 a 21.

ossia  
mar-gin, ah, l'om-bra mo-  
ec-co, ec-co su - quel mar-gi-ne  
*f presto*  
*f colla parte*  
*p*  
*senza misura*  
*breve*  
*[senza misura]*  
*breve*

Strar - si l'om-bra mo-strar-si, l'om-bra mo - strar - si a me, ah!  
l'om-bra mo - strar - si, l'om-bra mo - strar - si a me, ah!

Ejemplo 21.

a) Compases 48 a 50.

*a piacere*  
E - gli è lu - ce a - gior - ni mie - i, è con-  
*p*  
*f*



preciso enfatizar la respiración llamada abdominal o diafragmática <sup>132</sup> con una adecuada administración del aire para dejar pasar la voz al sobreagudo (ejemplo 22)<sup>133</sup> y a medida que los sonidos pasan por completo a la voz de cabeza, abrir la boca a lo ancho, elevar los pómulos y con ello ascender el velo del paladar. <sup>134</sup>

Ejemplo 22, compases 114 a 119.

En algunos momentos las coloraturas se complican más por la afinación cromática (ver ejemplo 21b). Para ello es preciso resolver primeramente la afinación a un *tempo* lento y una vez resuelto hacerlo cada vez más rápido hasta llegar a la velocidad requerida.

En cuando al fraseo, es necesario hacer muy precisas las indicaciones de *legato*, *stacatto* y los acentos para enriquecer la interpretación. El *legato*, se logra con un adecuado control del aire que permita ligar las notas sin romper la continuidad del sonido.<sup>135</sup> Resulta difícil después del *legato* hacer *stacatto* y acento dentro de la misma línea melódica, sin embargo, nuevamente la técnica de respiración es la que permite tener un control adecuado de la cantidad de aire requerida para tales efectos. En el acento se debe dar fuerza al sonido e inmediatamente quitarla sin descolocar la voz, es decir, sin perder contacto con los resonadores.

<sup>132</sup> La respiración *diafragmática o abdominal*, es la respiración normal de una persona saludable, ocurre cuando estamos dormidos y en ella los pulmones se expanden hasta la base del diafragma y consecuentemente reciben una mayor cantidad de aire; corresponde a la nueva técnica de respiración “natural” ya mencionada (véase M. Marchesi, *op. cit.*, p. xii).

<sup>133</sup> Madeleine Mansion sugiere para los ascensos de la voz “pensar en una goma de mascar que se va estirando hacia arriba” (véase M. Mansion, *op. cit.*, p. 60).

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>135</sup> La imagen sugerida por Mansion para alcanzar los sobreagudos es también adecuada para hacer el *legato*.

El aria “Regnava n’el silenzio” de Donizetti debe formar parte del repertorio indispensable para una soprano coloratura debido a su exigencia técnica en coloraturas y registro agudo. Además, permite al intérprete desarrollar sus capacidades vocales características de este tipo de voz y dominar la técnica, aunada al sentimiento que exige la acción dramática.

**IGOR STRAVINSKY**  
**ARIA “CANCIÓN DEL RUISEÑOR”**  
**DE LA ÓPERA *EL RUISEÑOR*\***

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, Rusia vivió bajo el reinado del último zar Nicolás II (1868-1918) en un momento político-social lleno de disturbios, de movimientos revolucionarios y de guerras, tales como la Guerra ruso-japonesa (1905), la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917).<sup>136</sup> Robert Morgan comenta a este respecto que:

el período de 1900 a 1914, aparte de ser uno de los más turbulentos de la historia del arte, produjo una serie de desarrollos revolucionarios que afectó de forma fundamental a las corrientes posteriores... Los artistas se volvieron cada vez más hacia su propio yo, inspirándose en sus propias experiencias psicológicas internas y, en sus obras, comenzaron a reproducir los objetos y acontecimientos de una manera abstracta.<sup>137</sup>

En la música, la tonalidad tradicional fue desapareciendo y aparecieron nuevos principios de organización que permitieron a los compositores explorar otras posibilidades para crear un arte novedoso e imprecendente. Robert Morgan comenta que “la música de los primeros años del siglo XX debería, quizá, ser entendida como el suspiro final del romanticismo que se dio en la última fase del siglo XIX”.<sup>138</sup> Los compositores rusos, tales como Igor Stravinsky, que se caracterizaron por participar en estos cambios estilísticos e influyeron en los mismos, no renunciaron del todo a la búsqueda de las esencias de la música popular ni a la incorporación de las tradiciones y hallazgos occidentales.<sup>139</sup>

Igor Feodorovich Stravinsky nació en Oranienbaum, poblado cercano a San Petersburgo, el 17 de junio de 1882.<sup>140</sup> El primer contacto de Igor con la música fue su padre, quien era cantante de ópera y tenía un amplio repertorio. Asimismo, Stravinsky tuvo contacto con la música folklórica rusa desde pequeño, cuando viajaba en verano a Pechiski.<sup>141</sup> A la edad de siete años, el compositor presenció por vez primera el ballet de Piotr Ilich Tchaikovsky

---

\* Para mayor claridad del presente trabajo el aria “Chanson du rossignol” se traduce al español, independientemente de que se interpretará en francés.

<sup>136</sup> Julio Aróstegui, “De los zares a los sóviets”, *La aventura de la historia*, Madrid: Arlanza, año 9, núm. 108, pp. 62-69.

<sup>137</sup> R. P. Morgan, *op. cit.*, p. 29.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>139</sup> C. Ramos, *op. cit.*, p. 18.

<sup>140</sup> E. W. White, *op. cit.*, p. 15

<sup>141</sup> El poblado se sitúa en Pechiski, cerca de Proskurov, en la parte occidental de Ucrania (vease *ibid.*, p. 16).

(1840-1893), *La bella durmiente*, y poco después la ópera de Mijail Ivanovich Glinka (1804-1857), *Una vida por el zar*. Estos dos hechos fueron muy importantes para Igor en su futuro desarrollo como compositor.

Stravinsky tomó sus primeras lecciones regulares de piano cuando tenía nueve años de edad, con dos maestras diferentes, la segunda de ellas discípula de Anton Grigorievich Rubinstein (1829-1894). Con ella tuvo grandes progresos y un acercamiento mayor a las óperas de Rimsky-Korsakov, que tocaba en arreglos a cuatro manos. Al mismo tiempo el compositor recibía clases de armonía y contrapunto. Gracias a su tío Alexandr Ielachich, el futuro compositor conoció la música de Johannes Brahms (1833-1897), Anton Bruckner (1824-1896) y Richard Wagner (1813-1883). Cuando Stravinsky tuvo suficiente técnica musical revisó las partituras de la biblioteca de su padre y se acercó a la música de Charles François Gounod (1818-1893), Georges Bizet (1838-1875), Leo Delibes (1836-1891), Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Jacques Offenbach (1819-1880). Gracias a su padre, Igor podía asistir a la mayoría de los ensayos operísticos en el teatro Marinsky, lo que influyó en su interés hacia la música escénica.<sup>142</sup>

Stravinsky estudió en la Universidad de San Petersburgo derecho criminalista y filosofía legal. Ahí conoció a Vladimir Rimsky-Korsakov, hijo del compositor Nicolai Rimsky-Korsakov y en 1902 se hizo alumno de éste último. Stravinsky asistía a las reuniones que se hacían en la casa de su maestro Rimsky-Korsakov, donde se tocaban y discutían las obras de los alumnos. El compositor también formó parte de las Veladas de Música Contemporánea que hacían otros de sus amigos,<sup>143</sup> en las cuales ejecutaban obras de Vincent D'Indy (1851-1931), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Johannes Brahms, Richard Strauss (1864-1949), entre otros, y fue ahí donde por primera vez tocaron en público una de las composiciones de Stravinsky.<sup>144</sup>

En 1905, Stravinsky concluyó sus estudios en la universidad. Su relación con Rimsky-Korsakov continuó hasta la muerte del maestro (1908) y representó el período de aprendizaje del compositor. A partir de ahí tuvo que seguir solo su camino de desarrollo y exploración. El “período ruso” fue la primera etapa en el desarrollo de Stravinsky como compositor

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>143</sup> Los amigos de Stravinsky eran: Pokrovsky, A. P. Nourock y V. F. Nouvel (vease *ibid.*, p. 21).

<sup>144</sup> *Idem.* La obra en cuestión fue la *Sonata para piano en fa sostenido menor* de Stravinsky, interpretada por Nicolás Richter.

heredando el interés por el material folklórico ruso de su maestro Rimsky-Korsakov, pero le dió un tratamiento de manera diferente.<sup>145</sup> En este período Stravinsky se convirtió en figura internacional, debido al lenguaje musical totalmente innovador que empleó y pudo conocer a otros compositores importantes de la época, tales como Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Erik Satie (1866-1925), Giacomo Puccini (1858-1924), Florent Schmitt (1870-1958), Manuel de Falla (1876-1946), Arnold Schönberg (1874-1951), entre otros. A este respecto Mosco Carner comenta que:

Stravinsky fue uno de los máximos exponentes del movimiento que rompe con la herencia del romanticismo y evoluciona hacia una nueva visión estética. Fue de los primeros en explotar el redescubrimiento de Debussy de la naturaleza primaria de la música: la intencionada organización del sonido, liberado de la superestructura extramusical de nociones psicológicas, filosóficas y metafísicas.<sup>146</sup>

Posteriormente con su obra *Pulcinella* (1920), Stravinsky comienza una nueva etapa, el neoclasicismo. En esta época el compositor retoma los viejos modelos de música de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) y Johann Sebastian Bach (1685-1750), entre otros, y les da un contorno melódico original, armonía interna y ritmo que caracteriza su música.<sup>147</sup> Aumenta su interés por los ensambles de alientos y por el piano solo, y explota las cualidades percutivas de este último instrumento. Stravinsky tuvo influencia de algunos escritores de la antigüedad clásica, que dieron origen a diferentes obras para escena importantes.<sup>148</sup> El compositor también se vió influido por el jazz contemporáneo que le produjo un gran interés por los experimentos rítmicos-percutivos.<sup>149</sup> El último período del compositor se caracteriza por adoptar, con cierta cautela, los principios del sistema serial, originado en la escuela de

---

<sup>145</sup> Las obras más importantes de este período son sus tres grandes ballets: *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), compuestos para las temporadas del ballet ruso, organizadas por el empresario Sergei Diaghilev en París (véase Mosco Carner, “Music in the Mainland of Europe: 1918-1939”, en Martin Cooper, *op. cit.*, p. 211).

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 210 y 228.

<sup>147</sup> A este respecto Mosco Carner comenta que “la textura armónica es dura y produce un impacto más violento por la austeridad de los acordes, rompe la simetría de las frases en su acentuación regular con frecuencia desplazadas en síncopas (véase *ibid.*, p. 217).

<sup>148</sup> Las obras: *Oedipus Rex* (1927), el ballet *Apollo Musagets* (1928), el melodrama *Perséphone* (1934) y el ballet *Orpheus* estrenado en 1948 (véase *ibid.*, p. 220).

<sup>149</sup> M. Carner, *op. cit.*, p. 213 - 215.

Viena,<sup>150</sup> hasta llegar al dodecafonismo.<sup>151</sup> Su actitud hacia la religión se vuelve más profunda y con frecuencia aborda el tema de la muerte.<sup>152</sup>

Stravinsky trabajó para los ballets rusos del empresario Sergei Diaghilev desde 1910 hasta 1923, año en que escribió la última obra para ellos, *Las bodas*. Desde este momento el compositor comenzó una nueva etapa en su vida convirtiéndose en intérprete como pianista y director de sus propias obras, además de seguir creando nuevas composiciones.

El compositor se naturalizó francés en 1934 y después de estallar la Segunda Guerra Mundial, salió de Francia para establecerse en Estados Unidos, en donde dió una serie de conferencias sobre estética musical y continuó con sus giras y encargos de obras. Seis años después se naturalizó estadounidense. En Estados Unidos, en 1947, Stravinsky se relacionó con el director de la Chamber Art Society de New York, Robert Craft, quien se convirtió en su amigo y asistente musical hasta la muerte del compositor. El regreso a Rusia de Stravinsky, a la que no había vuelto desde 1914, fue únicamente en una gira de conciertos realizados en 1962.

En 1966 Stravinsky hizo sus últimas obras, éstas son el *Requiem Canticles* (1965-66) y *El búho y el gatito* (1967). A pesar de su tan avanzada edad, el compositor todavía pretendía hacer una obra más, la cual dejó incompleta.<sup>153</sup> Stravinsky murió en Nueva York el 6 de abril de 1971 y sus restos fueron sepultados en Venecia, en la iglesia de San Michel, junto a la tumba de su gran amigo Diaghilev.<sup>154</sup>

Dentro de la obra vocal de Stravinsky encontramos tres óperas: *El ruiseñor*, *Mavra*, y *The Rake's Progress*.<sup>155</sup> *El ruiseñor*, «cuento lírico», que es tema de estudio del presente trabajo, fue compuesto en dos momentos diferentes del desarrollo de Stravinsky como compositor. En el período de aprendizaje el compositor realizó los esbozos del acto I de esta obra con el

---

<sup>150</sup> La música serial y la técnica dodecafónica fueron desarrolladas por Arnold Schoenberg (1874-1951), quien las empleó en sus op. 23, op. 24 y op. 25 compuestas entre 1920 y 1923. Asimismo, Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935), contribuyeron al desenvolvimiento adicional de esta técnica (véase M. Randel, *op. cit.*, p. 327).

<sup>151</sup> Eric White comenta en este sentido que: “las obras más representativas de Stravinsky en las que hace uso del sistema serial hasta alcanzar el dodecafonismo puro son *Threni* (1958) y *Movimientos para piano y orquesta*, compuesta entre 1958-59” (véase E. W. White, *op. cit.*, p.221).

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>153</sup> Los esbozos y fragmentos de la obra de Stravinsky aparecen en la obra *A Reliquary for Igor Stravinsky* de Charles Wuorinen (1938), compositor estadounidense, por encargo de la segunda esposa del compositor, Vera de Bosset (véase *ibid.*, p. 129).

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>155</sup> Stephen Walsh, *The Music of Stravinsky*, Londres: Rutledge, 1988, pp. 299-306.

deseo de hacer una ópera con una temática fantástica, probablemente inspirado por la última ópera de su maestro Rimsky-Korsakov, *El gallo de oro*. Por otro lado, el propio Stravinsky consideraba, tiempo después, que en esta época aún no estaba preparado suficientemente para abordar este género musical; sin embargo, su gran inquietud de experimentar lo llevó a hacer este trabajo, el cual contó con la aprobación de su maestro en 1907. Stravinsky interrumpió su obra debido a que Sergei Diaghilev le hizo el encargo de su primer ballet *El pájaro de fuego* (1910). Pasados seis años, el compositor la retomó por encargo de Alexander Sanine<sup>156</sup> para inaugurar el Teatro Libre de Moscú, agregándole los actos II y III.<sup>157</sup> Debido a que el mencionado teatro quebró, la obra de Stravinsky no pudo ser estrenada ahí. Diaghilev le pidió al compositor utilizar su obra para la temporada de verano en París y Londres de los ballets rusos, consiguiendo ser patrocinados por Sir Joseph Beecham. *El ruiseñor* se estrenó en la Ópera de París el 26 de mayo de 1914, bajo la dirección de Pierre Monteux, y poco después, el 18 de junio, en el Theatre Royal Drury Lane, Londres. El decorado y el vestuario estuvieron a cargo de Alexander Benois<sup>158</sup> y los cantantes estaban en el foso con la orquesta.<sup>159</sup>

Stravinsky consideró el primer acto de su ópera *El ruiseñor* como un prólogo, pues éste contiene muy poca acción, además de estar en un estilo diferente al de su período ruso. Boucourechliev comenta en relación a los nuevos actos que “en el segundo y tercer actos se manifiesta la nueva paleta orquestal del compositor adquirida con la *Consagración de la primavera*, con sonoridades hechizantes (sonido puro de la orquesta), inauditas, destinadas a crear un clima extraño”.<sup>160</sup>

---

<sup>156</sup> Alexander Sanine (1869-1956) fue un sobresaliente director de escena operístico ruso y uno de los fundadores del Teatro Libre de Moscú (véase Stanley Sadie, *The New Grove Book of Operas*, Londres: Macmillan, 1998, p. 442).

<sup>157</sup> Originalmente Stravinsky intituló el primer acto de *El ruiseñor* “Una escena del cuento del ruiseñor de Andersen” y la diseñó para tocarse en concierto y hubiera podido ser publicada como una obra en tono de poema con voces. La obra la dedicó a su libretista Stepan Mitussov. Pero Stravinsky decidió completar la obra gracias a los altos honorarios que Alexander Sanine le ofreció para ello, con la condición de que fuera una obra de 45 minutos de duración en tres pequeños actos (véase *idem*).

<sup>158</sup> Alexander Benois (1870-1960), pintor ruso y diseñador de escenografía. Estudió leyes en la Universidad de San Petersburgo de 1890-94. Fue parte del círculo de amigos y colaboradores de Sergei Diaghilev.

<sup>159</sup> André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, traducción de Daniel Zímbaldo, Madrid: Turner, 1987, p. 108.

<sup>160</sup> *Idem*.

El texto de *El ruiseñor*, desde la concepción de la obra, lo redactó Stravinsky junto con su amigo Stepan Mitussov basándose en el cuento de Hans Christian Andersen,<sup>161</sup> que lleva el mismo nombre. Stephen Walsh asegura que “al hacer el texto cayeron inevitablemente bajo el hechizo del verso ruso contemporáneo, con su gusto por la fantasía sensual y oscura, y su fuerte aire de refinamiento saturado”.<sup>162</sup> En relación a los personajes, Santiago Martínez encuentra varias similitudes entre *El ruiseñor* y *El gallo de oro* y comenta que “el ruiseñor, que va al palacio del emperador, es semejante al gallo de oro que advierte al zar de los peligros en sus fronteras. El pescador de Stravinsky recuerda al astrólogo de Rimsky-Korsakov.”<sup>163</sup> A pesar de las similitudes entre estas dos obras, la de Stravinsky no tiene la finalidad crítica que posee la de su maestro. Santiago Martínez asegura que: “*El ruiseñor* es de un realismo dramático y musical contrario a la opción realista naturalista que parecía vencer en ese momento. Roman Vlad la considera de un realismo mágico”.<sup>164</sup>

Stravinsky dividió su ópera *El ruiseñor* en tres actos o cuadros escénicos debido a su muy corta duración (véase cuadro I).

**CUADRO I.**  
**IGOR STRAVINSKY**  
***EL RUISEÑOR***

Acto I	Acto II	Acto III
Introducción Arioso Aria Conjunto vocal Arioso	Entreacto (coro) Sección orquestal (marcha china) Aria Cantilena Sección orquestal (para el ruiseñor mecánico) Arioso	Introducción Conjunto vocal Aria Duo Sección orquestal Arioso

<sup>161</sup> Hans Christian Andersen (1805-1875), fue escritor y novelista danés, hijo de un zapatero. Logró estudiar gracias al apoyo del poeta Oehlenschläger y del rey. Adquirió fama gracias a su obra *Fairy Tales (cuentos de hadas)* publicada en Copenhagen en 1835 y traducida posteriormente a diferentes idiomas (véase *Encyclopaedia Britannica...* pp. 897-898).

<sup>162</sup> Stephen Walsh, *op. cit.*, p. 18

<sup>163</sup> Santiago Martínez Bermúdez, *Stravinsky*, Barcelona: Península, 2001, p. 173.

<sup>164</sup> *Idem.*

El propio Stravinsky se percató de la incongruencia estilística entre el primer acto y los otros dos, pero la justificó diciendo que el segundo y tercer actos recrean el ambiente artificial de la corte china en contraste con la belleza natural del primer acto.<sup>165</sup>

La idea general de la obra es mostrar por un lado la fuerza de la naturaleza, mediante el canto del ruiseñor, y por otro el poder terrenal, que es muy limitado, creado por el hombre y representado por el emperador. La obra nos presenta la soledad del poderoso, de un hombre que a pesar de estar rodeado de sus cortesanos y de todas las cosas materiales no es capaz de inspirar más que temor y de mostrar su fragilidad. Por ello cuando recibe el canto del ruiseñor, que es lo único realmente sincero que ha tenido en mucho tiempo, queda profundamente conmovido. Pero sólo cuando está al borde de la muerte es que percibe su vulnerabilidad y descubre que necesita ser humilde en su corazón.

El aria “Canción del ruiseñor” tiene lugar en el segundo acto en el palacio del monarca, después de la sección orquestal que anuncia la entrada del emperador con una marcha china. Bouvourechliev comenta en relación a esta aria que “el canto del ruiseñor que Stravinsky desea evocar es estilizado, arquetípico o más bien la idea musical en el estilo de las romanzas de las óperas rusas bajo la influencia francesa y no el de un verdadero ruiseñor”.<sup>166</sup>

La estructura de esta aria es ternaria (A, B, A’) teniendo como introducción y sección conclusiva una cadencia vocal. La parte central está hecha con tres pequeñas frases musicales, de cuatro a cinco compases, que resultan fragmentadas por silencios. La línea vocal con la que inicia y concluye el aria “Canción del ruiseñor” es una escala cromática que combina intervalos de segunda aumentada, teniendo como centro de referencia la nota *la*. El discurso musical de esta sección lo conforman pequeñas células melódicas; cada una de ellas se presenta dos veces (ejemplo 23). El color que logra con una escala poco usual, hace que sobre todo la parte introductoria suene misteriosa y mágica, lo que la asemeja al aria “Himno al sol” que canta la reina de Shemakha en la ópera de Rimsky-Korsakov *El gallo de oro*. La instrumentación (arpa, alientos metal y violín) es delicada, en un matiz *piano*, sirviendo de base para la línea vocal. Ambas arias tienen la armadura de la mayor, sólo que en el aria “Canción del ruiseñor” la tonalidad no es precisa. Paul Collaer comenta que:

---

<sup>165</sup> Cuando Stravinsky retomó la obra *El ruiseñor* en 1913, dudó si podría completar una obra que contenía un idioma impresionista más gentil, pues él ya había penetrado en un nuevo estilo con sus obras *Petrushka* y *La consagración de la primavera* (véase S. Sadie, *op. cit.*, p. 443).

<sup>166</sup> A. Bouvourechliev, *op. cit.*, p. 106.

Las líneas melódicas del canto son conducidas por el mismo principio que rige la armonía... al pasar las notas de un grado de la gama al siguiente, con alteraciones frecuentes donde la próxima nota contradice a la que precede, logra la impresión constante, pero ilusoria, de emplear el cuarto de tono”<sup>167</sup>.

Ejemplo 23. Igor Stravinsky, aria “Canción del ruiseñor” de la ópera *El ruiseñor*, compás 2.

El ritmo de las líneas melódicas en las frases musicales corresponde al sentimiento que refleja el texto: alegría, tristeza y ternura. Para la primera emoción el compositor recurre al uso de tresillos, lo que le da movimiento a la frase (ejemplo 24). Para la tristeza es más estático y mantiene a la voz en un registro central, pero crea contraste con el acompañamiento. Y en la frase que evoca la ternura, se observan diferentes elementos musicales que ponen énfasis en el contenido emocional, debido a que es un sentimiento que se quiere prolongar: estabilidad rítmica en el acompañamiento, mediante el uso de corcheas, nuevamente el uso de tresillos, el registro es más elevado, el primer compás de la frase es a una distancia de tercera menor ascendente, en relación con la primera frase, duración de 8 compases y la indicación de *dulcissimo* (ejemplo 25).

<sup>167</sup> Paul Collaer, *Stravinsky*, Bruselas: Equilibres, 1985, p. 84.

Ejemplo 24. compases 3 a 6.

Molto adagio  $\text{♩} = 48$

Ah, joie, em-plis mon cœur, un — doux par — fum mè-niv — re,  
 Ach, Lust er-füllt mein Herz, eth — süs — ser Duft be-täubt mich.  
 Oh — joy that fills the heart, oh — gar-dens full — of fra-grance,

Les ra — vis — san — tes fleurs, les fleurs, le clair so — leil!  
 O — die — se Blu — men-pracht, O — hel — ler Son — nen — schein!  
 The flowers now in bloom, the gar — dens in the sun!

B. & H. 17187

Ejemplo 25. compases 12 a 16.

Ten — dresse, em — plis mon cœur, O — la — clar — té — lu — nai — re,

*poco allargando* *più allargando*

Un — rê — ve d'a-mour in-fi-ni, un — rê — ve

*a tempo*

dans la nuit...

Para hacer una adecuada interpretación del aria “Canción del ruiseñor” es necesario resolver primeramente la afinación, que en este caso particular resulta difícil debido a las alteraciones

frecuentes. Para ello se requiere pensar en intervalos y en puntos de apoyo, por ejemplo las notas *la* y *re* (ejemplo 23), lo que contribuirá a la fluidez de la melodía. La práctica de escalas cromáticas puede ayudar a familiarizarse con la sensación al cantar este tipo de escalas.

El carácter de esta aria es misterioso y mágico, cercano a la naturaleza y ello queda realzado por el texto, que expresa las emociones humanas de la alegría, la tristeza y la ternura, y que están relacionadas con el día, la noche y el amor, respectivamente. El ruiseñor es un símbolo de estas emociones. En la tercera frase, por ejemplo, hacer legato y un matiz *piano*, refuerzan la necesidad de alargar el tiempo, de no querer terminar, que es la sensación que crea el amor. De acuerdo con Madeleine Mansion “una articulación nítida, así como la abertura de la boca, permiten matizar y colorear la voz, ya que las consonantes pronunciadas con energía contribuyen a la precisión del ataque del sonido y a un manejo más flexible de éste”.<sup>168</sup> Todo el movimiento interpretativo le dará vida al aria y creará contraste con el canto del ruiseñor mecánico que aparecerá en la ópera posteriormente.

El registro que alcanza el aria es un *fa* sobreagudo, al cual se llega con un rápido *portamento*. Para alcanzar esta nota con facilidad es necesario enfatizar la respiración diafragmática, apoyarse en la nota grave que le precede para preparar el sobreagudo, abrir la boca a lo ancho, elevar el velo del paladar y deslizar el sonido hasta el agudo, con la mayor relajación del cuello para que la voz pase libremente hacia dicho registro.<sup>169</sup>

Esta aria como parte del repertorio de una soprano ligero permite desarrollar el virtuosismo vocal, abarcar el registro más agudo de la voz humana, expresar en las coloraturas la idea del ruiseñor y en las secciones internas los distintos sentimientos humanos.

---

<sup>168</sup> A este respecto Madeleine Mansion comenta que “la boca, resonador muy importante, es el único capaz de alterar su forma; de su adaptabilidad depende el color de la vocal emitida” (véase M. Mansion, *op. cit.*, p. 47).

<sup>169</sup> M. Mansion, *op. cit.*, pp. 49-51.

**JACQUES OFFENBACH**  
**ARIA “LES OISEAUX DANS LA CHARMILLE”**  
**DE LA ÓPERA *LOS CUENTOS DE HOFFMANN***

A partir de la Revolución de 1848, Francia proclamó la Segunda República, teniendo como presidente a Luis Napoleón Bonaparte (1808-1873), quien posteriormente en 1852 tomó el título de emperador Napoleón III, estableciéndose así el Segundo Imperio. Esta etapa política de Francia, en principio bajo el poder absoluto (1852-60) y luego el régimen liberal de Napoleón III, duró hasta 1870 debido a la guerra entre Alemania y Francia que concluyó con la derrota de los franceses y la abdicación del monarca. A partir de esta última fecha se proclamó la Tercera República que continuó con la expansión colonial en Asia y Africa provocando conflictos con Alemania e Inglaterra y debilitando al país dirigido por los gobiernos inestables.<sup>170</sup>

Bajo el reinado de Napoleón III la ópera era controlada, examinada y censurada por el poder político y la ausencia de los temas relacionados con los problemas de actualidad en escena era notoria. Pero a partir de las licencias para funcionar, otorgadas al Théâtre Lyrique<sup>171</sup> y al Bouffes Parisiens,<sup>172</sup> comenzó a observarse un cambio permanente en el funcionamiento de los teatros. En 1864, Napoleón III dispuso que cualquier persona podía construir y administrar un teatro y que podían representarse obras dramáticas de distintos géneros. Pero la libertad del teatro no era completa porque el emperador seguía vigilando el contenido de las obras propuestas a través de la censura.<sup>173</sup> En Francia la ópera tenía que ser divertida para

---

<sup>170</sup> David Charlton, “El siglo XIX en Francia”, en Roger Parker, *op. cit.*, p. 157.

<sup>171</sup> El Théâtre Lyrique fue fundado por el compositor Adolph Adam (1803-1856) con el apoyo del empresario L. Crosnier en 1847 en París. Originalmente tenía el nombre de Opéra-National; después, debido a los acontecimientos de la Revolución de 1848, el teatro cerró y reabrió hasta el 27 de septiembre de 1851 como el Théâtre Historique con capacidad para 1700 personas. Posteriormente, el 12 de abril de 1852, la compañía cambió al nombre de Théâtre Lyrique y se mudó en 1862 a la nueva construcción: la Salle du Théâtre Lyrique, dejando de existir en 1872 (véase David Charlton, “Paris 1789-1870”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol.III, Londres: Macmillan, 1992, p. 871).

<sup>172</sup> El Bouffes Parisiens fue fundado por Jacques Offenbach, consiguiendo la autorización para abrir en los Champs-Élysées el 4 de junio de 1855 y montar cierto tipo de espectáculo (ópera *buffa* y *operetta*) (véase Alain Decaux, *Offenbach Rey del segundo imperio*, Buenos Aires: Vergara, 1987, p. 76). La compañía se mudó en diciembre de ese mismo año a la Salle Choiseul con capacidad para 940 espectadores. En 1866 Offenbach se enemistó con sus compañeros y retiró sus obras. El teatro continuó con la ópera ligera hasta 1879 (véase D. Charlton, *op. cit.*, p. 872).

<sup>173</sup> D. Charlton, “El siglo...” p. 132.

no aburrir al público, en especial la *opéra-comique*.<sup>174</sup> Esta característica también se aplicaba a la *grand opéra*,<sup>175</sup> donde los autores tenían que hacer espacio a elementos cómicos que crearan contraste con lo dramático de la obra.

El compositor más importante que asistió a todos estos cambios fue Jacques Offenbach, quien con su gran producción de *operettas* llevó a la cima dicho género y procuró la diversión del pueblo francés.

Jacques Offenbach nació el 20 junio de 1819 en Colonia, Alemania, a orillas del Rin.<sup>176</sup> A los seis años de edad Offenbach recibió de su padre las primeras lecciones de violín. Sus iniciales intentos de composición los hizo cuando tenía ocho años. A los escasos 9 años, el futuro compositor aprendió por sí solo a tocar el violoncello y llegó a dominar el instrumento con gran habilidad, perfeccionando posteriormente su técnica con el maestro Joseph Alexander. Al cabo de un año, el pequeño Offenbach junto con dos de sus hermanos integró un trío de piano, violín y violoncello organizado por su padre para tocar regularmente en una hostería. Después estudió con el violoncellista de la orquesta de Colonia, Bernhard Breuer, quien también le dió algunas lecciones de armonía. En 1833 Offenbach ingresó al Conservatorio de París gracias a su gran habilidad, a pesar de que existía la prohibición de admitir a extranjeros. Pero un año más tarde el futuro compositor abandonó el Conservatorio y comenzó a trabajar como violoncellista en la orquesta de la Opéra Comique.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> La *opéra-comique* originalmente fue la denominación de una obra teatral suplementada con números musicales (véase Lacombe Hervé, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Los Angeles: University of California Press, 2001, p. 253). Según otra posible definición, se trataba de una obra músico escénica con un tema ligero o sentimental y con desenlace feliz, en la cual figuraban algunos elementos cómicos. Esta categoría incluye la *operetta*, el *vaudeville*, la *opéra bouffe* y la comedia musical. En Francia el término *opéra-comique* se aplica a las obras con diálogos hablados, sean serias o trágicas, por ejemplo, *Carmen* de Bizet (véase M. Randel, *op. cit.*, p.355).

<sup>175</sup> El nombre de *grand opéra* se empleó desde el siglo XVII para las óperas francesas con recitativos, pero posteriormente, en el período romántico se utilizó más particularmente para las obras francesas serias que tenían una mayor conexión con lo épico, así como con la tragedia. La estética de la *grand opéra* se refiere a cómo los autores concebían sus obras para que éstas produjeran efectos particulares, con frecuencia emociones intensas (véase L. Hervé, *op. cit.*, p. 255).

<sup>176</sup> Kurt Pahlen, *op. cit.*, p. 290.

<sup>177</sup> El teatro de la Opéra Comique fue uno de los principales teatros en París fundado desde 1783 en la Salle Favart, donde permaneció hasta julio de 1801. Daba sus funciones todas las noches de la semana durante todo el año, excepto en los festivales grandes. En 1793 su nombre fue definitivamente confirmado como Opéra Comique National. Presentaba óperas-comiques tanto de compositores antiguos como muy recientes. En julio de 1801 la compañía cerró sus puertas y emergió con el Théâtre Feydeau en septiembre del mismo año, convirtiéndose en la nueva Opéra-Comique. Esta nueva compañía oficialmente creada por decreto del gobierno, ocupó la Salle Feydeau hasta 1804. Hasta más allá de la legislación de 1864, su repertorio fue limitado por el estatuto legal de que las obras que presentara debían contener diálogos hablados que unieran los números

Offenbach conoció en 1838 al compositor alemán Friedrich von Flotow (1812-1883), quien le ayudó a ingresar a los influyentes salones de París,<sup>178</sup> donde tocaban juntos obras para violoncello y piano.<sup>179</sup> Al año siguiente, Offenbach recibió el encargo de componer algunos números musicales para el teatro Palais Royal.<sup>180</sup> Cinco años más tarde Offenbach, que era de origen judío, se convirtió al catolicismo. Ante los problemas de la revolución, en 1848, el compositor huyó de París y al volver dirigió la orquesta de la Comédie Française.<sup>181</sup> Siete años más tarde, en 1855, Offenbach inauguró su propio teatro, el Bouffes Parisiens, para el cual compuso incansablemente comedias musicales de contenido satírico y paródico. Pero al cabo de doce años, debido a las dificultades económicas que enfrentaba dicho teatro, el compositor se vió obligado a renunciar a su dirección.

En 1860 Offenbach se naturalizó francés y al año siguiente recibió la condecoración de la Legión de Honor.<sup>182</sup> Cuatro años después Offenbach dirigió en la ópera de la corte de Viena una de sus primeras óperas serias *Die Reinnixen*. Con la caída del Segundo Imperio (1870), Offenbach salió nuevamente de París y viajó por España, Italia y Austria regresando un año más tarde. En 1873 Offenbach asumió la dirección del Théâtre de la Gaïte-Lyrique de París<sup>183</sup> y al cabo de dos años el teatro quebró quedando con grandes deudas que el compositor cubrió con los ingresos de sus giras por Estados Unidos durante 1876.

Offenbach comenzó a trabajar sobre su última gran obra *Les Contes d'Hoffmann* (*Los cuentos de Hoffmann*) en 1877. Pero al año siguiente el compositor enfermó y murió el 5 de octubre de 1880, dejando inconclusa dicha obra.

---

musicales. Las obras ocasionales con recitativos comenzaron a ser vistas en 1870. A principios del siglo XIX, el repertorio establecido era principalmente en tono ligero (véase D. Charlton, "Paris...", pp. 869-870).

<sup>178</sup> Los salones de París en esa época estaban en los palacios, en la corte, por ejemplo el Hôtel de Ville en París, la Grande Salle de Louvre y el Grand Salon del Palacio de las Tullerías (véase *ibid.*, pp. 855-856)

<sup>179</sup> A. Decaux, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>180</sup> Offenbach debía componer música de escena para una comedia ligera de Aniceto Bourgeois, *Pascal y Chambord* (véase *idem*).

<sup>181</sup> La Comédie Française, también conocida como la Maison de Molière, fue fundada por un decreto de Luis XV publicado el 24 de agosto de 1680 para unir las dos compañías de teatro parisinas de aquel tiempo, la del Hôtel Guénégaud y Hôtel de Sourgoigne (véase Rebecca Harris-Warris, "Paris 1669-1725", en S. Sadie, *op. cit.*, p. 857).

<sup>182</sup> Kurt Pahlen, *Los cuentos de Hoffman*, trad. María Antonieta Gregor, Buenos Aires: Vergara, 1992, p. 273.

<sup>183</sup> El Théâtre de la Gaïte-Lyrique fue fundado desde antes de la Revolución de 1789 por B. Nicolet, presentando obras de arlequines, marionetas y varios espectáculos acróbatas. Después de la reforma de 1807 continuó con este tipo de obras y más tarde melodramas. Fue su director durante 1825 a 1835, el más famoso dramaturgo R. C. G. De Pixérécourt y su director musical Louis Alexandre Piccini (1818-31). El teatro fue demolido en 1863 y se construyó un nuevo teatro con capacidad para 1800 espectadores. Una mezcla de entretenimiento musical y ópera fue dado bajo los nombres de varias compañías (véase D. Charlton, *op. cit.*, p. 872).

El compositor siempre admiró a W. A. Mozart (1756-1791) y de él aprendió el uso de los pequeños motivos que le permitieron desarrollar los pasajes dramáticos para su última *grand opéra*.<sup>184</sup> Dentro de los métodos de composición de Offenbach la observación de la reacción de la audiencia ante sus obras fue indispensable para darse por satisfecho con su trabajo o bien hacer las modificaciones necesarias.<sup>185</sup> En el campo de la literatura, el compositor fue influido por E. T. A. Hoffmann<sup>186</sup> de quien adquirió el gusto por lo fantástico, los fenómenos ocultos y lo sobrenatural.<sup>187</sup> La música de Offenbach es siempre graciosa, ingeniosa y alegre. Además, critica las condiciones sociales de la época en que vivió. Offenbach compuso 102 obras escénicas de las cuales sólo dos son del género de la *grand opéra*: *Die Rheinnixen* (*Las sirenas del Rin*) y *Los Cuentos de Hoffmann*, esta última es su más importante obra.<sup>188</sup>

La idea original del compositor al realizar *Los Cuentos de Hoffmann* fue hacer una *grand opéra* con recitativos para el Teatro de la Gaîte-Lyrique y algunas de las partes estaban ya moldeadas, cuando el teatro cayó en quiebra y los artistas de la compañía se dispersaron.<sup>189</sup> Poco después en 1879, esta ópera interesó a Léon Carvalho, director de la Ópera Comique de París, y a Franz von Jauner, director del Teatro de la Hofoper<sup>190</sup> de Viena. Offenbach aceptó que su obra fuera estrenada en el primer teatro mencionado, pero tuvo que hacer algunos cambios para acomodarse a la disponibilidad de los cantantes de su nueva compañía. Primeramente, utilizó diálogos hablados en lugar de recitativos. También, adaptó para tenor

---

<sup>184</sup> A. Faris comenta a este respecto “Offenbach quería hacer una ‚gran’ obra, con melodías serias, arias y conjuntos como lo habían creado Mayerbeer, Halévy, Gounod y Bizet” (véase Alexander Faris, *Jacques Offenbach*, Londres: Faber, 1980, p. 218). K. Pahlen hace un comentario en relación al anterior “la mayoría de las veces *Los Cuentos de Hoffmann* es substituida simplemente ‚ópera’, otras ‚ópera fantástica’ o bien como ‚Gran ópera romántica’ (véase K. Pahlen, *Los cuentos de...* p. 262).

<sup>185</sup> A. Faris, *op. cit.*, p. 203.

<sup>186</sup> Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) fue un poeta, músico, escritor, pintor y abogado alemán. Su gran admiración por W. A. Mozart lo llevó a cambiar su tercer nombre Wilhelm por Amadeus. Desde entonces se le conoce como E. T. A. Hoffmann. Las obras literarias de Hoffmann figuran entre las mejores de la literatura romántica alemana. Él ejerció una gran influencia sobre la literatura en su país pero aún más en Francia e Inglaterra. Su obra abunda en escenas grotescas y fantásticas (véase *Encyclopædia Britannica*, vol. II, p. 621).

<sup>187</sup> K. Pahlen, *op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>188</sup> Las otras 100 obras pertenecen a diversas denominaciones genéricas como *opéra bouffe*, *opéra féerie*, *vaudeville*, *musiquette*; todas estas obras las hizo Offenbach con la finalidad de divertir al público. Entre ellas destacan *La Vie parisienne*, (*La vida parisina*), *Barbe-bleue* (*Barba azul*), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (*La gran duquesa de Gérolstein*), *Orphée aux enfers* (*Orfeo en el infierno*), *La Belle Hélène* (véase K. Pahlen, *Diccionario de la...*, p. 290).

<sup>189</sup> Alexander F., *op. cit.*, p. 205.

<sup>190</sup> El Teatro de la Hofoper, la Ópera de la Corte, actualmente conocido como *Staatsoper*, fue fundado por Federico II *el grande* en 1742 y está situado en Berlín. La temporada de ópera sería tenía lugar sólo en dicho teatro (véase Mosco Carner, “Viena 1830-1945” en S. Sadie, *op. cit.*, vol. IV, p. 995).

el personaje de Hoffmann, que era originalmente barítono, en tanto que las partes de Olympia, Giullietta, Antonia y Stella, escritas originalmente para soprano lírico, las ajustó para la soprano lírico-coloratura Adèle Isaac.<sup>191</sup> Debido a que *Los Cuentos de Hoffmann* quedó inconclusa no existe una versión definitiva de ésta. La obra fue orquestada por Ernest Guiraud, quien también escribió algunos recitativos e hizo todo lo que consideró necesario para su estreno el 10 de febrero de 1881.<sup>192</sup> Hasta hace poco se creía que Offenbach había completado la partitura vocal de *Los Cuentos de Hoffmann*, pero ahora se sabe que no lo hizo.<sup>193</sup> Además, no es posible saber cuál hubiera sido la forma definitiva que Offenbach le diera a *Los Cuentos de Hoffmann*, pues no alcanzó a ver su estreno.

El libreto de la ópera *Los Cuentos de Hoffmann* de Offenbach fue hecho por Julier Barbier, basado en la obra teatral del mismo nombre de Julier Barbier y Michel Carré,<sup>194</sup> en la cual el poeta Hoffmann es representado como el principal personaje de sus propios cuentos. Algunos musicólogos dividen la ópera en cinco actos y otros la consideran una obra de tres actos con prólogo y epílogo.<sup>195</sup> Cualquiera que fuera la decisión a este respecto, es indiscutible que la estructura de la obra consta de cinco partes.

La idea fundamental de esta ópera, es mostrar los ideales románticos de la lucha eterna entre el bien y el mal, en la que este último triunfará. El bien es personificado por el amor del poeta hacia una mujer que posee tres aspectos diferentes: la mujer virtuosa, la muñeca sin alma y la cortesana sin corazón. Ninguno de estos tres tipos de mujer le permitirán a Hoffmann alcanzar la felicidad en el amor. La única compañía fiel del poeta es la Musa, la cual nunca lo abandonará y le dará inmortalidad mediante sus obras de arte. El mal está representado por las diversas encarnaciones de Lindorf, una especie de Mefisto que constantemente sale al encuentro del poeta, disfrazado como Coppélius, el doctor Milagro y

---

<sup>191</sup> Era esencial para el simbolismo de la obra que los papeles de Stella, Olympia, Antonia y Giullietta pudieran ser cantados por la misma mujer (véase *idem*).

<sup>192</sup> David Charlton, "Opera: 1850-1890, France", en Gerald Abraham, *op. cit.*, p. 395.

<sup>193</sup> Gracias a los manuscritos descubiertos en la época de la Segunda Guerra Mundial por Antonio de Almeida, que incluyen los borradores, esbozos y copias limpias completadas por la mano de Offenbach, así como también las partes vocales hechas por sus copistas, Fritz Oeser pudo compilar una edición crítica de la obra en la cual se eliminaron alteraciones hechas en la versión con la que la obra fue puesta en escena y agregó los pasajes que faltaban, utilizando el nuevo material encontrado. La reconstrucción de Oeser se considera en gran medida una versión más auténtica que las de sus predecesores (véase A. Faris., *op. cit.*, p. 203).

<sup>194</sup> Esta obra fue estrenada en 1851 en el Théâtre de l'Odéon. Los dos dramaturgos franceses tomaron de las propias obras de E.T.A. Hoffmann a los personajes de su obra (véase K. Pahlen. *op. cit.*, pp. 206-208).

<sup>195</sup> D. Charlton, *op. cit.*, p. 395; K. Pahlen, *Diccionario de la...*, p. 291.

Dapertuto.<sup>196</sup> La intención de Offenbach fue hacer del cuarto acto, donde aparece la cortesana, el clímax de la ópera.<sup>197</sup>

El aria “Les oiseaux dans la charmille” (“Los pájaros en la enramada”), aparece en el primer acto, que sigue al prólogo, donde Olympia es traída a escena por su creador para mostrar sus habilidades vocales a los espectadores. Hoffmann se ha enamorado de Olympia, quien en realidad es una muñeca mecánica y a pesar de tener una apariencia humana carece de corazón y alma, por lo tanto el sentimiento del poeta no puede ser correspondido.

Esta aria tiene una estructura estrófica que finaliza con un estribillo, el cual es interrumpido por la falta de cuerda al mecanismo de la muñeca. El aria concluye con una cadencia vocal y una pequeña coda. Toda el aria se repite completamente con un nuevo texto que corresponde a la segunda estrofa (véase cuadro I).

**CUADRO I**  
**JACQUES OFFENBACH**  
**ARIA “LES OISEAUX DANS LA CHARMILLE”**

Compases	Secciones
1-5	Introducción
6-29	Estrofa
30-44	Estribillo
45-49	Puente
50-58	Estribillo
59-61	Cadencia vocal
62-67	Coda

Offenbach originalmente hizo esta aria como un gentil canto alegre en 6/8 con su refrán, en fa mayor, pero la cantante Adèle Isaac indujo al compositor a explotar su coloratura con una nueva “canción de la muñeca” para Olympia. Offenbach creó entonces una nueva idea melódica, que es la que actualmente conocemos, con las mismas palabras e incluyendo los pasajes que dio Adèle Isaac, los cuales abarcaban todo el espectro de sus capacidades vocales

<sup>196</sup> Las representaciones tradicionales muestran triunfante al mal y a Hoffmann derrotado. Pero los esbozos de Offenbach indican que lo que deseaba representar con esta obra era un sentido más profundo de la vida, por ello en las nuevas puestas en escena se hace aparecer a la Musa que conduce a Hoffman hacia la victoria gracias a su poesía (véase K. Pahlen., *Los cuentos de...*, pp. 254-255).

<sup>197</sup> A. Faris, *op. cit.*, p. 206.

(ejemplo 26). La nueva versión fue en sol mayor y de nuevo en 6/8, pero Isaac finalmente la cantó en la bemol, tonalidad que se convirtió en tradicional.<sup>198</sup> El carácter del personaje se revela a través de la música alegre y repetitiva que muestra su incapacidad de sentir y pensar, pero contrasta con el texto que habla del amor.

Ejemplo 26. Jacques Offenbach, *Los Cuentos de Hoffmann*, aria “Les oiseaux dans la charmille”, compases 59 al 62.



Dado que el personaje es una muñeca mecánica, el aria “Les oiseaux dans la charmille” debe cantarse con una expresión de felicidad superficial inmutable, independientemente del contexto de la escena y de las situaciones humanas. Incluso en la mayoría de las puestas en escena de esta obra, Olympia hace movimientos similares a los de una muñeca,<sup>199</sup> y en la partitura aparece una acotación de dar cuerda a su mecanismo (compás 49). Pero también cabe la posibilidad de interpretar este papel con movimientos naturales y conservando la actitud facial antes mencionada, pues su parecido con una mujer real es tal que es capaz de engañar al poeta enamorado.<sup>200</sup> Alexander Faris comenta a este respecto “la canción de Olympia tomada fuera de contexto, podría ser un poco más que una hermosa pieza de lucimiento para una buena soprano coloratura, pero está hecha a la medida para cumplir su función en esta ópera”.<sup>201</sup>

En el aspecto técnico, el aria de Olympia requiere de una extensión que abarca hasta el *mi* bemol sobreagudo. Esta aria permite libertad para variar las coloraturas en la segunda estrofa. Según las opiniones existentes, el propio Offenbach dejó a la cantante las posibilidades

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>199</sup> Por ejemplo, la representación en el Teatro del Estado de la Gärtnerplatz en Munich el 27 de febrero de 1966, con la cantante Melitta Muszely en el papel de Olympia (véase K. Pahlen, *Los cuentos de...* p. 241).

<sup>200</sup> En las indicaciones que Offenbach dejó escritas Olympia debe acompañarse esta aria con el arpa, lo cual dificulta aún más la interpretación vocal, pero esta instrucción generalmente es ignorada en las producciones (véase A. Faris., *op. cit.*, 209).

<sup>201</sup> *Idem.*

abiertas para mostrar sus habilidades vocales (ejemplo 27). La brillantez y perfección de las coloraturas de esta aria no sólo persiguen el despliegue de la técnica vocal. En este caso Offenbach las usa para deshumanizar al personaje y destacar su naturaleza mecánica.<sup>202</sup> La ejecución de las coloraturas requiere de un adecuado control del aire y el manejo del diafragma para que éstas sean precisas en ritmo y afinación con una buena emisión de sonido.

Ejemplo 27. Compases 78 al 81.



En cuanto a la afinación, la mayor dificultad está en el estribillo, donde se presenta un pasaje con una línea melódica quebrada en el que las notas superiores forman una escala cromática ascendente (ejemplo 28). Para resolver esta dificultad, es importante entonar primero dicha escala que culmina en la nota *la* y posteriormente incluir las notas graves de *la* y *sib* teniendo la sensación de que éstas sirven de apoyo para lograr la escala cromática.

Ejemplo 28, compases 30 al 34.



El aria “Les oiseaux dans la charmille” de Offenbach debe formar parte del repertorio tradicional para una soprano ligero, porque ofrece las posibilidades para un control en el registro sobreagudo que representa mayor dificultad en el canto, técnica del manejo libre de coloraturas y demostrar capacidades histriónicas.

<sup>202</sup> A. Faris comenta en este sentido que “cuando la coloratura se usaba indiscriminadamente, ésta se convertía en algo significativamente menos dramático, y no llevaba otro mensaje que el de mostrar la habilidad de ejecución de la cantante. Pero tres compositores —Mozart, Donizetti y Offenbach— se dieron cuenta que la coloratura podía ser empleada para deshumanizar un personaje, es decir, evadirlo de la realidad y quitarle sus características humanas; por ejemplo, la Reina de la noche es malvada, Lucía es demente y Olympia es una muñeca mecánica” (véase *idem*).

## CONCLUSIÓN

La investigación realizada en el presente trabajo ha permitido identificar muchos aspectos de las obras que integran el recital para este examen profesional —históricos, estéticos e interpretativos—, desde un punto de vista diferente al que se acostumbra en las aulas de estudio. Esto tuvo como resultado la comprensión cabal y certera de las obras a interpretar, forjando una interpretación óptima.

En el caso de la Cantata BWV 51 de Johann Sebastian Bach se encontró que en la época del compositor se utilizaba la poética musical, basada en la retórica griega y latina; por lo tanto el texto constituye una guía muy importante para la interpretación de acuerdo con la estética del período.

Las características de la estética operística de principios del siglo XIX, permitieron situar a la ópera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti dentro del desarrollo del virtuosismo propio de la época, lo que facilitó la resolución de aspectos técnicos e interpretativos del aria “Regnava n’el silenzio” que integra dicha obra.

El acercamiento a las bases literarias en las cuales se apoyó la obra —por ejemplo, la ópera de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach y *El ruiseñor* de Igor Stravinsky— dió pauta a una recreación del personaje más apegada a las intenciones del compositor, en el primer caso; y a una comprensión más amplia de la idea filosófica en el segundo.

El conocimiento sobre la historia de la creación de algunas composiciones como la ópera *El gallo de oro* de Rimsky-Korsakov, permitió relacionar la obra con los acontecimientos político-sociales en Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX. Esta obra es una sátira política. En el *Concierto para soprano ligero* op. 82 de Reinhold Glière, un compositor ruso poco difundido en nuestro país, fue posible determinar que la obra se inscribe bajo la corriente estilística postromántica, heredada del siglo XIX y es una manifestación de rechazo a las nuevas tendencias del siglo XX.

Por otra parte, la entrevista con el compositor mexicano Jorge Córdoba Valencia relata cómo concibió su obra y bajo qué corriente estilística la inscribió. Mencionó también algunas sugerencias para una ejecución adecuada de su obra.

Todo lo alcanzado con el presente trabajo no sólo se aplicó a la interpretación que hará de las obras la autora de esta investigación, sino que también podrá servir de guía a otros cantantes que se aproximen a este repertorio. Sin embargo, cada interpretación que se realice de las obras será única e irrepetible aun tratándose del mismo intérprete. Si la obra fue bien lograda, alcanzará su objetivo de abrazar con ella al público que la escuche, ya que la música es un arte efímero, instantáneo que, según la expresión de Leonardo da Vinci, “muere al nacer” y a pesar de ello, es poseedora de una enorme potencia expresiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Gerald (ed.), *The New Oxford History of Music*, X vols., Nueva York: Oxford University, 1986.
- BATTA, András, *Ópera*, trad. Cristina Ballesteros, Barcelona: Könemann, 2005.
- BOYD, Malcolm, *Bach*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, trad. Daniel Zimbaldo, Madrid: Turner, 1987.
- CALVOCORESSI, Michel y Gerald Abraham, *Los grandes compositores rusos*, trad. Eugenio Lagster, Buenos Aires: Schapire, 1950.
- CLEMENT, Felix, *Biografías de Donizetti a Rubinstein*, trad. A. Blanco Prieto, Barcelona: Calomino, 1951.
- COLLAER, Paul, *Stravinsky*, Bruselas: Equilibres, 1985.
- COOPER, Martin (ed.), *The New Oxford History of Music*, XII vols. Londres: Oxford University Press, 1998.
- CHAFE, Eric, *Analyzing Bach Cantatas*, Nueva York: Oxford University, 2000.
- DECAUX, Alain, *Offenbach Rey del Segundo Imperio*, Buenos Aires: Vergara, 1987.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 24 vol. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1940.
- FARIS, Alexander, *Jacques Offenbach*, Londres: Faber, 1980.
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad al siglo XX*, trad. Carlos Guillermo Pérez, Madrid: Alianza, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, trad. Carlos Guillermo Pérez, Madrid: Alianza, 1994.
- GERINGER, Karl, *La familia de los Bach*, trad. Guillermo Sans y Ma. Teresa de Llanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- HERVÉ, Lacombe, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Los Angeles: University of California Press, 2001.
- LARSEN, Robert L., *Coloratura Arias for Soprano. Opera Anthology*, Nueva York: Schirmer, 2002.

- MANSION, Madeleine, *El estudio del canto*, trad. Francine Debenedetti, Buenos Aires: Ricordi, 1988.
- MARCHESI, Mathilde, *Bel Canto: a Theoretical and Practical Vocal Method*, Nueva York: Dover Publications, 1980.
- MARTÍNEZ BERMÚDEZ, Santiago, *Stravinsky*, Barcelona: Península, 2001.
- MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX*, trad. Patricia Sojo, Madrid: Akal, 1994.
- NONELL, Carmen, *Los músicos nacionalistas rusos*, Madrid: Saeta, 1938.
- OSBORNE, Charles, *The Bell Canto Operas*, Oregon: Amadeus Press, 1955.
- PAHLEN, Kurt, *Diccionario de la ópera*, trad. Cristobal Piechocki, Barcelona: Emecé, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Los cuentos de Hoffmann*, trad. María Antonieta Gregor, Buenos Aires: Vergara, 1992.
- PARKER, Roger, *Historia ilustrada de la ópera*, trad. Juan Carlos Guix, Barcelona: Paidós, 1998.
- PISTONE, Daniele, *Italian Opera Nineteenth-Century*, trad. Thomas Glasow. Oregon: Amadeus Press, 1985.
- POTTER, John, *Vocal Authority*, Nueva York: Cambridge University, 1998.
- RAMOS, Carlos (ed.), *El mundo de la ópera*, Madrid: Tiempo, 1993.
- RANDEL, Michael, *Harvard Concise Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, IV vols. Londres: Macmillan, 1992.
- \_\_\_\_\_, *The New Grove Book of Operas*, Londres: Macmillan, 1998.
- SCHWEITZER, Albert, *J. S. Bach, el músico poeta*, trad. Jorge D'urbano, Buenos Aires: Ricordi, 1955.
- SLONIMSKY, Nicolas, *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Londres: Schirmer Books, 1980.
- SOTO MILLAN, Eduardo, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto del siglo XX*, tomo I, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SPITTA, Philipp, *J. S Bach su vida, su obra, su época*, trad. Wenceslao Roces, México: Biografías Ganesa, 1950.

- ULRICH, Homer, *A History of Music and Musical Style*, Nueva York: Cowling, 1983.
- WALSH, Stephen, *The Music of Stravinsky*, Londres: Rutledge, 1988.
- WEBBER, Geoffrey, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford: Clarendon, 1996.
- WHITE, Eric Walter, *Stravinsky*, trad. Santiago Martínez, Barcelona: Salvat, 1986.
- WOLFF, Christoph, *The World of Bach's Cantatas*, Nueva York: Norton, 1992.

### HEMEROGRAFÍA

- ARÓSTEGUI, Julio, “De los zares a los sóviets”, *La aventura de la historia*, núm. 108, Madrid: Arlanza, año 9.
- DATO JUSTI, Katia Regina, “A música poética e a importância da retórica nas árias das cantatas sacras de Johann Sebastian Bach”, *Debates*, núm. 11, Río de Janeiro, noviembre de 2008.

### DISCOGRAFÍA

- BACH, Johann Sebastian, CD “Magnificat y Juchzet Gott in allen Landen”, núm., 411 458-2, Londres: Philips, 1983.
- CORDOBA VALENCIA, Jorge, LP “Música contemporánea de cámara”, vol 1, núm. LME-137, Conservatorio Nacional de Música: EMI Capitol de México, 1984.
- \_\_\_\_\_, CD “Juegos sonoros”, núm. QP152, remasterización digital, México: Sound Games, 2006.
- DONIZETTI, Gaetano, CD “Lucia di Lammermoor”, núm., PC-11450D, Nueva York: The Metropolitan Opera 1982.

## **ANEXOS**

## **ANEXO 1**

### **NOTAS AL PROGRAMA**

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
**CANTATA BWV 51**  
**“JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN!”**

Johann Sebastian Bach (n. Eisenach, 21-3-1685 y m. Leipzig, 28-7-1750), compositor alemán que frecuentemente es señalado como el último gran representante del arte musical barroco. Su pensamiento musical se vio muy influido por la tradición de la Escuela Polifónica de Alemania del Norte y sus obras llevaron a la culminación el arte de la fuga. Johann Sebastian Bach dedicó gran parte de su vida a componer música eclesiástica tanto vocal como instrumental, en la que aplicó hábilmente los preceptos de la poética musical, que surgió a mediados del siglo XVI y que tenía como base la retórica griega. Además armonizó un gran número de corales luteranos, el principal recurso del que se valía la iglesia luterana para transmitir directamente el sentido de las escrituras.

Dentro de las obras vocales de Bach encontramos motetes, pasiones, oratorios , misas y composiciones latinas, cantatas profanas y cantatas sacras. De estas últimas compuso cinco ciclos anuales, lo que representa un total de 295 cantatas, pero muchas de ellas se han perdido y solo existen físicamente 190. La Cantata BWV 51 “Jauchzet Gott in allen Landen” (“Alaben a Dios todas las naciones”) fue compuesta en 1730, para ser interpretada el décimo quinto domingo después de la Trinidad. Esta obra consta de cinco partes, las cuales forman cada una un movimiento individual con sus propios títulos y está basada en el modelo de cantatas sacras que propuso Erdmann Neumeister(1671-1756) con alternancia de *recitativo* y arias. Bach incluyó en el cuarto movimiento de la cantata el coral número 137. La idea principal de la cantata BWV 51 es de alabanza a Dios y fue escrita para voz solista, destacando el papel de la trompeta.

**JORGE CÓRDOBA VALENCIA**  
**CUATRO CANCIONES MÍSTICAS**

Jorge Córdoba Valencia nació el 15 de diciembre de 1953 en la ciudad de México. Se formó como compositor bajo la influencia de la música de la segunda mitad del siglo XX, caracterizada por una pluralidad en las ideologías estéticas composicionales, que han dado a los compositores numerosas propuestas y posibilidades y se le conoce como eclecticismo.

Fue alumno de Rodolfo Halffter. Perfeccionó sus conocimientos en España, Brasil, República Dominicana y Estados Unidos, donde asistió a varios cursos dedicados a la música contemporánea. Su obra de compositor ha sido reconocida nacional e internacionalmente y premiada con diferentes galardones de importancia, entre los cuales destaca el premio al Compositor Comisionado para el VI Simposio Mundial Coral celebrado en Minneapolis, USA, entre otros.

La obra de Jorge Córdoba cubre una gran diversidad de géneros musicales, tales como: música para ballet, para teatro, numerosas obras para instrumentos solistas, duos, tríos, cuartetos, quintetos, música para orquesta de cámara y orquesta sinfónica, obras vocales para coro y para voz con acompañamiento de piano y otro instrumento.

El ciclo *Cuatro canciones místicas*, es una obra para voz y piano que pertenece a los comienzos de su carrera. Se estrenó en la Sala Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música en 1980 por la soprano Rosa María Diez acompañada al piano por el propio compositor. En esta obra Córdoba se inspiró en los textos del poeta Roberto Cazorla —canciones primera y tercera—, J. Fleitindt —segunda canción— y, para culminar, en un poema de Amado Nervo que tiene un epígrafe de San Francisco de Asís. La idea principal del ciclo vocal *Cuatro canciones místicas* de Córdoba es evocar la humildad, la austeridad, la comprensión, la gratitud, y la alabanza, por lo que tanto el texto como la música crean una atmósfera de misticismo.

## **REINHOLD GLIÈRE**

### ***CONCIERTO PARA SOPRANO LIGERO Y ORQUESTA Op. 82***

Reinhold Glière (n. 11-1-1875 en Kiev y m. Moscú 23-6-1956), compositor ruso que se formó dentro de la tradición del arte ruso y la nueva realidad musical creada a partir de la Revolución Rusa de 1917. Alumno de Anton Arensky (1861-1906), Sergei Taneyev (1856-1915) y Mikhail Ippolitov-Ivanov (1859-1935) y mentor de Sergei Prokofiev (1891-1953) y Nikolai Miaskovsky (1881-1950). Incursionó en diferentes campos de actividad artística; fue director de orquesta y pedagogo musical, siendo profesor del Conservatorio de San Petersburgo, y director del Conservatorio de Kiev. A pesar de que Glière fue uno de los compositores que sobresalieron dentro de la música propagandística del régimen soviético,

sus principales logros no se encuadran sino en la música académica: sinfonías, cuartetos y conciertos.

El *Concierto para soprano ligero y orquesta* op. 82 se encuentra dentro de estas obras cuya estética musical pertenece al romanticismo tardío. La obra consta de dos movimientos, Andante lírico y Allegro. La estructura musical del primer movimiento corresponde a la forma sonata y la del segundo movimiento, Allegro, es un vals con forma de rondó. Esta obra constituye una nueva etapa de las obras de concierto, ya que trata a la voz como un instrumento musical con nuevos recursos técnicos y artísticos.

El *Concierto para soprano ligero y orquesta* op. 82 fue estrenado el 12 de mayo de 1943 en Moscú y constituye el primer concierto para voz solista, sin palabras, de los años de guerra.

**NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV**  
**ARIA “HIMNO AL SOL”**  
**DE LA ÓPERA *EL GALLO DE ORO***

Nikolai Rimsky-Korsakov (n. 18-3-1844 Tikhvin, y m. 21-6-1908 Liubensk), compositor ruso que antes de dedicarse a la música incursionó en la carrera militar, la cual le permitió viajar por todo el mundo. Rismky-Korsakov fue discípulo de Mily A. Balakirev (1837-1910) y formó parte del conocido grupo de los “Cinco”. Rimsky-Korsakov se destacó como profesor de la cátedra de Composición Práctica e Instrumentación en el Conservatorio de San Petersburgo. En su obra, además de la influencia musical de Mikhail Glinka, Alexander Dargomizhky (1813-1869) y Richard Wagner(1813-1883), se reflejó su gran interés por la música folklórica rusa y la música oriental. Rimsky-Korsakov es considerado el mejor orquestador de su época y fue de los compositores más destacados del siglo XIX y el único del grupo de los „Cinco” que gozó de celebridad en vida.

Rimsky-Korsakov fue un creador sumamente prolífico sobresaliendo principalmente en el campo de la ópera. Su inclinación al exotismo musical —nutrido por sus numerosos viajes por el mundo— coincidió con la preferencia del pueblo ruso por los temas lejanos y extraños. La literatura rusa, llena de cuentos, leyendas y seres sobrenaturales, también formó parte fundamental de la producción operística de Rimskky-Korsakov, que consta de un total de 14 óperas, siendo la última *El gallo de oro*. El libreto de esta ópera fue realizado por Vladimir

Belsky y está basado en el cuento fantástico homónimo de Aleksandr Pushkin (1799-1837). Se cree que en *El gallo de oro* surgió a raíz de los desastres de la guerra ruso-japonesa de 1905 que hirieron el orgullo patriótico de Rimsky-Korsakov y que en esta obra el compositor pretendió hacer una crítica al sistema zarista. La obra fue compuesta entre 1906 y 1907, y fue estrenada el 7 de octubre de 1909 en Moscú en el Teatro Solodovnikov con algunos cambios substanciales en el libreto impuestos por el censor.

El aria seductora de la zarina de Shemakha “Himno al sol” tiene lugar en el segundo acto y es el momento culminante de la obra. Este enigmático personaje cambia el curso de la historia, pues la zarina pretende apoderarse del reino del zar Dodón haciendo uso de sus capacidades de seducción. En esta aria la zarina narra con añoranza las delicias y placeres que se encuentran en su lejana tierra; con ello logra cautivar al zar.

**GAETANO DONIZETTI**  
**ARIA “REGNAVA N’EL SILENZIO”**  
**DE LA ÓPERA *LUCIA DI LAMMERMOOR***

Gaetano Donizetti (n. 29-11-1797 y m. 8-4-1848 en Bérgamo), compositor italiano que representa el auge de la escuela operística italiana del siglo XIX. Donizetti fue alumno del padre Mattei, quien también fue maestro de Gioacchino Rossini y experimentó la influencia de dos importantes compositores de la época en el campo de la ópera: Gioacchino Rossini (1792-1862) y Vincenzo. Bellini (1801-1835).

La producción vocal de Donizetti cuenta con setenta óperas, que pertenecen a distintos géneros tales como: la tragedia romántica, la ópera semidramática y la ópera *buffa*, que es el género más representativo.

El libreto de la ópera *Lucia di Lammermoor*, que es una tragedia romántica, fue hecho por Salvatore Cammarano y está basado en la novela del escocés Walter Scott (1771-1832), *La Novia de Lammermoor* (1819). Esta ópera fue estrenada el 26 de septiembre de 1835 en el Teatro San Carlo de Nápoles y en ella se ponen de manifiesto los valores y prejuicios de la época. La obra consta de tres actos, cada uno de los cuales contiene dos escenas, cuya estructura musical corresponde a la estructura estándar de la época. En esta obra Donizetti hace que la música sirva al desarrollo del drama.

El aria “Regnava n’el silenzio” se ubica en la segunda escena del primer acto. En esta escena Lucia espera la llegada de Edgardo su amado, y cuenta sobre un presagio funesto que se relaciona con su destino y la inminente muerte que la aguarda en un futuro cercano.

Esta aria lleva una gran carga emocional manifestada en la confrontación de un gran amor pasional y el temor hacia el trágico destino de la heroína.

**IGOR STRAVINSKY**  
**ARIA “CANCIÓN DEL RUISEÑOR”**  
**DE LA ÓPERA *EL RUISEÑOR***

Igor Stravinsky (n. Oranienbaum,17-6-1882 y m. Nueva York, 6-4-1971), se formó como compositor en una época de grandes cambios sociales y estéticos y en su obra reflejó este tiempo de inestabilidad afiliándose a diferentes corrientes estilísticas.

Stravinsky abordó muy diferentes géneros musicales con su obra creativa y tiene en su legado artístico un nutrido conjunto de obras sinfónico-vocales dentro de las cuales se destacan sus tres óperas: *El ruiseñor*, *Mavra*, y *The Rake’s Progress*. *El ruiseñor*, «cuento lírico», fue compuesto en dos momentos diferentes del desarrollo de Stravinsky como compositor. En el período de aprendizaje el compositor realizó los esbozos del primer acto de esta obra con el deseo de hacer una ópera con una temática fantástica, probablemente inspirado en *El gallo de oro*, la última ópera de su maestro Rimsky-Korsakov. Después de una interrupción de seis años, durante los cuales el compositor se ocupó de otros proyectos, retomó la obra por encargo de Alexander Sanine para inaugurar el Teatro Libre de Moscú. Debido a que el mencionado teatro quebró, *El ruiseñor* no se estrenó sino hasta el 26 de mayo de 1914, cuando fue puesto en escena en la Ópera de París bajo la dirección de Pierre Monteux. El texto de la ópera fue hecho por Stravinsky junto con Stepan Mitussov y está basado en el cuento de Hans Christian Andersen (1805-1875) *El ruiseñor*. La idea principal de esta ópera destaca los valores auténticos de la vida, que no son las cosas materiales sino la riqueza espiritual.

El aria “Canción del ruiseñor” tiene lugar en el segundo acto y dentro de la obra representa un momento de expectación en el que por primera vez será escuchado el canto del ruiseñor en el palacio del emperador. El carácter de esta aria es misterioso y mágico con lo cual se

realza el texto, que expresa las emociones humanas de la alegría, la tristeza y la ternura, que se relacionan con el día, la noche y el amor, respectivamente. El ruiseñor es presentado aquí como símbolo de estas emociones que parecen estar ausentes en el mundo del emperador y su corte.

**JACQUES OFFENBACH**  
**ARIA “LES OISEAUX DANS LA CHARMILLE”**  
**DE LA ÓPERA *LOS CUENTOS DE HOFFMANN***

Jacques Offenbach (n. Colonia, 20-6-1819 y m. París, 5-10-1880), compositor francés de origen alemán al que comúnmente se le conoce como el “padre de la *operetta*”. Se inició en la música desde temprana edad mostrando su virtuosismo para el violoncello y combinó su talento de compositor con las habilidades del hombre de negocios. En el año 1855 Offenbach inauguró su propio teatro, el Bouffes Parisiens, para el cual compuso incansablemente comedias musicales de contenido satírico y paródico, llevando con ello a la cima el género de la *operetta*. Offenbach incursionó también en el campo de la *Grand opéra* con las siguientes obras: *Die Rheinnixen (Las sirenas del Rin)* y *Les Contes d’Hoffmann* que sin duda es su obra más importante.

La ópera *Les Contes d’Hoffmann* consta de cinco partes: prólogo, acto I, II, III y epílogo. El libreto de esta obra fue hecho por Julier Barbier, basado en la obra teatral del mismo nombre de Julier Barbier y Michel Carré, en la cual el poeta Hoffmann es representado como el principal personaje de sus propios cuentos. Esta ópera muestra los ideales románticos de la lucha eterna entre el bien y el mal, en la que este último triunfará. El bien es personificado por el amor del poeta hacia una mujer que posee tres aspectos diferentes: la mujer virtuosa, la muñeca sin alma y la cortesana sin corazón. Ninguno de estos tres tipos de mujer le permitirá a Hoffmann alcanzar la felicidad en el amor. La única compañía fiel del poeta es la Musa, la cual nunca lo abandonará y le dará inmortalidad mediante sus obras de arte.

El aria “Les oiseau dans la charmille”, aparece en el primer acto, que sigue al prólogo y es interpretada por Olympia, la muñeca mecánica, que es traída a escena por su creador para mostrar sus habilidades vocales. Hoffman se enamora de Olympia, quien a pesar de tener una apariencia humana, carece de corazón y alma, por lo tanto el sentimiento del poeta no puede

ser correspondido. El carácter del personaje de Olympia se revela a través de la música alegre y repetitiva que muestra su incapacidad de sentir y pensar y por lo tanto contrasta con el texto del aria que habla del amor. Dentro de la ópera, esta aria representa la primera desilusión del poeta por el amor de una mujer.

## ANEXO 2

### TRADUCCIONES Y TEXTOS

#### JOHANN SEBASTIAN BACH CANTATA BWV 51 “JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN!”

“Jauchzet Gott in allen landen”<sup>203</sup>

Jauchzet Gott in allen Landen!  
was der Himmel und die Welt  
an Geschöpfen in sich hält  
müsse dessen Ruhm erhöhen.

Aclamad a Dios en todas las Tierras!  
Que las criaturas que habitan  
el cielo y el universo,  
ensalcen su Gloria.

Und wir wollen unsern Gott  
gleichfalls jetzt ein Opfer bringen,  
daß er uns in Kreuz und Not,  
alle zeit hat beigestanden

E igualmente nosotros  
traigamos ahora una ofrenda a nuestro Dios,  
porque en la aflicción y la necesidad,  
Él siempre nos ha socorrido.

#### *Recitativo.*

Wir beten zu dem Tempel an,  
da Gottes Ehre wohnt,  
da dessen Treu, so täglich neu,  
mit lauter Segen lohnet.

Nosotros rezamos en el Templo  
donde habita la gloria de Dios  
donde su fidelidad, diariamente renovada,  
recompensa con fuertes bendiciones.

Wir preisen, was er an uns hat getan.  
Muß gleich der Schwache Mund  
von seinen Wundern lallen,  
so kann ein schlechtes Lob  
ihm dennoch wohlgefallen.

Alabamos lo que Él ha hecho en nosotros.  
Ahora mi débil boca  
ha de balbucear sus maravillas,  
para que la torpe alabanza  
Pueda, no obstante, agradarle.

---

<sup>203</sup> El texto del primer movimiento del aria pudiera ser una paráfrasis del salmo 66, vv. 2,8 y 9. 2. “Aclamen a Dios en toda la tierra, canten salmos a su glorioso nombre, hagan alarde de sus alabanzas”, 8 “Bendigan pueblos, a nuestro Dios, que se escuchen las voces que lo alaban” y 9 “porque Él nos ha devuelto a la vida y no dejó que tropezaran nuestros pies” (véase *La Biblia*, España: Verbo Divino, 1996, Sal 66, vv. 2,8,9., p. 1250).

“Höchster mache deine Güte”

Höchster mache deine Güte  
ferner alle Morgen neu!

Altísimo, extiende nuevamente  
tu bondad todas las mañanas!

So soll für die Vater treu  
auch ein dankbares Gemüthen,  
durch ein frommes Leben weisen,  
das wir deine Kinder heißen.

Así, por la fidelidad paterna,  
un alma agradecida también ha de mostrar,  
mediante una vida piadosa,  
que nosotros nos decimos tus hijos.

Coral 137.<sup>204</sup>

“Sei Lob und Preis mit Ehren”

Sei Lob und Preis mit Ehren  
Gott Vater, Sohn, heiligem Geist!  
Der woll' in uns vermehren  
Was er uns aus Gnaden verheißt,  
Daß wir ihm fest vertrauen,  
Gänzlich verlass'n auf ihn,  
Von Herzen auf ihn bauen  
Daß uns'r Herz, Mut und Sinn  
Ihm festiglich anhangen;  
Drauf singen wir zur Stund:  
Amen!  
Wir werd'n's erlangen,  
Glaub'n wir aus Herzens Grund.

Load, alabad y honrad  
a Dios Padre, al Hijo y al Espíritu Santo!  
rogamos para que acreciente en nosotros  
lo que Su gracia nos prometió:  
para que confiemos en Él firmemente,  
nos entreguemos enteramente a Él,  
de todo corazón en Él descansemos  
y que nuestro corazón, ánimo y mente  
le sigan con confianza.  
cantemos en esta hora:  
Amén!  
lo lograremos,  
Si creemos en lo más íntimo de nuestro  
corazón.

Alleluja!

“Alleluja!”  
¡Aleluya!

---

<sup>204</sup> Erwin Leuchter, *J. S. Bach 386 corales*, trad. Erwin Leuchter, Buenos Aires: Ricordi, 1968, p. 137.

**JORGE CÓRDOBA VALENCIA**  
**CUATRO CANCIONES MÍSTICAS**

**I**

Señor,  
mantén tu mano  
sobre mi cabeza,  
que aún soy pequeño  
y te necesito

*Roberto Cazorla*

**II**

Gracias Dios mío  
por tu bondad  
gracias por ser  
una luz en la vida  
diaria de todos  
gracias por dejarme  
Ser en Ti

*J. Fleitindt*

**III**

Ciego, triste  
vivo o muerto  
no sé, si me entenderán  
¿por qué, Dios  
me negarán sueños  
cuando estoy despierto?

*Roberto Cazorla*

**IV**

Hermana agua  
Alabemos al Señor

*San Francisco de Asís*

**NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV**  
**ARIA “HIMNO AL SOL”**  
**DE LA ÓPERA *EL GALLO DE ORO***

“Otvét’ mne, zorkoe svetilo”

Otvét’ mne, zorkoe svetilo, S vostoka k nam prikhokish’ ty: Moj kraj rodnoj ty posetilo, Otchiznu skazochnoj mechty? Vsë tak zhe l’ tam sijajut rozy I lilij ognenny kh kustyy? I birjuzovye strekozy Lobzajut pyshnye listyy?	Contéstame astro avizor, que vienes hacia nosotros desde el oriente: ¿Has visitado mi tierra natal, la madre tierra de un ensoñador cuento de hadas? ¿Ahí siguen siendo radiantes las rosas y los arbustos de lirios flameantes? ¿y libélulas color turquesa siguen besando el exhuberante follaje?
I v vecheru u vodoëma V nesmelykh pesnjakh dev i zhën Vsë tak zhe l’ divnaja istoma, Ljubvi zapretnoj strastnyj son? Vsë tak zhe l’ dorog gost’ sluchajnyj Emu gotovy i dary I skromnyj pir, i vzgljad potajnyj, Skvoz’ tkan’ revnivuju chadry?	¿Y al atardecer junto a la fuente en tímidas canciones de doncellas y mujeres hay todavía el mismo maravilloso languidecer, un sueño apasionado del amor prohibido? ¿Todavía el inesperado huésped es aún bienvenido? ¿Se le preparan regalos y una modesta fiesta y una secreta mirada a través de la tela celosa de chadra?
A noch’ sgustitsja golubaja, K nemu, zabyv i styd, i strakh, Speshit khozjajka molodaja S priznan’em sladostnym v ustakh?	Cuando se hace profunda la noche azul, hacia él, olvidando la vergüenza, el pudor y el miedo ¿se apresura la joven anfitriona Con una dulce confesión en sus labios?

**GAETANO DONIZETTI**  
**ARIA “REGNAVA N’EL SILENZIO”**  
**DE LA ÓPERA *LUCIA DI LAMMERMOOR***

“Regnava n’el silenzio”

Regnava n’el silenzio  
alta la notte e bruna...  
colpia la fonte un pallido  
raggio di tetra luna...  
quando un sommesso gemito  
fra l’aure udir di fè ed ecco  
su quel margine, ah!  
Qual di chi parla  
muoversi il labbro suo vedea,  
e con la mano esanime,  
chiamarmi a sè pareo;  
stette un momento immobile,  
poi ratta dileguò,  
e l’onda pria si limpida,  
di sangue rosseggiò.  
Egli è luce a giorni miei,  
È conforto al mio penar.  
Quando rapito in estasi  
del più cocente ardore  
col favellar del core  
mi giura eterna fè,  
gli affanni miei dimentico;  
gioia diviene il pianto.  
Parmi che a lui d’accanto  
Si schiuda il ciel per me. Ah!

Reinaba en el silencio  
profunda la noche y oscura...  
golpeaba la fuente un pálido  
rayo de sombría luna...  
cuando un suave gemido  
a través del aire se hizo escuchar aquí,  
sobre la orilla, ¡ah!  
Como alguien que habla,  
veía mover sus labios,  
y con la mano muerta,  
parecía llamarme hacia ella;  
permaneció un momento inmóvil,  
después pronto desapareció,  
y el agua, antes tan clara,  
de sangre enrojeció.  
Él es la luz de mis días,  
él conforta mi sufrimiento.  
Cuando arrebatado en éxtasis  
del más vehemente ardor,  
con palabras del corazón  
me jura fidelidad eterna,  
y olvido mis angustias;  
el llanto se torna en alegría.  
y me parece que a su lado  
se abre el cielo para mi. ¡Ah!

**IGOR STRAVINSKY**  
**ARIA “CANCIÓN DEL RUISEÑOR”**  
**DE LA ÓPERA *EL RUISEÑOR***

“Canción del ruiseñor”

Ah, joie, emplis mon cœur,  
un doux parfum m’enivre,  
Les ravissantes fleurs,  
les fleurs, le clair soleil!

¡Ah, alegría, inunda mi corazón,  
un dulce perfume me invade,  
Las flores encantadoras,  
las flores, el claro sol!

Ah, peine, emplis mon cœur,  
voici les brumes sombres,  
Les larmes dans mes yeux,  
les larme, et la nuit...

¡Ah, pena, inunda mi corazón,  
aquí está la oscura neblina,  
las lágrimas de mis ojos,  
las lágrimas, y la noche...

Tendresse, emplis mon cœur,  
O, la clarté lunaire,  
un rêve d’amour infini,  
dans la nuit...

Ternura, inunda mi corazón,  
oh, la claridad de la luna,  
un sueño de amor infinito,  
entre la noche...

**JACQUES OFFENBACH**  
**ARIA “LES OISEAUX DANS LA CHARMILLE”**  
**DE LA ÓPERA *LOS CUENTOS DE HOFFMANN***

“Les oiseaux dans la charmille”

Les oiseaux dans la charmille,  
dans les cieux l’astre du jour,  
tout parle à la jeune fille d’amour!

Los pájaros en la enramada,  
el sol en los cielos,  
¡todo habla a la joven del amor!

Voilà la chanson gentille,  
la chanson d’Olympia!

He aquí la bella canción,  
¡la canción de Olympia!

Tout ce qui chante et résonne  
et soupire tour à tour,  
émeut son cœur, qui frissonne d’amour!

Todo lo que canta y resuena  
todo lo que suspira,  
mueve su corazón que tiembla de amor!

**ANEXO 3**

**PARTITURAS**

# Kantate Nr. 51

am 15. Sonntag nach Trinitatis und für alle Zeit

„Jauchzet Gott in allen Landen“

## Cantata No. 51

for the 15<sup>th</sup> Sunday after Trinity  
and for general use

“Praise Jehovah all ye people”

English version by J. Michael Diack

## Cantate No. 51

pour le 15<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité  
et pour tous les temps

«Gloire à Dieu partout sur terre»

Traduction Française de G. Bret et Ch. Schweitzer

Johann Sebastian Bach BWV 51  
Klavierauszug von Günter Raphael

### 1. Aria

Trompete  
Violine I, II  
Viola  
Basso continuo

9 **A**

Jauch - - - - - zet, jauch - zet Gott in al - len Lan - den, jauch -  
Praise - - - - - ye, praise - Je - ho - vah all ye peo - ple, praise  
Gloi - - - - - re, glori - re à Dieu par - tout sur ter - re, glori -

*piano*

12

zet Gott in al len Landen, in al len Landen!  
 Je ho vah all ye peo ple of ev ry na tion!  
 re à Dieu par tout sur ter re par tout sur ter re!

Viol. II, Va.

15

18

Jauchzet, jauch zet, jauchzet, jauch  
 Praise ye, praise ye, praise ye, praise  
 Gloi re, gloi re, gloi re, gloi

21

zet, jauch zet Gott in al len Lan  
 ye, praise Je ho vah all ye peo  
 re, gloi re à Dieu par tout sur ter

C

den, ple, re, + Trb. in al. len Lan. of ev. ry na par.tout sur ter. Trb.

den, jauch - zet Gott in al - tion, praise Je - ho - vah all re, gloi - re à Dieu par - tout

tutti

len Landen, in al - len Lan. den! ye peo. ple of ev' - ry na - tion! sur ter. re, par.tout sur ter - re!

tr D

tutti

forte

39 **E**

Was der Him - mel und die Welt an Ge - schöp - fen in - sich  
 Let all crea - tures, great and small, - that the heavens and earth con -  
 Dans les cieux, dans l'u - ni - vers, cré - a - tu - res cé - lé -

*piano*

41

hält, müs - sen des - sen Ruhm er - hö -  
 taïn, sing His praise, ex - alt His glo -  
 brez sa grandeur et sa puis - san -

Viol. Va.

44

hen, müs - se - des - sen Ruhm er - hö -  
 ry, sing His praise, ex - alt  
 ce, sa gran - deur et sa - puis - san -

Trb.

46

hen, er - hö - hen,  
 His glo - ry.  
 ce.

Viol. II, Va.

*forte*

49

F

und wir wollen unserm Gott gleichfalls jetzt ein Opfer  
 We will at - so to our God of - fer thanks for all His  
 Ap - prochons de ses au - tels, frè - res, pour lui ren - dre

*piano*

52

brin - gen, daß er uns in Kreuz und Not, in Kreuz und  
 mer - cies, for He hath in time of need, in time of  
 grä - ce, car toujours dans nos tour - ments, dans nos tour -

Viol. I

54

Not, in Kreuz und Not  
 need, in time of need  
 ments, dans nos tour - ments,

Viol., Va.

56

- al - le - zeit hat bei - ge - stan - den, al - le - zeit hat bei - ge -  
 - ev - er been our rock and for - tress ev - er been our rock and  
 - il sou - tient no - tre fai - bles - se, il sou - tient no - tre fai -

Viol., Va.

58

stan - - - - - den al  
 für - - - - - tress, co  
 bles - - - - - se, no

Viol. I

61

le - zeit hat bei - ge - stan - den. Jauch - zet  
 er - been our rock and for - tress; praise Je -  
 tre fai - bles - se. Gloi - re à

G

63

Gott - in al - len Lan - den, jauch - zet!  
 ho - vah all ye peo - ple, praise ye!  
 Dieu par - tout sur ter - re, gloi - re!

tutti

66

Jauch  
 Praise  
 Gloi

Trb.

dal segno



14

kann ein schlechtes Lob ihm — den — noch wohl — ge — fal — len. Muß gleich mein  
*will ac — cept the praise our grate — ful hearts would render. Al — though our*  
 en — cor qu'in — ha — bi — les, il prend plaisir à nos ac — cents. Nos chants sont

17

schwa — cher Mund, mein schwa — cher Mund von sei — nen Wundern lal —  
*fal — tring lips, our fal — tring lips can ne — ver tell His good —*  
 in — puis — sants, sont im — puis — sants, nos voix sont bé — gay — an

20

- - - - - len, so kann ein — schlech — tes  
 - - - - - ness, *He will ac — cept the*  
 - - - - - tes, mais en — cor — qu'in — ha —

22

Lob ihm den — noch wohl — ge — fal — len.  
*praise our grateful hearts, our hearts would render.*  
 bi — les, il prend plai — sir à — nos ac — cents.

3. Aria

Bc.

3

Höch - - - ster, Höch.ster, ma - che dei - ne  
 Fa - - - ther, Fa - ther; may Thy lov - ing  
 Maî - - - tre, Maî - tre, puis - sent tes - lar -

piano

5

Gü . te fer - ner al - le Mor - gen neu, ai - - - le Mor -  
 mer - cies fall on us as morn - ing dew, as - - - morn -  
 ges - ses tou - jours com - bler tes en - fants, com - - - bier tes -

7

- - - gen neu, al - - - le Mor - - - gen neu,  
 - - - ing dew, as - - - morn - - - ing dew,  
 en fants, com - - - bler tes en - fants,

9 II

- - - Höch - - - ster; ma - che dei - ne Gü . te fer - ner al - le Mor - gen  
 - - - Fa - - - ther; may Thy lov - ing mer - cies fall on us as morn - ing  
 - - - Maî - - - tre, puis - sent tes lar - ges - ses tou - jours com - bler tes en -

12

neu, ma-che fer-ner — dei-ne Gü-te — al-le Mor-gen, — Höch-ster, ma-che  
 dew, may Thy mer-cies, — may Thy mer-cies — fall u-pon us, — Fa-ther, may Thy  
 fants, tou-jours com-pler — tes en-fants, — tes en-fants, — Mai-tre, puis-sent

14

dei-ne Gü-te — fer-ner al-le Mor-gen neu, fer-ner al-le Mor-gen  
 lov-ing mer-cies — fall on us as morn-ing dew, fall — on us as morn-ing  
 tes lar-ges-ses — com-pler tes en-fants — tou-jours, tou-jours com-pler tes en-

16

neu!  
 dew!  
 fants!

*forte*

18

**A**

So soll für die Va-ter-treu auch ein dank-ba-res Ge-  
 For Thy grace so free-ly — giv'n we our grate-ful thanks would  
 Puis-sions nous pour-tant d'a-mour tou-jours pleins-de gra-ti-

*piano*

20

*tr*

mü - te durch ein from - mes Le - ben wei - sen, daß wir - dei - ne Kin -  
 ren - der und in all that we - are do - ing, show our - selves to be Thy  
 tu - de, par nos ac - tes nos - pen sé - es, d'un tel Pè - re nous montrer

22

hei -  
 chil -  
 di

24

*tr* **B**

- - Ben, daß wir dei - ne Kin - der hei - Ben;  
 - - dren, show our - selves to be Thy chil - dren;  
 - - gnes, d'un tel Pè - re nous montrer di - gnes;

*forte*

26

so soll - für - die Va - ter - treu auch ein dank - ba - res - Ge -  
 for Thy - grace so free - ly - giv'n we our grate - ful thanks would  
 puis - sions - nous pourtant d'a - mour tou - jours pleins de gra - ti -

*(piano)*

un - te durch ein from - mes Le - ben wei - sen, daß wir dei - ne Kin - der  
 ren - der, and in all that we are do - ing, show our selves to be Thy  
 tu - de, par - nos ac - tes, nos pen - sé - es, d'un tel Pè - re nous montrer

30

hei - Ben, daß swir dei ne Kin - der  
 chil - dren, show our selves to be Thy  
 di - gnes, d'un tel Pè - re nous montrer

32

hei - Ben, dei - ne Kinder, dei - ne Kinder, daß wir dei - ne Kin - der  
 chil - dren, Thy children, Thy children, show ourselves to be Thy  
 di - gnes, nous montrer di - gnes, nous montrer di - gnes, d'un tel Pè - re nous montrer

35

hei - Ben  
 chil - dren  
 di - gnes.

Höch - ster,  
 Fa - ther,  
 Mai - tre,

*dal segno*

4. Choral

VI. I, II  
Bc.

Viol. I solo

Viol. II solo

10

**A**

Sei Lob und  
All hon - our,  
Lou - ange, hon -

piano

13

Preis mit Eh - ren  
praise, and glo - ry  
neur et gloi - re

forte

14

16

Gott Vater,  
to God the  
au Pe - re, au

*piano*

19

Sohn, hei - li - gem Geist!  
Fa - ther, au God the Son,  
Fils, au Saint Es - prit!

*tr* **B**

*forte*

22

26

29

32

C

Der woll' in  
to God the  
Qu'en nous tou -

(piano)

35

uns ver - men - ren,  
Ho - ly Spir - it,  
jours s'ac - crois - sent,

(forte)

38

was er uns  
the great e -  
les saints ef -

(piano)

41

D

aus Gna - den ver - heißt,  
ter - nal Three in One!  
fets de sa grâ - ce,

(tr)

(forte)

44

Musical notation for measures 44-46, featuring a treble and bass clef with various chords and melodic lines.

47

Musical notation for measures 47-49, continuing the piano accompaniment with complex rhythmic patterns.

50

Musical notation for measures 50-52, showing a change in key signature and melodic development.

53

**E**

Musical notation for measures 53-55, including a vocal line and piano accompaniment. The word "piano" is written below the bass clef.

	daß	wir	ihm
	The	Lord	is
	et	forts	de

56

Musical notation for measures 56-58, including a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment.

fest	ver -	trau -	
our	De -	fen -	en,
sa	pa -	ro -	der,
			le,

gänz - lich ver - lass'n auf  
 and He - our fram we'll  
 re - po - sons nous sur

63 **F**

ihn,  
 knows,  
 lui.

*forte*

von  
 He  
 Que

*(piano)*

**G**

Her - zen auf ihn bau -  
 shar - eth all our sor -  
 tou - jours dans nos â -

75

en, roics, mes, daß and fleu

78

uns'r Herz, Mut und Sinn  
com - forts all our woos,  
ris - se no - tre - fo! (forte)

81

84

[H] ihm fe - stig  
on - His -  
A - Dieu res -

87

lich gn an - han - gen;  
word re - ly - ing.  
tons fi - de - les;

90

Musical score for measures 90-92, piano accompaniment. The music is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

93

Musical score for measures 93-95, vocal and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in German, French, and English.

drauf When chan - sin - gen wir - zur  
 earth ear - th - ly du trials are  
 tons - ly du fond - du

96

Musical score for measures 96-98, vocal and piano accompaniment. A section marker 'I' is present above the vocal line. The lyrics are in German, French, and English.

Stund: A  
 o'er, we  
 cœur: A

99

Musical score for measures 99-101, vocal and piano accompaniment. The lyrics are in German, French, and English.

men! wir werd'n's er - lan -  
 with the son - - saints in Heav -  
 men! son - - geons au ga -

102

Musical score for measures 102-104, vocal and piano accompaniment. The lyrics are in German, French, and English.

gen, glaub'n  
 en, shall  
 ge que

105

wir  
praise  
Je -

aus  
Him  
sus

Her -  
cu -  
nous

zens  
er  
don

108 **K**

Grund.  
more.  
na.

111

115

118 **L**

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
le - lu - jah, hal - le - lu - jah, Trb. hal -

tutti

123

le - lu - ja,  
le - lu - jah, al - le - lu -  
hal - le - lu -

tutti Trb.

128

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -  
jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu -

Trb. Viol., Va. Va.

133

**M**  
ja, al - le - lu - ja!  
jah, hal - le - lu - jah!

Va. Viol. I, II

137

141

Musical score for measures 141-145. The system consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

146

Musical score for measures 146-150. This system continues the piano accompaniment from the previous system, showing the intricate chordal and melodic textures in both the treble and bass staves.

150

Musical score for measures 151-154. The piano accompaniment continues, with the bass line showing more complex rhythmic patterns and the treble line providing harmonic support.

Musical score for measures 154-158. This system introduces a new instrument, the Violin I (Viol. I), which enters with a melodic line. The piano accompaniment continues in the lower staves.

154

Musical score for measures 154-158. This system continues the instrumental parts from the previous system, including the Violin I and the piano accompaniment.

159

N

Musical score for measures 159-163. This system begins with a vocal line containing the lyrics "Al - le - lu - Hal - le - lu". Below the vocal line are staves for Violin I (Viol. I), Violin II and Viola (Viol. II, Va.), and the piano accompaniment. The piano part is marked "piano".

Al - le - lu -  
Hal - le - lu

Viol. I *piano*

163

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah,

Viol. I

Trb.

168

al - le - lu - ja, al - le -  
 hal - le - lu - jah, hal - le -

tutti

173

- - - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 - - - lu - jah, hal - le - lu - jah,

O

al - le - lu - ja,  
hal - le - lu - jah,

Trb. Viol. I

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah,

Va.

P

al - le - lu - ja,  
hal - le - lu - jah,

Viol. II, Va.

al - le - lu - ja,  
hal - le - lu - jah,

Va.

195

al - le - lu - ja,  
hal - le - lu - jah,

200

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -  
hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu -

205

ja,  
jah,

Trb. tr

Viol., Va.

209

al - le - lu - ja,  
hal - le - lu - jah,

Va.

213

Q

al  
hat

218

le - lu - ja,  
le - lu - jah,

Trb.

222

al - le - lu - ja!  
hal - le - lu - jah!

# **Jorge Córdoba Valencia**

## **4 Canciones Místicas**

Para soprano o tenor y piano

**Texto: I.- Roberto Cazorla  
II.- J. Fleitindt  
III.- Roberto Carzola  
IV.- Sn. Francisco de Asís**

1980

I

Texto: Roberto Cazorla

Jorge Córdoba V.

$\text{♩} = 92$

Soprano *p* *mp* *mf*  
 Se - ñor Se - ñor man -

Piano *p* *mp*

S *f*  
 tén tu ma - no man - tén tu ma - no

Pno. *mp*

6

S *dim.* *p*  
 - so-bre mi ca - be - za que a - ún soy pe -

Pno. *f* *dim.* *p*

11

S *mp* *p* *meno mosso*  
 que-ño y te ne-ce-si-to Se - ñor.

Pno. *mp* *p* *8va-*

17

# II

Texto: J. Fleitindt

Jorge Córdoba V.

$\text{♩} = 116$

Soprano

Piano

*f*

*ff*

*f*

Gra - cias Dios mí - o gra -

S

Pno.

*mf*

- cias Dios mí - o por tu bon - dad por tu bon -

5

S

Pno.

*sfz*

dad Gra - cias por ser u - na

9

S

Pno.

*f dim.*

luz en la vi - da dia - ria de to - dos gra - cias por ser u - na luz en la

12

Lento

*p leg.*

S  
vi - da dia - ria de to - dos gra - cias por de - jar - me

Pno.  
*mp* *p*

16

S  
ser en Tí ser en Tí ser en

Pno.  
*mp*

21

Tempo 1

S  
Tí — gra - cias Dios mí - o gra -

Pno.  
*ff* *f*

26

S  
- - - - - cias gra - - - - - cias.

Pno.  
*dim.* *mf*

30

# III

Texto: R. Cazorla

Jorge Córdoba V.

♩ = 54-56

Soprano

Piano

*p* *mp*

Cie - go tris - te

S

Pno.

*mf*

vi - vo o muer - to no sé si meen - ten - de - rán

7

*mp* *mf*

*gib-*

S

Pno.

*mp leg.* *rit.*

si meen - ten - de - rán

*mp* *rit.*

11

S Tpo. 1° *sub. f*

¿Por qué

Pno. *pp* *p* *mp*

15

S *sfz* *expressivo* *sub. p*

Dios me ne - ga - rán sue - ños ¿Cuan - does -

Pno. *f* *mf* *p*

20

S *mf dim.*

toy des - pier - to? ¿Cuan - does - toy des - pier - to?

Pno. *mf*

25

S *p* *pp* *mp*

cie - go tris - te vi - vo o muer - to

Pno. *p* *mp*

29

# IV

Texto: Sn. Francisco de Asís

Jorge Córdoba V.

♩ = 112-116

*f*

Soprano

1

S

*p sub.*

be - mos a - la - be - mos a - - - - la - be - mos al - Se - ñor

Pno.

5

S

*mf dim.*

a - - - - la - be - mos al Se - ñor

Pno.

10

8<sup>va</sup>

*mf leg.* *f*

S Her - ma - na a - gua her - ma - na a - gua a -

Pno. *mp*

15

**Lento**

S gua A - la-be-mos al Se-ñor her - ma - na a - gua

Pno. *f* *p*

19

S her - ma - na a - gua a - la - be-mos a - la -

Pno. *f* *mf cresc.* *cresc.*

25

S be - mos a - la - be - mos al Se - ñor

Pno. *ff* *sfz* *molto rit.*

30

Tempo 1

S *f*  
A - - - la - be - mos a - la - be - mos a - - - la -

Pno. *f*

34

S *p sub.* *mf*  
be - mos a - la - be - mos a - - - la - be - mos a - la - be - mos

Pno. *mf*

38

S *f* *rit.* **Tempo 1** *f*  
*8va<sup>a</sup>* - - - - la be - mos Al Se - ñor al Se - ñor al Se - ñor

Pno. *f* *mf* *f*

43

S *ff* *p sub.* *ff*  
al Se - ñor

Pno. *ff* *sfz*

47

REINHOLD GLIÈRE

op. 82

Konzert

für Koloratursopran und Orchester

Concerto

for Coloratura Soprano and Orchestra

Klavierauszug / Piano Score

MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI · HAMBURG

# Konzert

für Koloratursopran und Orchester op. 82

I

Reinhold Glière (1875 - 1956)

Andante (♩=72)

Piano

Viol.

Vc.

*p*

*crescendo*

5

10

Clar.

Fc.

Canto

*p*

*p* Archi

15

Musical notation for measures 15 and 16. The score consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 15 features a melodic line in the treble staff with a slur over two notes, and a complex accompaniment in the grand staff with many beamed eighth notes and slurs. Measure 16 continues the melodic line and accompaniment.

Musical notation for measures 17 and 18. The notation continues with the same three-staff structure. Measure 17 shows the melodic line moving across the treble staff, while the accompaniment in the grand staff remains intricate with beamed notes. Measure 18 concludes the section with a final melodic phrase and accompaniment.

20

Musical notation for measures 19 and 20. The notation continues with the same three-staff structure. Measure 19 features a melodic line in the treble staff with a slur, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 20 concludes the section with a final melodic phrase and accompaniment.

First system of a musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The piano part includes a right-hand part with arpeggiated chords and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Above the piano part, there are staves for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) with a long, sustained note.

Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* is visible at the beginning of the system.

Third system of the musical score, starting with a measure number of 23. The vocal line and piano accompaniment continue. The piano part features a dynamic marking of *p* at the start of the system.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The grand staff contains accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, starting at measure 30. It features three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a *cresc.* marking. The middle staff has a melodic line with a slur and a *cresc.* marking. The bottom staff has accompaniment with chords and eighth notes.

Third system of musical notation. It features three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a *3* marking. The middle staff has a melodic line with a slur and a *dim.* marking. The bottom staff has accompaniment with chords and eighth notes.

*poco più mosso*

3 3 35

*pp*

Cl.

5

40

Ob.

5

V.I.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment (right hand) in the middle, and a piano accompaniment (left hand) at the bottom. The vocal line has lyrics "cye" and "scen" with a dashed line underneath. The piano accompaniment features arpeggiated chords and melodic lines. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same three-staff structure. The vocal line has lyrics "do" and "do" with a dashed line underneath. The piano accompaniment continues with similar arpeggiated patterns. The key signature and time signature remain the same.

Third system of musical notation, starting at measure 45. It features the same three-staff structure. The vocal line has a fermata over the first measure, followed by the tempo marking "a tempo". The piano accompaniment includes a dynamic marking "din." and a section for "Cl., Cor." (Clarinets and Cor Anglais). The key signature and time signature remain the same.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melodic line in the upper treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part includes chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line starting with a fermata and a dynamic marking of *mf*. The grand staff below contains piano accompaniment. A rehearsal mark "50" is placed above the first measure of the top staff. The piano part includes triplets in both hands and a section labeled "Arp., Cl., Fl." with a triplet of eighth notes in the right hand.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *strin*. The grand staff below contains piano accompaniment. The piano part includes triplets in both hands.

gen - - - - - do

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, containing a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs), featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

55 rit.

a tempo  
ten.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, showing a melodic line with a slur. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff. A section of the piano part is marked 'Archi mf' (Archi mezzo-forte). The tempo markings '55 rit.' and 'a tempo ten.' are positioned above the staves.

60

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, featuring a melodic line with a slur. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff, showing a rhythmic accompaniment with some grace notes.

*dim.*

*p*

Fag. Vc.  
Cb.

65

*cresc.* - - *poco a* - -

*p*

70

- *poco*

*mf*

*f* - - *p*

a tempo  
ten.

poco stringendo

The first system of the score consists of three staves. The top staff contains a single melodic line with various rhythmic values and slurs. The bottom two staves provide a piano accompaniment with chords and moving lines. The key signature has three flats, and the time signature is 7/8.

75

The second system begins at measure 75. It features a Clarinet (Cl.) part in the middle staff, which plays a melodic line with triplets. The piano accompaniment in the bottom two staves continues with chords and moving lines. The key signature and time signature remain the same.

poco stringendo

rit.

80

a tempo

The third system starts with a tempo change. The top staff continues the melodic line. A Clarinetto part enters in the middle staff, playing a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *p*. The bottom two staves show the piano accompaniment, with parts for Violini divisi (V.I. div.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The V.I. part has a dynamic marking of *p* and the instruction *espress.* The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

First system of a musical score. It consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Second system of the musical score, starting at measure 85. It continues with five staves. The notation includes triplets and slurs. A dynamic marking *cresc.* is present in the third staff. The accompaniment in the lower staves consists of chords and rhythmic patterns.

Third system of the musical score. It features five staves. A dynamic marking *len.* is placed above the first staff. The notation includes triplets and slurs. A dynamic marking *espress.* is present in the fourth staff. The system concludes with a *v. II m.s.* marking in the fourth staff.

90

Musical score for measures 90-94. The score is written for a piano and includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 7/8. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations and slurs. Measure numbers 90, 91, 92, 93, and 94 are indicated at the beginning of their respective staves.

95

Musical score for measures 95-99. The score continues from the previous system. It features similar complex rhythmic patterns and articulations. Measure numbers 95, 96, 97, 98, and 99 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 100-104. The score continues with dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) appearing in measures 101 and 103. Measure numbers 100, 101, 102, 103, and 104 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 100-104. The top staff (melody) begins with a *dim.* marking and ends with *espress.*. The middle staff (piano) also starts with *dim.* and includes a section marked *Arpa* starting at measure 103. The bottom staff (bass) provides harmonic support.

Musical score for measures 105-109. The top staff continues the melodic line. The middle staff is marked *Archi* and *espress.*, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff continues the bass line.

Musical score for measures 110-114. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the *Archi* rhythmic pattern. The bottom staff continues the bass line.

Musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef. The system is marked "Tutti" and "f". It features a melodic line in the vocal part and a rhythmic accompaniment in the piano parts, including a triplet in the bass line.

Musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef. The system is marked "strin" and "gen". It features a melodic line in the vocal part and a rhythmic accompaniment in the piano parts.

Musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef. The system is marked "110 - do ..", "rall.", and "a tempo ten.". It features a melodic line in the vocal part and a rhythmic accompaniment in the piano parts. The system ends with a section for "Archi", "Cl.", and "Fg.".

Musical score for measures 115-117. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a Flute/Clarinet. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings. The Flute/Clarinet part enters in measure 117 with a melodic phrase.

Musical score for measures 118-120. The score continues the string quartet and Flute/Clarinet parts. The music is characterized by sustained chords and melodic fragments in the upper strings, with a steady rhythmic pattern in the lower strings. The Flute/Clarinet part continues its melodic line.

Musical score for measures 121-123. The score includes parts for Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature remains three flats. The music features a melodic line in the Violin I part, a rhythmic accompaniment in the lower strings, and a crescendo in the Violin II part. The Cello/Double Bass part has a melodic line with accents.

Musical score for measures 125-129. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody includes slurs and dynamic markings: *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo).

Musical score for measures 130-134. This system includes woodwind and string parts. The woodwind parts are for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), both marked *p* (piano). The string parts are for Violin II (V. II) and Viola (Vla.), marked *sf* (sforzando). The piano accompaniment continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 135-139. This system includes woodwind and string parts. The woodwind parts are for Clarinet (Cl.) and Violin I (V. I), both marked *dim.* (diminuendo). The string parts are for Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.), both marked *pp* (pianissimo). The piano accompaniment continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Allegro

5

meno mosso  
ten.

mf

10

a tempo

mf cantabile

Archi Arpa  
p

15

mf dim.

mf dim.

Detailed description: This is a musical score for a piece in 3/4 time, marked 'Allegro'. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) features a Violin I (V.I.) part with a tremolo effect and a Flute (Fl.) part. The piano accompaniment starts with a forte (f) dynamic and then softens to piano (p). The second system (measures 5-8) includes a 'meno mosso ten.' instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 9-14) is marked 'a tempo' and 'mf cantabile', with piano parts for 'Archi' (strings) and 'Arpa' (harp) starting at a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 15-18) continues the piano accompaniment with mezzo-forte (mf) dynamics and includes 'dim.' (diminuendo) markings.

20

Musical score for measures 20-24. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are piano accompaniment. Measure 25 is marked with a fermata.

$\text{♩} = 132$

*meno mosso*

25

Musical score for measures 25-29. Includes markings for *meno mosso*, *a tempo*, *dim.*, and *Archi/Arpa p*. The bottom two staves are labeled *Vla.* and *Archi/Arpa p*.

30

Musical score for measures 30-34. Includes markings for *cresc.* and *Ob.*. The bottom two staves are piano accompaniment.

35

Musical score for measures 35-39. The top staff has a melodic line with a fermata. The bottom two staves are piano accompaniment.

40

dim.

m.s.

dim.

b.s.

This system contains measures 40 through 45. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The music is marked with a *dim.* (diminuendo) dynamic. A *b.s.* (basso continuo) line is indicated in the lower staff. A *m.s.* (mezzo solo) marking appears above the piano part in measure 43.

45

V.I, II  
Vla.

*p espr.*

Vc.

This system contains measures 45 through 50. The upper staff is for Violins I and II and Violas, with a *p espr.* (piano espr.) dynamic marking. The lower two staves are for the Violoncello (Vc.), with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music consists of sustained chords and arpeggiated figures.

50

*p espr.*

*pp*

55

This system contains measures 50 through 55. The upper staff continues the *p espr.* (piano espr.) dynamic. The lower two staves continue the *pp* (pianissimo) dynamic. The music features a mix of sustained chords and moving lines.

60

*dim.*

*dim.*

*f. Tutti*

This system contains measures 60 through 65. The upper staff has a *dim.* (diminuendo) dynamic marking. The lower two staves also have a *dim.* marking. The system concludes with a *f. Tutti* (forte tutti) dynamic marking, indicating a change in the texture and volume of the music.

Musical score for measures 65-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *p* and *pp*. A *Viol.* (Violin) part is indicated on the right side of the system.

Musical score for measures 70-75. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex textures. Dynamics include *pp* and *mf*. Crescendo markings (*crese.*) are present in both the vocal and piano parts.

Musical score for measures 75-80. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo changes from *allarg.* to *a tempo*. The piano part includes markings for *Archi* and *Arpa* (harp) with a dynamic of *mf*.

Musical score for measures 80-85. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex textures. Dynamics include *mf*.

85

Fl.

This system contains measures 85 through 90. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music is characterized by long, flowing melodic lines with many ties. A Flute (Fl.) part is indicated in the upper right. Dynamics include *pp.* and *p*.

90

95

dim. *p* *mf*

Cl.

This system contains measures 90 through 95. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor) starting at measure 93. A Clarinet (Cl.) part is indicated. Dynamics include *dim.*, *p*, and *mf*.

100

*mf* *p* *mf*

This system contains measures 95 through 100. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature remains two sharps. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*.

105

*mf* *p* V.I,II Vla. Fag.

This system contains measures 100 through 105. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature remains two sharps. Dynamics include *mf* and *p*. The system concludes with parts for Violins I and II (V.I,II), Viola (Vla.), and Bassoon (Fag.).

110

Musical score for measures 110-114. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a rest and then features a melodic phrase starting at measure 113. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *mf* and *p*.

115

Musical score for measures 115-119. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *cresc.* and *m.d.*.

120

Musical score for measures 120-124. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *dim.*. Instrument entries for Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.) are indicated at the end of the system.

125

*tr*

130

Musical score for measures 125-130. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *p*. The instruction *Viol. pizz.* is present. A trill (*tr*) is marked above the vocal line in measure 125.

Variante

135

Cl.

Fag.

Vc.  
Cb.

Vc.

*mf espr.*

140

ten. *f* ten. *f*

Viol. I, II

Fag. Va. Vc. Cor. III

Cl. Arpa Cor. I, II

VII Vla. Vc.

145

Viol. I, II

di - mi - nu - en - do

V.I

di mi nu en do

150 Cb.

di mi nu en do

Fl.

pp

155

p

160

165

cre - scen - do

f

rall.

170 a tempo

Ob.

Cl.

dim.

Fg.

Viol.

Va. pp

Fl.

p

175

Musical score for measures 175-179. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various accidentals and rests. The piano accompaniment consists of two staves with complex chordal textures and moving lines.

180

Musical score for measures 180-184. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with melodic phrases. The piano accompaniment features a prominent bass line and harmonic support. Dynamic markings include *f* and *dim.*

185

allarg. 190

Musical score for measures 185-190. The system includes a vocal line, a piano accompaniment, and a clarinet (Cl.) part. The vocal line has lyrics: "cre - scen - do". The piano accompaniment includes chord diagrams for the right hand. The clarinet part has a melodic line. The tempo marking is *allarg.*

Animato

195

Musical score for measures 195-200. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Tutti". The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line. The tempo marking is *f*.

200

205

*rall.*

Coda. Più allegro (♩ = 84)

210

*p*

*p* Archi

215

220

220

*cresc.*

*cresc.*

Fl.

Cl.

VI

225

225

*cresc.*

*cresc.*

Fl.

Cl.

230

230

*cresc.*

*p*

*cresc.*

Ob.

Cl.

\*)

235

235

*cresc.*

*f Tutti*

*fp*

*p*

Fl.

Cl.

\*) Die Ausführung dieser 4 Takte kann durch die Flöte erfolgen (zusammen mit der Solostimme)

Musical score for measures 240-245. The score is written for a symphony orchestra. The top staff is the first violin part, showing a melodic line with many sharps. The second staff is the second violin part, with a similar melodic line. The third staff is the viola part, and the fourth staff is the cello part. The bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is not explicitly marked in this section.

Musical score for measures 250-255. The score continues with the same instruments. The piano part becomes more active. The tempo is marked **Presto** in the middle of the system. The dynamic marking **ff** (fortissimo) is present, along with the instruction **Tutti**. The key signature remains one flat.

Musical score for measures 255-260. The piano part features a prominent rhythmic pattern. The dynamic marking **f** (forte) is used. The tempo **Presto** is maintained. The key signature is one flat.

Musical score for measures 260-265. The piano part continues with a strong rhythmic presence. The dynamic marking **f** is used. The tempo **Presto** is maintained. The key signature is one flat.

# Otvet' mne, zorkoe svetilo

(Hymn to the Sun)  
from  
ZOLOTOJ PETUSHOK (The Golden Cockerel)

**Allegro moderato**

Nikolai Rimsky-Korsakov

*f brillante a piacere*

*dim. poco a poco*

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, some beamed in groups of three, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line, which ends with a decrescendo marking.

Шемаханская царица: **Andantino** ♩ = 76

От-веть мне, зор - ко - е \_\_\_ све -  
Ot-vel' mne, zor - ko - e \_\_\_ sve -

*poco rit.* *molto rit.* *pp*

The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The tempo markings *poco rit.* and *molto rit.* are placed above the piano part, and *pp* is placed below it.

ти - ло, Свос - то - ка к нам при - хо - дишь - ты: \_\_\_\_\_ Мой край род -  
ti - lo, S vos - to - ka k nam pri-kho - dish' - ty: \_\_\_\_\_ Moj kraj rod -

The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment.

ной ты по - се - ти - ло, От - чиз - ну ска - зоч - ной меч -  
noj ty ro - se - ti - lo, Ot-chiz-nu ska - zoch - noj mech -

The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment.



*poco rit.* *molto rit.*

сты, лоб-за - ют, лоб-за - ют — пыш - ны - е — ли -  
 sty, lob-za - jut, lob-za - jut — pysh - ny - e — li -

*colla parte* *p*

*molto rit.*

*a tempo*

сты? — И вве-че - ру у во - до -  
 sty? — I vve-che - ru u vo - do -

*a tempo*

*pp*

ё - ма В не - сме-лых пе - снях дев — и — жён, — Всё та же ль  
 ё - ма V ne - sme-lykh pe - snjakh dev — i — zhën, — Vse' ta zhe l'

див - на - я ис - то - ма, Люб-ви за - прет - ной страст - ный —  
 div - na - ja is - to - ma, Ljub-vi za - pret - noj strast - nuj —

*div*

сон? \_\_\_\_\_ Все так же ль до - ро́г - го́сть - слу -  
 son? \_\_\_\_\_ Vse tak zhe l' do - rog - gost' - slu -

*p*

чай - ный? \_\_\_\_\_ Е - му го - то - вы - и - да -  
 čaj - nuj? \_\_\_\_\_ E - mu go - to - vy - i - da -

*cresc. poco*

*cresc. poco*

ры, \_\_\_\_\_ И скром-ный пир, \_\_\_\_\_  
 ry \_\_\_\_\_ I skrom-nuj pir, \_\_\_\_\_

*f*

*a piacere*

*mf*

и взгляд по - тай \_\_\_\_\_  
 i vzgljad po - taj \_\_\_\_\_

*a tempo*

*a piacere*

*p*

*dim.*

*pp*

*a tempo*

ний, Сквозь ткань рев  
 ну, Skvoz' tkan' rev

*(a tempo)*

*poco rit.*

ни - ву - ю чад - ры, Сквозь ткань рев -  
 ni - vu - ju chad - ry, skvoz tkan' rev -

*dim. molto rit.* *a tempo*

ни - ву - ю чад - ры?  
 ni - vu - ju chad - ry?

*pp molto rit.* *a tempo* *sim.*

*dolce*

А ночь сгу - стит - ся го - лу - ба - я, Кне - му, за -  
 A noch' sgu - stit - sja go - lu - ba - ja, Kne - mu, za -

*dolciss.*

бив и стыд, — и — страх, — Спе-ш ихо - зяй - ка мо - ло -  
 byv i styd, — i — strakh, — Spe-shit kho - zjaj - ka mo - lo -

да - я С при-нань-ем сла - дост - ным в у - стях? — Спе-ш ихо -  
 da - ja S pri - znan' em sla - dost - nym v u - stakh? — Spe-shit kho -

*cresc. poco*  
 зяй - ка — мо - ло - да - я, спе - ш ит хо -  
 zjaj - ka — mo - lo - da - ja, spe - shit kho -

*p poco cresc.*

зяй - ка — мо - ло - да - я С при-нань ем  
 zjaj - ka — mo - lo - da - ja S pri - znan' em

сла - дост-ным в у -  
sla - dost-nym v u -

*dolce p*

5 2 1 2 1

6 6

*ossia*

стах, сла - дост - ным, - poco rit.

стах, сла - дост - ным, - сла - дост - ным, -  
stakh, sla - dost - nym, - sla - dost - nym, -

*a piacere*

*pp*

сла - дост-ным в у - стях? —  
sla - dost - nym v u - stakh? —

*molto rit.* *a tempo*

*pp molto rit.* *a tempo*

*pp*

# Regnava nel silenzio

from  
LUCIA DI LAMMERMOOR

Gaetano Donizetti

Larghetto

Piano introduction in G major, 6/8 time. The music features a delicate melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*.

LUCIA:

Vocal line: *p* Re - gna - va nel si - len - zio al - ta la not - te e

Piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Vocal line: bru - na... col - pia la fon - te un pal - li - do

Piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Vocal line: rag - gio di - te - tra lu - na... quan - do un som - mes - so

Piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

ge - mi - to fra l'au - re u - dir si fè — ed

*affrett.*

*tr*

*affrett.*

4 7 7 7 2 1 7 3 5 3 7

ec - co, ec-co su - quel mar-gi - ne

*f presto*

*ossia*

*senza misura*

*breve*

*[senza misura]*

*breve*

*f colla parte*

*p*

Strar - si l'om-bra mo-strar - si, l'om - bra mo - strar - sia me, ah!

l'om - bra mo strar - si, l'om - bra mo - strar - sia me, ah!

*f*

*a tempo*

Qual di chi par - la, muo - ver - si

*a tempo*

*p*

*[rubato]*

il lab - bro su - o ve - de - a, e con la ma - no e -

*[col canto]*

sa - ni - me,

sa - ni - me chia - mar - mi a sé - pa -

*affrettando un poco**cresc. ed affrett. poco a poco*  
**p**

re a; stet - te un mo - men - to im -

*p affrettando un poco*

*cresc. ed affrett. poco a poco*

mo - bi - le, poi rat - ta di - le - guò,

*rall.*

**f** [*rall.*]

**Tempo I**  
[a tempo]

e l'on - da pri - a sì lim - pi - da di san - gue ros - seg -

[a tempo]

**p**

giò, sì, pria sì lim - pi - da di san - gue ros - seg - giù, sì - pria sì -

*tr* *tr* *tr* *p* *tr* *tr*

*senza misura*

*tr*

lim - pi - da, ah, \_\_\_\_\_ di san - gue ros - seg -

*[senza misura]*

*tr*

lim - pi - da, ah \_\_\_\_\_ il ros - seg -

**Allegro**

giò.

**Allegro**

giò.

*p* *cresc.*

*ff*

4 2

*a piacere*

E - gli è lu - ce a - gior - ni mie - i, è con -

3 3 3

senza misura

for - to, ah, è con-for - to al

for - to, è con-for - to al mi - o, al mi - o pe -

col canto colla voce

Moderato

nar. p tr

tr tr f

Quan - do ra-pi - to in

e - sta-si del più co-cen - te ar - do - re, col fa - vel-lar del

co - re mi giu - ra e - ter - na fè, e - ter - na fè,

*p rall.*

col canto a tempo

in e - sta-si del più co-cen - te ar - do - re,

col fa - vel - lar del co - re mi giu - ra e - ter - na

fè, gli af - fan - ni mie - i di - men - ti - co;

gio - ia di - vie - ne il pian to.

[rall.] col canto

Par - mi che a lu - i d'ac - can to si

[sostenuto] *p*

schiu - da il ciel per me, ah,

[col canto]

[a tempo] *p*

si schiu - da il ciel per

[a tempo]

me, ah

[sostenuto] [a tempo] *pp*

me, ah [ah, ] si

[col canto] [a tempo]

ciel — per —

Poco più mosso

schiu da il ciel per me.

*f*

[ *tr* ~~~~~ ]  
*rall. e cresc.*

Ah! —————

*rall. p*

Quan - do ra - pi - to in e - sta - si del più co - cen - te ar -  
 [Moderato]  
*p a tempo*

Quan - do ra - pi - to in e - sta - si del più co - cen - te ar -  
*a tempo* [col canto]

do - re col fa - vel - lar del  
 do - re, col fa - vel - lar del co - re

mi giu - ra e - ter - na fè, gli af - fan - ni mie - i di -  
*p*

gio-ia — di - vie - ne il  
 men - ti - co; gio-ia di - vie - ne — il pian to.

[rall.] [col canto]

Par - mi — che a lu - i d'ac - can to — si —

*a tempo*

Par - mi — che a lu - i d'ac - can to si

*a tempo*

[sostenuto]

schiu - da — il — ciel — per — me, ah,

[sostenuto] *p*

schiu - da — il — ciel — per — me,

[col canto]

[a tempo]

*p*

si schiu da il ciel per

[a tempo]

[sostenuto]

me, ah, ah,

[a tempo]  
*pp*

me, si

[col canto]

[a tempo]

[VI]\*

Poco più

per me.

Poco più

schiu da il ciel per me. A

*ff*

\*Traditional cut

lui d'ac - can - to si

*p* *ff*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase in G major, marked with a slur and an accent (>). The lyrics "lui d'ac - can - to si" are written below the notes. The piano accompaniment (bottom two staves) starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure of the piano part is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a crescendo hairpin.

schiu-da il ciel per

*p*

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with a melodic phrase, marked with a slur and an accent (>). The lyrics "schiu-da il ciel per" are written below. The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes.

me, ah! si schiu - da il

*rall.* *a tempo*

*rall.* *a tempo*

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line includes a fermata over the note "ah!". The lyrics "me, ah! si schiu - da il" are written below. The piano accompaniment features a *rall.* (rallentando) marking and a *a tempo* marking. The piano part has a *p* dynamic and includes a slur and an accent (>) over a note.

ciel, il ciel per me. A

*f* *ff*

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The vocal line concludes with the lyrics "ciel, il ciel per me. A". The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part includes a slur and an accent (>) over a note.

lu - i d'ac - can - to si

*p* *ff*

schiu-da il ciel per

*p*

me, ah! si schiu-da il

*rall.* *a tempo*

*rall.* *a tempo*

ciel, il ciel per me, sì, sì, a

*p* *ff*

[-DE]

me.

[me.]  
to

per

[colla voce]

lui d'ac - - - can

par - - - si - - - schiu - - - da il ciel - - - per - - -

me.

The musical score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "lui d'ac - - - can me. [me.] to par - - - si - - - schiu - - - da il ciel - - - per - - - me. [colla voce]". The piano part features a variety of textures, including chords, arpeggios, and a dense sixteenth-note passage in the final system. The score is divided into four systems, with the vocal line and piano accompaniment clearly delineated.

SONG OF THE NIGHTINGALE

GESANG DER NACHTIGALL

82

$\text{♩} = 66$  (circa)  
*colla parte*

Le ROSSIGNOL  
NACHTIGALL  
NIGHTINGALE

*mf* *sempre piqué* *p*

Ross.  
Nacht.  
Night.

83

Molto adagio  $\text{♩} = 46$

Ross.  
Nacht.  
Night.

Ah, joie, em-plis mon cœur,  
Ah, Lust er-füllt mein Herz,  
Oh-joy that fills the heart,

un-doux par-fum m'e-niv-re,  
etn-süs-ser Duft be-täubt mich.  
oh-gar-dens full-of fra-grance,

Ross.  
Nacht.  
Night.

Les-ra-vis-san-tes fleurs,  
O-die-se Blu-men-pracht,  
The flowers now in bloom,

les fleurs, le clair so-leil!  
O-hel-ler Son-nen-schein!  
the gar-dens in the sun!

Ross.  
Nacht.  
Night.

Ah, peine, em-plis mon cœur, voi - ci les bru - mes som - bres,  
Ach, Pein er-füllt mein Herz, ich se - he dun - kle Ne - bel.  
But oh, my heart is sad, a morn-ing mist sur-rounds it,

Ross.  
Nacht.  
Night.

Les lar - mes dans mes yeux, les lar - mes,  
Voll Trä - nen ist mein Aug', voll Trä - nen  
My tears shine crystal clear at night time

Ross.  
Nacht.  
Night.

et la nuit...  
und voll Nacht.  
with the moon.

etc. sino  
al segno

Ten -  
Ach,  
Oh,

Ross.  
Nacht.  
Night.

- dresse, em - plis mon cœur, O, la — clar - té — lu - nai - re,  
Lie - be füllt mein Herz, O, — nächt - lich schö - ner Glanz,  
weep my ten - der heart, oh — weep for your — be - lov - ed

*poco allargando*

*più allargando*

Ross.  
Nacht.  
Night.

Un — rê - ve d'a - mour in - fi - ni, un — rê - ve  
der — Lie - be ew' - ger Traum, O, — Nacht — ve  
in — dreams, be - lov - ed dreams, in — dreams — be -

Ross.  
Nacht.  
Night.

*a tempo*

dans la nuit...  
Träu - me.  
- lov - ed dreams.

*perdend.*

Ross.  
Nacht.  
Night.

*poco  
allarg.*

Ah  
Ah  
Ah

*colla parte*

4/8

Ross.  
Nacht.  
Night.

*a tempo* ♩ = 46 *accelerando* *port.*

*perdend.*

**Sostenuto** ♩ = 66

L'EMPEREUR  
KAISER  
EMPEROR

87

Quel chant dé - li - ci - eux!  
O, wel - cher schö - ne Sang!  
Your song is beau - ti - ful!

*p*  
*pp!*

Emp.  
Kais.  
Emp.

*risoluto*  
**f**

Pour te ré - com - pen - ser, dis - moi, veux  
Wie dank' ich dir da - für? Sag' mir, willst  
How to re - ward you now? tell me... a -

# Les oiseaux dans la charmille

(Doll Song)

from

LES CONTES D'HOFFMANN

Jacques Offenbach

Moderato

Piano introduction in 6/8 time, marked Moderato. The music is in B-flat major (two flats). The right hand features a melodic line with grace notes and a trill, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

OLYMPIA:

Vocal entry for Olympia. The melody begins with a trill on the note G4, followed by the lyrics "1. Les oi-seaux dans la char-". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

Vocal continuation. The melody continues with the lyrics "mil le, dans les". The piano accompaniment remains consistent.

Vocal conclusion. The melody ends with the lyrics "cieux l'a-stre du jour,". The piano accompaniment concludes with the same rhythmic pattern.

— tout parle à la jeu - ne

fil - le, tout parle à la jeu - ne fil - le d'a-

mour! Ah!

suivez

*tr* *a tempo*

tout par - le d'a-mour! Ah! Voi - là la chan - son - gen -

*rit.* *a tempo*

til le, la chan-son d'O - lym - pi -

*suivez* *a tempo*

*a,* d'O - lym - pi - a! Ah!

*mf*

3

*p* Ah!

*p*

First system of musical notation. The vocal line (top staff) begins with a dynamic of *f* and ends with *p*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords with dynamics *mf* and *p*.

Second system of musical notation. The vocal line (top staff) includes dynamics *f*, *rall.*, *p*, and *[cresc.]*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes dynamics *mf* and *p*, with the word *suivez* written below the middle staff.

Third system of musical notation. The vocal line (top staff) includes dynamics *rit.*, *pp*, and *mf*, with the word *Voi* written below. The piano accompaniment (middle and bottom staves) is mostly empty, with a few notes in the final measure.

\*Traditionally, in the fermata, after Olympia's voice weakens, descends, and then stops, she is mechanically wound up again.

là la chan-son — gen - til le, la

*rit.*

*a tempo* *suivez*

*[a tempo]* chan-son d'O - lym - pi - a, d'O - lym - pi - a! Ah!

*[a tempo]* *f*

Ah! Ah!

*ff*

Ah! Ah!

*f*

[a tempo]  
*tr.*

*f* [a tempo]

*p*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with a 4/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a trill (tr.) on G4, then a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

*p*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the second system. It consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *p* (piano).

Tout ce qui chante et ré -

*tr.*

Detailed description: This system contains the third system of music. The vocal line continues with the lyrics "Tout ce qui chante et ré -". It features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment continues with its eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano).

son ne et sou -

Detailed description: This system contains the fourth system of music. The vocal line continues with the lyrics "son ne et sou -". It features a long melisma (a series of repeated notes) on the word "son". The piano accompaniment continues with its eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano).

pi - re tour à tour,

é - meut son cœur, qui fris -

son - ne, é - meut son cœur, qui fris - son - ne d'a -

mour! Ah!

*rit.*

*suivez*

(Ah!) Voi -

*tr*

tout par le d'a - mour! Ah! Voi -

*a tempo*

*rit.*

*a tempo*

là la chan - son - mi - gnon - ne, la chan - son d'O - lym - pi -

*a tempo*

*suivez*

*a tempo*

201

a, d'O - lym - pi - a! Ah!

*mf*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It begins with a vocal line starting on a whole note 'a', followed by a melodic phrase for 'd'O - lym - pi - a!' and a final 'Ah!' on a half note. The piano accompaniment is in bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is placed in the right hand.

*p* Ah!

*p*

Detailed description: This system contains the next two staves. The vocal line continues with a melodic phrase marked *p* (piano) leading to an 'Ah!' on a half note. The piano accompaniment continues with a similar texture, marked *p* in the right hand.

*f* *p* *f* *rall.* *p*

(Ah!) \_\_\_\_\_

*mf* *p* *mf* *suivez* *p*

Detailed description: This system contains the final two staves. The vocal line features a series of melodic phrases marked *f*, *p*, *f*, *rall.*, and *p*. A dashed line indicates a continuation of the vocal line with the text '(Ah!)'. The piano accompaniment is marked *mf*, *p*, *mf*, *suivez*, and *p*.

[cresc.] rit.

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a crescendo and a ritardando. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

(same effect) *pp* *a tempo* *mf*

Voi - là la chan-son — mi - gnon

The second system continues the vocal line with the lyrics "Voi - là la chan-son — mi - gnon". The piano accompaniment includes a section marked "a tempo".

rit. [a tempo]

ne, la chan-son d'O - lym - pi - a,

suivez [a tempo]

The third system continues the vocal line with the lyrics "ne, la chan-son d'O - lym - pi - a," and "suivez". The piano accompaniment includes a section marked "[a tempo]".

d'O - lym - pi - a! Ah! Ah!

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics "d'O - lym - pi - a!" and "Ah! Ah!". The piano accompaniment features a section marked "f".

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets. The lyrics "Ah!" are written below the staff.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets. The lyrics "Ah!" are written below the staff.

Piano accompaniment for the first system, showing the left and right hands. The right hand has a few notes, and the left hand has a few notes. The instruction *[colla voce]* is written in the right hand.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody starts with a *[senza misura]* marking. It features a trill (tr.) on a note. The lyrics "Ah!" are written below the staff.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody starts with a *[senza misura]* marking. It features a trill (tr.) on a note. The lyrics "Ah!" are written below the staff.

Piano accompaniment for the second system, showing the left and right hands. The right hand has a few notes, and the left hand has a few notes. The instruction *f* (forte) is written in both hands.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody features a trill (tr.) on a note.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody features a trill (tr.) on a note.

Piano accompaniment for the third system, showing the left and right hands. The right hand has a few notes, and the left hand has a few notes. The instruction *ff [a tempo]* (fortissimo) is written in the right hand. A circled letter *(b)* is written in the left hand.